

НАУКОВІ ПРАЦІ

НАУКОВІ ПРАЦІ

КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ВИПУСК 27

Кам'янець-Подільський
“Аксиома”
2011

УДК 80: 001(045)

ББК 80

НЗ4

Відповідальний редактор: Л. М. Марчук

Редакційна колегія: С.Д. Абрамович, доктор філологічних наук, професор; М.С. Васьків, доктор філологічних наук, професор; Л.О. Іванова, кандидат філологічних наук, доцент; О.В. Кеба, доктор філологічних наук, професор; М.Г. Кудрявцев, доктор філологічних наук, професор (науковий редактор); Ю.О. Маркітантов, кандидат філологічних наук, доцент (заступник відповідального редактора); А.А. Марчишина, кандидат філологічних наук, доцент; Л.М. Марчук, доктор філологічних наук, професор (відповідальний редактор); Г.Й. Насмінчук, кандидат філологічних наук, професор; А.С. Попович, кандидат філологічних наук, професор (науковий редактор); О.І. Почапська-Красуцька, кандидат наук із соціальних комунікацій (відповідальний секретар); П.І. Свідер, доктор філологічних наук, професор; О.С. Силаєв, доктор філологічних наук, професор; Н.М. Сологуб, доктор філологічних наук, професор; О.О. Тараненко, доктор філологічних наук, професор; П.Л. Шулик, кандидат філологічних наук, професор.

Друкується за ухвалою вченої ради

*Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(протокол №9 від 28.09.2011 р.)*

**НЗ4 Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка:
Філологічні науки. Випуск 27. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2011. – 396 с.**

УДК 80: 001(045)

ББК 80

Тексти статей подаються в авторській редакції

Рік заснування – 1993. До 1999 р. – Збірник наукових праць
Кам'янець-Подільського державного педагогічного інституту. Серія філологічна

Президією ВАК України (Постанова №2-05/9 від 14 листопада 2001 року) збірник перереєстровано як
наукове фахове видання з філологічних наук

Свідectво про державну реєстрацію засобу масової інформації
серія КВ №14660-3631ПП від 01. 12.2008 р.

© Автори статей, 2011

© “Аксіома”, видання, 2011

ОБРАЗ “ДРУГОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ” В ЛИРИКЕ А. БЛОКА

У центрі статті – питання про способи і засоби створення образу “іншої дійсності” у поезії символізму. Ця проблема розглянута на матеріалі творчості О. Блока, для якої характерний структурно чіткий, майже відчутний художній образ “іншого світу”. Увага зосереджена на словах з префіксами без- і не-, що утворюють групи найменувань, віднесених до цього образу-міфу.

Ключові слова: Прекрасна Дама, “інша дійсність”, неземний, містика, знак, “двосвіт”, функція, таїна, натяк, символ.

Мистический образ “другой действительности” естествен в поэзии символизма, так как он прямо связан с его философскими основами – идеей платоновского двоemiрия и панэстетизмом. Суть двоemiрия состоит, как известно, в утверждении, что все видимое не есть сущность, а только знаки этой сущности, а сама она от нас скрыта и, значит, непознаваема. Платон и Кант – эти два философа оказали большое влияние на символистов. Но символисты (вслед за В. Соловьевым) отвергали кантовский агностицизм, а вместе с ним и логическое познание. Они считали, что иными путями надо идти к истине, к тайнам бытия, т.е. к познанию “другой”, настоящей действительности. Эти пути они видели в искусстве. Познание мира через искусство, через красоту – это и есть панэстетизм. (Ср. утверждение В. Соловьева о том, что мир спасет Красота).

Философская идеалистическая основа символизма не осталась “за кадром” его поэзии – она вошла в него в форме художественного образа “другой действительности”. Философские основы символизма достаточно глубоко и подробно освещены в литературоведческих исследованиях В.М. Жирмунского [3], В.Н. Орлова [5], З.Г. Минц [4] и др.

Образу “другой действительности” отдали дань все символисты. Но наиболее ярко этот образ воплощен Блоком.

Цель данной статьи – показать, что в текстах стихов Блока нет ничего случайного, все “работает” на основную идею. В данном случае речь идет о роли одной группы слов, выделенных по чисто лингвистическому критерию, в создании образа “другой действительности”.

Для ранней лирики Ал. Блока образ “другой действительности” значим, существен. В первом томе стихов (циклы “Стихи о Прекрасной Даме” и “Распутья”) Блок создал структурно четкий, почти осязаемый художественный образ “инога мира”, используя для этого языковые единицы разных уровней, смежных со словарным, т.е. слова, фразеологизмы, особые словообразовательные средства. Словарь “другой действительности” в ранних циклах Блока довольно объемный. В него входят слова *грань, стена, знак, намек, печать, стук, шорох, ропот, скрипы, упрек, призыв, вести, виденье, тень, свиданье, встреча, лазурь* и др. и устойчивые словосочетания *делать знаки, условный знак, тайный знак* и др.:

*Беспокойно я брожу по зале...
В этих окнах есть намек.
Эти двери мне всю ночь бросали
Скрипы, тени, может быть, упрек?* [1, 292]

*Сегодня жду моих гостей,
И дрогну, и сжимаю руки.
Давно мне не было вестей,
Но были шорохи и стуки.* [1, 219]

*Среди гостей ходил я в черном фраке,
Я руки жал, я, улыбаясь, знал:
Пробьют часы. Мне будут делать знаки.
Поймут, что я кого-то увидал.* [1, 307]

Большую роль в создании образа “другой действительности” в лирике Блока играют устойчивые словосочетания с прилагательными *иной, дальний, чуждый, таинственный, новый*. Ср.: *дальний* – страна, миры, путь; *иной* – мир, миры, дали, страны, времена, новоселье, тьма, пустота; *таинственный* – приют, страны. Ср.:

*Тебя в страны чужие звали,
Ты собралась в дальний путь.* [1, 105]

Мощным средством создания образа “другой действительности” является высокий стиль, весь его лингвистический арсенал. О знаменитом цикле “Стихи о Прекрасной Даме” А. Блок сам

отмечал впоследствии, что этот цикл и вся первая книга стихов отразили “однострунность души” их автора. Эта “однострунность” на лингвистическом уровне выразилась в почти абсолютной одностильности “Стихов о Прекрасной Даме”, в их общем книжно-мистическом характере. В. Орлов назвал “Стихи о Прекрасной Даме” “стихотворным молитвенником”. Высокий стиль этого цикла обусловлен как поклонением Прекрасной даме, так и необходимостью отразить мир “второй действительности”, где эта Дама обитает.

Наиболее ярким средством создания образа “другой действительности” у раннего Блока стали словообразовательные приставки **без-** и **не-**, с помощью которых был создан ряд наименований, отнесенных к этому образу-мифу: *нездешний, неземной, невозможный, непостижный, несказанный, неизреченный, неизбежный, бессмертный, бесконечный, бездонный, безмолвный* и т.п., всего около 400 употреблений в первом томе.

Лингвистические средства выражения логико-семантической категории отрицания, использованные А. Блоком в поэтических текстах, весьма разнообразны и могли бы явиться предметом специального рассмотрения. Здесь для анализа берутся лишь производные слова с префиксами **без-** и **не-** как единицы высокочастотные, составляющие существенную часть словаря всех циклов первого тома лирики Блока:

*Затянут в бездну гибели сердечной,
Я – равнодушный серый нелюдим...
Толпа кричит – я хладен бесконечно,
Толпа зовет – я нем и недвижим!*

[1, 18, “Ante lucem”]

*Покидай бессилье мирозданья,
Твой покой теперь нарушим
Предо мною – грань богопознанья,
Неизбежный сумрак, черный дым.*

[1, 129, “Стихи о Прекрасной Даме”]

*Ты обманут неизвестным:
За священные мечты
Невозможно бестелесным
Открывать свои черты.
Углубись еще бесстрастней
В сумрак духа своего...*

[1, 245, “Распутья”]

Без преувеличения можно сказать, что в основных циклах первого тома стихотворения, не содержащие отрицания **без-** или **не-** единичны. Насыщенность текстов словообразовательными конструкциями со значением отрицания определяется следующими цифрами:

Цикл “Ante lucem” – 87 словоупотреблений на 70 страниц текста: *безумный, беззаботный, безобразный, бездушный, бестелесный, несчастный, бесстрастный, бездна, безверье* и др.; *нестройный, неземной, неизменный, невинный, нетленный, неизвестный, неисчисленный, немеркнувший* и т.п.

Цикл “Стихи о Прекрасной Даме” – 212 словоупотреблений на 152 страницы: *безнадежный, безумный, бездонный, бесконечный, безысходный, бессмертный, безмятежный; невнятный, неведомый, нездешний, неземной, несказанный, непостижный, незримый* и т.п.

Цикл “Распутья” – 94 словоупотребления на 82 страницы текста: *беспечальный, бездонный, безумный, бессмертный, бессонный, бесконечный, безначальный; небывалый, неслышанный, невозможный, незримый, непробудный, несчастный, непомерность, невидимка, неволя* и др.

Функция, значение и значимость этого большого пласта единиц словаря даже в пределах первого тома не остаются одинаковыми.

Употребление слов с отрицанием в цикле “Ante lucem” определяется тем обстоятельством, что “поэтическая картина мира ранней лирики только еще формируется: она фрагментарна и в целом традиционна” [4, 114]. Традиционность слов с префиксами **без-** и **не-** в цикле “Ante lucem” проявляется в двух планах: 1) их принадлежностью к традиционно-поэтической лексике и 2) их обычной, тоже традиционной, метафоричностью:

*Я обновлю мою любовь
Любовью ярче и нетленней . [1, 23]*

*Зачем, зачем во мрак небытия
Меня влекут судьбы удары? [1, 24]*

*Все о бессмертьи в сне далеком
Мечты мои. [1, 44]*

Для Блока, автора “Ante lucem”, мир еще не стал мифом, “творимой легендой”; мир не расчленился на “двоемирие”, при котором все реалии мира видимого есть лишь знаки, символы реалий мира иного, “второй действительности”. Отсюда отсутствие глобальной, усложненной символичности, сравнительная простота и традиционность метафор и отдельных символов (*НОЧЬ, ТЬМА, СВЕТ*), пока не складывающихся в миф, в четко организованную систему систем.

В цикле “Ante lucem” много таких слов со значением отрицания, которые позднее станут особо значимыми, значительными и многозначными. Но пока они лишены ореола мистичности, они принадлежат одной действительности и не являются знаками никакой другой:

*Во мне – неведомая страсть
Живым огнем небес согрета.* [1, 29]

Даже в текстах типа “*Не ты ли в дальнюю страну, В страну, неведомую ныне, Введешь меня...*” [1, 28] не следует искать указаний, намеков на “иную действительность” – их здесь нет.

Таким образом, значимость слов со значением отрицания в юношеском цикле Блока “Ante lucem” определяется во многом их частотностью и стилистической окраской романтичности, обусловленной самим духом отрицания. Романтическое нагнетание отрицания – вот основная функция словообразовательных конструкций с *без-* и *не-* в цикле “Ante lucem”: *непроглядная тьма* [1, 58], *безответное страданье* [1, 69], *необъятная сила* [1, 70], *безмерная надежда* [1, 69], *безжалостная ночь* [1, 12], *неисчислимый хаос* [1, 56], *немеркнувшее сиянье* [1, 46] и т.п.

Вместе с тем в стихах “Ante lucem” идет некая скрытая, но все более обнаруживающая себя к концу цикла тенденция к усложнению значения анализируемого типа слов. Поначалу это проявляется лишь в нагнетании слов определенной семантики: *неземной, неведомый, нетленный, невидимый, непонятный, непривычный, незримый, неуловимый, неизвестный, незаренный, невнятный, незнакомый*. Но вот читаем:

*Но к цели близится поэт,
Стремится, истиной влекомый,
И вдруг провидит новый свет,
За далью, прежде незнакомой...* [1, 43]

Итак, незнакомое, непонятное, неизвестное – осветилось, в более поздней терминологии – “озарилось”. Откуда озарение? – От знакомства с мистическими стихами Вл. Соловьева, их полное приятие. И вот уже “*Вечно-Юная прошла в незаренные туманы*” [1, 53], а вслед за ней в стихах Блока появляется основной атрибут мистических тайн – ЗНАК:

*Но, как в темнице узник заключенный,
Иду напрасно: кровь и мрак!
Лишь там, в черте ЗАРИ окровавленной
Таинственный, еще невнятный ЗНАК* [1, 55].

А. Блок – на пороге, ведущем в мир Прекрасной Дамы: “Следующий этап эволюции Блока, этап собственно символический, связан, как известно, с годами создания сборника “Стихи о Прекрасной Даме” (1901-1902). Смена домашних и книжных воздействий неясными, но мощными импульсами, идущими от раскаленной атмосферы предреволюционных лет; глубокое и исполненное драматизма чувство к Л.Д. Менделеевой; наконец, овладевшие всем существом поэта и художественно оформившие его эмоциональный порыв впечатления, идущие от мистической лирики Вл. Соловьева – все это резко изменило мир Блока, способствовало его художественному созреванию” [4, 115].

В цикле “Стихов о Прекрасной Даме” меняется функция слов с значением отрицания: они отражают “двоемирие” и дают оценку каждому из миров: зримый мир вещей отвергается, а незримый мир сущностей принимается как цель, мечта:

*И нам недолго любоваться
На эти, здешние, пиры:
Пред нами тайны обнажатся,
Возблещут дальние миры.* [1, 162]

Слова с *не-*, в “Ante lucem” выполнявшие лишь функцию усиления отрицания, теперь приобретают таинственный символический смысл, намекая на нечто “незримое очами” и доводя усиление отрицания до мистической ноты:

*Прозрачные, неведомые тени
К тебе плывут, и с ними Ты плывешь.
В объятия лазурных сновидений,
Невнятных нам, – Себя Ты отдаешь.* [1, 107]

Слово *невнятное*, уже в “Ante lucem” неслучайно определившее ЗНАК, становится заглавным для многочисленного ряда со значением “непознанный”, о чем свидетельствует субстантивированное употребление, переводящее его в самостоятельный символ:

*Мы дрожим мечтою единственной,
О, невнятное! Пред тобой.* [1, 153]

На частотность эпитета *невнятный* в лирике Блока обратил внимание еще в 1963 г. Н. Венгров [2, 110].

Адвербиальное употребление также способствует усилению символического значения данного слова: *Растут невнятно розовые тени...* [1, 156]; *Там сумерки невнятно трепетали, Таинственно сменяя день пустой...* [1, 175]; *Ты, как заря, невнятно догорала В его душе – и пела обо мне...* [1, 189].

Лирическому герою “Стихов о Прекрасной Даме”, стремящемуся позвать *невнятное*, т.е. достичь других миров, где царит Хранительница-Дева, твердящая невнятные для героя напевы [1, 230], иногда это удается:

*Но внятен сердцу был язык,
Неслышный уху – в отдаленьи
И в запоздалом умиленьи
Я возвратился и постиг.* [1, 96]

Синонимами *невнятного* в “Стихах о Прекрасной Даме” являются: *неясный, неизвестный, неведомый, незнакомый, небывалый, нездешний, несуществующий, невозможный, незримый*. Они уточняют, углубляют (в сугубо символистском понимании – посредством туманных намеков) изображение, определение “другого мира”:

*И этот лес, сомкнутый тесно,
И эти горные пути
Мешали слиться с неизвестным,
Твоей лазурью процвести.* [1, 102]

*Из сумрака зари – неведомые лики
Вещают жизни строй и вечности огни...* [1, 110]

Они знают, что мне неведомо... [1, 167]

Определения “другой действительности” складываются в некую многочленную, восходящую по признаку “нереальный” градацию, в которой за 1) *невнятным* и 2) *неизвестным* располагаются:

3) **нездешний:**

В сердце – надежды нездешние... [1, 119]
*Я, в тоске, покину на границе
Твой нездешний, твой небесный след.* [1, 129]

4) **неземной:**

*Вдруг расцвела, в лазури торжествую,
В иной дали и в неземных горах.* [1, 103]

5) **несуществующий:**

*Ужасен холод вечеров,
Их ветер, бьющийся в тревоге,
Несуществующих шагов
Тревожный шорох на дороге.* [1, 208]

*Я вышел в ночь – узнать, понять
Далекий шорох, близкий ропот,
Несуществующих принять,
Поверить в мнимый конский топот.* [1, 215]

6) **невозможный:**

*И мимо, задувая свечи,
Как некий Дух, закрыв лицо,
С надеждой невозможной встречи
Пройдет на милое крыльцо.* [1, 177]

*Вы все, рабы свободы невозможной,
Смутитесь здесь пред тайной без конца.* [1, 111].

7) **непостижный:**

*Непостижного света
Задрожали струи.
Верю в Солнце Завета,
Вижу очи Твои.* [1, 170]

*Но труден путь – шумит вода,
Чернеет лес, молчат поля...
Обетованная земля
Непостижимая звезда... [1, 116]*

8) Высшей ступенью градации следует считать компонент **несказанный** и его синоним **неизреченный**:

*Но владычицей вселенной,
Красотой неизреченной,
Я, случайный, бледный, тленный,
может быть, любим. [1, 164]*

*Мы помчимся к бездорожью,
В несказанный свет. [1, 169]*

*Будут страшны, будут несказанны
Неземные маски лиц... [1, 233]*

Большая группа слов с отрицающими приставками выполняет функцию названия признаков “другой действительности”. В “Стихах о Прекрасной Даме” Блок наделил эту “другую действительность” следующими признаками:

1) бессмертность:

*А здесь внизу, в пыли, в уничиженьи,
Узрев на миг бессмертные черты,
Безвестный раб, исполнен вдохновенья,
Тебя поэт. Его не знаешь Ты... [1, 107]*

*Он – без жизни стоит на дороге,
Я – навстречу, бессмертьем томим*

Но напрасны бессмертные силы... [1, 147]

2) бесконечность:

*Ты отходишь в сумрак алый,
В бесконечные круги. [1, 81]*

3) безысходность:

*Безысходно туманная – Ты
Предо мной затеваешь игру. [1, 186]*

*И, весь измучен, в исступленьи,
Я к миру возвращаюсь вновь
На безысходное мученье,
На безысходную любовь. [1, 188]*

4) бездонность:

*Но в день последний, в час бездонный,
Нарушив всяческий закон,
Он встанет, призрак беззаконный,
Зеркальной гладью отражен. [1, 211]*

5) бездорожность:

*И полны заветной дрожью
Долгожданных лет,
Мы помчимся к бездорожью
В несказанный свет. [1, 169]*

*Все дышавшее ложью
Отшатнулось, дрожа.
Предо мной – к бездорожью
Золотая межа. [1, 170]*

6) неподвижность:

*Когда святого забвения
Кругом недвижная тишь,
Ты смотришь в тихом томлении,
Речной раздвинув камыш. [1, 196]*

*Ты и в сумраке, милая, ближе
К неподвижному жизни ключу. [1, 130]*

7) **безмолвность:**

Были страшны безмолвные встречи... [1, 194]

8) **незримость:**

*Ранний час. В пути незрима
Разгорается мечта.
Плещут крылья серафима,
Высь прозрачна, даль светла. [1, 128]*

9) **неизбежность:**

*Там лицо укрывали
В разноцветную ложь.
Но в руке узнавали
неизбежную дрожь. [1, 210]*

Указанные признаки “инога мира”, выявленные лишь посредством привлечения слов с отрицающими приставками, очевидно распределяются на две группы. В первую входят бессмертие, бесконечность, безысходность, бездонность, бездорожность, отражающие **БЕЗГРАНИЧНОСТЬ** инога мира во времени и пространстве, вторую группу составляют неподвижность, безмолвность, незримость, свидетельствующие о том, что описываемый мир наделяется признаком **БЕЗЖИЗНЕННОСТИ** (отсутствия движения, звуков и зримых реалий). Теперь мы видим, что “другая действительность” в привычной для Блока манере характеризуется двумя **контрастными** чертами. Но для автора “Стихов о Прекрасной Даме” этот контраст не был резким, наоборот, он сглажен положительными коннотациями при описании “безжизненности”, которая трактуется как тишина, покой, безмятежность. Контрастными чертами наделяются и “обитатели” другого мира: Она, Ты, Призрак, Друг, Я и др.

*Спи без тревог. Тебя не разбудила
Моя мечта, мой безмятежный друг. [1, 199]*

Наивысший накал положительных коннотаций находим в контекстах героини цикла – безмолвной [1, 100], невозмутимой [1, 100], недоступной [1, 120], непостижной Девы-Звезды:

*Белая Ты, в глубинах несмутима,
В жизни – строга и гневна.
Тайно тревожна и тайно любима,
Дева, Заря, Купина. [1, 185]*

Мужские персонажи “другого мира” даются в ином стилистическом ключе. Лирический герой **Я** неподвижно прикован [1, 185], безмолвен, как призрак [1, 230] незрим:

*Мой голос глух, мой волос сед.
Черты до ужаса недвижны.
Со мной всю жизнь – один Завет:
Завет служенья **Непостижной**.
Я стерегу Ее ключи
И с ней присутствую, **незримый**,
Когда скрещаются мечи
За красоту **Недостижимой**. [1, 231]*

Для персонажей “Стихов о Прекрасной Даме” характерна еще одна черта – их “несвободность”, зависимость от “другой действительности”. Эта черта проистекает из того признака “другой действительности”, который выше был назван неизбежностью (обязательностью), непреложностью “инога мира”:

*Медленно в двери церковные
Шла Я, душой несвободная. [1, 133]*

*Не отличишь его в толпе народной
Не наградишь улыбкою его,
Когда вослед взирает, **несвободный**,
Вкусив на миг бессмертья Твоего. [1, 107]*

Но “несвободность” лирического героя есть для него положительный момент, ибо она означает его приобщенность к “другой действительности”, к миру Прекрасной дамы, а потому является истинной свободой. Свидетельством тому является следующий оксюморон:

*Я знал, задумчивый поэт,
Что ни один не ведал гений
Такой **свободы**, как обет
Моих **невольничьих Служений**. [1, 23]*

Приведенные материалы использования Блоком словообразовательных отрицательных конструкций еще раз выявляют и подчеркивают сложную, но четкую структурность цикла “Стихов о Прекрасной даме” и взаимообусловленность всех элементов текста, т.е. их системность.

В цикле “Распутья” сохраняется частотность производных слов с **без-** и **не-** как одного из элементов словаря и поэтики Блока-символиста:

Без конца – безначальная сказка. [1, 300]

Слова с **без-** и **не-** по-прежнему “обслуживают” мир Прекрасной дамы, сохраняющий в цикле “Распутья” свои основные черты:

*Там – бессмертной волей томима,
Может быть, призывала Сама... [1, 305]*

*То – заря бесконечного холода,
Что послала мне сладкий намек. [1, 293]*

Лирический герой **Я** вначале сохраняет черты безмолвности [1, 248], неподвижности [1, 239], незнания:

*Отворяются двери – там мерцанья,
И за ярким окошком – виденья,
Не знаю – и не скрою незнанья... [1, 272]*

Мы – край неизвестных дорог... [1, 323]

Но небывалые думы [1, 241], невозможные сны [1, 292] лирического героя “Распутий” постепенно сменяются более активной позицией: сны и думы заменяются небывалым огнем [1, 279], мистическая “другая действительность” оказывается рядом и посылает герою свои знаки, призывы:

*Беспокойно я брожу по зале...
В этих окнах есть намек.
Эти двери мне всю ночь бросали
Скрипы, тени, может быть, упрек?... [1, 292]*

Но наряду с вышеприведенными текстами высокого мистического настроения, доходящего до экстаза, в “Распутьях” (потому цикл так и назван) появляются **иные**, прямо противоположные коннотации слов с **без-** и **не-**. Ср.

*Я, паяц, у блестящей лампы
Возникаю в открытый люк.
Это – бездна смотрит сквозь лампы –
Ненасытно-жадный паук. [1, 322]*

Тонкая, не бросающаяся в глаза ирония вкрадывается и в контексты Прекрасной Дамы:

*У дверей Несравненной Дамы
Я рыдал в плаще голубом,
И, шатаясь, вторил тот самый –
Незнакомец с бледным лицом. [1, 263].*

Таким образом, для “Распутий” характерна более глубокая контрастность в описании “другой действительности”: если в “Стихах о Прекрасной Даме” это был контраст признаков “другого мира” (бесконечность – безжизненность), то теперь контрастируют приятие “другого мира”, приобщение к нему и – начинающееся его отрицание. Во весь голос Блок скажет об этом во втором томе. Необходимо еще раз подчеркнуть, что в “Распутьях” логико-семантические контрасты начинают совмещаться со стилистическими и в эту стилистически сниженную струю попадают и слова с **без-** и **не-** (ср.: бездна – ненасытно-жадный паук).

Анализ значения и функции производных слов с отрицательными приставками показал их высокую значимость для символической системы первого тома лирики Ал. Блока, обнаружил их причастность к важнейшим мировоззренческим константам раннего творчества поэта. “В жизни символиста все – символ. *Не-символов нет*” [6, 259]. Но не стоит преувеличивать именно мировоззренческого характера этих идей. Да, Блок сполна использовал **терминологию** теорий двоемирия и панэстетизма – мистицизм оказался отличной формой для художественного приема возвышения Возлюбленной. Иначе как объяснить столь скорое появление иронического отношения к героине (Несравненная Дама) и ее рыцарю, рыдающему в голубом плаще, и категорическое заявление самого А. Блока в известном письме к А. Белому о том, что он – не мистик?

Список использованной литературы

1. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. / А.А. Блок. – М.-Л. : Гос. изд-во худ. лит., 1960-1963. – Т. 1. – 1960. – 715 с.

2. Венгров Н. Путь Александра Блока / Н. Венгров. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 416 с.
3. Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм / В.М. Жирмунский // Русская мысль. – 1916. – № 12. – С. 25-56.
4. Минц З.Г. Блок и русский символизм / З.Г. Минц // Литературное наследство. А. Блок. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1980. – Т. 92, книга первая. – С. 98-172.
5. Орлов В.Н. Перепутья / В.Н. Орлов. – М. : Изд-во “Худож. лит.”, 1976. – 368 с.
6. Цветаева М.И. Сочинения: в 2 т. / М.И. Цветаева. – М. : Изд-во “Худож. лит.”, 1988. – Т. 2. – 640 с.

Summary. In this article a question of ways and methods of creating the “another reality” image in symbolist poetry was pointed. This problem was scrutinized on the materials of A. Block works, who created the structurally clear, almost tangible artistic image of “another world”. From all the means of creating this mythical image, only the words, which created those appellations’ lines with English equivalent of prefix -in, -un, and suffix -less has been scrutinized.

Key words: beautiful lady, “another reality”, unearthly, incomprehensible, mysticism, sign, “biuniverse”, function, secret, hint, symbol.

УДК 821.161.1-1.09

С.Д. Абрамович

СТИХОТВОРЕНИЕ М. ТИЛЛО “РЕНЕССАНС”: ИДЕЯ, ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА, СТИЛИСТИКА

Стаття присвячена дослідженню репрезентативного твору Марії Тилло, в якому зроблено сміливу спробу ліричної інтерпретації вузлових проблем буття людини та шляхів європейської культури.

Ключові слова: Ренесанс, титанізм, трагедійність, культура.

Актуальность темы обусловлена тем, что лиро-поэтическое наследие безвременно ушедшей из жизни молодой черновицкой поэтессы Марии Тилло на глазах получает общественное признание. Статья о ней помещена в “Википедии”, сборники ее стихов издавались в Черновцах и в Киеве. Память о поэтессе увенчана мемориальной доской, установленной на черновицком доме, где она жила. О поэзии М. Тилло одобрительно отзывались украинские мастера поэтического слова, зарубежные литераторы. Кроме того, изданы три объемных выпуска “Научно-поэтических Чтений памяти Марии Тилло” (К., 2007, 2208 и 2010 гг.). Поэзию М. Тилло исследовали известные ученые, среди которых – доктора филологических наук М. Михайлова (Москва, МГУ), Г. Якушева (Москва, Государственный институт русского языка), П. Михед (Киев, НАН Украины), Т. Пахарева (Киевский Национальный педуниверситет), М. Ткачук (Тернопольский педуниверситет), О. Николенко (Полтавский педуниверситет) и др.

Тем не менее, остается актуальной как задача генерализации всех этих исследований, так и необходимость дальнейшего углубленного исследования поэтического космоса М. Тилло.

Так, все исследователи единодушно подчеркивали философско-медитативный характер лирики М. Тилло [3; 4; 5; 6]. Но конкретный анализ одного стихотворения, в частности – данного, предпринимался только однажды, автором этого текста. Эта статья представляет собой переработку ранней публикации в одном из выпусков “Чтений”, посвященных памяти М. Тилло [см.: 2], с надлежащим углублением, особенно же справочно-научного аппарата.

Наше литературоведение имеет традицию монографического анализа одного стихотворения. Такой анализ позволяет достичь достаточной полноты и целостности в трактовке произведения.

И, чтобы уяснить духовно-философскую насыщенность поэзии М. Тилло, основные принципы создания ее образной системы, мы остановимся сейчас на одном из наиболее неповторимых ее произведений.

РЕНЕССАНС¹

Мы шли по лестнице небес,
Держа перила облаков
В своих трепещущих ладонях.
И растворяющийся день

Скрывался в черной маске сна,
А мы спасались от погони

Самих себя. Искрился дождь
Звездопадения. И тень
Сгорала, прикоснувшись к краю
Вселенной. Розовый огонь
Струился тлеющей рекой,
Где волны пели: “Я не знаю...”

Не уточняя, что не знать
Им предложили облака.
И постепенная удача
Вершила чудо. А вокруг
Горело радостным костром.
Но почему-то плачу, плачу...

М. Тилло читала в вузе культурологию, и тем самым оказывалась в положении куда более выигрышном, чем, скажем, положение булгаковского Ивана Бездомного. Увы, булгаковский персонаж сконденсировал в себе типичные черты нового, “советского” поэта – этакое человека с улицы – талантливое, но дремуче невежественное. Разрушающий все традиции футуризм в первые годы советской власти процветал как раз благодаря этой дикой энергии отрицания, тайно унаследованной, впрочем, от бурной эстетики романтизма XIX века. Импульс этот не угас и сегодня: по неписанным законам поэту почему-то как бы позволено не знать очевидных вещей – вплоть до грамматических правил, быть нахраписто-эпатажным в общении и жить не столько среди людей, сколько среди слов, предпочтительно собственного изобретения. Культура такому поэту представляется обычно фрагментами, случайно выхваченными из общей тьмы прожектором собственного внимания.

М. Тилло вовсе не была “книжным червем”: более того, поначалу что-то в ней было, пожалуй, и от Ивана Бездомного. Недаром ее первый сборник был назван “Я”: по молодости лет, она еще чаще говорила “Я и Моцарт”, а не “Моцарт и я”. Но участие в проекте кафедры по созданию собственного концептуального учебного пособия по культурологии, в частности, осознание необходимости переоценки наследия Ренессанса², чтение лекций по культурологии, не могли пройти бесследно. Интеллектуальные занятия придали масштабности ее природной склонности к обобщениям. А огранкой поэтической эмоции выступила русская поэтическая традиция: “Изысканная простота, органичная утонченность и сдержанный драматизм стихов Марии Тилло заставляют вспоминать прежде всего о поэзии Серебряного века – об ахматовской созерцательности и мандельштамовской грустной философичности, о цветаевской трагической “неукорененности” и брюсовском символично-мистическом урбанизме, о блоковской тоске по прекрасному и неосуществимому – и есенинском ощущении обостренно-живой связи с природой” [6, 29].

Видимо, поэтической темой этого стихотворения является именно трагическая красота Ренессанса, вознесшего человека на небывалую высоту, за чем последовало и неминуемое падение. Исследователи культуры указывают, например, что уже Шекспир становится летописцем угасания ренессансной веры в величие и красоту человека: титанический порыв взять власть над судьбой в собственные руки сменился трагическим вопрошением: быть или не быть? Наше сегодня с его противоречивыми установками – от невероятного преувеличения возможностей человека до не менее невероятного унижения и порабощения его – закономерное дитя Ренессанса.

М. Тилло с подобными духовными массивами имела дело, как говорят, по долгу службы. Ей пришлось углубиться, в той или иной степени, во всю историю культуры. Интеллектуальные занятия придали масштабности ее природной склонности к обобщениям.

Отмечено, что “она тонкий лирик, с чутким ощущением природы. Однако это не описательная, а философско-медитативная поэзия” [5, 9]. Лирику литературоведы привычно делят на рубрики: лирика любовная, пейзажная, гражданская, философско-медитативная. Обыкновенно эмоции поэта сосредотачиваются на относительно малом объекте: любимый человек; локон кудрей в памятном медальоне; родные березы за окном; подняться до любви к родине вообще в нашей традиционной литературной критике уже почитается признаком высокого духа. Историческая ретроспектива у большинства наших сегодняшних поэтов также обычно сводится к горизонтам истории своей земли. Да и в истории литературы я что-то не припоминаю поэтов, вдохновлявшихся впечатлениями от “чужих” минувших веков – один разве что Валерий Брюсов, основоположник русского символизма (рубеж XIX-XX ст.). Тот мог держать лирический монолог

от лица ассирийского царя Ассаргаддона или египетской царицы Клеопатры. Но у Брюсова, историка по образованию, в основе такого художественного образа лежит некоторый трафарет, привычное, сложившееся в веках мнение о том или ином герое прошлого.

А здесь – нет ни какого-либо стандарта, ни конкретного человека, ни, впрочем, внешних примет самой эпохи. Ренессанс ведь был очень натуралистичен: его художники обожали детализировать изображение, доводя до иллюзорности (тот же Леонардо); его писатели смаковали, как Боккаччио, телесность и эротику. Обо всем этом М. Тилло прекрасно знала. У нее в комнате висела выполненная маслом копия головы ангела с леонардовской картины “Мадонна в гроте”, которую она любила: чарующий образ юности, соединяющий любование телесным цветением с одуховоряющей традицией средневековой иконы. Не знаю, эта ли именно картина кристаллизовала то ощущение эпохи Ренессанса, которое наполняет стихотворение, и если кристаллизовала, то в какой степени. М. Тилло была в таких ситуациях совершенно независима от чьего бы то ни было “влияния”, хоть бы и самого Леонардо.

Но общее ощущение возникает: и в картине Леонардо, и в ее стихотворении, образ цветущей молодости выступает на трагическом черном фоне. У Леонардо – это стены грота, в котором уединились Святая Мать и Дитя, сопровождаемые ангелом. У М. Тилло окружающая, сгущающаяся тьма ассоциируется не с замкнутым пространством, как у живописца, а с замыканием времени:

И растворяющийся день
Скрывался в черной маске сна...
...И тень
Сгорала, прикоснувшись к краю
Вселенной.

В объятиях нарождающейся тьмы кипит и бушует нежное пламя жизни, для которого найден неожиданный эпитет *розовый*:

Розовый огонь
Струился тлеющей рекой,
Где волны пели: “Я не знаю...”

Самый загадочный момент стихотворения – вот это “Я не знаю...”, журчащее в пении волн. Языческий по духу пантеизм Возрождения, впрочем, предполагал такую вот беседу с природными стихиями. И поэту дано услышать в этом диалоге стихий гораздо больше, чем равнодушному стороннему наблюдателю.

Не уточняя, что не знать
Им предложили облака.

Воля неба... Сквозной мотив поэзии М. Тилло – небо, опрокинувшееся в зеркала земных вод, схождение неба в плоть земного. Власть неба, ограничивающего земное знание – вод ли, пляшущего ли розового огня или – человека.

На особую роль образа неба в поэзии М. Тилло обратила внимание Т. Пахарева: “Небесный топос является в поэзии М. Тилло едва ли не самым разработанным: если земное пространство часто словно развоплощается, рассыпаясь на осколочные картины отражений в лужах (триптих “сверху вниз”), “точечные”, не собранные в единую картину и с трудом локализуемые “промельки” предметов (“Серый рассвет”), непредсказуемо меняющиеся каждое мгновение формы (“Наблюдения”), то пространство неба четко структурировано и предметно наполнено” [3, 32].

Человек в анализируемом стихотворении М. Тилло – вроде бы как бог античной мифологии: он в самом начале стихотворения – юн, радостен и смел; он, может показаться, действительно взбирается на небо в титаническом размахе самоутверждения:

Мы шли по лестнице небес,
Держа перила облаков
В своих трепещущих ладонях.

Тем не менее, в этом стремлении ввысь тут же обнаруживается внутренняя дисгармония, надлом. Ладони, дерзнувшие ухватиться за облака, недаром “трепещут”. Оказывается, человек спасается от самого себя. И, даже осыпанный падающими звездами, он не выглядит победителем в этом “штурме космоса”, как и создатели Вавилонской башни:

А мы спасались от погони
Самих себя. Искрился дождь
Звездопадения.

Пока – штурм неба. Пока – юность и победа. Но атмосфера волшебной сказки включает также предчувствие неминуемого поражения:

И постепенная удача
Вершила чудо. А вокруг
Горело радостным костром.
Но почему-то плачу, плачу...

Тем, кто знаком с творчеством М. Тилло, не следует объяснять, как много личного было вложено в эту коллизию лирического сюжета. Она знала, что обречена болезнью. Но – находила в себе силу для вот таких поэтических взлетов. Для горького и отчетливого осознания неминуемого поражения человека в его поединке с миром. Находила смелые и яркие образные решения, неповторимые сочетания слов для того, чтобы обобщить и слить в одно целое великие порывы человечества и свое личное дерзание.

“Очевидно, творчість молодої авторки формувалася як цілісне напруження, поєднання всіх сил і спроможностей розуму, душі та волі. Метафора здивування засвідчує оригінальний погляд героїні на світ як суверенну форму духовного буття ліричного “Я”, наділений особливою життєвою енергією”, – пише Н Ткачук [4, 85].

Согласно концепции автора стихотворения, мы всегда несем в себе розовый огонь Ренессанса среди неумолимо сгущающейся тьмы. Мы в безумии бросаемся “штурмовать небо”, надеясь победить судьбу. Мы обречены в этой борьбе. И – невыразимо прекрасны в своем поединке с роком. Вот что, видимо, хотела сказать она этим неподражательно странным и волнующим стихотворением.

Лев Толстой как-то сказал о Фете, что тому присуща “лирическая дерзость, свойство великих поэтов”. Помолчим насчет величия, но в “лирической дерзости” Марии Тилло никак не откажешь.

Примечания

- ¹ Именно так было озаглавлено это стихотворение в сборнике Марии Тилло “Alter ego”. В итоговый ее сборник “Лирика” оно случайно попало без названия.
- ² В нашей совместной книге [1] мы рассматриваем Ренессанс и ренессансный гуманизм не как “величайший прогрессивный переворот из всех, пережитых человечеством”, как утверждал некогда Ф. Энгельс, но как трагическое заблуждение европейской культуры. Ренессанс породил не только ее секуляризацию (освобождение культуры от религии): антропоцентризм повлек за собой тотальное падение нравов, угасание политической и юридической морали, высвобождение в человеке “зверя”. Символом Ренессанса может служить тот несчастный ребенок, которого Леонардо да Винчи некогда выкрасил золотой краской – дитя должно было изображать на празднестве Эрота. Это “обожествление человека” обошлось дорого: к вечеру ребенок умер от закупорки всех пор кожи.

Список использованных источников

1. Абрамович С. Д. Культурологія : навч. посіб. / С. Д. Абрамович, М. С. Тілло, М. Ю. Чикарькова. – К. : Кондор, 2003. – 320 с.
2. Науково-поетичні читання пам’яті Марії Тілли. – Випуск 1. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2007. – 80 с.
3. Пахарева Т. Небесный топос в поэзии М. Тилло / Т. Пахарева // Науково-поетичні читання пам’яті Марії Тілло. – Випуск 2. – К.: Видавничий дім Д. Бураго, 2008. – С. 32–35.
4. Ткачук М. Екзистенційне осмислення буття людини в ліриці Марії Тілли / Микола Ткачук // Науково-поетичні читання пам’яті Марії Тілли. – Випуск 3. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – С 84–88.
5. Чикарькова М. Поэзия Марии Тилло / Мария Чикарькова // М. Тилло. Лирика. – К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2006. – С. 2–13.
6. Якушева Г. “Слишком много счастья – это скучно. Слишком много счастья – это страшно...” (о стихах Марии Тилло) / Галина Якушева // Науково-поетичні читання пам’яті Марії Тілли. – Випуск. 2. – К.: Видавничий дім С. Бураго, 2007. – С. 29–32.

Summary. The article deals with representative works of Mary Tilly, which made a bold attempt lyrical interpretation of the key problems of human existence and ways of European culture.

Keywords: Renaissance, titanizm, tragedy, culture.

САТИРА КАК ПРЕДМЕТ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭСТЕТИКИ

У статті розглянуто зміст поняття сатири у теоретико-літературному аспекті. Запропоновано трактовку класичного визначення сатири, яке дав Ф. Шіллер, з урахуванням історико-літературних фактів. Сатиру розкрито як естетичну активність спротиву соціальності як такій, безвідносно до її оцінки з точки зору соціального поступу.

Ключові слова: сатира; соціальність; комічне; осміяння; ідеал.

Сатира – одно из самых неоднозначных понятий современной теории литературы. При интуитивной ясности его содержания даже для неискушенного человека, дефинитивная точность не дается тем эстетикам, которые стремятся к отчетливому отграничению представлений о сатирическом от родственных понятий, прежде всего – от юмора. Классическим определением сатиры считается определение, предложенное Ф. Шиллером в его трактате о “Наивной и сентиментальной поэзии”: “У сатирі дійсність як недосконале протиставиться ідеалові як найвищій реальності. Тут, зрештою, зовсім не вимагається, щоб останній був виражений словами, якщо поет уміє збуджувати його в нашій душі; а він, безумовно, мусить це вміти, інакше не зможе впливати на нас поетично. Такім чином, дійсність виступає тут як необхідний об’єкт антипатії; однак усе тут зводиться до того, щоб сама антипатія неодмінно поставала з ідеалу, що суперечить дійсності” [6, 277].

В определении Шиллера очень важны теоретические нюансы. Прежде всего, следует обратить внимание на то, что действительность, по Шиллеру, должна быть *необходимым* объектом антипатии, иначе “сатира” может оказаться просто сведением личных счетов с жизнью. Представляется, что ключевой вопрос, ответа на который следует искать в теоретических анализах сатирического, это вопрос именно о том, в какой перспективе действительность с *необходимостью* предстает объектом антипатии. Мы попытаемся увидеть отражение этого вопроса в энциклопедических (литературоведческих) определениях сатиры, принадлежащих перу серьезных исследователей.

“Сатира – в несколько неопределенном и расплывчатом смысле сатиру называют всякое литературное произведение, в котором выражено некоторое определенное отношение к явлениям жизни, а именно – осуждение и осмеяние их, выставление их на общий смех, позор и негодование... В противоположность юмору, особому настроению, при котором смех автора все время смягчен явным или затаенным сочувствием автора к осмеиваемому лицу или явлению, смех сатиры более рассудочен.

Этой последнею чертою, обращением к общественности, сатира обнаруживает свою всегда публицистическую сущность. Она есть поэтическое обличение действительности во имя более или менее определенного общественного идеала” [5, стб. 754].

“Сатира – вид комического, отличающийся от других видов (юмора, иронии) резкостью обличения. Сатира при своем зарождении являлась определенным лирическим жанром. Она представляла собой стихотворение, часто значительное по объему, содержание которого заключало в себе насмешку над определенными лицами или событиями” [4, стб. 856].

В заключение это приведем широко известное определение М. М. Бахтина, крупнейшего специалиста по исторической поэтике, данное им в единственной энциклопедической статье, принадлежащей его перу: “Дадим прежде всего определение сатиры – не как жанра, а как особого отношения творящего к изображаемой им действительности. Сатира есть образное отрицание современной действительности в различных ее моментах, необходимо включающее в себя – в той или иной форме и с той или иной степенью конкретности и ясности и положительный момент утверждения лучшей действительности (“идеала как высшей реальности”, по определению Шиллера). Образный характер отрицания отличает сатиру, как художественное явление, от различных форм публицистики. Образное отрицание может принимать в сатире две формы” [1, с. 35].

Как видим, ни одно из приведенных определений не содержит ответа на вопрос, весьма отчетливо присутствующий в тексте Шиллера. Сатира повсеместно определяется как специфическое отношение к действительности, по всей видимости, такое отношение, которое можно в первом приближении описать как состояние неудовлетворенности этой действительностью. При этом следует помнить, что мы должны, намереваясь определить характер этой неудовлетворенности, избежать соблазна свести эту неудовлетворенность к сугубо личному недовольству обстоятельствами личного существования. Представляется самоочевидным, что

недовольство действительностью предполагает представление о другой, лучшей действительности – говоря словами Шиллера: об идеале. Условием корректности в обращении с понятием об идеале является отрицание возможности его осуществления (воплощения) в реальной жизни. В то же время, опять-таки, по словам Шиллера, переживание идеала должно иметь чувственный, а не отвлеченно-абстрактный характер. Следовательно, мы должны искать ситуации, приводящие к актуализации сатирического пафоса, все-таки, в пределах реальной действительности и, отталкиваясь от них, составить точное представление о природе идеала, на фоне которого текущая действительность возбуждает в соответствующим образом настроенном созерцателе сатирическое негодование. В выявлении и характеристике таких ситуаций нам поможет сжатый исторический очерк развития сатиры как череды конкретно-исторических реализаций сатирического пафоса.

Почти все обзоры истории сатирических жанров начинают с Древнего Рима, с имен Горация и Ювенала. Живописную характеристику этого начального периода сатиры как жанра дал в своей “Эстетике” Гегель. Оно интересно для нас не только теоретической стороной, но и исторической конкретикой: “Сатира (....) представляет своеобразное достояние римлян. Дух римского мира – это господство абстракции, мертвенного закона, разрушение красоты и веселых нравов, вытеснение семьи как непосредственной природной нравственности и, вообще, принесение в жертву индивидуальности, которая отдается государству и находит свое хладнокровное достоинство и рассудочное удовлетворение в послушании абстрактному закону” [2, 84-85].

Гегель видит истоки сатиры, в частности, в “вытеснении семьи”, осуществляемом государством. Иными словами, уже в зачатке своего существования сатира, как и любое другое живое явление, возникает как эффект некоего столкновения, противоречия. В данной интерпретации, это столкновение=противоречие сводит две формы социального устройства: семью и государство. Следует подчеркнуть, во-первых, явно не антагонистический характер этого противоречия и, во-вторых, безотносительность этого конфликта к конкретной исторической ситуации: семья и государство в различных формах сопутствуют развитию человеческого общества с давних времен до сего времени. В характеристике Гегеля для нас первостепенный интерес получает указание на давление, претерпеваемое индивидом со стороны государства, но индивидом не как таковым, а – членом семьи, членом сообщества, существование которого подвергается угрозе со стороны другого сообщества. Государство угрожает, конечно, не фактическому существованию семьи, оно ставит под сомнение автономность семейных ценностей, устремлено к подчинению этих ценностей ценностям государства. В такой ситуации и рождается сатира, как реакция самозащиты определенных социальных ценностей от агрессии других.

Следующий важный этап, отмечаемый историками сатиры: Средневековье. Формы внешнего давления на индивидуальность принимали в Средние века существенно иные формы: с уверенностью можно сказать, что о государстве как выхолащивающем семейную “природную нравственность” в данном случае речь идти не могла. Сатирический акцент смещается здесь в иную плоскость: “Взаимоосмеяние *сословий* (курсив наш – Э. А.) играет громадную роль в средневековом сатирическом творчестве. Сатирические образы попа, монаха, рыцаря, крестьянина несколько схематизованы: за сословными чертами нет индивидуального характерного лица (по-настоящему оживают эти образы только в сатире эпохи Возрождения)” [1, 28].

Это замечание Бахтина имеет важное методологическое значение. Поскольку для нас важно проследить нечто общее в тех конфликтах и противоречиях, которыми “питалась” сатира, то обратим внимание, что в средневековых взаимоосмеяниях сословий *сохраняется* конфликт социальных форм: сообществ, учреждающихся на различных основаниях – монахов, рыцарей, сапожников и т. п. Принципиальным для нас при этом является тот факт, что данные сообщества, равно как семья и государство, не могут быть соотнесены в рамках той или иной иерархии, опирающейся на *объективный* ценностный критерий. Иными словами, у сапожников нет никаких объективных оснований считать себя привилегированным сословием по отношению, например, к хлебопекам или солдатам. Говоря об отсутствии объективного критерия различения сословий по признаку привилегированности, мы имеем в виду именно *объективный* критерий. Известно, что на любом этапе исторического развития общество структурируется, формируя различные типы иерархий. Однако, привилегии, которые всегда узурпируют те или иные социальные общности, никогда не основаны на внешнем, общепризнанном и безусловно авторитетном критерии: именно это обстоятельство служит залогом социальной динамики. Любое сословие – в широком смысле этого слова – может претендовать на привилегии с тем же основанием, что и любое другое.

Наше обобщение, таким образом, связано с наблюдениями, согласно которым собственно сатирический конфликт развивается при условии сосуществования в пределах страны, государства и т.п. различных форм социальной общности. Важнейшим уточнением является то, что нет объективных критериев, на основании которых одна общность могла бы претендовать на

привилегированное положение по отношению к другой. Можно надеяться, что мы приближаемся к природе сатирического “негодования” – на примере межсословного осмеяния видна, собственно говоря, *беспричинность* сатирического осмеяния другого, чем “твое”, сообщества: “Сатира в своей истинной форме есть чистейшая лирика – лирика негодования; ... Прежняя теория, отдававшая так много внимания мелочному разграничению и сближению литературных форм, сопоставляла сатиру с эпиграммой: и там, и здесь мы встречаемся с насмешкой над людскими слабостями. Но эпиграмма имеет в виду отдельную определенную личность, что в высшей степени чуждо высокому настроению сатирика; он проходит мимо всего исключительного, индивидуального; лишь порок и целого строя, целого общества рождают в нем творческое вдохновение” [3, с. 461].

В этом определении видного русского литературоведа для нас примечательна концентрация внимания на том, что предметом сатиры, по мнению ученого, является “целый строй”. Известная неточность этого тезиса очевидна – средневековая межсословная сатира не могла, по понятным причинам, критиковать “строй” – однако, в целом, указание А. Горнфельда весьма ценно. В самом деле, сатира возникает только при условии более или менее развитого представления об интересах *сообщества*. Одной из главных причин снижения интенсивности сатирического пафоса, как можно судить, исходя из избранной нами перспективы понимания сатиры, явилось постепенное социальное нивелирование всех членов общества, более или менее успешное – в зависимости от конкретных исторических обстоятельств – упразднение надуманных иерархий и, соответственно, привилегий. Иными словами, размывалась заданная внешними условиями цеховая – в широком смысле слова – разобщенность. Чрезвычайно точным в этом контексте нам представляется утверждение Мэтью Ходгарта: “I would suggest that true satire demands a high degree both of commitment to and involvement with the painful problems of the world, and simultaneously a high degree of abstraction from the world” [7, 11]. “Абстракция от мира” – действительно, совершенно необходимое условие чистой сатирической эмоции.

Подводя итоги, вернемся к одному из определений сатиры, данному С. Нельсом: “Специфика сатиры не в том, что она вскрывает отрицательные, вредные или позорные явления, но в том, что она всегда осуществляет это средствами особого комического закона, где негодование составляет единство с комическим изобличением, изобличаемое показывается как нормальное, чтобы затем обнаружить через смешное, что это *норма – только видимость, заслоняющая зло* (курсив наш – Э.А.). [4, 857].

С. Нельс вводит представление, согласно которому главное назначение сатиры – не изобличать социальные пороки, а изобличать мнимость *нормы*, в которой и состоит сущность социального зла. Наша позиция ориентируется именно на эту точку зрения. В ее развитии мы видим перспективу ответа на вопрос, подспудно присутствующий в трактате Шиллера: как следует корректно мыслить *необходимую* антипатию к действительности?

Представление о чистой недолжности любой социальности может дать ответ на этот вопрос.

Многообразные коллизии, которые сопутствовали истории сатиры и которые можно обнаружить в сатирических произведениях, в конечном итоге, сводятся к коренному, фундаментальному противостоянию в человеке природного (естественного, врожденного) и социального (абстрактного, продукта общественного договора). По мере исторического прогресса, по мере становления цивилизации как совокупности материально-технических и духовных достижений *человечества* в ходе этого процесса, все четче проясняется граница между природными инстинктами и внешними императивами поведения члена общества. Несоответствие действительности идеалу не должно иметь вид внешнего сравнения, в котором участвовала бы, с одной стороны неприглядная действительность, а с другой – умозрительная картина идеального социального устройства. Действенность идеала можно “засечь” там и тогда, где и когда нарушается баланс между природным и социальным в человеке. Безусловно, не приходится говорить о том, что большую часть времени (истории) такой баланс находится в должном равновесии. Очевидно, что нет, движение истории и обусловлено этим дисбалансом. Однако есть периоды, когда дисгармония социума и природы ощущается особенно остро – это время сатиры. Думается, что можно, даже не прибегая к конкретным примерам, ввиду простоты ситуации, представить два состояния общества, когда дисбаланс между социальным и природным обнаруживается со всей очевидностью. Причем, в каждом из вариантов “верх берет” одна из сторон. Это, во-первых, ситуация резкой перемены общественного строя, когда жесткой критике с позиций “естественного разума” подвергается отживший порядок. В данном случае следует, видимо, говорить о преобладании природного, стихийного над отрицаемым формальным порядком отжившей государственности: в такой ситуации особенно остро переживается избыточность многих социальных надстроек. С нашей точки зрения, сатира представляет собой реакцию “целого человека” именно на такую активность социального начала. Здесь важно подчеркнуть, что речь идет не об искаженной, “порочной” и т. д. социальности. Учреждение новых и развитие, совершенствование традиционных форм внутрисоциумного взаимодействия –

естественное стремление социального организма. Дело только в том, что в этом стремлении социальное не видит меры, полагая идеалом полное вытеснение природного, стихийного начала из среды человеческого обитания. Сатирический пафос возникает, повторим, как реакция на интуитивно чувствуемую человеком недолжность тотальной социальности при том, что человек не может противопоставить этой недолжности положительного “образца”: любая утопия представляет собой именно проект идеального социума – а это в корне противоречит самому духу сатиры. Чрезвычайно важно помнить при анализе коллизии социального и природного о том, что исконная социальность человека, невозможность для индивида жить вне общества, приводит к формированию ряда запретов на “естественные” проявления животной природы человека. Социальное, по всеобщему согласию, обладает приоритетом. Постольку проявления природных инстинктов, а также неконтролируемых, социально бессмысленных человеческих порывов осуждаются обществом. С нашей точки зрения, сатира и юмор как раз и призваны, условно говоря, корректировать поддерживаемую социальными институтами иерархию социального и природного.

Исходя из вышеизложенного, мы формулируем определение сатиры следующим образом: сатира – эстетическое *обобщение негативного опыта социализации* как тенденции исчерпания личностного потенциала человека той или иной социальной *функцией*. Ближайшим предметом сатиры является тот или иной тип социальной общности. Исторически возрождение сатирического пафоса обусловлено как периодами стабилизации внешних форм государственного принуждения по отношению к личности, так и периодами резкой смены общественного строя – в такие периоды сатира обрушивается, как правило, на уходящий порядок.

Представляется целесообразным дальнейшие теоретические исследования сатиры ориентировать именно в таком, ценностно нейтральном направлении. Такой подход должен способствовать деидеологизации научного инструментария, что особенно актуально для развития литературоведения на постсоветском пространстве.

Список использованных источников

1. Бахтин М. М. Сатира / Бахтин М. М. – М. : Русские словари, 1997. – Сочинения : в 7 т. / М. Бахтин ; Т. 5. – С. 11-39.
2. Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике. Книга вторая. / Гегель Г.-В.-Ф. – М. : Соцэкгиз, 1940. – Сочинения в 14 т. / Гегель Г.-В.-Ф.; [пер. с нем. Б. Г. Столпнера] – Т. 13. – 363 с.
3. Горнфельд А. Сатира / Горнфельд А. // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И.А. Ефрона в 86 тт. – Т. 28-а. – СПб. : Типография акц. общ. “Издательское дело”, 1900. – С. 460 – 463.
4. Нельс С. Сатира / Нельс С. // Литературная энциклопедия: В 11 т. – Т. 10. – М. : Сов. энциклопедия, 1937. – стб. 856857.
5. Чехихин-Вертинский В. Сатира / Чехихин-Вертинский В. // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского (гл. ред. [и др.]) – Т. 2. – М.; Л. : Изд. Л. Д. Френкель – 1925. – стб. 754.
6. Шіллер Ф. Естетика. – Київ : Мистецтво, 1974. – 360 с.
7. Hodgart M., Konnery B. Satire: origins and principles. / Hodgart M., Konnery B. – New Jersey : University of New Jersey, 2009. – 255 p.

Summary. The article considers the concept of satire from a literary-theoretical perspective. The author examines a classical view on satire offered by F. Shiller and supports this view with examples from literary history. Ultimately, satire is defined as an aesthetic activity, the essence of which consists in a resistance to all forms of socialization regardless of these forms' significance for socio-historical progress

Key words: satire; socialization; comic; derision; ideal.

ВНУТРЕННЯЯ РЕЧЬ КАК СРЕДСТВО ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА “РАКОВЫЙ КОРПУС”

У статті здійснюється художній аналіз внутрішньої мови як засобу характеристики персонажів у романі О.І. Солжениціна “Раковий корпус”. На прикладах використання автором простого репліцирування, внутрішнього монологу та діалогу в мисленнєвій діяльності героїв розглядаються особливості світоглядних позицій персонажів.

Ключові слова: внутрішня мова, репліцирування, внутрішній монолог і діалог, акторіальна й ауторіальна оповідь.

Актуальность темы исследования определяется необходимостью комплексного анализа внутренней речи в романе А. И. Солженицына “Раковый корпус” как особого средства характеристики персонажей и формы языкового общения индивидуума в качестве фрагмента художественного текста. Главным фактором, обуславливающим актуальность данного исследования, является отсутствие литературоведческих трудов, предлагающих более или менее систематизированное описание внутренней речи, ее семантического наполнения и стилистического функционирования. Это объясняется, прежде всего, сложностью и многоаспектностью объекта исследования.

“Столкнуть две судьбы – палача и жертвы, связать социальную трагедию сталинизма с трагедией смертельной болезни и перед лицом этих неумолимых роковых сил поставить вопрос: чем люди живы, – это замысел большого художника”, – такими словами завершает критик Е. Б. Тагер свое письмо-рецензию на роман А. И. Солженицына “Раковый корпус”, видя в нем подлинное художественное открытие [2, 88]. В создании произведения бесспорно высокой литературной ценности одну из главных ролей играет внутренняя речь как средство характеристики персонажей, придавая миру образов потрясающей многомерности и содержательной наполненности. Особенной актуальности интраперсональное общение приобретает в герметичном, камерном мире замкнутого пространства палаты, в которую Солженицын помещает онкологически больных. Изолированность от социума и перипетии собственной болезни подталкивают героев к размышлениям над собственной судьбой, оставляя наедине с собой и воспоминаниями. А потому вопрос о внутренней речи как средстве характеристики персонажей во многом определяет целостный облик героев, стилистическую организацию и поэтику произведения в целом, а, значит, достоин самого пристального литературоведческого рассмотрения. Е. Б. Тагер одним из первых высоко оценил существенный элемент разоблачения господствующей идеологии в романе, которая стала, по его словам, “защитным панцирем, внутри которого подлец уверен в своем праве на самоуважение” [2, 86].

Вопиющее и взывающее к совести каждого, противоестественное осознание зла как добра, преступления как добродетели, а человеконенавистнической и кровавой идеологии как в высшей степени гуманной неумолимо и безапелляционно осуждает и подвергает острому высмеиванию Солженицын посредством раскрытия особенностей внутренней речи отдельных представителей сталинской эпохи в романе “Раковый корпус”. Так, например, Русанов не без умиления вспоминает о сталинских репрессиях, тем самым самоизобличая в себе доносчика: “В то прекрасное честное время, в тридцать седьмом-тридцать восьмом году, заметно очищалась общественная атмосфера, так легко стало дышаться! Все лгуны, клеветники, слишком смелые любители самокритики или слишком заумные интеллигентки – исчезли, заткнулись, притаились, а люди принципиальные, устойчивые, преданные, друзья Русанова и сам он, ходили с достойно поднятой головой” [5, 167]. Такие воспоминания отличаются от того, что вынес Костоглов из лагерного опыта: в день, когда умер Сталин зэки вопреки запрету в знак ликования стали подбрасывать в воздух шапки. Другой персонаж Ефрем Поддуев, пытаясь осознать причину своей болезни как возмездия за греховно прожитую жизнь, вспоминает о том, как был надзирателем в тюремной колонии и в сильный мороз заставил заключенных работать, не давая им ни в чем спуска и не вняв их мольбам, тогда и услышал от них: “Ничего. И ты будешь умирать, десятник!” [5, 181]. Эти и другие воспоминания героев запечатлевают их добольничный опыт, свидетельствуют об их пребывании по разные стороны идеологических баррикад.

Внутренняя речь Русанова отражает в себе ограниченность его сознания, находящегося в узких рамках диалектико-материалистического мировоззрения и потому в системе идеологического противоборства занимает позицию, противоположную взглядам и жизненному опыту главного героя романа Олега Костоглового. Подобное идейное и нравственное противостояние

угнетающего и угнетенного, палача и жертвы наличествует в структуре внутренней речи произведения. Непримируемость позиций этих двух героев проходит через всю канву романа и заявляет о себе с первых его строк во внутренних замечаниях и размышлениях. Так, например, во время объяснения Костоготовым геометрических правил Демке автор не преминет указать на раздраженные мысленные реплики Русанова, графически беря внутреннюю речь в скобки. Непосредственно за высказыванием Олега о том, что образование ума не прибавляет, следует несобственно-прямая речь Павла Николаевича: “(Чему учит ребенка, Оглоед!)” [5, 21]. А после предложения Олега своему ученику заниматься стереометрией ежедневно и вовсе следует внутреннее негодование их соседа по койке: “(Этого еще не хватало, над ухом)” [5, 23]. Прием выделения внутренней речи в скобки наличествует и в других эпизодах, свидетельствуя о раздражительности Русанова и органической неспособности к чуткости. Так, интерес Людмилы Афанасьевны по поводу того, что читает ее больной Дема вызывает незамедлительное внутреннее возмущение Русанова: “(Не могла найти вопроса поумней! В служебное время!)” [5, 41]. В скобки берутся и его мысли по поводу дальнейшей тактики поведения с Костоготовым: “(Тут не возражать, не спорить надо было по субботнему, а надо было проверить, что это за человек, откуда он, из чьих, – и его вопиюще-неверные взгляды не вредят ли занимаемой им должности)” [5, 123].

Особенное место в характеристике внутренней речи занимает система взаимоотношений между больными и врачами. Не все может и обязан говорить о болезни пациенту доктор, и не все понимают больные из происходящего, а потому существует недосказанность, которая порождает ряд мысленных предположений и домыслов у больного, часто далеких от истинного положения вещей, и служит поводом для обдумывания подлинного диагноза и лечения медицинскими работниками.

Так Ефрем и Евгения Устиновна перед очередной тяжелой операцией понимают друг друга, но не произносят мыслей вслух. Автор передает молчаливые укоры Ефрема посредством несобственно-прямой речи: “(Он хотел выразить: как же вы раньше резали? Что ж вы думали? Но никогда не щадивший никаких начальников, всем лепивший в лицо, Евгению Устиновну он поберёг. Пусть сама догадается)” [5, 101]. Врач мысленно внемлет тяжелым укорам Поддуева, однако про себя отрицает неправильность выбранного пути: “(Что ж говорить тебе, горемыка, что рак языка – это не рак нижней губы? Подчелюстные узлы уберёшь, а вдруг оказывается, что затронуты глубинные лимфоути. Этого нельзя было резать раньше)” [5, 101]. Мысленные терзания присутствуют и во внутренней речи маститых докторов, посвященных в тайны онкологии: Людмила Афанасьевна, застигнутая страшным диагнозом, пытается уследить за ходом мыслей доктора Орещенкова, но страх и надежда мешают ей сосредоточиться: “(Он сказал: “если надо будет резать”. Он хотел выразить, что, может, и не придётся?... Или нет, вот что... Нет, хуже...)” [5, 386].

В целом весь врачебный обход представляет собой мастерски закодированную систему сокрытия истинных мыслей докторов. Солженицын отмечает, что “...все полтора часа генерального обхода заведующий хирургическим отделением говорил не то, что думал, следил, чтоб тон его не выражал его чувств” [5, 313], поэтому внутренняя речь здесь подавлена, а говорится не то, что мыслится. Подобная дуалистичность подхода дала возможность исследователю Ю. Дюжеву говорить о схожести сцены обхода врачом своих подопечных с показательными “выходами в народ” лидеров перестройки [1, 145].

Таким образом, внутреннюю речь в романе “Раковый корпус” можно условно подразделить на то, о чем персонаж думает, что вспоминает и говорит сам себе. Ю. М. Сергеева рассматривает внутреннюю речь как особую форму языкового общения и выделяет такие основные формы существования внутренней речи как простое реплицирование, внутренний монолог и внутренний диалог [4, 5]. Все три представлены в произведении, что обусловлено спецификой творческого метода: несколько судеб показано на изломах, место действия происходит в замкнутом пространстве больничного помещения в относительно короткие сроки, а, значит, многое может быть передано с помощью воспоминаний и размышлений, но не в непосредственном действии.

Примером внутреннего диалога может служить взволнованное состояние Веры Гангарт после духовного сближения с Костоготовым во время переливания ему крови. Придя вечером к себе домой и усевшись в кресло, Вера повторяет мысленно все сказанное и добавляет то, что еще не было произнесено: “Она стала разговаривать – но не вслух. Она воображаемо разговаривала с ним, будто он сидел тут же, через круглый стол, при том же зеленоватом свечении. Она говорила то, что ей надо было сказать, и выслушивала его: верным ухом отбирала, что он мог бы ответить. У него очень трудно предвидеть, как он вывернет, но, кажется, она привыкала” [5, 298].

Для Гангарт упомянутый вечер послужил ключевым моментом для переосмысления и переоценки своей жизненной позиции и осознания верности выбранного пути. Героиня вспоминает свою бывшую любовь и клятвы в верности, конструирует диалог с Олегом, который, кажется, способен на то, чтобы понять ее – и все это происходит в средоточии мысли, чувства и воли героини: “Она досказывала ему сегодняшнее – то, что при их отношениях ещё никак сказать нельзя, а вот сейчас можно. Она развивала ему свою теорию о мужчинах и женщинах.

Хемингуэевские сверх-мужчины – это существа, не поднявшиеся до человека, мелко плавает Хемингуэй. (Обязательно буркнет Олег, что никакого Хемингуэя он не читал, и даже гордо будет выставлять: в армии не было, в лагере не было)” [5, 298].

При этом внутренняя речь каждого из персонажей содержит в себе присущие только ему миросозерцательные начала как выражения сознания мыслящего. Посредством внутренней речи осуществляется приобщение к миру мыслей и эмоций героев, к неким универсальным сущностям, бытийным и метафизическим. Автор дает возможность читателю отслеживать динамику духовного развития либо нравственной деградации героев и тем самым обогащает художественную многомерность произведения, осуществляя при этом смещение с ауториальной перспективы (или регистра) повествования на акториальную. При этом регистр может меняться мгновенно по ходу повествования. Роман “Раковый корпус” начинается с авторской речи, чередующейся с несобственно-прямой речью Русанова, стилистически окрашенных вкраплений выражения его сознания, свойственных ему миросозерцательных позиций. Данное утверждение широко представлено многочисленными нравоучениями, выражающими недоброжелательную позицию говорящего:

- “И когда только научится наше население ездить с чистыми аккуратными чемоданами!” [5, с. 6]
- “Вот уж ума не хватило назвать тринадцатым какой-нибудь протезный или кишечный” [5, с. 3].
- “Сколько еще в нашем населении неискорененного хамства! И как его с этим грузом вести в новое общество!” [5, с. 21]
- “Однако, и войдя в палату, врачи не поспешили к койке Русанова!” [5, 40]

Явственно видно, что не автору неприятен номер корпуса или поведение докторов, а само возмущение и неприятие Русановым своего загнанного положения заявляет здесь о себе уже с первых строк романа и возрастает по мере развития событийного плана. Вскоре и сам автор спешит заметить, проникнув во внутренние переживания героя, что все было Павлу Николаевичу неприятно: начиная с убогих, казенных помещений больницы и заканчивая криками боли “одного русского парня” [5, с. 4]. Именно неприятие и озлобленность по отношению к чужим ему больным людям, а не сожаление или сочувствие, присутствует во внутренней речи героя.

Сам же Солженицын был всегда убежден, что не бывает зла и добра в чистом виде, как нет и абсолютно доброго и злого человека, путь к лучшему в себе лежит через постоянную внутреннюю работу над собой, неотступное преодоление препятствий в себе же. Механизм зла состоит в том, что совершая злой поступок, человек должен прежде осознать его как добро или как осмысленное закономерное действие, для того, чтобы простить преступление самому себе еще только зарождающееся, только подготавливающееся к совершению в его сознании, найти достойное по его меркам оправдание своим поступкам. В этом случае внутренняя речь помогает отследить ключевые моменты перерождения, подмены понятий и арсенала оправдательных средств в сознании Русанова: “Да всю свою жизнь перебирая, Русанов не мог упрекнуть себя в трусости. Ему не приходилось бояться! Может быть он не был какой-нибудь особо храбрый человек, но и случая такого не припоминалось, чтобы проявил трусость. Нет оснований предполагать, что он испугался бы на фронте – просто на фронт его не взяли как ценного, опытного работника. Нельзя утверждать, что он растерялся бы под бомбёжкой или в пожаре – но из К* они уехали до бомбёжек, и в пожар он не попадал никогда” [5, 167–168]. Потому внутренняя речь в данном произведении несет в себе характер нравственного высветления сущности каждого из героев.

Но если Ефрем Поддубев по прочтении книги Л. Толстого задумался над смыслом жизни в целом и своей в частности, то Русанов не стоит на пороге раскаяния, что тревожит его внутренний покой – это страх возмездия в виде “прямого удара кулака [5, 165]. Этого он страшится, этим и заняты его мысли.

Оторванный от системы, брошенный болезнью в чуждое и презираемое им окружение, Русанов во сне загнан в трубу, по которой ползет в поисках выхода. Сон героя является ценной художественной находкой автора, поскольку представлен внутренним монологом в сознании больного, в котором присутствуют внутреннее реплицирование (неверие по поводу происходящего во сне) и внутренний диалог (разговор с дочкой погибшей и работниками на замусоренной свалке). Как отметил критик В. А. Каверин: “... сила этой фигуры в том, что скальпель смерти вскрывает и страх доносчика и убийцы. Он, конечно, сильное воплощение мертвого идола сталинизма, может быть, сильнее еще написан во сне, чем наяву, потому что вскрыты какие-то глубины его существа” [3, 254]. Этот сон Русанова другой литературовед Е. Б. Тагер назовет позднее “фантастической логикой бреда” [2, 84], одной из сложнейших задач, которую только может поставить перед собой автор – изобразить героя изнутри через сновидения, вызванные болезненной реакцией на укол, где грань между действительностью и сознанием в бреде стерта умелым росчерком пера гения.

Примечательными являются описания экстралингвистических характеристик и способа продуцирования внутренней речи. Когда Ефрем думает, то под ним ходят половицы, что

раздражает Русанова, который чувствует усиленную внутреннюю работу над собой его соседа по палате, но к чему он сам еще не приблизился. Данная деталь несет в себе символический подтекст, так как под “расшатанными половицами” подразумевается неспособность прежних жизненных принципов Поддуева дать ответ на вопрос “Чем люди живы?”, а потому Ефрем переосмысливает всю свою жизнь, смотрит на нее в свете прочитанной книги Л. Толстого.

Внешние признаки раздумий Людмилы Афанасьевны проявляются в присобранных бровях: возвращаясь домой, врач еще продолжает размышлять над диагнозами и лечением своих больных, всматривается в окружающих с точки зрения онкологического проявления заболеваний, “как бы подозревая локализацию тех возможных опухолей” [5, 83] но постепенно переносится в своих мыслях к вопросам домашнего хозяйства и семейным делам. Напряженная работа мысли доктора Донцовой находит свое отражение в развернутой метафоре: “...и рабочие мысли ещё вились вокруг её головы, как пчелы, долго спусти ворота, а утром – задолго до них” [5, 84].

Показательной является ситуация ответов больных на вопрос: “Чем люди живы?”. При этом экстралингвистические характеристики, такие как мимика, расположение и поведение героев при обдумывании этого вопроса, свидетельствует о глубине проникновения в проблему, степени духовной развитости каждого из персонажей. Напряженный мыслительный процесс – это привилегия положительных героев. Так Павел Николаевич предпочитает меньше думать самостоятельно и больше черпать необходимую ему информацию из газет, потому как система социалистических догм не предусматривает свободу мысли. Поэтому над вопросом, заданным Ефремом, Русанов долго не раздумывает: “Ничуть не затруднился Павел Николаевич, даже и от курицы почти не оторвался:

–А в этом и сомнения быть не может. Запомните. Люди живут: идейностью и общественным благом. И выкусил самый тот сладкий хрящик в суставе” [5, 94].

Отсутствие паузы для размышления между вопросом и процессом поедания свидетельствует об отсутствии мыслительной деятельности как таковой у Русанова во всем, что носит идеологический или философский характер. Но когда все-таки ему, не привыкшему мыслить, приходится защищаться в споре, то при вынужденном напряжении внутренней мысли Павел Николаевич усиленно потеет, покрывается алыми пятнами и поправляет соскочившие очки.

Костоготов же, напротив, выглядит, по выражению автора, “черным псом”, готовым пересматривать и опровергать любые догмы, если они идут в разрез со здравым смыслом и справедливостью. Любое событие проходит через тщательное осмысление Олега. Так, к примеру, процесс переливания крови вызывает у него недоумение и любопытство: “Тут много было ещё непонятного: зачем крутили жгутом выше локтя? Зачем в шприце была жидкость как вода? Можно было спрашивать, а можно и самому голову потрудить...” [5, 288].

При помощи внутренней речи в произведении выражаются драматические, подчас переломные моменты в сознании рефлексирующих персонажей: от самоуничтожения и саморазоблачения, осознания собственной ничтожности и внутреннего суда над собой до надежды на выздоровление, дерзких планов на будущее, фиксации в сознании всего происходящего. Посредством же воспоминаний и размышлений возможно приобщиться к прошлому героев, проникнув в их сущность.

Список использованных источников

1. Дюжев Ю. “Для этой страны, где живешь”: [Пробл. нравственности народа в повести А. Солженицына “Раковый корпус”] / Ю. Дюжев // Север. – 1992. – № 3. – С.145–155.
2. Клинг О. “... К лучшему в себе, к лучшему себе...”: [Попытка портрета Е. Б. Тагера с приложением его отзыва о “Раковом корпусе” и ответа А. И. Солженицына] / О. Клинг // Вопр. лит. – 1991. – № 11/12. – С. 70–91.
3. Слово пробивает себе дорогу. Сборник статей и документов об А. И. Солженицыне. 1962–1974 / [сост. В. Глоцер]. – М. : Русский путь, 1998. – 496 с.
4. Сергеева Ю. М. Внутренняя речь как особая форма языкового общения (на материале англоязычной художественной литературы): дис. ... доктора филол. наук: 10.02.04 / Юлия Михайловна Сергеева. – М., 2009. – 565 с.
5. Солженицын А. И. Раковый корпус: Повесть / А. И. Солженицын. – М.: Худож. лит., 1990. – 462 с.

Summary. This article provides literary analysis of inner speech as a characterizing device of heroes in the novel “Cancer Ward” by O. I. Solzhenitsyn. On the example of analysis of the simple replication, inner monologue and dialogue used by the author in heroes’ mental activity we have showed in the article peculiarities of heroes’ inner world.

Key words: inner speech, replication, inner monologue and dialogue, author and 1st-person narration.

ІМПРЕСІОНІСТИЧНИЙ ХРОНОТОП У СИСТЕМІ ПОЕТИКИ МИХАЙЛА ІВЧЕНКА

У статті досліджено роль хронотопу в художній системі М. Івченка, що зумовлений основним художнім методом автора – імпресіонізмом. Характерними рисами Івченкової концепції часопростору можна вважати дискретність, уривчастість, зосередження уваги на епізодичному, гранично суб'єктивного моменті життя людини, протиставлення побутового виміру буттєвому тощо.

Ключові слова: *поетика, хронотоп, імпресіонізм.*

Важливою конститутивною ознакою поетики М. Івченка є часопросторова організація його прози. Хронотоп літературного твору характеризується не тільки об'єктивним відтворенням достовірних параметрів фізичної картини світу. Він тісно пов'язаний із суб'єктивним аспектом художньої творчості, оскільки зображення часових і просторових координат безпосередньо узалежнюються авторським задумом. Особливе місце в цьому аспекті належить імпресіоністичному мистецтву, в якому специфіка відображення часопростору, компенсуючи “безсюжетність”, відсутність / млявість зовнішнього подієвого ряду тощо, виступає ефективним інструментом ідейно-естетичної експресії.

Отже, враховуючи імпресіоністичні інтенції М. Івченка, аналіз хронотопної структури текстів прозаїка є перспективним науковим завданням, оскільки дасть змогу найбільш повно і точно простежити в художній структурі творів специфіку реалізації світогляду митця. Актуальність пропонованої розвідки зумовлюється також відсутністю спеціальних досліджень в означеному напрямку (винятком є стаття О. Романенко [18]). Зауважимо, що нами вже здійснено певні кроки в осмисленні цієї проблеми [див.: 2; 3].

Простір і час, за спостереженнями А. Гуревича, – “визначальні параметри існування світу й фундаментальні форми людського досвіду”; вони “не тільки існують об'єктивно, але й суб'єктивно переживаються й усвідомлюються людьми”, детермінуючись культурно-історичною свідомістю кожної конкретної епохи [8, 43]. Ці найбільш загальні, універсальні характеристики фізичної картини світу переносяться, закономірно, і на художню творчість, котру можна розглядати як унікальну модель об'єктивної дійсності. “Як правило, в кожному витворі будь-якого виду мистецтва, – зазначає М. Каган, – наявний більше або менше розвинений образ простору-часу” [12, 31]. Як показали дослідження М. Бахтіна [6], Д. Лихачова [14], Ю. Лотмана [15; 16] та ін., система просторово-часових уявлень дозволяє виявити як основні художні константи в поетиці письменника, так і загальну смислову концепцію його творчості. Ю. Лотман справедливо зауважує: “[...] художній простір (сказане в повній мірі стосується й художнього часу. – Н.А.) являє собою модель світу певного автора, виражену мовою його просторових уявлень” [16, 414].

Специфіку “часопросторового континууму” художнього світу М. Івченка, на наш погляд, доцільно розглядати крізь призму поетики імпресіонізму. В основі імпресіоністичного мистецтва лежало “нове бачення” світу. На думку М. Алпатова, “у ньому бурхливо проявилася майже дитяча здатність людини бачити світ безпосередньо, інстинктивно, інтуїтивно” [4, 102], “коли людина дивиться на світ неупереджено і бачить його ніби вперше, як дитина” [4, 90]. Ю. Еткінд правомірно вважає, що, “по суті, нове бачення, відкрите імпресіонізмом, виявилось не лише баченням, але й концепцією світу” [20, 109]. Імпресіонізм знайшов своє вираження не лише у формі художнього стилю, але й у вигляді “стилю життя”, своєрідного світовідчуття [5].

На ґрунті цих ідей виникла й ідея нової концепції часопростору в художній системі імпресіонізму. Митці-імпресіоністи цікавилися насамперед суб'єктивним аспектом осягнення дійсності, тому внутрішній стан людини став тим визначальним фактором, який вплинув на особливе сприйняття часу й простору в імпресіонізмі. Ю. Кузнецов на позначення цього феномену ввів поняття “актуальний хронотоп”: “Усі враження, – пояснював дослідник, – актуальні, тобто фіксують те, що відбувається тут і нині” [13, 49]. Усе загальне, типове, буденне поступилося місцем індивідуальному, конкретному, непересічному. Особистість в імпресіонізмі опинилася поза історичним контекстом, а центр авторської естетизації змістився в ірраціональну сферу: “Заповіддю була не духовна творчість, а старанне дослухання до прихованих порухів душі”, – писав О. Вальцель [7, 49]. Усе це визначило специфічне – “одухотворене”, користуючись формулюванням С. Пригодія [17, 44], – переживання часу й осягнення простору в імпресіонізмі, коли кожна мить внутрішнього життя людини сприймалася як неповторна і набувала величезної значущості.

Для імпресіоністичного ставлення до часу характерним було те, що В. Шор підмітив стосовно знаменитої картини “Враження. Схід сонця” К. Моне: художник “фіксує перехідний момент ранкового пейзажу: за мить до того він був інакшим, і через мить він також зміниться; було темніше, стане світліше; була ніч, буде день. Але на картині зображено не ранок, а перехід від однієї миті ранку до іншої” [19, 107]. За аналогією до живопису словесно-художня творчість змінила своє ставлення до часу. Письменники-імпресіоністи відмовилися від зображення чіткої хронологічної зміни подій в житті героя, сконцентрувавши максимум уваги на одномоментному, епізодичному. Тому зазвичай фабульний час імпресіоністичної новели обмежується тільки короткотривалим фрагментом, вихопленим із суцільного потоку життя персонажів. Такі принципи художнього моделювання хронотопу, коли час сюжетної дії становить декілька днів, одну добу або навіть кілька хвилин, а простір стискається до розмірів театральної сцени, особливо яскраво помітні в Г. Косинки.

Схожу організацію часопросторової структури бачимо й у творах М. Івченка. Яскравий приклад – оповідання “Зелене вікно”, в якому спостерігаємо підкреслено обмежений простір: “Я живу на третьому поверсі великого будинку. Моя кімната темна, з сірими, брудними стінами, на яких помітні руді плями від роздавлених блощиць” [11, 3]. Поза цією кімнатою для героя ніби не існує іншого світу, адже навіть усі подорожі відбуваються в його уяві. Про те, що назовні вирує життя, автор повідомляє через короткі фрагментарні враження, що інколи прориваються в свідомість я-оповідача: “Одного вечора <...> раптом вчулась десь поблизу музика <...> Може це просто так вчулось? І чому я раніш цього не помічав?” [11, 4]; “З вулиці було чути живий бадьорий гомін люду, заклопотані дзвінки й вигуки візників” [11, 9].

Обмежений виглядом із вікна зв’язок героя із зовнішнім світом автор ще більше локалізує, адже увага я-оповідача постійно прикута тільки до загадкового “зеленого вікна” в будинку напроти. І хоча ракурс погляду героя залишається незмінним, М. Івченко навмисне нагромаджує деталі: “Одного разу, слухаючи музику, я помітив в самому верхньому поверсі напроти вогник у вікні. Вікно було цілком осібно, в кінці будинку, і крізь ніжні, тонкі занавіски, лились м’які хвилі зеленого саява. Я все більш і більш вдивлявся в те вікно й воно вабило мене, причаровувало тим м’яким зеленим саявом. Я помічаю слабкі контури речей, кілька розвішених на стінах картин в темних багетах, а коли-неколи якусь постать, за якою слідкують і стрибають по стіні тремтячі тіні” [11, 9]. Така хворобливо надмірна увага до чужого вікна (при цілковитій байдужості до всього іншого) подає тривожний сигнал читачеві. Проте посилює напругу не стільки побачене, як домислене героєм: “Певне там, в отій зеленій кімнаті живе якась панна, щира, з чулою душею. В неї, певне, темні коси, з легкою фарбою обличчя, сині променясті очи. Хо́да в неї граціозна, жіноча. І чим більше я думаю про панну, тим більш я певний, що там справді живе вона” [11, 9]. Так зелене вікно стає метафоричним втіленням безнадійної самотності й відчуження героя від усього світу: “І так живу я з цим зеленим са́мітним вікном, невідомою панною, малюнком на стіні й вечірньою музикою. І нічого більш мені не потрібно” [11, 9].

Обмежений простір сюжетної дії мають також оповідання М. Івченка “На пасіці”, “В рідній оселі”, “В останні хвилини”, “Тіні нетлінні”. Так само локалізується подієвий час в оповіданні “Чорні ріллі”, новелі “В первісні простори”, етюдів “Весняної ночі”. У всіх цих творах “сконденсований” хронотоп відтворює суб’єктивну, виключно важливу (а часто навіть вирішальну) “мить” життя людини.

Поряд із ущільненням часопростору М. Івченко використовує інший прийом: важливе місце письменник відводить маренням, мріям і особливо – спогадам своїх героїв, що, закономірно, спричинює дискретність, уривчастість хронотопу. Зауважимо принагідно, що збільшення ролі ретроспекцій загалом є показовим для поезики М. Івченка, адже в контексті його творчості ретроспективність набуває ознак специфічної форми психологізму. Цей прийом неодноразово використовується автором. Він лежить, наприклад, в основі композиції оповідання “Тіні нетлінні”, у якому реконструйоване спогадами минуле Стася заступає собою безпосередню сюжетну дію, що репрезентує сучасне героя. Подібна організація хронотопної структури властива для поезики С. Васильченка, у якого також “час героя, час, повернений із забуття силою його уяви, витісняє теперішній сюжетний час” [1, 119].

Фабульний час оповідання “Тіні нетлінні” охоплює один рік, тоді як сюжетний час триває, очевидно, близько доби. Протиставлення ретроспективного й теперішнього планів увиразнюється вживанням дієслів у відповідних часових формах. Парадоксально, однак безпосередній подієвий час не розгортає основної події твору – авторська увага зосереджується на показі крайнього нервового виснаження Стася, на розвитку його внутрішніх переживань. Саме ретроспекція вичерпно пояснює сьогодення героя. Сучасне стає зрозумілим тільки в контексті минулого: згвалтування нареченої Ії, реакція коханого та самогубство дівчини виступають достовірною мотивацією психічної кризи молодого піаніста. Важливо зазначити, що ретроспективна дія подається М. Івченком більш виразно і повно, ніж основна сюжетна дія. Письменник детально

описує не тільки трагічні події, скрупульозно фіксуючи перебіг часу, але й точно відтворює емоційні реакції персонажів. Акцентуємо також, що власне сюжетний час оповідання окреслено нечітко (він обмежується недовгим перебуванням Стася в маєтку Пташинських); натомість тривалість фабульного часу автор намагається конкретизувати: “Се було більше року тому назад” [10, 121].

На нашу думку, такий деталізований погляд героя на пережите, котрий являє собою не стільки спогад-фрагмент, скільки докладну, логічно впорядковану картину минулого, не випадково з’являється в тексті оповідання саме у формі ретроспекції. Взаємодія ретроспективного і теперішнього планів твору є важливою з точки зору формування його смислового значення: так, яскравість спогадів Стася навіть за рік по тому, як сталася трагедія, підкреслює глибину душевного страждання героя, доводить, що не тільки фізіологічний, але, власне, етичний аспект події бентежить парубка. Таким чином, зберігаючи психологічну достовірність, М. Івченко домагається повнішого втілення ідейного задуму твору.

Важливою рисою художнього стилю прозаїка є тенденція до відтворення індивідуалізовано-ситуативного сприйняття часу та простору персонажами. Так, наприклад, вираженням особливого способу світобачення людини в період бурхливих революційних подій в творах М. Івченка стає втрата відліку часу. У новелі “Земля в цвіті” письменник показує, як із загального часоплину “випадає” герой революції Кіндрат Чепіга: “Він згадав, що всі останні роки пройшли в боротьбі та напруженій важкій роботі, де й він крутився як гвинтик <...> Він не бачив ні літа, ні зими. Місячні ночі вставали йому далекими, наче крізь сон” [10, 302-303]. Революційні роки, “всі ті жахливі події”, коли “проходило військо за військом, влада за владою”, “каламутними днями” спливають у спогадах старенької Вівди [10, 356] (“Порваною дорогою”). На “до” і “після” революції поділяє власне життя герой повісті “Землі дзвонять” і безміру далекою йому видається молодість: “Хтось обірвав мої роки. Вони тут зійшли, мов полохливі вогні. Це тому, що моя дорога була – в обрій, де мріяли в степу стрункі постави яворів. А тепер від цих земель одрізують століття” [10, 403]; “Кудись із під ніг пішли шляхи самі собою, а я зостався, як викинутий на далекий острів” [10, 414]. Просторовий об’єкт – острів – це, звичайно, метафора, що підкреслює самотність героя, його виокремленість із згальноісторичного потоку буття.

Достовірній передачі психологічного стану героїв у прозі М. Івченка служить також уповільнення / прискорення часового ритму. Приміром, у повісті “Шуми весняні” надміру довгим видається один тиждень для Наталки, яка з нетерпінням очікує приїзду коханого (“І де він так довго пропадав? Ну, подумай – більш тижня!” [10, 85]), в той час як для нього швидко минає день за днем “в пекучій бадьорій роботі” [10, 84]. Уповільнення або зупинка часу в творі нерідко виступають симптомом нудьги героя, як, наприклад, в оповіданні “Королівна Зелених Борів”: “все навколо занудило” Королевича Юрася, коли потрапив до палацу Королівни й відчув “непорушний спокій” [10, 115], адже “не було просторів і часу, і не було дня й ночі – і все зливалось в один безконечний чарівний мент <...> А час ішов рівно-непомітним кроком, як струна одною нотою дзвінка, як світла незгасаюча смуга сонця, і непомітні були менти його. Одноманітно-рівні, у всьому схожі між собою, і кожен зовнішній рух не залітав сюди, не порушував звичайного ладу” [10, 114]. Яскравою ілюстрацією майстерності М. Івченка при передачі суб’єктивного сприйняття часу є оповідання “Із днів польових”. У цьому творі автор із надзвичайною лаконічністю, але водночас із максимальною правдоподібністю та психологічною точністю зміг передати емоційний стан людини, яка опинилася під обстрілом: “Нам дали наказ міцно держатись позицій, доки не прийде підмога <...> Коли б хто знав, як то стояти на однім місці й чекати набоїв! <...> Ці хвилини були як вічність. Вічність лягала між вибухом та вибухом” [10, 224]. Отже, у цих творах митець завдяки хронотопу розкриває душевний процес героя.

Деталізація психологічного стану через відтворення суб’єктивного сприйняття часу та простору людиною може відбуватися також тоді, коли письменник, переключаючи “інтерес з подробиць події на подробиці почуття” [9, 38], подає доволі розлогу оповідь про емоційний стан персонажа, який насправді триває кілька секунд. Такий прийом М. Івченко застосовує в оповіданні “Зелене вікно”. Тут герой, силою власної уяви долаючи простір і час, за коротку мить встигає пережити масу вражень від прогулянки із незнайомою панною. Причому автор яскраво відтворює не тільки емоційні реакції я-оповідача (“В божевільному танкові грає душа” [11, 11]), але фіксує навіть відчуттєві рефлексії (“Жартівливий мороз уквітчає палким маком наші щоки”; “у вухах шумить холодним вітром”; “а сніг шумить і шумить” [11, 10]). Кілька хвилин мрійливої задуми біля “зеленого вікна” конденсують у собі цілий калейдоскоп вражень і подій фантастичної подорожі. Схожим за специфікою часопростору є епізод страти Олесья Привадного в оповіданні “Гайдамака” В. Підмогильного.

За спостереженнями В. Агєєвої, “незрідка час імпресіоністичної новели – це епізод втечі з суспільства, зі своєї епохи, з узвичаєного кола громадських, побутових обов’язків, тимчасового розриву майже всіх зовнішніх стосунків” [1, 108]. Подібний “інтермеццовий” хронотоп, що є

досить типовим для українського літературного імпресіонізму (згадаймо хоча б “Intermezzo”, “В дорозі” М. Коцюбинського, “В житах” Г. Косинки, “Пуделя” М. Хвильового тощо), спостерігаємо в новелі М. Івченка “До землі (Лірика осені)”, оповіданнях “В рідній оселі”, “Королівна Зелених Борів”, які репрезентують ранній період творчості письменника. Частково подібну структуру просторово-часової організації можна помітити й у пізніших творах М. Івченка. До них належать, приміром, оповідання “Із днів польових” і новела “Земля в цвіту”. “Інтермеццовий” хронотоп зустрічаємо також у повісті “Світляки”, написаній у 1927 році; однак тут він уже не відіграє ключової ролі у створенні сюжетної канви твору.

Спробу втечі від обтяжливих щоденних обов’язків із метою відновлення втрачених душевних сил покладено в основу оповідання “В рідній оселі”. Термін фабульної дії обмежено кількома місяцями. Так само звужений і подієвий простір твору – усе, що відбувається з героями поза селищем Розбиті Глечики, залишається невідомим для читача. Про минуле головного героя, як про минуле інших персонажів оповідання, автор повідомляє небагато, адже у фокусі Івченкової уваги перебуває конкретний епізод життя бухгалтера Панаса Федоровича Кирпулі. З уривків спогадів і коротких бесід постає картина всього дотеперішнього існування персонажа: “Як їхав Панас додому, в його душі підіймались найтепліші почуття до своїх рідних, з якими він стільки літ не бачився <...>. Тепер знову хотілось забути рішуче про все те життя, що провів десь поза Розбитими Глечиками, вирізати з власної душі всі ті страждання, що зазнав там мовчки, на самоті, в темних кутках великого склепу-крамниці” [10, 165].

Однак, вирвавшись зі звичного для себе середовища, Панас Федорович потрапляє в застійний часоплин рідної оселі, де із раптовим приїздом сина життя продовжує тривати так, “ніби в родині Кирпулів нічого незвичайного не сталося” [10, 166]. У часопростір героя вплітається драматична доля інших осіб: старого батька, сестри Палажки, сільської вчительки Ірини Петрівни тощо. Усі вони переживають схожу драму одноманітного нужденного існування, зміст якого зводиться до щоденних родинних сварок і господарських клопотів. Панас Федорович, якого теж засмоктує нудна повсякденність, знов і знов намагається й не може відшукати першопричини цієї драми. Герой не розуміє, що на відміну від своїх рідних, він усе ще по-іншому сприймає плин життя, намагаючись розворушити закостенілий уклад родини Кирпулів. Безпосередньо це засвідчує його наївне прагнення “завести кращий лад у хазяйстві” [10, 201]. І тільки смерть старого батька переконує героя в тому, що “<...> ніяка сила не могла порушити тих звичаїв, які з дідів-прадітів тут заведені” [10, 162]. Болісне прозріння повертає героя до реальності, він усвідомлює, що назавжди залишиться чужим “в рідній оселі”. У фіналі твору відбувається характерна для поезики імпресіонізму абсолютизація хронотопу, “в якому всі речі утворені від початку світу за предивним розпорядком їх Творця” [17, 49]. М. Івченко майстерно переводить проблему із приватної сфери в онтологічну: “Чи є в світі хоч одна зірка, – думав він, – де б люди жили щасливо? А може, там, от на тій зірці, зараз їде такий самий Панас Федорович і не знає, куди він повинен їхати?” [10, 209]. Драма життя окремої особистості набуває всесвітнього масштабу.

Імпресіонізм наклав свій відбиток і на специфіку маркування часу і простору в прозі М. Івченка. Так, наприклад, дискретність часу зумовила епізодичний характер його відліку (“наступного ранку”, “через день”, “незабаром” тощо). Неточність, приблизність часопросторових орієнтирів, властиву імпресіонізові, визначили псевдоконкретизація часу (“у п’ятницю перед Ключальною” [10, 248], “Жив тоді ще в Куріпках старенький піп” [10, 212] і т. ін.) й відсутність топографічної точності при позначенні простору.

Сказане вище дозволяє підкреслити важливу роль хронотопу загалом (як художньої константи) в системі поезики прози М. Івченка: структура часопросторового континууму творів митця нерідко виконує сюжетотвірну функцію, виступає засобом утілення морально-філософської проблематики, а також являє собою продуктивну форму відображення внутрішнього світу людини.

Список використаних джерел

1. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза : [монографія] / В.П. Агеєва. – К. : [ВІПОЛ], 1994. – 158, [1] с.
2. Акулова Н.Ю. Поетика імпресіонізму в прозі Михайла Івченка / Акулова Н.Ю. // Актуальні проблеми слов’янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. А. Зарва. – Донецьк, 2009. – Вип. 20 : Лінгвістика і літературознавство. – С. 125-133.
3. Акулова Н.Ю. Хронотоп дороги в ліро-імпресіоністичній прозі М. Івченка і А. Чехова (на матеріалі творів “До землі (Лірика осені)” М. Івченка та “На подводе” А. Чехова) / Акулова Н.Ю. // Актуальні проблеми слов’янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. А. Зарва. – К., 2008. – Вип. 15 : Лінгвістика і літературознавство. – С. 330-336.
4. Алпатов М. Поэтика импрессионизма / М. Алпатов // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура : материалы научной конференции / под общ. ред. И.Е. Даниловой. – М. : Советский художник, 1972. – С. 88-104.

5. Андреев Л. Импрессионизм : Видеть. Чувствовать. Выразить / Леонид Андреев. – [Переизд.]. – М. : Гелеос, 2005. – 320 с.
6. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / М.М. Бахтин ; [сост. С. Бочаров и В. Кожин]. – М. : Художественная литература, 1986. – 541, [2] с.
7. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890 – 1920) / Оскар Вальцель ; авториз. пер. с нем. изд. 1920 г. О.М. Котельниковой ; под ред. В.М. Жирмунского. – Петербург : АCADEMIA, 1922. – 94, [1] с. – (Современная культура).
8. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – [2-е изд., испр. и доп.]. – М. : Искусство, 1984. – 349, [1] с.
9. Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы / А.Б. Есин ; [глав. ред. Д.И. Фельдштейн]. – 3-е изд., перераб. – М. : Флинта, МПСИ, 2003. – 173, [2] с.
10. Івченко М. Робітні сили : новели, оповідання, повісті, роман / Михайло Івченко ; [упоряд. і текстол. підгот. творів С.А. Гальченка, В.О. Мельника; передм. В.О. Мельника; прим. С.А. Гальченка]. – К. : Дніпро, 1990. – 821, [2] с.
11. Івченко М. Шуми весняні : зб. новел / Михайло Івченко. – К. : Сяйво, 1919. – 159 с.
12. Каган М. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / [ред. кол.: Б.Ф. Егоров (отв. ред.) [и др.]]. – Л. : Наука, 1974. – С. 26-39.
13. Кузнецов Ю.Б. Актуальний хронотоп (художній простір і художній час) і кут зору оповідача в імпресіоністичному творі / Ю.Б. Кузнецов // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2004. – № 3. – С. 46-51.
14. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев ; [ред. Е.И. Володина]. – 3-е изд., доп. – М. : Наука, 1979. – 352 с.
15. Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве / Ю.М. Лотман // Избранные статьи. В 3-х т. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин : Александра, 1992. – С. 448-463.
16. Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // Избранные статьи. В 3-х т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин : Александра, 1992. – С. 413-447.
17. Пригодій С. Жанр і стиль літературного імпресіонізму в Україні та США : навчальний посібник / С. Пригодій. – К. : Вид-во КДЛУ, 1996. – 134 с.
18. Романенко О. Людина і світ у часопросторі новел Миколи Хвильового та Михайла Івченка / Олена Романенко // Сучасний погляд на літературу : збірник наукових праць / редкол.: П.П. Хропко (відп. ред.) [та ін.]. – К., 2001. – Вип. 6. – С. 110-117.
19. Шор В. Гонимые и импрессионисты / В. Шор // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура : материалы научной конференции / под общ. ред. И.Е. Даниловой. – М. : Советский художник, 1972. – С. 121-140.
20. Эткинд Е. Импрессионизм и проблемы поэтической речи / Е. Эткинд // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура : материалы научной конференции / под общ. ред. И.Е. Даниловой. – М. : Советский художник, 1972. – С. 105-120.

Summary. The research of the poetics peculiarities of M. Ivchenko's prose allows underlining the importance of the chronotopos in the artistic system of the writer. It is the condition of the main artistic method of the writer – impressionism. The distinguished features of Ivchenko's conception of time-spatial are the discretion, intermittence, concentration of the attention to the episodic, subjective life moment of the man, the antithesis of the domestic measuring and the being one etc.

Key words: poetics, chronotopos (time-and-space), impressionism.

ТЕМА ПРОПОВІДІ В РОМАНІ О. ГОЛДСМІТА “ВЕКФІЛЬДСЬКИЙ ВІКАРІЙ” ЯК ВИРАЗ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ВІРИ В ДОБРУ ПРИРОДУ ЛЮДИНИ

Статтю присвячено питанню про контамінацію християнської та просвітницької концепцій людської натури й людського призначення в романі О. Голдсмита “Векфільдський вікарій”.

Ключові слова: Християнство, Просвітництво, натура людини, мандрівка.

Епоха Просвітництва щиро вірила в те, що думки правлять світом. Думки ж просвітителів були світлі – часом до наївної прекраснодушності. Відкидаючи християнський погляд на людину як на істоту, зіпсовану первородним гріхом, мислителі нової епохи щиро вірили, що від природи людина добра, й лише фальшива (тобто християнська) цивілізація її зіпсувала. Як пише С. Абрамович, “цивілізаційний проект Просвітництва був скерований на побудову культури нового типу, в якій центром уваги є індивідуальність на кшталт Гурона з повісті Вольтера, не “зіпсована” традиційною цивілізацією і християнською мораллю” [1, 22]. Утім народжений в тиші кабінетів Руссо й Вольтера ідеал Дикуну, “сина природи”, абсолютно до реального дикуну не дотичний, до свідомості англійського письменника XVIII ст. Голдсмита дійшов у значно “розмитому” й трансформованому вигляді: загальним місцем естетики англійського сентименталізму стало оспівування благ природи й щира віра у те, що зіпсована людина легко піддається доброму впливу. Водночас поняття про добродіяння традиційно включало в себе обов’язково й християнські цінності.

Тому Голдсмітові як “модному” письменнику прийшлося якось поєднувати два протилежних погляди: 1) натура людини зіпсована за своєю природою; 2) натура людини добра й легко повертається до виправлення. При цьому “виправлення” мало бути водночас і християнським покаяттям, і поверненням до “натури” в дусі філософії Просвітництва, яка ніякого покаяття не потребує, а християнську культуру розглядає як насильство над природою. Як він вирішив це завдання – дійсно цікаво. Адже у романі “Векфільдський вікарій” ми стикаємося зі вкрай розбещеними і злочинними персонажами, жертвою інтриг яких стає добрий простий пастор Пріморз. Потрапивши до в’язниці, він не лише не втрачає оптимізму, а й навіртає на покаяття чи не всіх ув’язнених. Такої сили слова не відмічено, подібно, й в апостолів.

До цього часу дослідники Голдсмита радше ладні були цілковито схвалювати автора за його віру в людину, та чи були ці похвали достатньо щирі? Так, відомий відгук не кого іншого, як Гьоте: “...це роман високоморальний, у чистішому смислі християнський; трактуючи про торжество доброї волі та стійкості у правій справі, він підтверджує необхідність покладати надію на Бога, примушує вірити у кінцеве торжество добра над злом” [3, 359]. Все було б гаразд, якби ми нині не знали про антихристиянські ескапади Гьоте та його справжній погляд на природу й людину, визначений не стільки християнством, скільки масонством. Згодні з літературним патріархом і деякі сучасні дослідники, співвітчизники Голдсмита: “моральний героїзм справжнього християнського пастора проступає в кожному рядку” “справжня мета книги – як виховати серце” [14, 42-43]. Однак ось сучасник Гьоте і Голдсмита та літературний колега останнього С. Джонсон достатньо критично поставився до роману, стверджуючи, що він “має багато недоліків; у ньому немає реального життя й дуже небагато природи. Це просто чудернацька вистава” [11, 481]. Сучасні дослідники ще більш обережні у похвалах, відзначаючи, що в пліні сюжету “Векфільдського вікарія” зло добряче-таки тіснить добро: “...шкода маленькій родині від “великого світу” зображена у Голдсмита набагато переконливіше, аніж допомога” [9, 29]. На думку Е. Зикової, Голдсміт створює “сентиментальний міф про доброго пастиря, який і в бурхливому, протирічному світі здатний врятувати свою маленьку отару” [6, 227]. Дехто вважає, що роману Голдсмита притаманна така собі “дитячість”, причому ця якість властива не лише дітям, але й дорослим, що вбереглися від суспільних вад та зберегли природну людськість [5, 302–303]. А. Інгер звертає увагу на те, що у романі сусідять ілюзії та реальність: селянське життя показано таким, яким воно бачилося би англійському селянству, що чіплялося за минуле, а ось історія Пріморзів обумовлена логікою реального життя [7, 18]. Фундаментальність опори Голдсмита на сакральні писання теж піддається сумніву: “Голдсміт охоче спрямовує себе від книги Конфуція до книги Біблія, шукаючи розради в обох, але не знаходячи розв’язання проблемам, які турбують його” [13, 117].

Отож, як само сполучаються (і чи сполучаються) у Голдсмита християнська “змііна мудрість” (тобто, знання темних глибин людської натури) з голубиною прекраснодушністю просвітителів

– ситуація, дуже цікава для дослідника літератури, бо репрезентативна не лише для усвідомлення позиції письменника, а й аксіології англійського сентименталізму в цілому.

По-перше, зазначимо, що Голдсміт сприймав і християнські ідеї, й ідеї Просвітництва у, так би мовити, “розбавленому” вигляді. Син священика, він спочатку прагнув бути теологом; був удостоєний ступеня бакалавра мистецтв і отримав право на іспит з богослов’я, але шлях богослова його не влаштував, і він провалився на іспиті в єпархії. Йти по стопах батька й діда, сільських пасторів, він не прагнув, і зайнявся літературою; його філософська поема “Мандрівник” (“The Traveller”) присвячена пошуку загального знаменника людської натури. Західна дослідниця К. Кірк слушно підмічає, що, хоча в в перших сценах роману використано портретні риси батька та брата Голдсміта, Прімроз поступово стає рупором авторської ідеї, і пов’язано це з його мандрівкою по країні у пошуках доньки, тобто – виходом за межі рідного провінційного гнізда: “Як і Голдсміт, Пастор був ідеальним мандрівником, завжди приязним, завжди допитливим – незважаючи на те, що метою його подорожі були пошуки доньки, що пропала” [13, 111].

Та відсахаючись від батьківських провінційних цінностей у власному житті, Голдсміт мусив саме їх, з огляду на літературний етикет своєї епохи, ідеалізувати. Протягом XVIII ст. етичне значення провінції для англійця змінюється – якщо в епоху Реставрації вона сприймалася як грубість та сірість, то тепер асоціюється з наївною добротою та простодушністю, що створює гарні умови для формування моральних натур [2, 3]. Утім, власне, конкретної провінції в романі “Векфільдський вікарій” немає. Є. Купріянова звертає увагу на дуже цікаву деталь: на перших сторінках твору родина пастора залишає Векфільдську парафію, і всі події відбувається в іншому місці, навіть назва якого читачеві залишається невідома; натомість назва Векфілд (чи не єдина точна географічна назва у творі) стає символом щастя Прімроза – адже саме Векфілд був куточком безхмарності та благополуччя, і автор ніби підштовхує читача до того, аби він сприймав пастора “векфільдським” (тобто людиною з чітким моральним кодексом) протягом усього роману: “Голдсміту важливо, аби його ідея про те, що щастя людини не залежить від зовнішніх обставин, а міститься в ній самій, пройшовши перевірку, витримала іспит” [10, 81–82].

Саме “векфільдський” ґрунт дав Прімрові ту духовну силу, яка допомогла йому перетерпіти несправедливі гоніння й знуцання, й, більш того, повернути на шлях добра ув’язнених справжніх злочинців. І тут особливого місця в композиції роману набуває якраз тема проповіді: проповідь Прімроза у тюрмі стає кульмінацією роману, після якої родина пастора повертається у початковий стан [8, 14]. Але, як виходить у Голдсміта, склалася ця проповідь не лише як результат християнського смирення й молитви.

По-перше, безпосередню реакцію Прімроза на удари долі важко назвати християнською: він спалахує гнівом, готовий вбити того, хто образив його доньку, і його ледь утримує від цих “природних” вчинків богобоязненна сім’я. І наш палкий, готовий до помсти й кровопролиття герой повертається до смирення й проповіді лише втративши свободу чинити “по натурі” й потрапивши до в’язниці.

Відтак він намагається звернути інших ув’язнених на шлях істинний, хоча і зустрічає спочатку тільки глузування. Він дивується:

“The strange infatuation of wretches, who finding all mankind in open arms against them, were labouring to make themselves a future and a tremendous enemy. <...> Though you swore twelve thousand times in a day, it would not put one penny in your purse. Than what signifies calling every moment upon the devil, and courting his friendship, since you find how scurvily he uses you. He has given you nothing here, you find, but a mouthful of oats and an empty belly. <...> If used ill on our dealing with one man we naturally go elsewhere. Were it not worth your while then, just to try how you may like the usage of another master, who gives you fare promises at least to come to him”.¹ [12, 128]

Та ці теологічно виважені міркування непомітно трансформуються у цілком світську й досить-таки самонадійну позицію людини, яка вішльно судить світ в категоріях соціальної моралі. Характерні роздуми священика (утім цілковито справедливі й гуманні, ба, навіть, гостросучасні й для нас, але позбавлені надії на Бога-Промислителя й спрямовані суто до влади земної): влада повинна була б виправляти злочинців, а не робити покарання настільки звичними, що вже ніхто їх не боїться; в’язниця в її нинішньому стані випускає людину, що порушила закон вперше, готовою на тисячу злочинів, а повинна була б бути місцем, де заарештований розмірковує про скоєне, відвідується людьми, які пробуджують у ньому совість, і якби влада займалася б не відплатою, а виправленням, то світ одразу б змінився на краще.

“We should then find that creatures, those soul are held as dross, only wanted the hand of refiner. <...> That, as their faces are like ours, their hearts are so too that few minds are so base as that perseverance cannot amend”.² [12, 134-135]

Не повинна бути також застосовувана смертна кара по відношенню до дрібних правопорушень – взагалі ж виправдана лише у випадку вбивства тощо

“Savages that are directed by natural law along are very tender of the lives of each other; they seldom shed blood but retaliate former cruelty. <...> And in all commencing governments that have the print of nature still strong upon them, scarce any crime is held capital.

It is among the citizens of a refined community that penal laws, which are in the hands of the rich, are laid upon the poor. Government, while it groves older, seems to require the moroseness of age”.³ [12, 134]

Наш проповідник, заглиблений в ідею переробки цього недосконалого світу, виразно налаштований на боротьбу й перемогу: навіть навернення грішника мислиться в категоріях чи то війни, чи то полювання:

“No man was past the hour of amendment, every heart was open to the shafts of reproof, if the archer could but take a proper aim”.⁴ [12, 129]

І таки буквально протягом тижня вікарієві вдалося добитися покаяння багатьох ув’язнених, які тепер слухають його з величезною увагою.

Проповідь священника у в’язниці присвячена одвічній екзистенціальній темі: чому у світі стільки зла і страждань. Людина у тлумаченні проповідника спочатку шукає відповіді у власній мудрості:

“In this situation, man has called in the friendly assistance of philosophy, and heaven seeing the incapacity of that to console him, has given him the aid of religion.<...>I found that monarchy was the best government for the poor to live in, and commonwealth for the rich. I found that riches in general were in every country another name for freedom; and that no man is so fond of liberty himself as not to be desirous of subjecting the will of some individuals in society to his own”.⁵ [12, 103]

І буквально протягом тижня йому вдалося домогтися каяття від багатьох ув’язнених, які тепер слухають його з увагою. Навіть містер Дженкінсон, шахрай, який надув колись і самого священника, і його сина, обібравши їх під виглядом вигідної угоди, а тепер теж опинився у в’язниці, раптом усвідомив свій гріх і виправився, замирившись з ув’язненням і знаходячи його справедливим.

Бере гору, тріумфує духовне начало, але сама надзвичайна швидкість та “масовість” навернення грішників у Голдсмита не зовсім відповідає тверезій і гіркій тезі Христа про те, що “багато покликаних, та мало обраних”, і що “ніхто не спасеться, окрім малого числа”. Адже в природі людини, за Біблією, є й одчайдушний опір добру, любов до зла...

Перспектива Вічності, Остаточного Суду – зняті; людина сама виправляє вади цього світу й вирішує його долю. Зрозуміло, у високоморальному, у християнському форматі. Але це усе ж таки кінцево не християнська позиція, а позиція людини епохи Просвітництва, яка щиро вірила у власні сили та власні утопії. І Голдсміт, відчуваючи певну психологічну непереконливість ситуації, примушує свого вікарія, замисленого спочатку як контамінація рис власних діда й батька, остаточно зрозуміти істину завдяки введеній до сюжету мандрівців вікарієвого сина, наситивши її особисто близьким авторові пафосом авантюри та пошуку:

“In this manner therefore I fought my way towards England, walked along from city to city, examined mankind more nearly, and, if I may so express it, saw both sides of the picture”.⁶ [12, p.103]

Ось і виходить в результаті досить смутна концепція, в якій небесна вітчизна духу якимось непомітно контамінується з образом тихого, праведного, провінційного Векфілда:

*“Oh, my children, if you could but learn to commune with your own hearts, and know what noble company you can make them, you would little regard the elegance and splendours of the worthless. Almost all man have been taught to call life a passage, and themselves the travelers. The similitude still may be improved when we observe that the good are joyful and serene, like a travelers that are going towards home; the wicked but by intervals happy, like travellers that are going to exile”*⁷ [12, 118].

По суті, Прімроз виконав функцію Бога, який стовідсотково виправляє вади зіпсованого творіння з нечуваною легкістю й повертає людину у втрачений земний рай. Характерно, врешті-решт, що й особисті прикраси священника винагороджені повним щастям і благополуччям вже в цьому, земному світі. Померла буцімто дочка Олівія виявляється живою; викрадена Софія врятована – й не ким-небудь, а багатцем сером Вільямом Торнхіллом (відомим раніше сімейству Прімроза під ім’ям недолугого бідного містера Берчелла), який і пропонує їй руку і серце; син Джордж, який у в’язниці готувався до смерті за спробу вбити спокусника Олівії, уникає кари й знаходить свою кохану Арабеллу, а сам священник отримує своє втрачене багатство.

“It now only remained that my gratitude in good fortune should exceed my former submission in adversity”.⁸ [12, 170]

– цими словами священника завершується роман. Життєвий досвід, пізнання світу важать у проповіді вікарія більше, ніж теологічні глибини.

Отож, саме в цьому моменті й зосередилися усі внутрішні протиріччя Голдсмита, який прагнув в даній ситуації примирити дві протилежні концепції – християнську й просвітницьку,

поєднати два погляди – погляд мудрого провінційного серцезнавця, який наперед знає глибини людського гріху й світло Божественної істини, й погляд юного, палкого й недосвідченого мандрівника, якому відкриваються незнані обрії земного світу і який знаходить сам себе в досвіді, труднощах та боротьбі (у ролі такого мандрівника, по суті, виступає, врешті-решт, сам вікарій).

Цікаво було б співставити в цьому ракурсі твір Голдсмита з “Сентиментальною мандрівкою” Стерна та романами Річардсона, якому письменник дещо наслідував. Але це вже тема іншого дослідження.

Примітки

- ¹ “заблуждению сих несчастных, которые, восстановив против себя человечество, из сил выбивались, чтобы заполучить еще более могущественного врага в будущем”; “...сколько ни богохульствуйте, хоть двенадцать тысяч раз на дню, кошелек ваш от этого ни на один пенни не станет тяжелее. Зачем же в таком случае поминать ежеминутно дьявола, заискивая перед ним, когда вы видите, каково скверно обращается он с вами? Что он вам дал – полный рот богохульств да пустое брюхо? <...> Если нас кто надует, мы обычно отказываемся иметь в дальнейшем с ним дело и идем к другому. Почему бы и вам не поискать другого хозяина, который во всяком случае обещает вам одно – принять каждого из вас к себе” [4;500-501]
- ² “Тогда бы мы увидели, что те самые души, которые мы считали никчемными, всего лишь нуждаются в руке умелого мастера, <...> что сердце у этих людей столь же мало отличается от нашего, сколь мало отличаются от наших лиц их лица; мы увидели бы, что на свете редко сыщется душа, которая бы настолько погрязла в пороке, что ее нельзя исправить <...>” [4, 506].
- ³ “Дикари, которые знают лишь одно естественное право, очень бережно относятся к человеческой жизни и только в ответ на пролитую кровь лишают обидчика жизни <...> и во всех юных нациях, еще хранящих на себе печать природы, почти нет таких преступлений, которые считались бы заслуживающими смертной казни”. А вот в цивилизованном обществе государство с годами приобретает старческую суровость [4, 505-506].
- ⁴ “...я всегда считал, что нет такого человека, который не мог бы исправиться; стрелы раскаяния, на мой взгляд, в любое сердце проникают, нужно лишь, чтобы стрелок был достаточно метким” [4, 501].
- ⁵ “Человек призывает на помощь философию; видя же, сколь бессильна она принести ему утешение, небо дарует человеку веру” [4, 516]. Начебто у проповіді бере гору теолог: “Вера учит нас тому, что человек живет с целью совершенствовать свою душу и приготовить ее к иной жизни, и праведник готовит себе место в раю, грешник вызывает мщенье небес. И как бы ни тяжела была жизнь, все устроено справедливо, ибо тот, кто тут беден и несчастен, получит вечное блаженство в ином мире [4, 516].
- ⁶ “Таким образом я осилил всю дорогу до Англии, – переходя пешком из города в город, пристально изучая людей, и, если можно так выразиться, знакомясь с обеими сторонами медали” [4, 476].
- ⁷ “Научитесь, о дети, внимать гласу сердца своего, поймите, сколь благородного друга имеете в нем, и тогда весь этот блеск неправедный и великолепие померкнут в ваших глазах! Принято говорить, что жизнь наша есть странствие, а мы все – странники. Сравнение это можно расширить, сказав, что человек добродетельный весел и покоен, как путник, возвращающийся в родной дом; неправедный же бывает счастлив лишь изредка, минутами – как человек, который отправляется в изгнание” [4, 490].
- ⁸ “Отныне у меня одна-единственная забота: быть столь же благодарным в счастье, сколь смиренен я был в беде! [4, 540].

Список використаних джерел

1. Абрамович С. Д. Методологічні зауваги // Біблія як інтертекст світової літератури / Під ред. проф. С. Д. Абрамовича. – Кам’янець-Подільський: Аксиома, 2011. – 450 с.
2. Боровлева М.Ю. Концепт “провинция” в английской комедии нравов XVIII века (Дж. Фаркер, Дж. Аддисон, Г. Филдинг, О. Голдсмит, Р. Б. Шеридан) : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук / Марина Юрьевна Боровлева. – Москва, 2007. – 17 с.
3. Гете И. В. Соб. соч.: В 10 т. [пер. с нем. Н. Ман]. – М. : Худож. лит., 1976. – Т. 3. Из моей жизни. Поэзия и правда. – 718 с.
4. Гольдсмит О. Векфильдский священник / Пер. с англ.. Т. М. Литвиновой / Оливер Гольдсмит. – М. : Худож. лит., 1972. – С. 379-541.
5. Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения /А.А. Елистратова. – М.: Высшая школа, 1991 – 335 с.
6. Зыкова Е. П. Пастораль в английской литературе XVIII века / Е. П. Зыкова. – М.: Наследие, 1999. – 256 с.

7. Ингер А. От романа разума к роману чувств / Ингер А. // Смоллетт Т. Путешествие Хамфри Клинкера. Годсмит О. Векфильдский священник. – М.: Худож. лит., 1972. – С. 5–25.
8. Ингер А. Г. Творчество О. Голдсмита (журналистика и драматургия): автореф. на соиск. науч. степ. канд. филол. наук / А. Г. Ингер. – М., 1963. – 26 с.
9. Кузьмин Б. А. О Голдсмите, о Байроне, о Блоке... Статьи о литературе / Б. А. Кузьмин. – М. : Худож. лит., 1977. – 310 с.
10. Куприянова Е.С. Особенности художественного пространства в романе О. Голдсмита “Векфильдский священник” / Е. С. Куприянова // Вестник Новгород. гос. ун-та. – Серия: Гуманитарные науки. – 1996. – № 4. – С. 79–82.
11. Boswell J. The life of Samuel Johnson / James Boswell. – London: H. Baldwin and son, 1809. – 604 p.
12. Goldsmith O. The Vicar of Wakefield / Oliver Goldsmith. – N.Y.: Oxford University Press Inc., 2006. -170 p.
13. Kirk C. M. Oliver Goldsmith / Clara M. Kirk. – N.Y.: Twayne Publishers Inc., 1967.–202 p.
14. Whiteside J. Oliver Goldsmith: his friends and his critics / James Whiteside. – Dublin: Hodges and Co, 1862. – 80 p.

The article deals with the problem of contamination of the Christian and Enlightenment concepts of human nature and human purpose in the novel by O. Goldsmith “The Vicar of Wakefield”.

Keywords: *Christianity, the Enlightenment, human nature, journey.*

УДК 811. 112. 2'38: 821.112.2-1

Г.Д. Бенкендорф

СПРИЙНЯТТЯ ЗОЛОТОГО КОЛЬОРУ НІМЕЦЬКОЮ НАЦІОНАЛЬНОЮ СВІДОМІСТЮ НА ПОЕТИЧНОМУ РІВНІ

У статті аналізуються зразки вторинної номінації з колоративним компонентом Gold(en) в німецьких поетичних текстах. Дослідження проводиться в аспекті концептуальної картини світу. Методологічною основою наукової доробки слугує запропонована автором антиномія теоцентричність / антропоцентричність світу. Для аналізу використано поезії німецьких авторів у часовому діапазоні 500 років (XV-XX століття).

Ключові слова: *колоратив, концептуальна картина світу, мовна картина світу, антиномія теоцентричність/антропоцентричність.*

Мета дослідження – прослідити особливості національного сприйняття золотого кольору німецькою поетичною свідомістю в контексті концептуальної та мовної картин світу як сучасної наукової парадигми. Концептуальна і мовна картини світу являють собою сукупність типів і видів соціальної практики, результатів процесів пізнання. Єдина глобальна картина світу виглядає як складне концептуальне утворення, що містить у собі низку таких компонентів: 1) Бог, 2) космос, всесвіт, 3) Земля, об'єкти планети, 4) простір – час, 5) природні сили, стихії, 6) рослинний світ, 7) тваринний світ, 8) колірна гама, 9) звукова гама, 10) світ матеріальної культури. Сукупність вказаних компонентів становить об'єкт картини світу, тобто об'єктивний, незалежний від людини, неопосередкований нею зовнішній світ, (те, що відображають). Паралельно з об'єктивним зовнішнім світом існує внутрішній світ людини, якій містить в собі такі складники: а) почуття, б) етичні норми, в) віру, г) фантазію, ґ) розум. Тут автономно співіснують світ духовної культури (сукупність здобутків людського Духа) і світ ідей [1, 32-33].

З другого боку, йдеться про мовну картину світу, насамперед, про її субстрат (те, що відображено). Субстрат мовної картини світу створюється низкою мовних експлікатів, в яких втілюються компоненти зовнішнього світу та внутрішнього світу людини сукупністю таких сегментів: а) ойконімичного, б) топонімичного, в) фітонімичного, г) зоологічного, ґ) колірною, д) звукового, е) почуттєвого, є) емоційного, ж) етичного, з) просторового, и) часового, і) ідеологічного.

Предмет наукового доробку – мовні засоби на колоративне позначення світу – розглядається в контексті методологічної антиномії *теоцентричність / антропоцентричність* [2]. Теоцентризм передбачає наявність творчої сили, яка споруджує світ: *1. Im Anfang war das Wort, und das Wort*

war bei Gott und Gott war das Wort. 2. Dasselbe war im Anfang bei Gott. 3. Alle Dinge sind durch dasselbe gemacht, und ohne dasselbe ist nichts gemacht, was gemacht ist [Johannes 1, 1-3]. Ця творча сила закладає і базу для сприйняття й позначення кольорів у людській свідомості, насамперед, закладається розмежування світла і темряви: *3. Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. ... 5. Und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht* [1. Buch Mose 1, 3...5]. На ґрунті світла і темряви розвивається далі загальнолюдська практика опанування кольорової палітри зовнішнього світу і внутрішнього світу людини. По-перше, відбувається делімітація світлого і темного спектрів, з якими пов'язано відчуття тепла й холоду разом з позитивними і негативними емоціями людей. Вслід за цим формується терміносистема на позначення кольорів, яка, за свідченням Голубовської І.А., налічує у всіх народів світу 11 базових термінів: білий, чорний, червоний, зелений, жовтий, синій, коричневий, фіолетовий, рожевий, жовтогарячий, сірий [5, 175]. Окрім свого безпосереднього призначення фарбувати світ (в мовному плані це виявляється в створенні колоративних одиниць первинної номінації), кольори набувають і символічного значення, що відбивається в мовних продуктах вторинної номінації. Великою мірою цьому сприяють поети – люди з неординарним світосприйняттям. Філологічний аналіз складних мовних одиниць з колоративами проводився в німецькій мові на ґрунті поетичних текстів поодиноких авторів – Георга Тракля, Крістіана Моргенштерна [3, 4], тобто на рівні індивідуальної поетичної свідомості. Ми вважаємо, що є підстави вести мову про німецьку національну поетичну свідомість і про особливості сприйняття нею базових кольорів. Передусім ми намагаємося дослідити особливості семантичного наповнення колоративів як одиниць вторинної номінації, частотність їхнього вживання і відповідно ранги кожного колоратива, що вони посідають у німецькій поетичній свідомості.

Матеріалом для лінгвістичного аналізу слугують цитати з віршів німецьких авторів, в яких вжито мовні одиниці на позначення кольорів. Автор дослідження використовував антологію Карла Карстенса *Deutsche Gedichte*. Антологія містить близько 300 віршованих текстів 136 німецьких поетів, серед них деякі поезії невідомих авторів. Поезії охоплюють часовий діапазон у 500 років. Найстаріший поет – Ніколас Германн 1480 року народження, наймолодший Ульріх Шахт народився 1951 року.

В цій статті ми обмежимося мовностилістичним аналізом одного колоративу – *golden*. Серед зазначених вище мовних знаків на позначення кольорів він має найбільшу частотність уживання в межах вказаного контексту (300 віршів – 136 поетів), а саме 33 випадки. Німецькі поети використовують на позначення цього кольору мовні знаки *Gold, golden (gulden), vergolden*. Головним джерелом золотого кольору стає сонце. Сонце не тільки освітлює, зігріває навколишній світ людини, воно фарбує цей світ в життєрадісні оптимістичні, золоті тони. Світ в цілому німецька поетична свідомість сприймає саме як пофарбований в золотий колір. Так, Фрідріх Гельдерлін і Едуард Меріке бачать світ Творця спокійним, гармонійним, теплим, золотим (*die goldne Welt*):

S. 105. *Unzählig blühen die Rosen und ruhig scheint
Die goldne Welt; o dorthin nimm mich,
Purpurne Wolken!*

(Friedrich Hölderlin *Abendphantasie*)

S. 137. *Im Nebel ruhet noch die Welt,
Noch träumen Wald und Wiesen:
Bald siehst du, wenn der Schleier fällt,
Den blauen Himmel unverstellt,
Herbstkräftig die gedämpfte Welt
In warmem Golde fließen.*

(Eduard Möricke: *Septembermorgen*)

Подібне світосприйняття (золоте буяння світу / *goldnen Überfluß der Welt*) спостерігаємо в Готфріда Келлера:

S. 153. *Trinkt, o Augen, was die Wimper hält
Von dem goldnen Überfluß der Welt!*

(Gottfried Keller: *Abendlied*)

Золотий колір в свідомості Рікарди Гух, як до речі й у Готфріда Келлера, постає своєрідним духовим підживлювачем для людини, розчиненим у повітрі, він певним чином підтримує її душу. Поезії Г. Келлера і Р. Гух спонукають людину до контакту із золотим кольором, якій нагадує про церковний акт причастя. Це спонукання в обох поетів виражено через граматичні форми імперативу (*Trinkt, Trink*):

S.191. *Schöner wird täglich die Welt, die zärtlich das Abendrot anhaucht.
Trink, des Abschieds gedenk, selig das nährende Gold.*

(Ricarda Huch: *Die Lebensalter*)

У Рудольфа А. Шрьодера передумовою сприйняття золотого кольору виявляється зоровий контакт з небом, яке сяє блакиттю, водночас небесне шатро свідомість поета бачить як золоте склепіння Творця. Золотий колір розчинено в блакитному, цей колір імпліцитно присутній у небесній кольоровій палітрі:

S.217. *In goldner Wölbung hoch und weit*
Blaut über ihm der Himmel.

(Rudolf A. Schröder: *Vom alten Mann*)

Золотавість є наявною також в хмарах і німецька поетична свідомість очевидно бачить цю характерологічну рису в білих, осяяних сонцем, світлих хмарах, а не в темних, грозових. Золоті хмари навіують мирний стан, спокій для людської душі. На підтвердження наведемо поетичні рядки Йоганна Вольфганга Гете:

S.69. *Aber den Einsamen hüß*
In deine Goldwolken!

(Johann W. Goethe: *Harzreise im Winter*)

Наступний уривок із вірша Йозефа фон Айхендорфа розповідає про небесне царство, царство безмежного панування золотого кольору. Із-за вечірньої заграви (Abendrot) земного царства вимальовується величне місто із золотими вежами. До небесної брами нового Єрусалиму прагнуть люди, що жадають душевного спокою від земних тягарів:

S. 121. *Und wenn es einst dunkelt,*
Der Erd bin ich satt,
Durch Abendrot funkelt
Eine prächtige Stadt
Von den goldenen Türmen
Singet der Chor,
Wir aber stürmen
Das himmlische Tor.

(Joseph von Eichendorff *Soldat*)

Попередні вірші ілюструють світ у глобальному вимірі. Утворений світ сприймається, перш за все, як хронотоп, двоєдність простору і часу. Просторово-часова структурація відбувається паралельно з фарбуванням хронотопу, тобто в мовному плані лінгвальні одиниці, які слугують на позначення часу (Nacht, Tag, Abend, Herbst, Sommer, Frühling, Winter, September, Oktober u.a.) та простору (Sterne, Himmel, Wald, Meer) набувають колоративних характеристик. Так небесні зірки через світобачення Пауля Гергарда, Матіуса Клаудіуса, Йозефа фон Айхендорфа репрезентовано в німецькій поетичній свідомості золотими:

S. 32. *Der Tag ist nu vergangen,*
Die guldenen Sternen prangen
Am blauen Himmelssaal;

(Paul Gerhardt: *Täglicher Abendgesang*)

S.59. *Der Mond ist aufgegangen,*
Die goldnen Sternlein prangen
am Himmel hell und klar;

(Matthias Claudius: *Abendlied*)

S. 119. *Es schienen so golden die Sterne, ...*

(Joseph von Eichendorff: *Sehnsucht*)

Золотими виглядають віддзеркалення зірок у морській воді в світосприйнятті Стефана Георге:

S.195. *... dass delfine*
Die freunde des gesanges näher schwammen
Im meer voll goldner federn goldner funken

(Stefan George: *Der herr der insel*)

Золотий колір, присутній в просторі у дифузному стані, нагадує про себе через просторові атрибути (Himmel, Wolken, Wald, Baum) в симбіозі з іншими кольорами – блакитним, інколи зеленим. Відчутний вплив золотавого компонента при сприйнятті блакитного кольору в денний проміжок часу, рівно як і в нічний, ми вже бачили в рядках Рудольфа А. Шрьодера і Пауля Гергарда:

S.217. *In goldner Wölbung hoch und weit*
Blaut über ihm der Himmel.

(Rudolf A. Schröder: *Vom alten Mann*)

S. 32. *Der Tag ist nu vergangen,*
Die guldenen Sternen prangen
Am blauen Himmelssaal;

(Paul Gerhardt: *Täglicher Abendgesang*)

Аналогічну ситуацію спостерігаємо в процесі відображення поетичною свідомістю зеленого кольору. У “Голосі лісу” Петера Гілле ліс має живописну постать стародавнього мрійника із зелено-золотими очима:

S.183. *Wie deine grüngoldnen Augen funkeln,
Wald, du moosiger Träumer!*

(Peter Hille: *Waldesstimme*)

Окремі дерева, відокремлені від лісу, набувають в німецькій національній свідомості символічного значення, стають деревами життя (*Baum des Lebens*), деревами милості (*Baum der Gnade*). Зберігаючи свій природній зелений колір, якій нагадує про життєдіяльність, символічні дерева виглядають водночас золотими. Цією характерною рисою вони нагадують людині про духовні цінності:

S.245. *Golden blüht der Baum der Gnaden
Aus der Erde kühlem Saft.*

(Georg Trakl: *Ein Winterabend*)

*Grau, teurer Freund ist alle Theorie
Und grün des Lebens goldner Baum*

(J.W. Goethe *Faust*)

У золотий колір Фрідріх Шиллер вбирає в “Ідеалах” земні людські позитивні почуття – щастя, славу, правду. Тут слід вказати на такі особливості. Словосполучення *Das Glück mit seinem goldnen Kranz* (щастя зі своїм золотим вінцем) є прикладом первинної номінації, де на позначення кольору слугує безпосередньо прикметник *golden*. У двох наступних словосполученнях – *Der Ruhm mit seiner Sternenkron* (слава зі своєю зоряною короною), *Die Wahrheit in der Sonne Glanz* (правда в сяянні сонця), – які є зразками вторинної номінації, на позначення золотавості використовуються ситуативні замітники – іменники *Sonne* і *Sterne*. Сонце є безпосереднім джерелом золотого кольору, як це ми вже побачили у наведених вище поетичних зразках. Зірки у німецькому поетичному світобаченні виглядають також золотими. Отже, щастя, слава, правда завжди виглядають золотими, принаймні поки вони мають статус ідеалів і надихають людину на звернення.

S. 99. *Die Liebe mit dem süßen Lohne,
Das Glück mit seinem goldnen Kranz,
Der Ruhm mit seiner Sternenkron,
Die Wahrheit in der Sonne Glanz!*

(Friedrich Schiller: *Die Ideale*)

З теоцентричного погляду хронотоп становить невід’ємне поєднання простору і часу. Звідси було б логічним припустити, що оскільки згадані вже вербальні носії простору, а саме *Himmel, Wolken, Wald, Baum, Meer* оповиті в німецькій поетичній свідомості золотим кольором, то й мовні носії часу – складники доби, пори року, саме життя (*Leben*) й час (*Zeit*) будуть мати той самий золотий вигляд. Наступні поетичні рядки це підтверджують. Цікаво порівняти два словосполучення з колоративом *golden* в поезіях Фрідріха Шиллера:

S.102. *Solang er glaubt an die Goldene Zeit,
Wo das Rechte, das Gute wird siegen.*

(Friedrich Schiller: *Die Worte des Wahns*)

S.98. *Kann nichts dich, Fliehende, verweilen
O! meines Lebens goldne Zeit?
Vergebens, deine Wellen eilen
Hinab ins Meer der Ewigkeit.*

(Friedrich Schiller: *Die Ideale*)

Перше є сталим словосполученням і позначає загальновідомий міф, згідно з яким Золотий Вік стає остаточним результатом боротьби добра зі злом і кладе край історії як змістовому наповненню часу. Історія, як тимчасовість перевтілюється у вічність. В мовному аспекті основу семантичного наповнення *Goldene Zeit* становлять семи статичність, цінність, абсолютність. Навпаки, словосполучення *goldene Zeit* не є сталим і позначає час в історичному контексті, за образним висловом Ф. Шиллера, життя, що тече у море вічності. Семантичними показниками *goldene Zeit* стають цінність, тимчасовість, невинність та мінливість індивідуального людського життя. Єдиним спільним семантичним знаменником для обох варіантів залишається цінність. Відтак, варіант *goldene Zeit* можна охарактеризувати як вектор, спрямований до фіналу, до кінцевої мети, якою є *Goldene Zeit*. Заключна фаза людського життя (*Abschiednehmen*), що також набуває визначення *goldene Zeit*, розглядається як перехідний період із історичного стану людського буття у вічний стан *Goldene Zeit*:

S. 217. *O Abschiednehmen, goldne Zeit,
gern bin ich deines Winks gewärtig*

(Rudolf A. Schröder: *Vom alten Mann*)

Не менш цікавим виглядає словосполучення *goldene Waage der Zeit* (золоті терези часу):

S. 136. *Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Waage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;* (Eduard Mörike: *Um Mitternacht*)

Поетична свідомість Едуарда Меріке сприймає час з одного боку як плинну субстанцію, і це підтверджує словосполучення *die goldne Waage nun der Zeit*, з другого боку, колоратив *goldne* нагадує про час як велику коштовність, даровану людині Богом.

Золотого кольору існує доволі багато і в повсякденні, особливо восени, коли для людини настає пора пожинати плоди своїх трудів, тобто збирати врожай. Золотавість символізує в цьому контексті не тільки зрілість жнив, але й нагороду для трудівника від Всевишнього.

S.114. *Goldne Saaten in den Tälern,
Auf den Bergen edler Wein“ .* (Justinus Kerner: *Der reichste Fürst*)

S. 170. *Berge und Wälder und Matten,
Wogendes Ähregold.* (Rudolf Baumbach: *Der Wagen rollt*)

S. 245. *Gewaltig endet so das Jahr
Mit goldnem Wein und Frucht der Gärten.* (Georg Trakl: *Verklärter Herbst*)

S. 254. *Die Goldbirnen stürzen, das Gras verdorrt,
Die Flüsse und Weiher erkalten.* (Georg Britting: *September*)

У наступному поетичному відрізку Георга Брітінга привертає на себе увагу оксюморонне, на першій погляд, словосполучення *im Gold der Faulnis* (у золоті гниття).

S.255. *Die blaue Haut der fertigen Zwetschge reißt:
Ihr nacktes Fleisch zeigt ohne Scham die
Farbe des Herbstes im Gold der Fäulnis.* (Georg Britting: *Alle neun*)

Синю шкуринку зрілого плоду (сливи) і золотаву м'якоть в її середині можна розглядати як симбіоз золотого і блакитного кольорів, за аналогією із синкретичним поєднанням блакиті небес і золотавості сонця, що акумульовано в садовому плоді. В контексті поетичної свідомості Георга Брітінга слово *Faulnis* набуває значення найбільшої концентрації золотавості на стадії максимальної зрілості.

Кольори, як споконвічна даність, не зафіксовані назавжди за певними субстанціями і атрибутами світу. В світі відбувається його постійне перефарбування. В контексті методологічної антиномії теоцентричність / антропоцентричність (пере-)фарбування постає як діяльність, що відбувається незалежно від волі людини, але й людина виявляється задіяною в процесі фарбування світу. Візьмемо за приклад вірш Георга Брітінга “Вересень”, саме в ньому відображено фарбування світу в теоцентричному аспекті.

S.254. *Nur manchmal, am Mittag, im weißen Glast
Da tut er, als wär er der Sommer fast,*

*Da fühlt er sich noch wie ein Junger.
Da hat er noch Gold und ein Knabenherz
.....
Es fangen die Blumen zu brennen an,
Im Feuer stehn ringsum die Gärten.
Jetzt sammelt im Weine sich süß die Glut,
Drum heben die Winzer voll Dank den Hut
Vor ihm, den sie immer verehren.*

(Georg Britting: *September*)

Небесний посланець, вересень з юнацьким серцем, має з собою запаси золотого кольору, щоб оповити ним навколишній світ людини та намагається зберегти зроблене його попередниками, літніми місяцями, й досягти їхнього рівня майстерності. За ці зусилля люди – трудівники вдячно схиляють голови перед вереснем. Плоди своїх трудів вересень мусить залишити своєму заміснику жовтню, який перетворить золоте свято на сіре повсякдення:

S.254. *Doch nach einer regendurchtobten Nacht
Scheel sieht er die nasse, vergilbte Pracht,
Zerrauft und wie Besen die Schober.
Da weiß er, nun gilt es nach Hause zu gehn,
Und ohne sich noch einmal umzusehn
Überläßt er die Welt dem Oktober.* (Georg Britting: *September*).

В цей момент настає час для людини задіяти себе в процесі фарбування світу. В антропоцентричному плані це означає уповільнити неминуче зів'янення золотого кольору радості й оптимізму, підтримуючи в золотому забарвленні свій внутрішній світ, інакше кажучи, перенести золотий колір зовнішнього, навколишнього світу в свій внутрішній світ, світ власних думок, почуттів і емоцій. Саме цю ідею втілено в рядках вірша Теодора Шторма “Жовтнева пісня”:

S. 150. *Der Nebel steigt, es fällt das Laub;
Schenk ein den Wein, den holden!
Wir wollen uns den grauen Tag
Vergolden. ja vergolden!* (Theodor Storm: Oktoberlied)

Забарвлення внутрішнього світу людини, а саме її почуттів, емоцій, становить великий інтерес для дослідників етнічних картин світу. Щодо німецької мови, то золотий колір залишається показником позитивного забарвлення людських почуттів і думок. В одних випадках він підсилює їхню яскравість, як наприклад, у рядках Фрідріха Шиллера:

S. 95. *Süßer Wohllaut schläft in der Saiten Gold. ...* (Friedrich Schiller: Der Graf von Habsburg)

В інших випадках цей колір слугує індикатором позитивності людських емоцій, може свідчити про правомірність психічних дій людини, виправдовувати її поведінку. Як мовну ілюстрацію наведемо відрізок вірша “Моїм синам” Теодора Шторма:

S. 149. *Blüte edelsten Gemütes
Ist die Rücksicht; doch zuzeiten
Sind erfrischend wie Gewitter
Goldne Rücksichtslosigkeiten.* (Theodor Storm: Für meine Söhne)

Паралельно з колоративами *Gold, golden* в німецькій мові функціонують мовні знаки *Gold, golden*, що корелюють з іншим денотатом – металом. У прикладах вторинної номінації вони набувають негативних конотативних ознак:

S. 149. *Wenn die Pöbel aller Sorte
Tanzet um die goldnen Kälber.
Halte fest: du hast vom Leben
Doch am Ende nur dich selber.* (Theodor Storm: Für meine Söhne)

S. 196. *Ich schaff euch für alles was selten und schwer
Das Leichte ein ding das wie gold ist aus lehm.
Wie duft ist und saft ist und würze –* (Stefan George: Der widerchrist)

Словосполучення *die goldnen Kälber* у Теодора Шторма однозначно співвідноситься з відомим золотим тельцем, біблійним символом поклоніння ілюзорним, фальшивим цінностям. Негативна конотація прикметника *golden* в наведеному мікроконтексті є очевидною. В прикладі із Стефана Георге номен *gold* так само корелює не з кольором, а з металом, і в поетичному тексті він виконує функцію негативного символу, що впливає вже із загального контексту – назви поетичного тексту – *widerchrist* (антихрист). Поряд з цим, вказаний номен *gold* презентовано як знаряддя спокуси.

Підіб'ємо попередні підсумки дослідження. Золотий колір *Gold(-en)*, домінує за частотністю вживання своїх мовних експлікатів (33 слововживання) у досліджуваному мовно-поетичному контексті (300 віршованих текстів – 136 авторів – 500-річний діапазон). В теоцентричному аспекті колоратив *golden* наділено позитивною семантикою і він поширює її на інші складники прикметно-іменникових і прислівно-дієслівних одиниць з колоративним компонентом. Ці одиниці слугують на позначення, насамперед, характерологічних рис об'єктів зовнішнього світу. В антропоцентричному аспекті колоратив *golden* використовується на позначення характерологічних рис внутрішнього світу людини і зберігає свій позитивний семантичний потенціал.

Примітки

* Біблійні цитати наводяться за виданням *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von Dr. Martin Luther – Frankfurt am Main: Verlag Friedrich Bischof GmbH. (Ausgabe 1912). – 1646 S.*

* Цитати з німецьких поезій наводяться за виданням *Deutsche Gedichte. Hrg. von Carstens K. – Bonn: Natur und Medizin, 1991. – 416 S.*

Список використаних джерел

1. Бенкендорф Г.Д. Зовнішній світ, внутрішній світ людини. Тоталітарні мовні картини світу / Г.Д. Бенкендорф // Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських і германських мов і літератур: Матеріали Другої міжвузівської конференції молодих учених (12-13 лютого 2004 р.) – Донецьк : ДонНУ, 2004. – С. 32-34.
2. Бенкендорф Г.Д. Антиномія теоцентричність / антропоцентричність в концептуальній / мовній картині світу / Г.Д. Бенкендорф // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету. Філологічні науки. – Вип. 15. – Т.2. – Кам'янець-Подільській: Аксіома – 2007. – С. 303-306.
3. Безмен Е.В. Цветовая палитра в стихотворном сборнике Георга Тракля “Себастиан во сне” / Е.В. Безмен // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2009. – Т. 68. – № 5. – С.13-24.
4. Головка Н.Д. Символика висельництва в художественном мире К. Моргенштерна / Н.Д. Головка // Сучасні проблеми та перспективи дослідження романських і германських мов і літератур: Матеріали Другої міжвузівської конференції молодих учених (12-13 лютого 2004 р.) – Донецьк: ДонНУ, 2004. – С.85-87.
5. Голубовская И.А. Этнические особенности языковых картин мира: Монография / И.А. Голубовская. – К.: Издательско-полиграфический центр “Киевский университет”, 2002. – 293с.

Summary. The paper explores the examples of secondary nomination with colourative component Gold (en) in German poetries. The research is carried out on the ground of the conceptual world picture. Methodological base of the paper is the antinomy theocentricity/anthropocentricity of the world, proposed by author. The poetry of German authors for 500 years (XV – XX centuries) is used.

Key words: colorative component, conceptual world picture, lingual world picture, antinomy theocentricity/anthropocentricity.

УДК 821.161.2.02

О.С. Бондарева

УГРУПУВАННЯ “ЗАХІДНИЙ ВІТЕР” В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ 1990-Х РР.

У статті досліджуються тематично-образні домінанти поезії представників поетичного угруповання “Західний вітер”. Заакцентовані естетичні пріоритети творчості Гордія Безкоровайного, Василя Махна, Бориса Щавурського, простежене поставання міфологічного часопростору та специфіка поетичного синтаксису. Особливу вагу приділено постмодерній цитації Святого Письма в аналізованій ліриці.

Ключові слова: поетична майстерність, сакральний часопростір, постмодерна цитація.

Модерне поетичне угруповання “Західний вітер”, з одного боку, виражає загальні тенденції української молоді літератури дев'ятдесятників – поетичного покоління, котре, за визначенням Миколи Ткачука, “виросло із протесту і заперечення громадянської й естетичної позиції “батьків”. Тернопільський дослідник і літературний критик М.Ткачук наголошує також, що цей протест був не без епатажу задекларований “неоавангардистами” літературних гуртів “Бу-Ба-Бу”, “Нова дегенерація”, “Лугосад”, “Західний вітер”, які “заперечили застарілі канони й затерті деякі художні тенденції та стильові напрями в сучасній українській поезії”[12, 5]. З другого боку, “Західний вітер” відрізняється від своїх “побратимів” по протесту і запереченню, і це стає очевидним при порівнянні поетичних доробків представників цієї групи з творчістю, скажімо, “бу-ба-бістів”, з-поміж яких високого рівня поетичної майстерності сягає чи не єдиний Юрій Андрухович, на чьому таланті, власне, й тримається репрезентативний поетичний авторитет “Бу-Ба-Бу”.

Імена всіх поетів групи “Західний вітер” уже посіли гідне місце в українській поезії 90-х, а перекладацька, наукова та популяризаторська діяльність цих творчих людей відкрила їх імена для Європи й Америки: Гордій Безкоровайний (1969 р.н.), Василь Махно (1964 р.н.), Борис Щавурський (1963 р.н.). На поетичне кредо “Західного вітру” значний вплив здійснюють естетичні шукання сьогоденної західної поезії, адже, скажімо, Василь Махно та Гордій

Безкоровайний витончено перекладають з польської, Борис Щавурський – з німецької, тож європейські віяння вони мають нагоду відчувати з першоджерел. Мабуть, цим спричинені й численні переклади європейськими мовами поезій, написаних представниками “Західного вітру”.

Перше, на чому хочеться наголосити, це безсумнівна літературна майстерність поетів репрезентованого угруповання, для яких різниця між Майстром та підмайстром у поетичній справі є наріжним каменем.

*Я давно не підмайстер
в робітні оцій
ремісній,
а сиджу – змовчазнілий
при чарці,
неначе при свічці.
І не можу збагнути,
чого ж нині треба мені:
опівнічного снігу,
чи слова –
як сніг опівнічний...[3, 21]–*

ці рядки Г.Безкоровайного сприймаються як ліричний маніфест усіх трьох поетів, які свідомо декларують свій “естетизм”, свою “літературність” та “філологічність” (всі здобули освіту на філологічному факультеті Тернопільського педінституту, уславленого своєю літературознавчою школою).

Але, на відміну від інших поетичних гуртів, “Західний вітер” не оприлюднював аніяких поетичних декларацій і маніфестів, не формулював мовою естетичної публіцистики свого творчого кредо. Як бачимо, це зовсім не означає, що кредо не існує, і ми цілком можемо його виокремити, виходячи безпосередньо з поетичних текстів Гордія Безкоровайного, Василя Махна та Бориса Щавурського, або навіть обравши об’єктом аналізу творчий доробок будь-кого з цих поетів.

Візьмемо яскравого представника “Західного вітру” Василя Махна. Роман Гром’як зауважує, що він “належить до тих поетів, які маніфестують та обстоюють естетичну самосвідомість мистецтва слова” [5, 3], а тернопільські лінгвісти Анатолій Загнітко й Леся Оліфіренко, розмірковуючи про естетичні компоненти поетичного мовлення Василя Махна, наголошують на таких мовних і стилістичних домінантах його поезій:

- прагнення до гри зі словом, яке може бути кинуте “у несподівану сполучуваність”, занурене у низку найсміливіших аналогій;
- пошук нової природи літературного образу;
- модерна мовна стилістика, один з провідних аспектів якої позначений як “*синтаксис відсутності ком*”. Такий синтаксис, пам’ятаємо, віднайдено ще на зорі формування модерної свідомості. Але чи не варто згадати, що всі прадавні рукописи, насамперед, сакральні, у тому числі й Книга Книг Біблія, писалися без синтаксичних розмежувань і обмежень, і лише потім свідомість людська почала “впорядковувати” їх за допомогою структурування (поділу на глави, розділи, абзаци) й досконалого синтаксису! [6, 10]

Пояснюючи, через що Василь Махно свідомо вдається саме до “синтаксису відсутності ком”, автори “Естетики мови поетичних творів Василя Махна” нагадують нам, що коми, “мов “*гнізда сорочі і темні кола*”, беруть поетичне слово у лещата”. Саме через це, на їхню думку, поет нової естетичної доби прагне звільнити від обмежень та ґратів самодостатнє естетичне слово, яке волає “звучати у своїй первозданності, щоб читач сам замислював і розставляв ті розділові знаки, які йому найбільше до вподоби. Саме розділові знаки “зрешечують” тіло вірша, оскільки “*окаті коми*”, “*крапки-рабині*” сковують простір слова, знебарвлюють його вертикальне й горизонтальне ширення. Тому поезія без розділових знаків – це вертикально-горизонтальна єдність, смислове тло якої ніяк не руйнується, бо, за асоціативною уявою митця, оці “*окаті коми*” та “*крапки-рабині*” – це ті ж умовності, які супроводжують наше життя і надають йому часто сенсу заґратованості”[6, 10-11].

Віталій Гайда взагалі осмислює творчий універсум Василя Махна з позицій та в параметрах ритуально-міфологічної критики (осанна поетичному матеріалові, який дозволяє це зробити!), тому своєму есеєві, котрим супроводжувався вихід у світ “Книги пагорбів та годин”, дає філософічну назву й ритуалізований підзаголовок: “Міт існування (Сигнатури поетичної свідомості Василя Махна)” [4, 39]. В аналогічному архетипному ракурсі поетичний доробок Василя Махна осмислюють І.Андрусяк, Є.Баран, І.Папуша тощо[1; 2]. Показово, що сам поетичний матеріал наче стимулює критиків та інтерпретаторів до написання постмодерних літературознавчих есеїв, що доречно проілюструвати цитуванням з Віталія Гайди:

“Це нам друковані прямокутники явлених артефактів, у миру знаних як поезії Василя Махна (схима, схима!), звіддалля, чи й зблизька, можуть видаватися майстерної роботи дереворізами. Після них багнеться малювати детальні топографічні сувої, побільшуючи тим самим кількість

недоладних і – головне – облудливих Індикопловетів. Адже: хто зважився ходити потойбіч, має бути легким, як пучка овечої вовни, і відгомін його образів уже за мить розлетиться прозорим димом, лишивши на вустах терпкий аромат деревного вугілля. Хто він – цезар самотності, княжич опівнічних блукань, варвар із неоклясичним прононсом? Його слова – що кроки, диктовані внутрішньою необхідністю моменту, місцини, по якій зараз ступаєш. І назавтра потолочені трави зведуться. Шаманічне сплетіння звуків чи синтакси знов і знов малюватиме концентричні кола, покликаючи до життя люблену реальність, а далі – глянь – дмухають на жевріючі вугляки Шарлемань Бодлер та Штефан Маллярме”[4, 41].

У представників “Західного вітру” поетичне слово розташовується у сакральному часопросторі, вищає над буденністю постмодерної доби, прориваючись з міфопоетичних глибин. Божественний підтекст майже не полишає їхні поезії, і тому Гордій Безкорований спостерігає, як “літери Нового Заповіту зосереджено виводить дощ”, а Василь Махно з подивом і захопленням відкриває небесний смисл у реаліях повсякденності:

*на чолі письмена на руці
на столі як свічки в молоці
божих слів нерозгадані коди*

Святе Письмо стає для поетичної творчості представників “Західного вітру” першоджерелом і першотекстом для постмодерної цитації, і повсякчас зернини цього сакрального тексту (слово Боже) асоціюються зі Словом поетичним, а біблійна сюжетика розвивається у містерію поетичної творчості. Скажімо, Борис Щавуський у “Таємній вечері” архетипну матрицю біблійної оповіді наповнює власним творчим кредо, і виникає незаявлена паралель *апостоли – поетичні рядки*:

*Вечеря стигне на старім столі,
а за столом сидять неначе вперше
дванадцять їх – апостолів моїх,
дванадцять їх – ні більше і ні менше:
дванадцять віршів рідних як братів,
про нас, поетів, і про нашу долю –
поезію... [3, 94]*

Сюжет таємної вечері прописано майже з точністю Леонардо да Вінчі: невідворотність біди, важке мовчання, в якому каменіють дванадцять душ, холонучі на столі дванадцять ритуальних страв... Сюжетну матрицю, яку мусить увінчати зрада одного з апостолів, деструктуровано поетовим зізнанням:

*А я не зраджу, хоч би як хотів,
це раз в житті така пора приходить,
коли людина в океані слів,
який не є, а свій потік знаходить.
І позабувши за чужі жалі,
за океан, милуюся потоком... [3, 38]*

Ставлення один до одного у поетів “Західного вітру” теж майже апостольське. У збірці “Західний вітер”, де зібрані поетичні доробки всіх представників цього літературного угруповання, подибуємо цілу низку поетичних взаємоприсвят. Присвячуючи поезії один одному на взаєм, молоді майстри поетичного цеху демонструють пієтет до своїх побратимів по перу й поетичним поглядам, майже культивуючи їхні поезії. І за рядками присвят стоять не етикетні умовності, а щирість почуттів, чистота сприйняття та освяченість апостольського братерства. Всі присвяти своїм побратимам по “Західному вітру” – про Поезію, про Слово, про поетичне апостольство. “*Ми останні, і це – не пророцтво. Де поділися знаки і звуки?*” – читаємо у присвяті Василя Махна Борису Щавурському, його ж присвята Гордію Безкоровайному має символічну назву “Вісім строф”, а присвяті Гордія Безкоровайного Василю Махнові є сенс навести повністю, аби не зруйнувати її підтекстову архітектоніку:

*Набуті звички врешті спромоглись
зачаєність гріховну вгамувати.
А вже й по всьому. Тіло – наче з вати,
розп’яте інохіддю попелиськ...
Бо й що накреслив ти на цих кутах,
вельможних рухах, скреслих перемовах,
в скрижалі не внесених? Сваволі слова
не видертись з обіймів, а відтак –
нехай залле весь світ гнила керва
і постать лісу стане вище неба!
Це речення – як злива вереснева,
де вище слів твоїх – лише слова.. [3, 29]*

Культурна, месіанська місія поетичного слова лейтмотивом пронизує збірку “Західний вітер”: Василь Махно публікує в ній “Євангеліє від Антонича” і поезію “Стос паперу, Стус і самота”, Гордій Безкоровайний розмірковує про поетичний хист як про альтернативне призначення (“Альтернативне щастя”), а Борис Щавурський оспівує “мудру фатальність фонемних рядків”. У параметрах такої фатальності осмислюється й подвижницький (=мученицький) шлях літературних вчителів. Так, доля Стуса прокреслюється у Василя Махна цілою конотаційною низкою на євангельський кшталт: “і душа засвітилась свята”, “легка плащаниця душі”, “і тернові кущі прокололи зап’ястя гордині”, “навпомацки в Лету ввійдеш”, “кров століть проступить на ранах і заліє Писання вину”, “і отверзнуть уста”. Слово Святого Письма, пересажене на ґрунт постмодерної буденної свідомості, дає дивні паростки.

Втім, на такому ґрунті здатні проростати новою конотацією й інші першоджерела. Скажімо, одним з культових першотекстів представники “Західного вітру” поруч із Біблією, майже в одному ланцюжку з нею, називають поезію китайця Лі Бо, який, згадаймо, називав себе “небожителем”, яким запроваджено новий погляд на поета: на думку Лі Бо, поет мусить бути унікальним, неординарним, навіть ексцентричним. Саме поезія Лі Бо являє нам взірці зневаги до загальноприйнятих літературних норм, до канонічних версифікаційних розмірів, що його сучасниками сприймалося як літературна брутальність. З поетичних одкровенень “Книги пагорбів і годин” Василя Махна

Лі Бо

*цитований, як сніг летить, либонь,
і барва глини мітить сні і теми”,*

[3, 101]

а Гордій Безкоровайний у поетичному циклі “Виробництво світла” закликає читача не лише приділити увагу знаковій постаті Лі Бо, а й “повірити” йому, малюючи при цьому над поетом постемблематичний “німб”:

Читав про це в щоденниках Лі Бо.

*Йому я вірю. Й ви повірте, бо
інакше наша бесіда не варта
того оскаженілого азарту,
з яким вона успішно співіснує.*

*Та й бесіда, можливо, буде всує,
якщо ми не повіримо Лі Бо.*

*Бо ж він – поет і забобон,
він – заборона й дозвіл заборон,
міцний держак могильної лопати...*

[3, 23]

У поетичних експериментах “Західного вітру” контаміновані стилістичні елементи “плетіння слів” і традиційного віршування, модерного погляду на неунормовану поезію та класицистичної орієнтації на змістовий канон-першотекст, відчуття самопричетності до сакрального поетичного світу і обмирщення високих істин, що дозволяє Василю Махнові зауважувати “і лице в поезії, як в мамі”, а Гордію Безкоровайному запевняти своїх читачів про майбутнє гіпотетичне зречення: “Я житиму повз територію, де зливаються в пляму слова”. Задеклароване схимництво не є для цих поетів нової літературної генерації “прикидом” або маскою, схима для них – це зворотний бік таланту, органічна частина поезії як Таїнства, про що свідчать і численні інтертекстуальні запозичення з емблематичних культурних текстів, і потяг до містичного простору, організованого словесно – “чорний квадрат”, “чорне коло”, “криві лінії”, ритуальна замкненість просторових форм, коли “два кола утворюють 8”, і уподібнення людства до сонму комах (червоною ниткою пронизують творчий доробок всіх поетів угруповання образи бджоли, мурахи).

Безсумнівно, поезія “Західного вітру” вже сьогодні є яскравим свідченням, що сучасне молоде письменство вже вкарбувало свої імена в національну поетичну історію, що під задекларованою схимною сучасним дослідникам варто бачити і хист, і неабиякий талант.

Список використаних джерел

1. Андрусак І. Рибою пливи, Свідзинським, кавою... (архетипні знаки в текстах Василя Махна) / Іван Андрусак // Слово і Час. – 1998. – № 2. – С.22–23.
2. Баран Є. Божих слів нерозгадані коди / Є. Баран // Баран Є. Звичайний читач. – Тернопіль: Джура, 2000. – 222 с.
3. Безкоровайний Г. Західний вітер : Поезії / Г. Безкоровайний , В. Махно, Б. Щавурський. – Тернопіль: Лілея, 1994. – 212 с.
4. Гайда В. Міт існування (Сигнатури поетичної свідомості Василя Махна) / Віталій Гайда // Махно В. Книга пагорбів та годин . – Тернопіль : Лілея, 1996. – 44 с.

5. Гром'як Р. У пошуках “золотого ключика” до таїни поезії / Р. Гром'як // А. Загнітко, Л. Оліфіренко. Естетика мови поетичних творів Василя Махна. – Тернопіль : Лілея, 2001. – С.3.
6. Загнітко А. Естетика мови поетичних творів Василя Махна / А. Загнітко, Л. Оліфіренко. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. – 46 с.
7. Махно В. Схима: Вірші / Василь Махно. – Тернопіль: ОП ТВПК “Збруч”, 1993. – 46 с.
8. Махно В. Книга пагорбів та годин / Василь Махно. – Тернопіль: Лілея, 1996. – 44 с.
9. Махно В. Лютневі елегії та інші вірші / Василь Махно. – Львів : Каменярь, 1998. – 64 с.
10. Махно В. Фламандський живопис мислі / Василь Махно // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 150. – С. 82–87.
11. Папуша І. У камінному саді самотності (Читаючи поезію Василя Махна) / Ігор Папуша // Освітязинн. – 1996. – № 11–12.
12. Ткачук М. Поезія дев'ятдесятників: естетична стратегія й особливості розвитку / М. Ткачук // Ткачук М. Інтерпретації: Літературно-критичні статті, творчі портрети українських поетів ХХ століття. – Тернопіль : ТНПУ, 1999. – 167 с.

Summary. The article considers theme-shaped dominants of poetry of the representatives of poetic faction “Zahidnyi Viter”. Emphasized on the aesthetic priorities on the works of Gorgii Bezkorovainii, Vasil Mahno, Boris Schavurskii, traced the appearance (presence) of mythological chronotope and specificity of poetic syntax. Special attention is paid to postmodern citation of Holly Letter in the analyzed lyrics.

Key words: poetic artistry, sacral chronotope, postmodern citation.

УДК 821.111 – 31"19/20"

О.С. Бойніцька

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ТА РЕАЛІСТИЧНА ПОЕТИКА В АНГЛІЙСЬКОМУ ІСТОРІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ

Розглядаються поетикальні особливості англійського історіографічного роману межі ХХ-ХХІ ст. Вивчається проблема історичної перспективи, збалансованість якої у сучасному романі досягається, зокрема, шляхом своєрідного синтезу постмодерністських та традиційних реалістичних стратегій як способу з'єднання минулого та теперішнього планів.

Ключові слова: англійський історіографічний роман, історична перспектива, поетика, постмодернізм, реалізм.

Художня оригінальність та жанрова специфіка історичного роману зумовлена співіснуванням та адекватно збалансованим співвідношенням двох вимірів – окрім очевидного минулого плану, в історичному романі зазвичай є експліцитно чи імпліцитно наявним план сучасний. Подібна двоплановість ставить перед історичним романістом визначальну проблему жанру – проблему правильно вимірної історичної перспективи.

Проблема історичної перспективи, – а саме: питання, як зберегти вірність одночасно тому минулому періоду, що його відтворює історичний романіст, та тому теперішньому часу, до якого він належить сам, як не викривити минуле, дивлячись на нього з виграшної позиції сьогодення – є тією ланкою, що пов'язує сучасну історіографічну прозу із традицією історичної романістики, котра тягнеться від Вальтера Скотта.

Під історичною перспективою можемо розуміти, насамперед, бачення минулого крізь сучасну свідомість. Оскільки сучасні інтереси завжди відрізняються від минулих, а зчаста вступають із ними у конфлікт, письменник повсякчас стикається з небезпекою спотвореного бачення або ж “хибної перспективи”, як, приміром, коли ми згадуємо своє особисте минуле, то інстинктивно накладаємо на нього “сучасні прочитання”. Маючи перед собою по суті парадоксальне завдання – не зрадити жодному – ні минулому, ні теперішньому, автор історичного роману опиняється залученим до постійного компромісу. Таким чином, домірність історичної перспективи визначається креативністю романіста у пошуку компромісів між конфліктуєчими вимогами минулого та теперішнього.

Англійські історіографічні романи межі ХХ-ХХІ ст. загалом можна поділити на ті, що мають подвійний часовий фокус – експліцитно розрізнені сучасний та минулий плани (напр., “Володіти” А. Байєтт, “Гоксмор” П. Акройда); та ті, в яких сучасний план або обрамлення не виокремлюється,

є імпліцитним, тож дискурс минулого стає єдиним (напр., “Англійські пасажири” М. Ніла, “Мастер Джорджі” Б. Бейнбрідж). В обох варіантах сучасний роман пропонує оригінальні способи узгодження минулого та теперішнього планів, а отже – збалансування історичної перспективи.

Приміром, у творах із подвійним фокусом нерідко відбувається своєрідна інверсія: поетика “сучасного” виміру тяжіє до традиційної, скажімо вікторіанської, моделі роману, у той час як поетика “минулого” виміру – до постмодерністської. Такий “обмін” надає можливість розташувати необхідні акценти, показати звичне як незвичне, виявити відсутнє тощо.

Щодо творів, в яких звучать виключно наративні голоси відтвореної минулої епохи, перевага минулого виміру в них врівноважується, наприклад, наявністю альтернативних голосів, що і відіграють роль ззовні відсутнього сучасного плану. У цих творах голос “офіційного” наратора, котрий, зазвичай, пропонує канонічну версію історії, чергується із забутими та маргіналізованими голосами, і свідчення представників нижчих верств або ж ізгоїв суспільства, утворюють іронічну паралель до оповіді “поважного” персонажа. Таким чином, попри відсутність у тексті двох розрізнених планів, минулого і сучасного, ці твори, так само як і романи з подвійною часовою перспективою, пропонують читачеві дві версії історії – офіційну канонічну та сучасну, що містить її критичний перегляд.

Окрім того, збалансованість історичної перспективи в історіографічному романі може досягатися шляхом своєрідного синтезу постмодерністських та реалістичних стратегій як способу з’єднання минулого та теперішнього планів. Це є принциповою відмінністю нового роману від традиційної історичної романістики.

Зв’язок англійського історіографічного роману з постмодернізмом є досить неоднозначним. Вочевидь, історіографічний роман межі ХХ-ХХІ ст. не розташований на передовій постмодернізму, однак, він убирає у себе досвід кількох десятиліть постмодерністської естетичної практики. Які аспекти цієї практики найбільше вплинули на історичний жанр і в який спосіб сприяли його трансформації?

Постмодернізм зазвичай визначають у зіставленні з модернізмом, у термінах наслідування чи розриву зв’язку з попередником [7, 3-18; 99-106]. Зокрема, наслідування найкраще виявляється у відхиленні реалістичних конвенцій. Перша хвиля постмодерних авторів підхоплює й посилює модерністське проблематизування традиційних хронологічних будов, лінійних презентацій, причинно-наслідкових зв’язків, що скеровують розгортання сюжету. Особливу ж увагу у зв’язку з критичним переглядом викликають реалістичний концепт характеру та способи характеристики персонажа.

Голландська дослідниця А. Фоккема, враховуючи всю небезпеку узагальнень, простежує еволюцію концепту характеру від реалізму до модернізму та постмодернізму наступним чином. У реалізмі персонажі відзначаються психологічною мотивацією, зв’язком із середовищем та низкою людських рис, що робить їх одержувачами читацьких емоцій. Модерністський текст, відкидаючи цілісність характеру та вплив на нього специфічного соціального контексту, зосереджується на ірраціональній роботі свідомості, на темних суб’єктивних рушіях внутрішнього життя. Постмодернізм посилює модерністське заперечення цілісності характеру, натомість наголошуючи на його текстуальній природі, перевазі “площини виразу, що має лише денотативну функцію” [3, 60]. Завдяки вільній грі знаків, яка виключає сталі ідентичності або фіксовані значення, постмодерністські персонажі мають множинні, фрагментарні, розосереджені власні особи, що в них дискурс підмінив умовність психологічної глибини. У цьому саморефлексивному естетичному виборі залишилось зовсім небагато від старого міцного еґо вікторіанської прози [3, 56-67].

Трансформація концепту характеру є лише одним прикладом того, як постмодернізм радикалізує модерністське реформування реалістичних кодів. Подібний процес можна спостерігати також і у зв’язку з ілюзією цілісності та послідовності традиційного роману, що їх модернізм прагне зруйнувати шляхом фрагментації наративу та порушення хронології, а постмодернізм узагалі розбиває вщент, анархічно стикаючи та накладаючи часові шари та радикально порушуючи однорідність твердого просторового формату.

Розходження між постмодернізмом та його попередником також показують, що повоєнний експериментальний роман має тенденцію до дедалі більшого відокремлення від реалістичних кодів. Приміром, незгода між модернізмом та постмодернізмом стосується структурної організації та розташування деяких акцентів: якщо перший підтримує структури, скеровані міфічними моделями чи епіфанічними завершеннями, то другий віддає перевагу будовам, “навмисно нетелеологічним, несвідомим глибинним значень” [6, 63]; якщо перший зосереджується на людській свідомості, то другий концентрується на текстуальному вимірові.

Отже, англійський історіографічний роман межі ХХ-ХХІ ст. іде слідом за подвійною хвилею фундаментальних антиреалістичних романних експериментів, і, природно, вбирає в себе основні результати цих експериментів, проте засвоює їх напрочуд своєрідно.

Аналіз сучасної історичної прози приводить до спостереження, що більшість творів цього напрямку з важкістю пристосовуються до вимог постмодернізму. Усе розмаїття постмодерністських стратегій та принципів демонструють лише найбільш відомі зразки жанру, приміром, романи П. Акройда, Дж. Барнса, Г. Свіфта, А. Байетт. У цих творах нарративна фрагментація завжди доповнюється множинністю літературних жанрів та форм, наявні іронія та металітературні коментарі, порушення уніфікованості зовнішнього вигляду тексту на сторінці супроводжується особливою увагою до означників та схильністю до лінгвістичної грайливості, техніка нарративної непевності відбиває недовіру до будь-якої певності, будь-яких безперечних фактів. Ці романи унаочнюють багату палітру постмодерністської поетики і є художньо завершеними, тож вони – й найбільш відомі, й найчастіше досліджуються критиками. Однак, це не означає, що вони є найбільш характерними для жанру в цілому. Парадоксальність ситуації полягає у тому, що найбільш знані твори є найменш типовими. Сучасний англійській історіографічний роман нагадує айсберг, видима частина якого складається з загальновідомих романів, що чудово ілюструють постмодерністську поетику, але менш помітну основу айсбергу укладають переважно твори, які дещо опираються експериментальному духу постмодернізму.

Найчастіше історіографічний роман використовує одну з “брендових” тем постмодернізму, на кшталт гендерної, постколоніальної, антиімперської, теми соціальної нерівності, сполучаючи її з певною поширеною постмодерністською технікою, як-от нарративна фрагментація та множинність точок зору. Власне, техніка нарративної фрагментації є, напевне, єдиною спільною ланкою для всього корпусу нових історіографічних романів, які у поетикальному плані відзначаються помітною гетерогенністю. Інші постмодерністські стратегії – приміром: відсутність “справжніх початків” та закритих, визначених кінцівок, тобто нарративна непевність, специфічна естетика відштовхуючого та потворного, експерименти із зовнішнім виглядом тексту на сторінці тощо – можуть зустрічатися в одних творах, але бути відсутніми в інших. Своєрідність англійських історіографічних романів полягає у тому, що, об’єднані й досліджувані в цілому, вони досить виразно демонструють типові постмодерністські риси; проте, розглядаючи ці романи окремо, спостерігаємо не більше як поодинокі характеристики постмодернізму і лише мінімальне спростування реалістичних умовностей.

Чимало постмодерністських прийомів, що їх застосовує історіографічний роман, вочевидь, не є характерними лише для сучасного періоду, вони повторюють низку літературних прийомів, широко уживаних у першій половині ХХ ст. Однак, це повторення наразі відбувається із дуже суттєвою відмінністю: революційні для модерністів стратегії, не є такими сьогодні. Зухвали експерименти початку ХХ ст. були спрямовані *проти* очікувань та звичок читацького загалу, *проти* розрахунку на популярність. Повторення цих змін автоматично призводить до нівелювання їх безпрецедентного та радикального характеру, а крім того, зчаста відповідає читацьким очікуванням та смакам. Як це пояснює Ю. Габермас, постмодернізм привласнює інновації модернізму, “авангард 1967-го року повторює дії та рухи авангарду 1917-го” [1, 44], іншими словами – учорашні скандали є сьогоднішніми звичаями.

Загалом, після сміливих інновацій модерністської літератури та перших романів постмодерного вибуху історіографічний роман межі ХХ-ХХІ ст. уже навряд чи можна назвати революційним у формальному плані. Тут окреслюється протилежна тенденція, адже новітній роман, радше, навпаки, пом’якшує радикальний характер попередніх протестів проти умовностей реалізму. Подекуди цього вимагає сам принцип історичної прози – відтворення певного періоду, – який імплікує монтування специфічного історичного референта, що є типовим реалістичним прийомом. На практиці сучасний роман у більшості випадків демонструє чимало реалістичних настанов, що їх рішуче відкидали модерністи та ранні постмодерністи: таки надає історичну інформацію, таки здійснює документальну функцію і таки пов’язує поведінку персонажів із характерними соціальними та історичними силами.

Персонажі багатьох історіографічних романів зчаста описані в традиційній манері – у прямому зв’язку з чітко окресленим оточенням; телеологічні рушії є нарративними, композиція – хронологічною. Це є помітною зміною порівняно до радикального характеру раннього постмодернізму, який тяжів до “децентралізації, детоталізації та деконструкції” [5, 27]. Сучасний роман, у жодному разі не звільняючись від минулого, намагається відродити певні колишні літературні коди, а також переробити деякі художні умовності минулого.

Спростовуючи припущення знаного американського вченого А. Флейшмана про те, що “історичний роман у наш час вірогідно приєднується до експериментального руху сучасного роману або ж піде з галузі серйозної літератури” [2, 255], англійський історіографічний роман наразі відсторонюється від експериментального роману ХХ ст. та пропонує своєрідну форму, прийнятну й близьку саме для англійського читача, котрий, здається, ніколи надто не захоплювався континентальним або ж американським авангардом. При цьому було б невірним

сприймати сучасний історичний роман як реакційний в контексті загального естетичного клімату свого часу, адже тут треба зважати на своєрідність англійської літературної сцени.

Постмодернізм у формі інтенсифікації модерністської антиреалістичної естетики був далеко не домінуючим напрямом у Великій Британії у перші повоєнні десятиліття. Тут не було такого помітного напрямку як французький новий роман, американська метапроза або ж південноамериканський магічний реалізм, а натомість – лише окремі персоналії, на кшталт Крістін Брук-Роуз та Б.С. Джонсона, які, треба зауважити, не набули широкої відомості у своїй країні. А от стійка форма реалізму, найкраще проілюстрована “сердитими молодими людьми”, була у Британії досить модною, впливовою настільки, що, визначаючи англійський роман після Другої світової війни, Д. Лодж використовує термін “антимодерністський” [4, 3-16].

Наслідуючи певною мірою і відносний консерватизм національного антимодернізму, і радикалізм міжнародного постмодернізму, англійський історіографічний роман межі ХХ-ХХІ ст. виявляється ані надто консервативним, ані радикально авангардним. Одночасно інноваційний і такий, що не перериває наступність традиції, цей жанр демонструє своєрідний розумний компроміс минулого та теперішнього вимірів, а отже – і майстерно збалансовану історичну перспективу.

Список використаних джерел

1. Хабермас Ю. Модерн – незавершений проект / Юрген Хабермас // Вопросы философии. – 1992. – №4. – С. 41-52.
2. Fleishman A. The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf / Avrom Fleishman. – Baltimor, London : The John Hopkins Press, 1971. – 262 p.
3. Fokkema A. Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction / Aleid Fokkema. – Amsterdam : Rodopi, 1991. – 205 p.
4. Lodge D. Modernism, Antimodernism and Postmodernism / David Lodge // Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature. – Boston, London : Routledge, 1981. – p. 3-16.
5. Olsen L. Circus of the Mind in Motion: Postmodernism and the Comic Vision / Lance Olsen. – Detroit, Mi. : Wayne State University Press, 1990. – 171 p.
6. O’Neill P. The Comedy of Entropy: Humour, Narrative, Reading / Patrick O’Neill. – Toronto : University of Toronto Press, 1990. – 325 p.
7. Waugh P. Practising Postmodernism, Reading Modernism / Patricia Waugh. – London : Edward Arnold, 1992. – 176 p.

Summary. The article deals with the analysis of some characteristics of poetics in English historiographic novel of the end of the 20th – the beginning of the 21st cent. It considers the problem of historical perspective which can be balanced particularly by means of a synthesis of postmodernist and traditional realist strategies as a way to get the past and the present dimensions linked up.

Key words: English historiographic novel, historical perspective, poetics, postmodernism, realism.

УДК: 821.111-1.09 “15”

А.В. Боковець

ФОРМИ ПОБУТУВАННЯ І ХУДОЖНЬОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЛІРИЧНИХ ПОЕТИЧНИХ ТЕКСТІВ У РАННІЙ ТЮДОРІВСЬКІЙ АНГЛІЇ

У статті розглядається специфіка обігу ліричних творів в Англії першої половини ХVІ століття. Надається стисла характеристика головним ренесансним манускриптам та деяким друкованим джерелам.

Ключові слова: манускрипт, літературний альбом, анонімність, придворна культура, листівки, редакція, друк.

На початковому етапі розвитку ренесансних тенденцій в лоні англійської культури провідну роль у формуванні національної літературної традиції відігравала поезія. І хоча на той момент книгодрукування вже було поширеним на Британських островах, проте ліричні твори цієї доби циркулювали здебільшого у манускриптах і часто були анонімними. Манускриптна поезія складає окремий пласт національної літератури і потребує всебічного аналізу та осмислення.

Тож метою цієї публікації є створення цілісної картини художньої репрезентації ранніх тюдорівських ліричних текстів. Актуальність та наукова новизна обраної проблематики зумовлена зростанням дослідницького інтересу сучасного літературознавства до структурних, соціальних та психологічних відмінностей між різними формами побутування художніх текстів.

Однією з найбільш характерних рис ренесансної лірики постає її тісний зв'язок із музикою. Англійська нація тих часів була надзвичайно музичною [Дет. див. 4, 2]. Більшість ліричних творів, написаних у ранній тюдорівській період, призначалися для співу, вони писалися не як цикл творів для прочитання, а як пісні для виконання під музичний супровід, для розваги, втіхи та відпочинку [13, 222-230]. Про це свідчать і значні відмінності між текстами окремих ліричних творів (приміром, сера Т. Вайета), що зустрічаються у манускриптах та друкованих виданнях, і той факт, що у багатьох ліричних збірках, надрукованих навіть у елизаветинську епоху (наприклад, “Розкішна галерея галантних фантазій” (1578) та “Пригорща приємних задовольень” (1566)), під кожним віршем вказувалася відома мелодія, на яку його було написано. Подібну фіксацію зв'язків віршованих текстів з музичними практиками тогочасся зустрічаємо і у популярних на той час листівках з баладами, які продавці розспівували на вулицях і ярмарках [1, 426]. Деякі дослідники англійської ренесансної лірики, приміром, К. Льюїс, наголошують на тому, що було б невірно вивчати ранню тюдорівську лірику відокремленою від музики. На той час музика та поезія ще часто являли собою синкретичну єдність. Якщо їх розглядати у сукупності, то, за словами К. Льюїса, можна пробачити ліриці деякі її образні та метричні недоліки [13, с. 230].

Ще однією характерною рисою англійського ренесансного літературного процесу першої половини XVI століття була анонімність багатьох ліричних творів. Це пов'язано, насамперед, із специфікою форм побутування лірики у ранній тюдорівській Англії. Більшість поезій циркулювали у вузьких придворних колах у манускриптах чи літературних альбомах. Ім'я автора підписувалося дуже рідко, зазвичай вірші йшли суцільним текстом та не мали заголовків. Через це іноді важко було ідентифікувати не лише автора, а кінець одного та початок іншого вірша. Іноді в одному ренесансному манускрипті можна було зустріти кілька варіантів одного й того вірша, переписаних самим автором чи іншим придворним поетом [5, 151-177]. А у найвідомішому друкованому поетичному виданні тих часів – Тоттелівській збірці (1557) – велика кількість поезій увійшла до розділу “Невідомих авторів”. Це свідчить зовсім не про те, що редактор не знав імен цих поетів. Це – підтвердження того, що на той час серед придворних, які писали вірші, існувала така практика як читання власних творів у вузьких колах друзів. Якщо ж такі поезії і публікувалися, то без зазначення імен їхніх авторів. Цю ситуацію прояснює тогочасний критик Дж. Паттенхем у “Мистецтві поезії” (1589): “... немов би це було ганебним для джентльмена виглядати вченим, чи показати себе закоханим у будь-яке мистецтво” [16, 37]. Це прагнення ренесансних авторів до анонімності стає предметом наукового інтересу літературознавців А. Фаулера [9] та М. Норт [15, 390-416].

Більшість ключових ліричних творів ранніх тюдорівських ренесансних поетів дійшли до наших часів саме в анонімних манускриптах. В останній час у наукових колах все частіше підіймається питання щодо їх авторства. Дотепер немає чіткої ідентифікації навіть стосовно хрестоматійних віршів, які зазвичай вважаються плодом творчості корифеїв ренесансної поезії – Т. Вайета та Г. Говарда. Прикладом можуть слугувати ліричні твори поета Т. Вайета “Whoso list to hunt” [10, 104-105] та “Caesar when that the traitor of Egypt” [5, 162-163, 174], жоден з яких не підписаний у манускриптах та приписувався Т. Вайету лише на основі Тоттелівської збірки. Про недостатню достовірність цього історичного документа свідчить, принаймні, той факт, що вірш “Like as the wind”, який у Тоттелівській збірці, а також в одному з манускриптів (Парк-Хіллівському) відносять до літературної спадщини графа Саррі, в іншому манускрипті (Харлейянському) підписаний іменем Т. Вайета [5, 173]. Щодо віршів з власного (Еджер-тонського) манускрипту останнього, то, з точки зору Р. Саутхолла, факт приналежності його поетові зовсім не свідчить про його авторство по відношенню до усіх художніх творів. Р. Саутхолл додає, що про Т. Вайета, беручи до уваги сучасні дослідження, можна казати не як про конкретну історичну особистість, а як про частину “корпусу ранньої тюдорівської поезії” [22, 2-4]. Щодо менш відомих поетів, то стосовно їх авторства виникає ще більше питань. Тому часто важко визначити індивідуальний стиль кожного окремого поета. Тож, продовжуючи думку Р. Саутхолла, можна розглядати ліричні твори усіх поетів цієї доби як загальне ціле, продукт “корпоративного авторства” (термін К. Картрайта), у якому перепліталися та гармонійно співіснували подекуди протилежні голоси. Ця “корпоративність” “дестабілізувала відчуття закінченої, незмінної лірики” [6, 10], якою постає поезія з друкованих джерел, що почала з'являтися пізніше за манускриптну лірику і тривалий час співіснувала разом із нею.

До наших часів ліричні твори ранніх тюдорівських поетів дійшли у декількох манускриптах та друкованих виданнях. Згідно з дослідженнями С. Мейя, Х. Вулфа та Д. Карлсона, хоча XVI століття

і зазнало бурхливого розвитку книгодрукування, що призвело до переосмислення певних літературних цінностей, підкреслило ідею індивідуального авторства та стимулювало появу професійних поетів, проте манускриптна культура продовжувала плідно розвиватися увесь цей час [14, 125-140; 5, 151-177]. Більш того, як доводять С. Мей та Х. Вулф, існування друкованої культури парадоксальним чином підвищило цінність та важливість рукописних документів [14, 125-140]. Однією з явних причин популярності манускриптів ренесансної поезії дослідник Д. Карлсон називає прагнення як авторів, так і потенційних читачів-співаторів знайти якусь розраду у тій сумнозвісній політичній ситуації авторитарної монархії, що склалася в англійському суспільстві на початку XVI століття [5, 151-177]. Лірики-автори поезій з манускриптів відчували більше свободи у висловлюванні своїх думок, аніж це могло б бути, якби вони писали свої вірші для друку.

З ключових манускриптів, що репрезентують придворну лірику раннього тюдорівського періоду слід згадати наступні п'ять, які належали придворним поетам часів Генріха VIII. По-перше, це – Еджертонський манускрипт (E MS (British Museum Egerton 2711)) – власний манускрипт Томаса Вайета, який частково написаний його рукою та містить певні корективи та коментарії самого поета.

Наступний манускрипт, Девонширський (D MS (British Museum Additional 17492)), є типовим літературним альбомом тих часів. Він належав найближчому оточенню того ж поета, та являв собою, за визначенням його дослідників Е.Хіл [11, 296-313] та П. Ремлі [18, 40-77], переконливе свідчення прояву жіночої літературної активності у тюдорівський період. На його сторінках репрезентовано не лише придворні поезії, а й коментарії до них (не менш, ніж двадцяти трьох авторів, серед яких – Томас Вайет, Генрі Говард, граф Саррі, Томас Клер, Мері (Говард) Фітцрой, Маргарет Дуглас, Мері Шелтон, Анна Болейн).

Арундельський (чи Арундель-Харінгтонський) манускрипт (Arundel-Harington A MS (British Museum Additional 28635)) містить поезії як ранніх тюдорівських поетів (Т. Вайета, Г. Говарда, Дж. Чека), так і поетів-єлизаветинців та самої королеви Єлизавети I. Цей манускрипт – єдиний з-поміж ранніх тюдорівських манускриптів, який було опубліковано у XX столітті з докладним критичним коментарем професора Р. Хьюгі.

Наступний манускрипт, Блейджівський (Blage Manuscript, Dublin, Trinity College, Ms. D.2.7 (parts 2 and 3)), носить свою назву за іменем власника – близького друга Т. Вайета, Сера Джорджа Блейджа (Sir George Blage).

Останній манускрипт, Парк-Хіллівський (P MS Park-Hill (London, British Library, Addit. 36529)) є основним джерелом поезій Г. Говарда¹.

До наших часів збереглося також шість манускриптів придворної тюдорівської лірики, які вважаються неосновними, бо кожен з них дублює (повністю чи з деякими варіаціями) зміст одного чи декількох основних манускриптів. До цих манускриптів відносяться наступні: C MS (Cambridge, Corpus Christi College, Parker Ms. 168), F MS (Cambridge, Cambridge University Library, Ff.v.14), G MS (London, British Library, Addit. 18752), H MS (London, British Library, Harley 78), O MS (Oxford, Bodleian Library, Rawl. Poet. 172) та R MS (London, British Library, Royal 17.A.xxii) [5, 172].

Щодо друкованих видань, у яких збереглися ліричні твори поетів-тюдорівців, то це, по-перше збірки поезій антологічного типу: “Двір Венери” (“The Court of Venus”, 1537/1539), “Книга балад” (“A Booke of Balettes”, надруковано приблизно у 1548) та славетна збірка “Пісні та сонети” (1557), більш відома як Тоттелівська (за іменем її видавця). Перші дві збірки дійшли до наших днів лише частково. Щодо Тоттелівської збірки, то вона збереглася значно краще і є одним з важливіших джерел ранньої тюдорівської поезії. Крім текстів Т. Вайета та графа Саррі до Тоттелівської збірки увійшли твори менш відомих ранньотюдорівських поетів: Ніколаса Ґрімалда (чиї поезії було розміщено в окремому розділі), лорда Во, Томаса Черч'ярда, сера Френсіса Брайана, Джона Гейвуда, Вільяма Грея, Едварда Сомерсета, лорда Шеффілда, Джорджа Болейна, віконта Рочфорда, сера Джона Чека, Томаса Нортон та деяких інших [3, 7, 56; 1, 41; 8, 145]. Лірика цих митців (за виключенням Н. Ґрімалда) склала об'ємний розділ “Невідомих авторів” (“Uncertain Auctors”) у Тоттелівській збірці. Їх імена вчені ідентифікували завдяки збереженим до наших часів манускриптам-ренесансним альбомам поезій. Скоріш за все, до “Пісень та сонетів” Тоттела увійшли тексти, написані між 1530 та 1557 роками – ті вірші, у яких помітні були нові тенденції в англійській поезії. Проте наявність у розділі “Невідомих авторів” твору Дж. Чосера (“Flee from the presse” (N. 238)) свідчить про те, що деякі з текстів, які так і не вдалося ідентифікувати, могли бути написані у XV столітті [3, 255; 13, 236].

Усі вірші, які увійшли до Тоттелівської збірки, зазнали значної редакторської правки. У критичних колах немає однозначного ставлення до роботи Р. Тоттела та Н. Ґрімалда – ймовірного редактора цього друкованого видання. Дослідниця Д. Гендерсон наголошує на тому, що ці правки були важливим кроком на шляху до модернізації дещо застарілого стилю поета [12, 382]. З іншого боку, дехто з сучасних ренесансознавців вважає редакторські версії Тоттела менш вдалимими, ніж

оригінали. Так, відомий культуролог Е. Тілльярд, називає Тоттелівські версії “гладкішими, регулярнішими та нуднішими”. І хоча він і погоджується, що редактор збірки зробив Т. Вайєту добру послугу, бо ознайомив читачів з його поезією, та, разом із тим, зауважує, що той також зробив і погану послугу, адже опустив у збірці багато з його кращих творів [24, 52]. Літературознавець К. Сегал вважає, що краса невідредагованої поезії Вайєта частково полягає у тому, що його особисте горе та розчарування не є експліцитним, тоді як у редакції Тоттела воно більш явне [21, 253-254]. Дослідник М. Зауер також доводить той факт, що назви, які редактор давав віршам, іноді не відповідають реальному змісту художніх творів. Прикладом невірною прочитання Тоттелом поезій може слугувати сонет Т. Вайєта “The Pillar Perished Is Whereto I Leant”, перший катрен якого є перекладом 269 сонету Петрарки:

The pillar perish'd is whereto I leant,
The strongest stay of my unquiet mind;
The like of it no man again can find,
From east to west still seeking though he went... [23, 18].

Вірш відомого італійця був написаний на смерть його друга та патрона Джованні Колонни, чие прізвище у перекладі означає: “стовп, колонна”. Тоттел дає перекладу назву: “The lover laments the death of his love” (“Закоханий нарікає на смерть своєї коханої”). Якщо Т. Вайєту була відома історія італійського сонету, то і свій вірш він, скоріш за все, присвятив Томасу Кромвелю, людині, яка відіграла у житті поета таку ж роль, як Дж. Колонна по відношенню до великого італійського сонетиста. Втім, такої неточності редактор збірки міг припуститися свідомо, через питання цензури, бо, як відомо, Т. Кромвеля було страчено за наказом монарха [20, 331-332].

З 1557 по 1587 роки Тоттелівська збірка видавалася одинадцять разів, що свідчить про її надзвичайну популярність [3, 7]. Ця книга фактично розпочала традицію видання аналогічних поетичних збірок в Англії. У 80-90-ті роки XVI ст. поетичні збірки із пишними назвами з'являються із періодичністю в два-три роки: “Бенкет прекрасних образів” (1588), “Сад задоволення Бретона” (1591), “Гніздо Фенікса” (1593) та ін.

Крім Тоттелівської збірки, слід згадати ще декілька поетичних видань, у яких відобразилися тенденції раннього тюдорівського періоду. Ці видання мали певний вплив на формування естетичних та літературних смаків поетів-єлизаветинців та читачів більш пізніх епох. Найвизначнішими з-поміж цих збірок були: римований псалтир “Стернхольд та Хопкінс” та поетичні зібрання різних авторів: “Дзеркало правителів”, “Пригорща приємних задовольень”, “Рай витончених прийомів” та “Розкішна галерея галантних фантазій”.

Роботу над римованим псалтирем, більш відомим під назвою “Стернхольд та Хопкінс” (“Sternhold And Hopkins”, 1562) (за іменами головних його укладачів) було розпочато за часів правління Генріха VIII та завершено протестантськими вигнанцями у Женеві на початку 1560-х років. Усього до складу псалтиря увійшли вірші щонайменш дев'яти авторів. Книга складається зі 150 Біблійних псалмів та мелодій для співу, а також англійських гімнів та віршованих переказів десяти заповідей та тексту молитви “Отче наш” [17]. Ця книга, справжня назва якої – “Повна книга псалмів, перекладених англійським метром” – стала найпопулярнішою поетичною збіркою, надрукованою англійською мовою. Впродовж 150 років вона зазнала майже п'ятсот перевидань [19, xi]. Не зважаючи на таку популярність, цей Псалтир, за словами корифея ренесансознавства К. Льюїса, становить інтерес не стільки як збірка поетичних художніх творів, скільки як пам'ятка релігійної протестантської культури [13, 247].

Збірник “Дзеркало правителів” (“Mirror For Magistrates”, 1563, 1574, 1578) включає віршовані трагедії та епічні твори, написані в період від пізнього Середньовіччя до початку єлизаветинської епохи. За визначенням К. Льюїса, у порівнянні із Тоттелівською збіркою, “Дзеркало” є таким собі некерованим кораблем, який показує усі підводні течії своєї доби. До цієї збірки увійшли віршовані “трагедії” різних авторів раннього англійського Ренесансу. А, отже, поезія у ній виступає як прикладне мистецтво [13, 240]. Ця збірка надзвичайно цікава з метричної точки зору, бо фіксує чисельні експерименти тюдорівських поетів із ритмікою, строфікою та римами.

“Пригорща приємних задовольень” (“A Handful of Pleasant Delights”, 1566) – збірка пісень, у якій кожен вірш підписаний відомою мелодією. Так само, як поезія Т. Тьоссера, ця збірка тримається осібно у ряді схожих видань. Вона включає як народні пісні та балади (знаменита народна пісня “Greensleeves”, наприклад, дійшла до нас саме у складі цієї збірки), так і пісні літераторів (К. Робінсона, Л. Джібсона, Г. Меннінгтона та інших) [13, 266; 7, 31].

У збірці “Рай витончених прийомів” (“Paradise of dainty devices”, 1576) знову з'являється придворна поезія, моралізаторські твори, розмір птахівниці, віршовані дрібнички, у яких перші 2 слова кожного рядка читаються як зліва направо, так і навпаки. До неї увійшли вірші М. Едвардза, В. Гунніса, Ф. Кіндлемарша, Е. де Вере, лорда Во. Хоча з літературної точки зору,

ця збірка доволі слабка, проте вона користувалася великою популярністю у елизаветинські часи (про що свідчать її чисельні перевидання) [13, 267-268; 7, 29].

На думку Г. Чайлда, у збірці “Розкішна галерея галантних фантазій” (“A Gorgeous Gallery of Gallant Inventions”, 1578) ми бачимо школу Т. Вайєта та Г. Говарда у повному її занепаді: віршам притаманні постійні алітерації, метр зовсім виходить з-під контролю, повторюються одні й ті самі мотиви [7, 30]. На думку дослідника К. Льюїса, ця збірка містить більш цікаві тексти, ніж попереднє видання. А менша її популярність зумовлена тим, що вона з’явилася пізніше за “Парадіз” [13, 267-268].

В Ренесансній Англії видавалися також ліричні збірки окремих авторів: “Еlegantні ритми” (?) Дж. Болейна, парафрази покаянних псалмів Т. Вайєта (1549), “Роздуми грішника, що покається” (1560) Е. Локк, “Еклоги, епітафії та сонети” (1563) Б. Гуджа, “Епітафії, Епіграми, Пісні й Сонети” (надруковано до 1567) Дж. Тербервіля, “Бесідка злагоди” (1568), “Нові сонети і приємні памфлети” (1568), “Дрібнички Черч’ярда” (1575) Т. Черч’ярда та “Гауелл та його видумки” (1581) Т. Гауелла та багато інших.

Ще однією характерною формою побутування ліричних творів у ранній тюдоровській період, яка збереглася ще з часів Середньовіччя, були так звані листівки (“broadsides”), на яких друкувалися балади (не лише народні, а нерідко – відомих авторів). Ренесансні балади можна по праву назвати невеликими витворами мистецтва, бо видавалися вони на окремих аркушах і крім власне поетичного твору (надрукованого старовинним готичним шрифтом з одного боку листівки) мали гравюру (на зворотному боці аркуша). Такими листівками прикрашали навіть стіни у трактирах і небагатих міських домах. “Щотижневими газетами” називає ренесансні балади відомий сучасний перекладач Г. Кружков: “...щоденною газетою все-таки виступали чутки, а балади виконували роль немовби недільного додатку до чуток з акцентом на найбільш мальовничих, ефектних подіях і з гарним додаванням різних фантазій, пліток, моральних повчань, любовних і сатиричних пісеньок” [1, 426].

Підсумовуючи, зазначимо, що характерною рисою англійської поезії тих часів слід назвати її надзвичайну мелодійність. Більша частина як придворних, так і народних ліричних творів призначалася для виконання під супровід музичних інструментів. У першій половині XVI ст. ліричні твори циркулювали в основному в манускриптах. Головними манускриптами тієї доби є Еджертонський, Девонширський, Арундельський, Блейджівський та Парк-Хіллівський. Тоттелівська збірка, що виходить друком у середині століття, немовби сповіщає про безповоротний перехід до друкованої культури і відображає відчутні зрушення у загальній парадигмі художньої репрезентації поетичних текстів. Ця славетна збірка розпочинає традицію видання антологій ліричних творів, яка набуває надзвичайної популярності у елизаветинську добу.

Примітки

1. Назви манускриптів подано за [5, 172] та [24, 51-52].

Список використаних джерел

1. Кружков Г.М. Лекарство от Фортуны. Поэты при дворе Генриха VIII, Елизаветы Английской и короля Иакова / Г.М. Кружков. – М. : Б.С.Г.-ПРЕСС, 2002. – 528 с.
2. Майкапар А.Е. Музыкант в елизаветинской Англии: статус, амбиции, конфликты / А.Е. Майкапар // Культура Возрождения и общество / [отв. ред. В.И.Рутенбург]. – М. : Наука, 1986. – С. 219-231.
3. Соколов Д.А. Текст. Эпоха. Интерпретация: “Песни и сонеты” Ричарда Тоттела и английская поэзия Возрождения / Д.А. Соколов. – СПб. : ФилФак СПбГУ, 2006. – 336 с.
4. Шестаков В. Шекспир и философия музыки / В. Шестаков // Шестаков В. Мой Шекспир. Гуманистические темы в творчестве Шекспира. – М. : Славянский диалог, 1998.
5. Carlson D.R. The Henrician Courtier Writing in Manuscript and Print: Wyatt, Surrey, Bryan, and Others / D.R. Carlson // A Companion to Tudor Literature / [ed. by K.Cartwright]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2010. – P. 151-177.
6. Cartwright K. Introduction to A Companion to Tudor Literature / K. Cartwright / [ed. by K. Cartwright]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2010. – P. 1-12.
7. Child H.H. The New English Poetry / H.H. Child // The Cambridge history of English and American literature : An encyclopedia in Eighteen Volumes / [ed. by A.W. Ward & A.R. Waller]. – N.Y. : G.P. Putnam’s Sons, 1921. – Volume 3. – Part VIII. – 31 p.
8. Encyclopedia of Renaissance Literature / By J.W. Cook. – N.Y., 2005. – 598 p.
9. Fowler A. Conceitful Thought: The Interpretation of English Renaissance Poems / A. Fowler. – Edinburgh : University of Edinburgh Press, 1975.
10. Harrier R.C. The Canon of Sir Thomas Wyatt’s Poetry / R.C. Harrier. – Cambridge : Harvard University Press, 1975. – 259 p.

11. Heale E. Women and the courtly love lyric: The Devonshire MS (BL Additional 17492) / E. Heale // *Modern Language Review*. – 1995. – N. 90. – P. 296-313.
12. Henderson D.E. Love Poetry / D.E. Henderson // *A companion to English Renaissance Literature and Culture* / [ed. by M. Hattaway]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2006. – P. 378-391.
13. Lewis C.S. English Literature of the sixteenth century excluding drama / C.S. Lewis. – Oxford : Clarendon Press, 1965. – 696 p.
14. May S.W. and Wolfe H. Manuscripts in Tudor England / S.W. May and H. Wolfe // *A Companion to Tudor Literature* / [ed. by K. Cartwright]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2010. – P. 125-140.
15. North M. Ignoto in the age of print: The manipulation of anonymity in early modern England / M.L. North // *Studies in Philology*. – 1994. – N. 91. – P. 390-416.
16. Puttenham G. The arte of English poesie / G. Puttenham / [ed. by E. Arber]. – L. : Murray & Son, 1869. – 320 p.
17. Quitslund B. The Whole Book Of Psalms Collected Into English Meter (“Sternhold And Hopkins”) / B. Quitslund // *The Facts On File Companion to British Poetry Before 1600* / [ed. by M.M. Sauer]. – N.Y. : Facts On File, 2008. – P. 464-465.
18. Remley P. G. Mary Shelton and her Tudor literary milieu / P.G. Remley / [ed. by P.C. Herman] // *Rethinking the Henrician Era*. – Urbana : University of Illinois Press, 1994. – P. 40-77.
19. Sauer M.M. Introduction / M.M. Sauer // *The Facts On File Companion to British Poetry Before 1600* / [ed. by M.M. Sauer]. – N.Y. : Facts On File, 2008. – P. iv-xii.
20. Sauer M.M. “The Pillar Perished Is Whereto I Leant”. Thomas Wyatt (1557) / M.M. Sauer // *The Facts On File Companion to British Poetry Before 1600* / [ed. by M.M. Sauer]. – N.Y. : Facts On File, 2008. – P. 331-332.
21. Segall K. “The Lover Showeth How He Is Forsaken Of Such As He Sometime Enjoyed” by Thomas Wyatt (1557) / K. Segall // *The Facts On File Companion to British Poetry Before 1600* / [ed. by M.M. Sauer]. – N.Y. : Facts On File, 2008. – P. 253-254.
22. Southall R. The Courtly Maker: An Essay on the Poetry of Sir Thomas Wyatt and His Contemporaries / R. Southall. – Oxford : Blackwell Press, 1964. – 346 p.
23. *The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt* / [ed. by J. Yeowell]. – L. : George Bell and Sons, 1904. – 180 p.
24. Tillyard E.M.W. Preface to *The Poetry of Sir Thomas Wyatt. A Selection and a Study* / E.M.W. Tillyard. – Cambridge : The Scholartis Press, 1929. – P v-56.

Summary. *The article focuses on the process of circulating of the lyrical works in the Renaissance England of the first part of the XVIth century. It gives brief characteristics of the main Renaissance manuscripts as well as of some printed editions.*

Key words: *manuscript, literary album, anonymity, courtly culture, broadsides, editing, print.*

УДК 821.112.2 Гер. 7 – 09'06

О.А. Ванденко

СПІВВІДНОШЕННЯ ІСТОРИЧНОГО ФАКТУ ТА ВИМИСЛУ У ТВОРІ П. ГЕРТЛІНГА “ГЕЛЬДЕРЛІН”

У статті досліджуються особливості співвідношення історичного факту та вимислу в творі німецького письменника П. Гертлінга “Гельдерлін”.

Ключові слова: *художня біографія, естетична рецепція, романтизм.*

Твір сучасного німецького письменника Петера Гертлінга “Гельдерлін” (“Hölderlin”, 1976) є яскравим прикладом концепції художньо-філософського поєднання історичного факту та вимислу. Нам відомі дослідження зарубіжних та вітчизняних літературознавців, у яких вчені аналізували роман, акцентуючи свою увагу на тому чи іншому аспекті. Але спеціальних робіт, присвячених проблемі співвідношення історичного факту та вимислу у творі, немає, більшість дослідників обмежується лише констатацією наявності цих компонентів у творі. Тому запропонована тема цілком відповідає рівню сучасних пошуків гелдерлініани, тобто є новою та актуальною.

В основу роману, що розглядається, покладений фактичний матеріал та історія життя і творчості великого “поета поетів” [3, 198] Фрідріха Гельдерліна. З дистанції приблизно двох сторіч

П. Гертлінг оповідає про роки життя героя. Автор вводить читача в атмосферу тогочасної епохи, він знайшов риси, за якими в уяві читача виникають картини минулого, виходячи з думки про важливість сприймаючої інстанції в процесі художньої комунікації, бо „остаточно значущість тексту визначає уява реципієнта (Einbildungskraft)” [9, 262].

Роман “Гельдерлін” – результат багаторічної праці, у якій художній підхід до явищ літератури поєднується з суворою історичністю та науковою доказовістю. Твір присвячений різним аспектам життя і творчості відомого німецького поета, талан якого та доля спадщини були досить драматичними як при житті, так і після смерті. Звернувшись до архівів, ретельно опрацювавши їх, автор виявив маловідомі сторінки літературної творчості поета, факти його життя. При цьому великий фактичний мемуарний матеріал в своєрідному художньому потрактуванні Гертлінга органічно переходить в дослідницький, що дає можливість автору книги багатогранно розглянути як особливості творчості поета, так і грані його приватної та суспільної особистості, збагнути його відношення до політичного, суспільного та культурного життя Німеччини тих років.

Твір П. Гертлінга тяжіє до рубрики „біографії митця”. Відомо, що робилися чисельні спроби з’ясувати жанр цієї книги, визначеної видавництвом як роман, а цей жанр, як відомо, допускає поєднання історичного факту, припущення, домислу і вимислу. У розширеному коментарі на початку твору П. Гертлінг пояснив: “Ich schreibe keine Biographie. Ich schreibe vielleicht eine Annäherung” [11, 9]. У цьому визначенні: “не біографія, а, можливо, деяке наближення” (Annäherung) відбилися стриманість оповідача, його бажання уникнути остаточних твердих дефініцій. Зазначимо, що ці якості не завжди властиві літературознавчій науці, яка, навпаки, нерідко створює жорсткі, сталі конструкції. Так, М. Португалов, російський дослідник творчості сучасного письменника, визначає належність цього твору до історичного роману [7]. Ю.І. Архипов називає книгу П. Гертлінга композиційно та стилістично витонченою, вільною у поводженні з історичними фактами [1, 245]. Німецька дослідниця У. Райнхольд зберігає думку автора твору і буквально вважає, що роман “Гельдерлін” “следует рассматривать не как биографию, а как приближение к ней” [8, 246]. П. Гертлінг широко спирається на документ або історичний факт і моделює образ героя у відповідності з ними. Автор вводить в белетристичний текст спогади, документи. Жанрові особливості свідчать про те, що це багато в чому синтетичний твір, який об’єднує документ, художню (белетризовану) прозу і власне літературознавче дослідження.

Створюючи роман, у якому широко використаний історичний матеріал, автор звертався до багатьох джерел та архівів, зібрав творів: “Ich habe viel gelesen, um das Thema zu gewinnen: die Geschichte der Stadt Nürtingen, eine umfangreiche Studie über die Wirkung der Lateinschulen, Adolf Becks grandiose Arbeiten über die Umgebung Hölderlins, ich las in den Briefen Hegels und Schellings” [10, 9]. Твір оснований перш за все на фундаментальному вивченні і уважному, сумлінному врахуванні чисельної літератури про життя і творчість Гельдерліна, яка вже існувала на момент створення книги. У процесі підготовки видання твору автору довелося об’їхати місця, де перебував Гельдерлін, зіставити все, що пише він у своїй поїздці, з тим, що повідомляли сучасники, що можна прокоментувати документами. Це дуже показово, бо свідчить про залежність авторської свідомості від реальних фактів та подій минулого, що він намагається ретельно точно реконструювати. Цей вірогідний оповідний прошарок визначає фундамент твору, на якому засновується подальший синтез документального матеріалу з художнім. Нагадаємо слушні міркування щодо природи літератури в річищі рецептивної естетики: “Отрицание вымышленного, фикционального в природе литературы само по себе есть часть литературы...” [5, 25]. Не важко помітити, що в своїх художньо-фактуальних аналізах Гертлінг нерідко відправляє саме від концепцій попередників, що теж підкріплює наше припущення про наявність власне літературознавчої рефлексії в книзі.

Аналіз доводить, що “Гельдерлін” є свого роду концептуальним “зведенням” із документів і матеріалів, сцементованим авторськими зв’язками та коментарями. У книзі є прямі звертання автора до читача, є розсип цифр та фактів, є не тільки повідомлення, історії, документи, але й ліричні відступи, які перш за все пробуджують почуття. Із великої кількості архівних паперів письменник вибрав саме ті, які, на його думку, яскравіше характеризують трагічну долю героя: передчасна смерть батька та вітчима, суворі роки навчання у Тюбінгенському училищі, вчителювання (Гельдерліна вважали “вечним гувернером” [2, 50]), напівголодне існування в Ієні, байдуже ставлення до нього веймарських класиків, драматичне (приречене) кохання та інше. Відбір та модус потрактування фактів відбуваються згідно з авторським уявленням про біографічну місію цього життя, що уявляється Гертлінгу переважно скрутним, насиченим багатьма драматичними подіями та сенсами. У цьому відношенні своєчасним було б нагадати думку відомого іспанського академіка та поета Г. Діаса-Плахи, який слушно вважав „будь-який твір автопортретом” [4, 227]. Тобто, відбір, упорядкування та інтерпретаційне потрактування тих чи інших фактів життя та творчої самореалізації Гельдерліна водночас дає уяву про систему цінностей письменника ХХ століття.

Майже кожний епізод, кожна картина, стосунки між персонажами, поведінка того чи іншого героя мають у своїй основі певний і в достатній мірі відомий реальний – зазначений в історичних працях, мемуарах, листах, архівних матеріалах – факт. Автор стверджує: “Ich kenne seine Zeit nur aus Dokumenten. Wenn ich “seine Zeit” sage, dann muß ich entweder Geschichte abschreiben oder versuchen, eine Geschichte zu schreiben” [11, 9]. Проте автор змішує історичні факти з домислами, здогадками, а окремі епізоди та частини наскрізь просякнуті вимислом. Письменник зображує реальну історичну особистість, але у ключових позиціях він завжди попереджає читача, якщо він у чомусь невпевнений або що не може довести. „Vielleicht hat Neuffer danach mehr erfahren. Ich weis nicht mehr, kenne kein Bild von ihr, keine Briefe von ihr an ihn“ [11, 248]. Тому прозаїк, при створенні роману, опирається не тільки на документи, а й на художню інтуїцію. Отже, П. Гертлінг з одного боку, демонструє свою залежність від історичних фактів, з іншого, він залишає в компетенції автора-наратора можливість вільно поводитися з ними. Тому оповідач П. Гертлінга підкреслено коректно витримує дистанцію між об’єктивною реальністю та власним її тлумаченням. Він завжди попереджає читача, якщо та чи інша історія, або епізод з життя, мали місце не в реальній дійсності, а в уяві художника слова, тобто він свідомо переключає увагу читача, вводить його у власне рецептивний план художньо-філософської концепції. “Den Abend bei Neuffer und dessen Mutter hat er Johanna nicht geschildert. Ich erfinde ihn” [11, 125]. Автор домислює хід сюжетної лінії, щоб поєднати події, які дійсно сталися.

З точки зору визначення позиції оповідача ми вважаємо дуже важливим, що, коли автор не мав документального підтвердження того чи іншого факту, він не тільки пропонував своє трактування події (тобто вигадував), але й наочно демонстрував своє власне втручання в синтезоване фактуальне тло подій: “Ich muß es erfinden” [11, 16]. Образ активного, а іноді навіть понад активного оповідача немов би відтворює процес письма. Примітна імперативна модальність примусовості, – автор не “бажає або хоче”, не “може”, а саме змушений вигадувати: “Я повинен це вигадати” [11, 16]. Тим самим немов висувається на перший план домінуюча роль загальної художньо-історичної концепції, яка переважає в книзі, значною мірою веде за собою оповідача, диктує йому власний імпульс зображення.

Втім, автор не завжди дозволяє собі продовжити (домислити) хід події. Є моменти, які П. Гертлінг навіть не намагається інтерпретувати (або навіть припустити) і запропонувати своє вирішення події, а навмисно залишає питання без відповіді: “Was stellte er sich darunter vor? War es die Vision eines Pietistenknaben? Was verstand er unter “Glükseligkeit”? Schrieb er auch hier nur nach?” [11, 64]. Ця низка риторичних запитань стосується феномену творчої свідомості, загадкового і понадскладного, на думку Гертлінга, в якому він навмисно не хоче визначитися остаточно. Автор висловлює декілька версій-припущень одного й того самого епізоду, не віддаючи перевагу жодній, таким чином, активізуючи свідомість читача, даючи можливість йому домислити самому хід подій: “Vielleicht hatte er ihr schon zu Lebzeiten ihres ersten Mannes gefallen. Vielleicht hatte er weniger zum Großspurigen geneigt, war bescheidener aufgetreten” [11, 13]. Письменник ХХ століття перебиває оповідь роздумами про правомірність або неправомірність того викладу і тієї інтерпретації подій, які подає. Він вважає, що події можна тлумачити по-різному. У романі чітко звучить думка про багатоваріантність подій і доль. Тим самим художньо-філософська рефлексія автора роману немовби змикається з теоретичними міркуваннями констанцької школи рецептивно-естетичного напрямку в німецькому літературознавстві. Так, відомий німецький літературознавець Вольфганг Ізер у роботі „Процес читання: феноменологічне наближення” вважає, що „ми можемо уявляти тільки те, чого тут (у літературному тексті) немає; написана частина тексту подає нам інформацію, а ненаписана – дає нам можливість уявляти речі” [6, 268].

Автор подає відомості про героїв, де справжні факти існують упереміж з вигаданими подіями, стилізованими під документ. Мета Гертлінга – довести, що окремі картини буднів отримують інше значення у світлі великої історії. Інакше, – розширено й ретроспективно завершено осмислюються долі героїв, доповнені точними датами, цифрами, географічними назвами. Цією стилізацією оповіді під документальність досягається великий художній ефект узагальнення та концептуального моделювання віддаленої епохи.

У творі присутні портрети сучасників Гельдерліна, які подані письменником ХХ століття з багатством реальних деталей, що відбивають реалії минулого часу, який сплинув, але здатний бути відродженим в чарівних постатях, що оживають під пером митця. Зовнішність персонажів, які автор бачив на власні очі з портретів, фотографій, що залишилися до нашого часу, подається максимально достовірно. Але портрети деяких героїв не збереглися, і автор знов-таки вимушений подати уявну характеристику образів такими, якими він уявляв їх собі, спираючись на спогади сучасників, обов’язково попередивши читача: “Von ihm kenne ich kein Bild. Nirgendwo ist eines reproduziert in den Erinnerungsgalerien” [11, 13]. Ця ментальна репродукція минулого становить рушійну силу образу “галереї спогадів” і живить рецептивні техніки роману.

Концепція автора книги складається в процесі переосмислення ним реальних – фактографічних, історичних та мемуарних джерел. У цьому романі читачу доведеться багато що додумати самому. В. Ізер зазначив, що „ненаписані аспекти тривіальних сцен і невимовлені діалоги у тих “поворотах і вигинах” не тільки втягують читача до акції, але й приводять його до такого розмивання багатьох контурів, визначених цією ситуацією, що читач сприймає їх як такі, що справді існують. Але як тільки читацька уява оживлює ці обриси, вони вплинуть на ефект написаної частини тексту” [6, 264]. Домисел виконує свою роль тоді, коли він логічно виправданий тими можливостями, які закладені в характері самих подій і героїв твору.

П. Гертлінг дотримується суворої хронології у побудові роману. Простежується чітка періодизація життєвого та творчого шляху поета. Але, разом з тим, автор використовує ретроспективні та проспективні плани майже у кожному розділі. Хронікальна композиція реалізує ознаки темпоральної синхронної послідовності, у той же час вона не обмежена, а досить вільна для відступів в минуле та майбутнє, для поєднання різних часів та темпоральних площин. Також з цієї періодизації видно, що автор більш детально, ретельно аналізує першу половину діяльності митця – 1770 – 1806 роки, а другому періоду – 1807 – 1843 – присвячує лише кілька сторінок, таким чином визначаючи власну концепцію зображення образу головного героя. Зосередження на першій половині життя як більш вагомій відмежовує концепцію Гертлінга від багатьох творів гелдерлініани, автори яких заглиблюються у стан душевної хвороби поета (Г. Гессе, Ст. Цвейг, Ст. Хермлін, Г. Вольф), тоді як Гертлінг акцентує іншу, „світлу” постать автора “Тюбінгенських гімнів”. Ми вважаємо, що автор створює полемічну дистанцію відносно концепцій тих попередників, що були захоплені можливістю заглибитися у змалювання проявів хворобливої свідомості та психології митця.

П. Гертлінг зображує бесіди людей, які знали Гелдерліна і працювали з ним, обов’язково зазначивши, кому саме належить те чи інше повідомлення, він включає розширені внутрішні монологи діючих осіб, які чергуються з оповіддю „від автора”, цитує висловлювання і показання анонімних, ніяк не позначених персонажів. Точка зору на певний факт увесь час змінюється, як і оповідна дистанція. Використовуються і навіть перекладаються цілі епізоди з багатьох інших джерел. Так, автор подає декілька вже відомих версій одного й того самого факту, запропонованого іншими літературознавцями: наприклад, це стосується епізоду зустрічі Гелдерліна з Вільгельміною Кірмс та визначенням ролі, яку вона відіграла у долі поета, і автор пропонує власне трактування цієї історії: “Aber diese Geschichte kann so nicht beginnen“ [11, 245]. Відомості з біографії цієї жінки викладаються за книгами А. Бека та Д. Затлера (із посиланням на джерело з збереженням прізвища, місця видання), які визначають, яку роль відіграла вона у житті поета. В. Міхель у своїй роботі про поета взагалі не згадує про цю жінку. П. Гертлінг, враховуючи ці повідомлення, пропонує власне трактування даної історії: “Aber diese Geschichte begann anders, mit einigen Blicken“ [11, 245], подає свою версію взаємовідношень Гелдерліна та фрау Кірмс, згідно своєї концепції. Письменник, подаючи реальні історичні факти, трансформує минуле з позицій ХХ століття, зосереджуючи свою увагу на інтерпретації подій, їх впливі на життя і долю героя.

Петер Гертлінг зобразив життєвий та творчий шлях Гелдерліна на основі збереження реальних фактів і документів, що передбачало разом з тим глибоке проникнення митця у внутрішній світ героя. Правда і вимисел, реально пережите і те, що виникло в уяві оповідача, переплітаються найтіснішим чином. У творі можна умовно виокремити елементи прямої і безпосередньої залежності оповідача від фактичної основи, коли автор невід’ємно „прикутий” до факту. Також наявні інтерпретативні елементи відтворення, реконструювання минулого, його доповнення, тобто домислювання, і це оповідач навмисно підкреслює, можливий характер і напрям рецептивного досвіду тлумачиться, а не маскується понад активним оповідачем. Разом з тим авторська свідомість трансформує історико-художній, фактуальний матеріал згідно з власним задумом, з власною концепцією, і це вже не стає предметом прямої рефлексії оповідача, а подається як естетичний факт. У цій концепції автор пропонує персональний оцінювальний підхід, підкреслює дистанцію між часовими історичними площинами, відмежовується від існуючих в гелдерлініані сенсаційних побудов навколо божевілля Гелдерліна.

Список використаних джерел

1. Архипов Ю.И. Проза 50-60-х годов / Ю.И. Архипов // История литературы ФРГ. – М.: Наука, 1980. – С. 221-249.
2. Балашов Н.И. Гелдерлин / Н.И. Балашов // История немецкой литературы в 5-ти томах. Т. 3. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1963. – С. 48-79.
3. Гайдеггер М. Гелдерлін і сутність поезії / М. Гайдеггер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. М. Зубрицької. – Л.: Літопис, 1996. – С. 198-207.
4. Диас-Плаха Г. От Сервантеса до наших дней / Г. Диас-Плаха. – М.: Наука, 1981. – 327 с.

5. Изер В. Изменение функций литературы / В. Изер // Современная литературная теория. Антология. – М.: Издательство “Флинта”, “Наука”, 2004. – С. 22-44.
6. Изер В. Процесс читання: феноменологічне наближення / В. Изер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. М. Зубрицької. – Л.: Літопис, 1996. – С. 263-277.
7. Португалов Н. О романе и его авторе / Н. Португалов // П. Хэртлинг. Хуберт, или Возвращение в Касабланку. – М.: Радуга, 1984. – С. 280-292.
8. Райнхольд У. Литература ФРГ. Модернистские варианты / У. Райнхольд // История немецкой литературы в 3-х томах. Т. 3. – М.: Радуга, 1986. – С. 245-246.
9. Фізер І. Школа рецептивної естетики / І. Фізер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. М. Зубрицької. – Л.: Літопис, 1996. – С. 261-262.
10. Härtling P. Das Ende der Geschichte. Über die Arbeit an einem “historischen Roman” / P. Härtling. – Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1968. – S. 3-11.
11. Härtling P. Hölderlin / P. Härtling. – München: Deutschen Taschenbuch Verlag, 1993. – 522 S.

Summary. The peculiarities of correlation of the historical fact and fiction in the work by German writer P. Hertling „Helderlin“ are studied.

Key words: artistic biography, aesthetic reception, romanticism.

УДК 821.161.2. – 3.09

М.С. Васьків

ДВА ТВОРИ ІВАНА БАГМУТА НА ОДНУ ТЕМУ: НАРИС І ПОВІСТЬ, ХУДОЖНЯ ПУБЛІЦИСТИКА І ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА

У статті аналізуються особливості двох творів Івана Багмута – книги мандрівних нарисів “Верхівці засніжених тундр” (1935) і повісті “Господарі Охотським гір” (1949), – основна увага в яких зосереджена на відтворенні екзотики життя ороців, північного відгалуження тунгуської народності. На їх прикладі визначаються спільні й відмінні риси між художньо-публіцистичним і художнім нарративами.

Ключові слова: мандрівний нарис, повість, орієнталізм, екзотика, нарація, художня публіцистика.

З кінця 1920-х років в українській літературі спостерігається бум зацікавлення життям народів Європи й особливо народів СРСР. Відбувається пришвидшене “осягнення” Сходу, насамперед радянського. “Тоді було кинуте цілком слухне гасло: “Радянські народи мусять знати одне одного”” [7, с. 24]. Відбувається це часто через художню літературу різних родів і жанрів (оповідання й повісті О. Досвітнього, романи В. Гжицького “Чорне озеро” й І. Ле “Роман Міжгір’я”, лірика М. Бажана, В. Мисика, Л. Первомайського, П. Тичини та багатьох інших). Проте абсолютним було домінування жанру мандрівного нарису чи книги нарисів, в яких теж різної мірою був присутній художній елемент, але переважали документалізм, особисті спостереження, точність і науковість викладу матеріалу про невідомі культури, народи і території. Умовно ці нариси про “дружню” Азію можна розділити на кілька груп.

Найчастіше українські митці відвідували Закавказзя й Середню Азію. Відповідно, саме про ці дві групи народів і їх культур вони публікують і найбільше нарисового матеріалу (“Глибокі розвідки : нариси про Каспій” В. Вразливого, “Бібі-Ейбат на Каспії” О. Донченка, “До верховин Ельбруса” Т. Засипки, “Кос-Чагил на Ембі” М. Йогансена, “Польот над Кавказом: Авіо-експедиція комсомолу” В. Кузьмича, “Герой нашого часу : репортаж про Закавказзя 1929 року” О. Полторацького і Д. Сотника тощо – про Кавказ і Закавказзя; “Подорож до Небесних гір: Нотатки туриста до Центрального Тянь-Шаню : нариси” І. Багмута, “Берег чорних криниць” М. Бриля, “... У країні Алтин-Тау” В. Вовка, “Під азійським сонцем: Подорожі Свена Федіна” М. Корінцева, “Тисячі кілометрів” і “Казакстанська магістраля” В. Мисика, “Поїзд іде на Схід” Л. Плєскачевського та багато ін. – про народи й культури Середньої Азії та їх перетворення). Уже цей перелік переконує, що не зовсім мав рацію І. Михайлин, коли, характеризуючи книги нарисів, поезії, переклади В. Мисика, стверджував, що “після Агатангела Кримського це був по суті перший прорив українського слова до освоєння східного культурного простору [...]” [7, 30-31].

Є окремі групи народів Сходу, до яких зверталися значно менше українські письменники у своїх творах, але і про них написано не один нарис. Це, наприклад, Китай і Монголія (“Жовті брати (Крізь Хіну)” Л. Недолі, “... Останні дні бурханів: Мандрівка до країни Червоного Богатиря, пустелі Гобі або Шамо, міста Шанхайських гір. Літо 1930 р.” О. Полторацького) або ж життя євреїв у СРСР та за його межами (“Преріями та джунглями Біробіджану : нариси” І. Багмута, “Земля обітована” Л. Первомайського, “По Біробіджану” Е. Райцина та ін.).

Ще одну групу “освоєних” українськими митцями-маандрівниками просторів безкрайого СРСР становлять народності й культури крайньої Півночі та Далекого Сходу. Варто зазначити, що ця група художніх творів і нарисів належить до одних із найбагатших в українській літературі міжвоєнного двадцятиріччя. Досить лише згадати пригодницькі твори Миколи Трублаїні. А ще ж були “Переможці Арктики” Р. Данського, “Велика земля : якутські та чукотські нариси й оповідання” М. Зінгера, “14 місяців на Землі Франца Йосифа : враження зимувальника” М. Іваничука, “Ранок над Уссурі” М. Пічугіна та ін.

Серед них варто виокремити дві книги нарисів Івана Багмута – “Вибухи на півночі” (1932) і “Верхівці засніжених тундр” (1935). Ще задовго до здійснення мрій І. Багмут марив разом із М. Трублаїні про подорожі до екзотичних, незнаних полярних, сибірських, далекосхідних країв. згодом марення їх реалізуються. Видається, що ледь не всю першу половину 30-х років письменник провів далеко від домівки, у різних найвіддаленіших куточках СРСР. “І Трублаїні, і Багмут – мандрівники. На цьому ґрунті вони, проживаючи в Харкові, потоваришували, від подорожей обидва вони зробили перші кроки в літературу. Якщо М. Трублаїні захоплював піонерів і школярів мандрівками по морях і океанах в Арктику, на Землю Франца-Йосифа, то І. Багмут дивував усіх важкими та небезпечними, але й сміливими та цікавими подорожами на Алтай, у Середню Азію, Карелію, на узбережжя Охотського моря, в Біробіджан. Не раз зазірала смерть у вічі журналіста-ентузіаста, не раз йому доводилось висіти на стрімких скелях, мчати на плотах по швидких і порожистих річках Карелії, в пургу за десятки кілометрів добиратись до населеного пункту собачою упряжкою – але Багмут вирушав у все нові й нові мандри” [5, с. 6]. Згадка про смертельний ризик у письменникових мандрах не є красним слівцем, це підтверджують факти, які І. Багмут наводить у своїх нарисах, але вони ж таки підтверджують і непереборний потяг письменника до мандрів, до великих і малих відкриттів та викликають довір’я щодо правдивості викладеного.

У збірці нарисів “Верхівці засніжених тундр” (верхівці – це одна з форм 20-30-х років сучасного слова “вершники”) [1] письменник відтворює події його мандрівки-відрядження 1932 року (у складі бригади від Української Ради профспілок) на Охотське узбережжя, до одного з відгалужень далекосхідних тунгусів – до ороців. Усе, що І. Багмут спостеріг із особливостей їхнього побуту, полювання, рибальства й оленярства, ментальності ороців, яку він завжди намагається зрозуміти й пояснити специфікою повсякденного існування, він переносить у свої нариси. Однак історія відтворення поїздки у край ороців книгою нарисів 1935 року не завершилася. У 1949 році Іван Багмут публікує повість “Господарі Охотських гір”, в якій художньо трансформує свої спогади і враження, документальні свідчення синтезує з художнім вимислом [2].

На прикладі двох видань – 1935-го і 1949-го – можна спостерегти, що ж є спільного і відмінного між художньо-документальними нарисами і художнім епічним твором. Науковці переважно сходяться у визначенні основних рис нарису як жанру. Так, Ю. Ковалів зазначає: “Нарис [...] – художньо-публіцистична міметична нарація на документальній основі з поглибленою емпіричною достовірністю, в якій зображені справжні факти, події, конкретні люди. За обсягом нарис близький до невеликого оповідання чи новели, проте позбавлений завершеної фабули, яка означена здебільшого фрагментарно, характеризується відсутністю єдиної сюжетної лінії [...] твори цього жанру межують із публіцистикою та художніми текстами. У нарисі виражені соціально-політичний, побутовий, історичний, біографічний, психологічний дискурси, особливо актуальні в журналістиці. Виокремлюють також портретні, подорожні, проблемні, науково-популярні нариси, значне місце в яких відведене роздумам, соціально-економічному аналізу, обґрунтуванню, узагальненню висвітлюваного матеріалу, статистичним даним” [6, с. 96]. Ця дефініція у більшості положень повторює характеристику нарису, яку дає О. Бойченко: “Нарис – традиційно вважається епічним видом малої форми поряд з оповіданням та новелою, але відрізняється від них значно більшою “питомою вагою” емпіричної достовірності, активізацією пізнавальної функції та, як правило, відсутністю чіткої єдиної сюжетної лінії [...] Нерідко нарис, оперуючи фактами, намагається впливати на формування громадської думки, втручатися в перебіг подій суспільного життя. це дало підстави окремим вченим розуміти під нарисом виключно документальні твори злободенної тематики, що по суті вилучає нарис з обігу художньої літератури. Натомість нарис [...] розвивається на перетині суміжних галузей культурної діяльності (література, журналістика, наука та ін.). Тому є підстава вважати нарис суміжним,

літературно-публіцистичним видом (поряд з памфлетом, фейлетоном, есе). Як вид нарис характеризується подальшим поділом на жанри: біографічний, дорожній, науково-популярний, публіцистичний, лірико-філософський та ін. [...] [4, 352-353]. Основна відмінність у тому, що Ю. Ковалів зразу зараховує нарис до художньо-публіцистичних міметичних документалістських творів, які є близькими до журналістики. О. Бойченко спочатку визначає нарис як художній епічний твір, потім, посилаючись на “окремих” науковців, заявляє, що існує думка, за якою нарис перебуває на межі літератури, журналістики, науки тощо. Нариси про мандри, які нас цікавлять найбільше, називаються “подорожніми” (Ю. Ковалів) чи “дорожніми” (О. Бойченко). У цій статті пропонується, у відповідності до слова “мандри”, називати цей жанровий різновид нарису мандрівним (таке визначення зараз зустрічається у наукових працях усе частіше).

Значені вище риси нарису є визначальними і для “Верхівців засніжених тундр” Івана Багмута. Письменник намагається бути якомога правдивішим, документальнішим у відтворенні власних спостережень та отриманої з інших джерел інформації про життя, побут і ментальність ороців. І. Багмут у нарисах подає отриману на “великій землі” інформацію про життя ороців за царської Росії (також і з розповідей кочівників та представників влади в Північно-Евенському районі), про освоєння цього краю, особливості включення господарської діяльності ороців (так вони самі себе називають) у загальноросійський і світовий торгово-економічний простір, дуже обмежене на початок 1930-х років. Зустрічаються й суспільно-політичні опуси про передовий характер радянської влади, доконечну потребу перенесення її “благ” на ороцьку спільноту, про необхідність освоєння велетенських багатств і використання їх у радянському народно-господарському комплексі. Оповідач повідомляє, що він разом із сімома іншими “радянсько-партійними” робітниками направляє для підмоги місцевого “активу”, дуже обмеженого кількісно і не завжди політично грамотного [1, 7]. Час від часу поміж рядками прочитуємо, що плінність кадрів тут дуже висока, адже залишатися в суворох, незвичних умовах життя, в абсолютно чужій культурі, яка багатьма сприймається як дикунство було вкрай важко. Тому вчителі, лікарі, партпрацівники й кооператори підписують угоду про працю в північних районах Охотського узбережжя всього на два-три роки.

Попри різні види дискурсів у “Верхівцях засніжених тундр”, переважає, однак, мандрівний, який передбачає глибинне знайомство з новими, екзотичними територією, побутом, господарською діяльністю, культурою, ментальністю, суспільними взаєминами між людьми, та людьми і владою тощо. Екзотики, незвичності, яка може викликати абсолютне несприйняття, навіть відразу з боку людини європейської культури, вистачає уже з перших сторінок книги. Так, дикунством може видаватися те, що ороці їдять сиру мерзлу рибу і сире м’ясо (печінку, нирки, оленячі очі, шлунок білки з неперетравленими кедровими горішками та ін.), п’ють кров тварин, кількома сім’ями мешкають у одній юрті, майже не користуються сіллю і цукром тощо. Це може породжувати конфлікт культур. Відправляючись із продуктами для торгівлі з орочами, оповідач не хоче вірити місцевому мешканцеві, який пропонує взяти 600 кг чаю і не більше 50 кг цукру. Згодом він переконується у тому, що далекосхідні й північні кочівники п’ють надзвичайно багато чаю, практично без цукру. Але оповідач не гидує орочами та їх звичаями – він намагається зрозуміти їх походження і сутність. Що ж з’ясовується?

У приїжджих із “великої землі”, повідомляє нам автор, найчастіше на другий рік перебування серед тунгусів, евенків, коряків, камчадалів розпочинається цинга через брак необхідних вітамінів, мікроелементів, поживних речовин. Інколи ороці варять рибу, але саме з сирої кети, мальми та ін. вони можуть отримати якомога більшу кількість корисних речовин. Саме з цієї ж причини частину тваринного м’яса теж їдять сирим, п’ють свіжу кров, їдять поживні горішки зі шлуком білки. Саме тому в оленячому м’ясі дуже цінується його жирність, коли ороці готові для зміцнення сил пити густий бульйон із товстим шаром жиру зверху. Перебуваючи цілоденно у кочовому русі на дуже сухому повітрі, вони ввечері повинні поповнити організм утраченою рідиною, тому ні для кого з місцевих жителів не дивина, якщо за один вечір випивають по десять і більше чашок чаю (за його відсутності – окропу). У цьому дуже швидко переконується на прикладі власного організму сам оповідач, якого попереджають, що пити воду з річок, вживати сніг не можна через загрозу застуди.

Часто ороці роблять зупинки і протягом дня, щоби поповнити запаси рідини, кілька разів п’ють чай, вживають їжу. Спочатку автор дивувався, що інколи це можуть робити за кілька кілометрів чи навіть сотень метрів до мети. Тільки згодом він з’ясовує, що ніколи не можна бути впевненим про час прибуття, що мета руху не буває остаточною, тому не варто щось робити через силу, навпаки, енергію і здоров’я треба економити. Через певний час, на власному досвіді, оповідач переконується у справедливості тези, яку йому повідомляють на початку: “Треба забути звичку виміряти віддаль кілометрами. Тут її міряють часом. Скільки днів, тижнів, місяців їхати – оце важливо” [1, 14]. Практика ж переконує, що ніхто не може знати, скільки саме часу треба подолання відстані. Поступово слово “кочувати” перестає бути незвичним, і оповідач поступово

відмовляється від будування планів, через який час прибуде в ту чи іншу точку. А орочі споконвіку не рухаються, не йдуть, не їдуть, а кочують, долаючи за день понад 50 кілометрів або не рухаючись по кілька днів чи й тижнів з місця через пургу, інші природні катаклізми, потребу вполювати всю дичину на певній території, хворобу кого-небудь із кочівників...

Узагалі увага і повага до співвітчизників серед ороців дуже високого рівня. Так, серед них нема навіть поняття про крадіжку майна земляків, які можуть повісити рушницю, наприклад, на дерево і через рік знайти її на тому самому місці. Це має раціональне пояснення. Орочі завжди планує використати залишені речі, якщо ж їх не знайде, то може загинути від голоду чи холоду. Але тоді злодій теж ризикує, що завтра хтось украде його речі, й він може бути приречений на голодну смерть. “Чужої речі не можна брати. Загублену річ треба повісити на видному місці, щоб її побачив господар. Це обов’язкова умова життя ороча. Інакше кочувати в сніговій пустині не можна, інакше скрізь чатуватиме на кочівника голод, холод і смерть. Це так елементарно, так зрозуміло кожному, що навіть непотрібні суворі закони. Просто ніхто не переступає цих правил спільного життя” [1, 28]. А возити все майно з собою неможливо і нераціонально. Пасти оленів – основу як мінімум піврічного життя кочівників – поодинокі не можна, як, зрештою, вести яку-небудь іншу господарську і навіть побутову діяльність, тому оповідач починає розуміти, чому орочі так цінують кожен людину. І чому всі прокидаються вранці: в наступне кочування лівинця ніхто не захоче брати до себе в юрту.

Письменник не міг оминати ідеологічних моментів. Традиційно для 30-х років уважалося, що навіть у північних і далекосхідних народів, які перебувають на первісних стадіях суспільного розвитку, під тиском природних обставин живуть єдиними колективами, теж повинно бути класове розмежування. Відповідно, треба виявити прихованого експлуататора, повести класову боротьбу з ним, запровадити нові форми господарювання і міжособистісних взаємин. З цієї причини оповідач докладає чимало зусиль для організації ороцьких колгоспів, куркулем оголошується кожен орочі, який має багато оленів, без різниці, чи визискував він земляків, чи створював власний добробут тільки своєю працею, що породжує певні пересмикування. “Кирило Цибін, про якого мені казали, що в нього 400 оленів, у списках значився як середняк [...] Тепер я вже бачив, що Кирило Цибін, безперечно, куркуль, і хоч у нього немає наймитів, але він живе коштом своїх співвітчизників” [1, 98]. Такий висновок робиться на основі того, що Кирило разом із двома синами пасти табун оленів не міг, тому робив це з іншими орочами, які, відповідно, на нього працювали. Однак “інші” орочі теж не могли самостійно пасти своїх оленів. Проте ідея колгоспу прижилася швидко, бо майже нічого в житті північних тунгусів не змінювалося: вони і надалі мали кочувати великими групами. Різниця була лише в тому, що проводився перерозподіл оленів.

Кого ж визначили куркулем, до того з боку радянської влади, на відміну від ороців, співчуття не було. Забирали від них оленів за десятки років наймитської праці, по 24 за рік (а це був окремий невеличкий табун), що явно перевищувало розмір заробленого. Накладали на них тверді розміри поставок м’яса, хутра (це при тому, що самі “куркулі” не полювали, бо весь час були тільки біля оленів), державної позики та ін. “Замість здати хутра на 500 карбованців, він здав тільки на 70” [1, 169]. Якщо основна частина ороців бере на 50-100 карбованців держпозики, то Олексієві Дойді призначають взяти їх на 3000 карбованців, накладають на нього штрафи на понад 200 оленів тощо. Якби ж ще орочі знали, що їм ніхто цієї позики ніколи не поверне! Такий підхід до провадження “класової боротьби” абсолютно руйнував міцні господарства. Орочі, який опиняється у безвиході, повідомляє І. Багмут, вдається до самогубства. Так робить і Дойда, який не бачить виходу зі складної ситуації. Орочі вжахнулися від цього. Однак агітатор-оповідач вдається до традиційної більшовицької риторики, тільки би “розкуркулити” заможних ороців і утвердити колгоспи: “Куркуль – як куркуль. Йому нічого не шкода, щоб зробити нам гірше. Навіть себе вбиває, щоб нам було гірше” [1, 177]. Своєю чергою, посилено намагаються залучити в ряди компартії бідняків-орочів, які мають дуже туманне уявлення про основи марксизму-ленінізму-сталінізму.

Радянська влада не задумуючись руйнує віками створюваний і відшліфований кочовий спосіб життя. Так, оповідач із захопленням доводить переваги осілого життя над кочовим, бездумно підтримуючи “офіційну” лінію. Тому зі здивуванням, але чесно повідомляє про випадки повернення до кочівників тих ороців, які десятки років осіло проживали на узбережжі. Поклик крові, спорідненість із земляками і традиційним способом життя беруть верх. Автор намагається це пояснити припущенням, що вони зазнавали експлуатації, тому не бачили нічого хорошого на узбережжі. “[...] дід, який прожив немало років в хаті і який вже забув про юрту, все ж рвався до кочового життя, вважаючи, що кочувати краще [...] Діда Опанаса не могли переконати двадцять років осілого життя. він повертався знову додому, до холоду, до щоденних переїздів і був щасливий [...] Але в своєму осілому житті він не бачив нічого гарного, бо він був наймитом [...] приємності осілого життя компенсувалися неприємностями соціального характеру. Переходити

орочелам до осілости треба. І радянська влада знайшла метод (колгоспи. – *М.В.*), що найбільш відповідає соціально-побутовим умовам орочельської громади” [1, 42]. Проте письменник знову ж таки чесно заявляє, що можуть бути також якісь ірраціональні пояснення, ментального характеру, на межі з забобонами, але непереборні й невитравні. Хоча осіле життя приносить і свої переваги: будуються школи, лікарні, орочі здобувають освіту в великих центрах, отримують можливість стабільно торгувати, обмінюючи рибу, хутра та ін. на чай, борошно, тютюн, мануфактуру, рушниці... Однак радянська влада поки є ще далекою для орочів, і вони не дуже довіряють якості російських і радянських товарів, наполегливо очікуючи від кооперативної торгівлі американської продукції. У радянського автора і читача не виникало питання, яке насправді видається ключовим: а чи дійсно орочам потрібні блага нової, але чужої цивілізації та новий соціальний устрій?

Бездумне освоєння краю, без жодної турботи про екологію, можливі майбутні руйнування, теж прозирає зі сторінок нарисів І. Багмута. Жодного співчуття не викликає вбивство тварин, навіть якщо їх не використовують (наприклад, убиті у воді тюлені дуже швидко тонуть). Автор мріє про ті часи, коли переробляти кети і лосося, їх ікри, іншої цінної риби, яку орочі у 30-і не ловили зовсім, будуть безмірно більше. Адже це видавалося цілком можливим: оповідач не задумується (як й інші “радянсько-партійні працівники”), що риби і хутряного звіра так багато в Приохотті, бо тунгуси, коряки, камчадали та ін. народності заготовляють їх тільки напівпромисловим способом, зберігаючи їх баланс у природі.

Такий соціологічний підхід до відтворення життя інших націй і народностей та малювання їх майбутніх перспектив був характерним для 30-х років, приваблював значну частину читачів і, зрозуміло, схвалювався літературно-ідеологічною критикою. Проте на тлі інших мандрівних нарисів цього періоду “Верхівці засніжених тундр” вигідно вирізняються тим, що ідеологічна публіцистика, розткання “мислю по дереву” займає невеликий обсяг тексту. Натомість ці нариси характеризуються високим рівнем інформативної насиченості. Письменник детально описує процеси полювання, випасу оленів, вилову й переробки риби, одяг орочів у різні пори року, їх харчування, будову й інтер’єр юрти, способи кочування трохи більше півтори тисячі оленярів сотнями тисяч квадратних кілометрів, взаємин між орочами та між кочівниками і представниками влади в царській Росії та в СРСР, краєвиди морського узбережжя, тундри, лісистих і безлісних гір, клімат, який суттєво відрізняється біля моря, у горах і за гірським кряжем, пересування пішки, на оленях, собакою упряжкою, на лижах та багато ін. Показові вже самі назви коротких розділів: “Промисел Віліга. Орочельська чесність”, “600 кілограмів чаю і 40 кілограмів цукру. Скільки їхати до Курчана”, “Кочуємо. Білка. Лови мальми. Шаман”, “Чахобах (загальні збори орочів. – *М.В.*) тверде завдання куркулеві. Затримка на р. Амачкчан”, “У юрти”, “Скільки у кого оленів”, “По чайні яйця. Знову про культ ведмеда”, “Кета йде”, “Готування до зими. Часткова осілість” і тому подібне. Для повноти вражень про життя орочів у книзі нарисів є фотографії реальних людей, тварин і предметів, тобто ілюстрації є винятково документальними, без художнього домислу. Завершує ж “Верхівців засніжених тундр” мапа узбережжя Охотського моря.

Як і відзначали теоретики нарису, у книзі Івана Багмута немає наскрізного сюжету, розділи подаються у хронологічній послідовності перебування оповідача серед орочів. Можна говорити лише про окремі елементи сюжету в окремих розділах (інколи розділи є винятково описовими) чи книзі нарисів загалом. Об’єднується нарація в єдину канву тільки образом оповідача, який нанизує окремі історії й описи своїм безпосереднім сприйняттям і викладом різноманітного матеріалу в певній суб’єктивній часовій послідовності. Варто відзначити, що оповідач, попри певну заідеологізованість бачення минулого, сучасності й майбуття орочів, намагається бути максимально правдивим, не вдається до вигадок чи домислів, тільки інколи пробує дати “марксистське” пояснення незрозумілим фактам чи явищам. Прагнення до щирості знаходить свій вияв і в тому, що автор не соромиться зізнатися у власних конфузах чи не дуже привабливих учинках, які виникали через незнання чи відсутність бажання зрозуміти специфіку кочівницької ментальності. Така відвертість і щирість нарації в нарисах призводить до того, що майже повністю зникає межа між письменником, образом автора і наратором, до чого прагнув і сам творець тексту.

Незважаючи на складні погодно-кліматичні умови, письменник, очевидно, вів постійні скрупульозні записи. Це дало йому можливість максимально правдиво подати велику кількість інформації, до дрібних деталей, про життя і побут орочелів. Такий підхід до відтворення подій мандрівки, зрозуміло, привертав увагу читача. До цього додавалися щира зацікавленість автора “Верхівців засніжених тундр” об’єктом відтворення, умінням передати екзотику, на перший погляд, сірого буття орочів, Далекого Сходу загалом. Майже весь час без перекладача, від безвиході, але і з власної волі, письменник активно береться вивчати орочельську мову, робить це з успіхом, про що свідчить велика кількість екзотизмів, коротших і довших фраз мовою орочів у тексті книги нарисів. Засвоїти їх І. Багмут міг тільки безпосередньо під час мандрівки, бо знайти писемні зразки орочельської на “великій землі” він не мав змоги.

“Господарі Охотських гір” створювалася Іваном Багмутом більше ніж через десятиліття після поїздки у Північно-Евенський район та публікації книги нарисів, але саме вони дали поштовх і матеріал для написання повісті. Матеріал, зрозуміло, зазнав суттєвої трансформації. По-перше, на зміну художньо-публіцистичній, документальній нарації приходять суто художнє письмо з украплєннями публіцистики. По-друге, “Господарі Охотських гір” писалися для дітей, що теж вимагало певних сюжетно-нарративних особливостей, тому повість стала пригодницькою, а може, і пригодницько-авантюрною. Співпереживання читачів, незвичні пригоди, непевність у майбутньому і різка зміна ситуацій зроджуються вже з першого розділу твору, який зразу починається з зав’язки. Поки розвантажували-завантажували пароплав, син “уповноваженого Рибтресту” “товариша Зуба” Юра відправляється у пошуках пригод на прибережні скелі, не помітивши, як його відрізав від берега приплив. Розвиткові дії сприяє шерєг “випадкових” непорозумінь: ніхто не помітив, що пароплав відійшов без хлопчика на борту; Юра йде до покинутого приміщення промислу, де зустрічається з приятзими орочами, які переконують його йти з ними, інакше він пропаде; батьком катером не встигає всього кілька годин до промислу, щоби забрати сина, який уже рушив через гори в тундру. Експозиція у повісті майже відсутня. У куцєньких екскурсах у минуле тільки повідомляється, що сім’я Юри живе у “Владівостоці”. Можна підозрівати, що Зуби – українського походження, але у тексті про це жодним словом автор не наважився повідомити прямо, попри те що твір призначався насамперед для українських школярів (щоправда, вже через чотири роки після публікації, у 1951-му, вийшов друком російськомовний переклад “Господарів Охотським гір”).

Сюжет доповнюється історією проживання Юрка в юрті ороців-бідняків, його дружби з ороцельським однолітком Мачою, з яким він полює, їздить верхи на оленях, вивчає ороцельську мову тощо. Особливості рельєфу, погодно-кліматичних умов, способу життя ороців тільки повторюють інформацію, яка вже викладалася у “Верхівцях засніжених тундр”. Проте робить це письменник опосередковано: через дії, вчинки персонажів, діалоги між ними, повідомленням “об’єктивного” наратора про те, що відбувається з героями твору тощо. Така особливість нарації в художніх творах – відтворення дійсності, характерів не в лоб, а “за дотичною” (Р. Барт) – є їх іманентною рисою, на що неодноразово вказували науковці. “Сервантес і Пруст [...] маючи перед очима модель писаного тексту [...] тобто письмо як таке, і не зосереджуючись у той же час на тій історії, котра безпосередньо постає перед читачем, вони зможуть *попутно* створити цілий світ – і притому самий що не є реальний [...] непряме слово розкладає сам процес денотації, зміщує співвідношення центру і периферії, і змушує “річ” постійно вислизати від позначуючого відбитку мови... непряме слово (тобто побічне зображення світу) надає розповіді багатоплановості, а кожне однозначне твердження перетворює у стереографічне” [3, 141]. Так, у книзі нарисів автор описує поїдання сирих білячих шлунків, залишаючись відстороненим спостерігачем [1, 52]. У повісті Юру “втягують” безпосередньо у вир дії. Йому пропонують делікатес – шлунок білки, хлопець відмовляється, гидуючи, зрештою, погоджується попробувати, щоби нікого не образити, і раптом з’ясовує, що це справді дуже смачно [2, 58-59]. Саме на таких збігах і відмінностях базуються, відповідно нарис і повість Івана Багмута, нариси і художні твори загалом.

У повісті юного читача приваблює захоплюючий пригодницько-авантюрний сюжет, при чому це цілісний сюжет із кількома взаємо переплетеними лініями. Крім того, такий сюжет дає також можливість читачеві без нав’язливого дидактизму отримувати цікаву й корисну інформацію про незнаний екзотичний край, засвоювати гуманістичні цінності, стереографічну випуклість отримують персонажі, взаємини між ними, хоча твір явно не належить до вершин світового й українського письменства.

На відміну від нарисів, у повісті “Господарі Охотським гір” письменник, як бачимо, цілком виправдано вдається до художнього вимислу і домислу, навіть якщо він і спирається на власні реальні спостереження. Це стосується створення цілісної, захоплюючої інтриги, пристосованої до дитячої аудиторії, через вигадані пригоди вигаданих персонажів, насамперед Юри і Мачі. Але автор отримує можливість удатися тепер до вигадки і в ідеологічному дискурсі повісті, чого він собі не дозволяв у нарисах. Як наслідок, витворюється історія про змову ороцьких куркулів проти радянської влади та бідняків. Більше того, з’ясовується, що їм допомагають зброєю (не мисливською – військовою, а такої в ороцелів не було ніколи) японці, їхнім шпигуном працює начальник радіостанції в райцентрі Наяхані.

Пригоди серед суворої, але привабливої первісної природи, серед первісного племені поєднуються з інтригою боротьби з прихованими шпигунами й ворогами народу. З куркульською змовою борються партійно-радянські робітники, ідеалізований начальник місцевого ДПУ Петров, до них долучається батько Юри, який шукає сина. У вир цієї боротьби втягуються і хлопці, зрештою, саме Юра і Мача, в казково-авантюрному дусі, роблять ключовий внесок у розкриття змови й у перемогу над ними. Юра не тільки бореться мірою сил із куркулями збройно, він стає агітатором, проповідником переваг, неминучості нового колгоспного життя, і в казковому дусі

його раптом слухають і вірять йому орочі. Тому зовсім не викликає здивування, що навіть у найскладніших ситуаціях юний Зуб звіряє кожен свій крок: а чи гідний він радянського піонера?

Усе це не мало жодних реальних підстав у бутті орочів, бідняків чи “куркулів”, але такої класової боротьби і залучення до неї юних читачів вимагала офіційна ідеологія. Теорія класової боротьби і виявлення прихованих ворогів, які були причинами усіх негараздів і прорахунків, стали загальним місцем у літературі й читацькій рецепції. Так, на саме цих аспектах, майже не звертаючи уваги на пізнавальний потенціал твору, акцентує увагу І. Заєць, навіть знаходить там те, що суперечить змістові твору – велику допомогу росіян північним і далекосхідним народам, хоча в повісті йдеться про допомогу з боку всього радянського народу. Проте саме такого бачення формувалося у читачів і критиків загальноприйнятою рецепцією дійсності крізь призму панівних у той чи інший часовий проміжок ідеологем. “У повісті дві головні теми – боротьба орочів з куркулями і дружба народів Півночі з росіянами, яка й була запорукою перемоги нового” [5, с. 58]. Іван Багмут у повісті “Господарі Охотським гір” лише повторює ці загальники, але робить він це не в публіцистичній формі (окремі вкраплення публіцистики таки зустрічаються в монологах і діалогах персонажів), а за тим самим художнім принципом “за дотичною”, коли ніби сам сюжет, розвиток подій і характерів “підштовхують” читача до певних міркувань і висновків. На відміну від документалізму нарису в повісті письменник може вдаватися до художнього домислу й вимислу, і не обов’язково вимисел узгоджується з реальністю, є її типізацією. Хронологічний виклад у нарисі подій, які найчастіше не пов’язуються в єдиний сюжетний ланцюг, протистоїть до взаємозв’язку і логічності дії в художньому творі. Тому нарис приваблює читача інформаційною насиченістю й достовірністю викладу, вмінням відтворити неповторність “інших” світів. Художній епічний твір цікавий для читачів сюжетною інтригою, глибиною характерів і оригінальністю нарації, стилістики.

Список використаних джерел

1. Багмут І. Верхівці засніжених тундр : нариси / Ів. Багмут. – Х. : Український робітник, 1935. – 208 с.
2. Багмут І. Господарі Охотським гір : повість / Іван Багмут. – К. : Вид-во ЦК ЛКСМУ “Молодь”, 1949. – 147 с.
3. Барт Р. Драма, поезма, роман / Ролан Барт // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М.: Прогресс, 1986. – С. 133-151.
4. Бойченко О. Нарис / Олександр Бойченко // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 352-353.
5. Заєць І. Іван Багмут : літературно-критичний нарис / І. Заєць. – К. : Веселка, 1964. – 132 с.
6. Літературознавча енциклопедія : у двох томах. – Т. 2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.
7. Михайлин І. Літературна Харківщина. Поезія : есеїстика. Портрети. Рецензії / Ігор Михайлин. – Х. : Майдан, 2007. – 296 с.

Summary. The article examines the narrative features of two works by Ivan Bahmut, i.e. a book of travelling essays *Tundra Snow Tops* (“Verhivtsi zasnizhenyh tundr”) (1935) and the story *The Okhotsk Mountains Owners* (“Hospodari Okhots'kyh Hir”) (1949); they both are focused on the exotic life of Orochi, the northern branch of the Tungus nationality. The differences between the journalism fiction narrative and the fiction narrative as well as the common features of both narratives are being determined.

Key words: travelling essay, novella, Orientalism, exotics, narrative, journalism fiction.

УДК 82-2(091):821.1.111Стоппард

Е.Г. Галицкая

СВОЕОБРАЗИЕ КОМПОЗИЦИИ ПЬЕСЫ Т. СТОППАРДА “ИНДИЙСКАЯ ТУШЬ”

Досліджується композиція постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда “Індійська туш”. Розглядається хронотоп та система образів як нелінійні багаторівневі структури, що ускладнюють композицію твору, актуалізуючи постмодерністське світовідчуття і виступаючи засобами втілення екзистенціальної проблематики.

Ключові слова: Стоппард, композиція, хронотоп, система персонажів, постмодерністське світовідчуття.

Творчество известного британского драматурга Тома Стоппарда привлекает сегодня все более пристальное внимание многих литературоведов. На постсоветском пространстве существует уже целая группа исследователей его творчества, среди которых В.В. Халипов, Л.Л. Мармазова [4], О.В. Степанова [5], В.Е. Беляева [2], Л.В. Бондаренко [3]. Однако пьеса “Индийская тушь” (“Indian Ink”), написанная в 1995 году, исследована явно недостаточно. Целью данной статьи является рассмотрение своеобразия композиции пьесы “Индийская тушь” и ее роли в создании единого художественного целого. В рамках рассмотрения композиции пьесы Т. Стоппарда “Индийская тушь” мы остановимся на ее хронотопе и системе персонажей.

Известно, что М.М. Бахтин определял хронотоп как “существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе” [1, 234], полагая, что хронотопу принадлежит “сюжетообразующее значение” [1, 398]. Вступление в сферу смыслов произведения, по Бахтину, совершается “только через ворота хронотопов” [1, 406]. В.И. Тюпа, анализируя феномен событийности, говорит о хронотопичности как о его неизбежном свойстве: “То, что фиксируется как событие, есть прежде всего со-бытие каких-то факторов во времени и пространстве, а не в вечности и безмерности. Даже самое краткосрочное событие обладает протяженностью во времени, т.е. имеет начало, середину и конец, являясь в свою очередь звеном некоторой более значительной длительности. При этом даже самое микроскопическое событие занимает некоторый объем в общей картине мира, т.е. неустранимо обладает также пространственными координатами, предполагая нераздельное единство пространства и времени, в рамках которых оно феноменально простирается (является сознанию)” [6, 26].

Хронотоп, или пространственно-временной образ, созданный в пьесе Стоппарда “Индийская тушь”, заслуживает особого внимания. Прежде всего, он отличается многоуровневостью и существенно расходится с традиционными родовыми канонами драмы, о которых пишет В.Я. Хализев: “Установке на достоверность изображаемого, на его жизнеподобие сопутствует сосредоточение действия в немногих и достаточно крупных эпизодах, приближенных друг к другу в пространстве и во времени. Именно это свойственно преобладающим формам европейского (в том числе русского) театрально-драматического искусства последних столетий” [7, 163-164]. Для большинства же пьес Стоппарда (“Аркадия”, “Изобретение любви”, “Индийская тушь” и др.) характерно как раз обратное. Изображаемые события порой существенно отдалены друг от друга во времени и/или в пространстве. Так, зазор между изображаемыми событиями в двухактной “Индийской туши” составляет примерно 50 лет, а географические координаты представлены Западом (Британская империя) и Востоком (Индия). В первом акте действие в основном происходит в Индии начала 1930-х годов и в Британии 80-х годов XX века. В начале века молодая британская поэтесса Флора Кру приезжает в Индию, где знакомится с индийским художником Нирадом Дасом, предлагающим написать ее портрет. Одновременно на сцене показаны события, происходящие в Британии в конце века. Престарелая сестра Флоры, Элеонора Суон, беседует с американским биографом Элдоном Пайком и сыном индийского художника Энишем Дасом, которые пытаются выяснить факты из биографии к тому времени уже умерших Флоры и Нирада. Во втором акте действие развивается также и в Индии 1980-х годов, куда вездесущий Элдон Пайк приезжает в надежде отыскать сенсационные подробности из жизни Флоры. Таким образом, в пьесе переплетаются три временно-пространственных ряда: Индия 30-х годов, Индия 80х и Британия 80-х годов XX века. Разные эпохи и страны пребывают на сцене одновременно, в силу чего процесс их разграничения весьма затруднителен для читателя/зрителя. Реципиенту приходится ориентироваться во временно-пространственных координатах пьесы прямо по ходу развития событий. Кроме того, в пьесе отсутствует традиционное деление актов на сцены, что в читательском восприятии также создает эффект стирания пространственно-временных границ. А ремарка, предваряющая начало сценического действия, свидетельствует о том, что подобный эффект предполагается автором и в восприятии зрителя. Стоппард указывает: “It is not intended that the stage be demarcated between India and England, or past and present. Floor space and even furniture, may be common / Совсем необязательно, чтобы на сцене были четкие разграничения между Индией и Англией и даже между прошлым и настоящим. Площадь пола, а также мебель могут быть общими (перевод наш. – Е. Г.)” [9, 366]. Вследствие намеренного размывания пространственно-временных границ читатель/зритель словно помещается в хронотопический лабиринт, или ризому, если воспользоваться терминологией постмодернистской философии, что становится художественной проекцией постмодернистского положения о симультанной плюральности.

Описанный выше разрыв во времени и пространстве значим, однако, не только как сценический прием – он напрямую связан с колониальной тематикой, поднятой в произведении. Тридцатые и восьмидесятые годы XX века – это два периода до и после обретения Индией независимости от Британской империи. В пьесе упоминаются городские волнения 30-х годов и так называемый “соляной марш”, являющийся реальным историческим событием, произо-

шедшим весной 1930 года, когда Махатма Ганди начал борьбу за независимость страны. Впоследствии читатель/зритель узнает, что главный герой Нирад Дас также участвовал в политических акциях и сидел за это в тюрьме. Индия же 1980-х годов в пьесе – уже независимое государство с многолетним “стажем”, однако она до сих пор испытывает культурное влияние бывшей метрополии, на что жалуется один из второстепенных персонажей – индус Дилип, помогающий биографу Элдону Пайку в его изысканиях. Дилип сетует, что, несмотря на долгие годы независимости, индусы по-прежнему одеваются и строят школы на британский манер, слушают англоязычное радио. Художественное время пьесы создает соответствующий исторический фон разворачивающихся событий. Это тем более важно, что герои обоих хронотопов (индийского – британского, ретроспективного – современного) постоянно ведут дискуссии, пытаются найти ответ на вопрос, является ли британская колонизаторская политика благом для колонии, но так и не приходят к общему согласию.

Однако 1980-е годы – не только эра независимости Индии, но и период, когда трещит по швам и некогда могущественная Британия. Мотив крушения империй звучит в разговорах героев не только о собственно Британской империи, но о Риме и Великих Моголах. Особенно интересна в этом плане интертекстуальная отсылка к стихотворению П. Б. Шелли “Озимандия”, в котором император (Рамзес II – царь Египта 13-го в. до н. э.) дерзнул в память о своем могуществе воздвигнуть себе монумент. Естественно, сооружение было разрушено временем, а на месте бывшей империи раскинулись безграничные унылые пески. Стоппард таким образом намекает, что ничто, даже самые могущественные империи, не вечно, а существование каждого конкретного “я” неизбежно конечно.

В пьесе символичен выбор не только исторического периода, на фоне которого разворачиваются события, но и климатического сезона. Действие, связанное с пребыванием Флоры Кру в Индии, происходит в апреле – самом жарком для Индии времени года, который ассоциируется в индийской культурной традиции с увяданием, когда в условиях специфического климата все живое гибнет от жары и удушья. А Флора, как известно по сюжету, страдает неким смертельным заболеванием, проявляющимся именно в приступах удушья. Соответствующая атмосфера жары и духоты переданы в стихотворении, написанной Флорой по ходу действия пьесы: “Yes, I am in heat like a bride in a bath/without secrets, soaked in heated air/that liquifies to the touch and floods,/shortening the breath...”* [9, 380]. Так на фоне увядающей природы представлена и угасающая жизнь героини. Однако в природе конечность сопряжена с цикличностью: после периода увядания начинается новый виток возрождения, движущийся по спирали во времени и пространстве. В одном из финальных эпизодов спустя какое-то время после смерти Флоры ее молодая тогда еще сестра приезжает в Индию навестить могилу поэтессы. Она оказывается на кладбище, усыпанном опавшими лепестками цветущих весенних деревьев, где за ней галантно ухаживает молодой британский офицер, Эрик Суон, ее будущий муж. Умирает дорогая сердцу Элеонора сестра – и тут же зарождается новая любовь: жизнь продолжается. Выбор места действия также символичен. Британия и Индия – это не просто две отдаленные друг от друга географические точки, но образы, воплощающие две противоположные культуры Запада и Востока, два способа восприятия мира. Благодаря героям, представителям данных двух полюсов, в пьесе постоянно чувствуется историческое и культурное напряжение между Западом и Востоком.

Британия при этом ассоциируется с агрессивным мужским началом, а Индия воплощает мягкую загадочную женственность, и это, в дополнение к историческому фону, выводит и на тему извечной борьбы женского и мужского начал, что является одной из тематических линий пьесы – таинственной природы любви.

Таким образом, игра с пространством и временем в пьесе Стоппарда “Индийская тушь” не только воссоздает соответствующую историческую атмосферу, но и реализует выход в такие проблемно-тематические плоскости, как конечность и цикличность бытия, преодоление ментальных и культурных различий, экзистенциальную ситуацию поиска личной и исторической истины и единения загадочного женского и мужского начал.

Важной внутренней структурой, посредством которой автор воплощает свое представление о мире и человеке, становится в пьесе и система персонажей. Любопытно, что герои пребывают на сцене преимущественно парами. Основных таких “дуэтов” два – это Флора Кру и Нирад Дас, а также Элеонора Суон и Эниш Дас. Первая пара является центральной, а Флора Кру – главная героиня пьесы. Ее имя уже само по себе символично. Флора – древнеримская богиня, покровительница цветов и весны, непосредственно связанная с умирающей и возрождающейся природой. Как уже упоминалось, Флора посещает Индию именно в весенний период и умирает здесь, оставив после себя стихотворение под названием “Жемчужина”. Флора Кру не имеет сколько-нибудь определенного прототипа. Любопытно, однако, что Элеонора упоминает о

* «Да, я в зное, словно невеста в бане, / без секретов, погруженная в разогретый воздух, / который от прикосновения сжигается и струится, / затрудняя дыхание...» (подстрочный перевод наш. – Е. Г.)

путешествии Флоры в Париж, где Модильяни писал ее в жанре ню. Здесь чувствуется явная “ахматовская” аллюзия: тайной покрыты и отношения русской поэтессы и итальянского художника, и Флоры и Нирада, который также пишет героиню обнаженной.

Второй участник ведущего “дуэта” – художник с довольно распространенным индийским именем Нирад Дас. В связи с ним возникает важная и прямая интертекстуальная отсылка к роману Э.М. Форстера “A Passage to India” (“Путь в Индию”) (1984), главный герой которого, доктор-мусульманин Азиз, может быть назван интертекстуальным двойником Нирада Даса. Оба героя – вдовцы, с нежностью вспоминаящие о своих умерших женах, оба встречаются на своем пути с представителями Британской империи, оба, проявляя со своей стороны максимум восточного радушия и гостеприимства, сталкиваются с непониманием. Однако в форстеровском романе мотивы поступков Азиза четко выражены. При этом читатель абсолютно точно понимает, что Азизом движет не раболепие перед завоевателями-колонизаторами, а искреннее радушие и желание угодить гостю. Стоппардовский герой также стремится угодить Флоре, поэтому пишет ее портрет английскими красками в стиле художников прерафаэлитского общества. Флоре делегирована здесь позиция коммуникативно несостоятельного партнера: она трактует поведение Нирада как раболепие перед господствующей Британией и негодует. И совершенно неожиданно для Флоры открывается истинное положение вещей: желание Нирада угодить ей продиктовано не только чувством гостеприимства, но и сходством манеры прерафаэлитов с его национальной живописной традицией – раджастан. Так на уровне искусства словно смыкаются отдаленные полюса культур, становятся условными и зыбкими разделяющие их границы.

В произведениях Форстера и Стоппарда вступают в конфликт два менталитета: британский прагматизм и восточное бескорыстное радушие, не свойственное англичанам, а образ индийского художника, созданный в пьесе Тома Стоппарда, значительно углубляется отсылкой к роману Форстера. Здесь вновь проявляется постмодернистский принцип игры: читатель/зритель разгадывает образ Нирада, как головоломку: его образ постигается значительно глубже лишь с учетом форстеровского претекста.

Отношения между персонажами из следующей пары – Элеонорой Суон и Энишем Дасом – выстраиваются по той же схеме, что и между Флорой и Нирадом: непонимание – конфликт между мужчиной (представителем восточной культуры) и женщиной (представительницей Запада) – переход конфликта в фазу диалога – взаимная симпатия. Элеонора и Эниш выполняют функцию своеобразных зеркальных двойников Флоры Кру и Нирада Даса. Ведущие светскую беседу и полемику на колониальную тему за чаепитием, Элеонора и Эниш неизбежно вызовут в сознании читателя/зрителя ассоциации с Флорой Кру и Нирадом Дасом, ведущими аналогичную дискуссию еще до распада Британской империи. Однако, как в любом зеркальном отражении, в паре Элеонора–Эниш все несколько иначе. Хронотоп представлен теперь Британией 1980-х годов, а не Индией 1930-х, как в случае Флора–Нирад. Интересен и тот факт, что Элеонора и Эниш, в отличие от Флоры и Нирада, – личности с размытой национальной самоидентификацией, а это характерно и для либерального западного общества, и для эпохи постмодерна в целом. Так, британка Элеонора, прожившая большую часть сознательной жизни в Индии и зачастую демонстрирующая явные имперские воззрения, украшает свой дом в Англии индийскими вещами и сетует на чай, который не так хорош за отсутствием воды с Гималайских гор. И напротив, художник Эниш, сын Нирада Даса, индус по происхождению, учился в английской школе, женился на англичанке и говорит по-английски лучше, чем многие молодые британцы. Он явно считает Британию своим домом, однако вынужден проводить Рождество в одиночестве, так как никто из его друзей не решается пригласить на такой праздник индуса. Данные пары демонстрируют, с одной стороны, экзистенциальное сходство всех людей, а с другой – те изменения, которые привносит в мир каждого отдельного человека эпоха глобализации.

Если обратиться к второстепенным персонажам, то следует упомянуть американского биографа Элдона Пайка и британского чиновника в колонизированной Индии – Дэвида Дюренса, которые пытаются сблизиться с основными героями, но отторгаются ими. Оба персонажа носят знаковые “говорящие” фамилии. *Дюренс* (англ. *durance*) переводится на русский язык как ‘заточение’, ‘лишение свободы’, ‘тюремное заключение’, что вполне логично, учитывая род деятельности этого господина в Индии, – шпионаж за местным населением и отправка отчетов в соответствующие инстанции. Одно из значений фамилии *Пайк* (англ. *pike*) – ‘щука’, и оно ассоциируется с чем-то хищным, скользким, колючим. Между Дэвидом Дюренсом и Флорой не возникает того таинственного, едва уловимого единения, которое было достигнуто ею с Нирадом. Элдон Пайк, пытавшийся в мельчайших подробностях изучить жизнь Флоры Кру сугубо биографическим методом, также не смог войти в доверие к Элеоноре Суон, в отличие от Эниша Даса, с которым Элеонора рассталась дружески. На глубинном смысловом уровне провал Пайка конципирует также постмодернистский отказ от постижения мира рациональным путем и обращение к сфере чувств, неразрывно связанной с творчеством.

Итак, система образов в пьесе “Индийская тушь” отличается сложностью и многоуровневостью. “Инонациональность” образов и их гендерная “парность” становятся непременным условием “большого” диалога, в котором актуализируются темы колонизации, столкновения различных ментальностей, мужского (Запад) и женского (Восток) начал, а также различных индивидуальных “я”.

В заключение можно сделать следующие выводы: композиция пьесы Т. Стоппарда “Индийская тушь” значительно усложняется многоуровневым нелинейным хронотопом и системой персонажей, основанными на художественных принципах интертекстуальности и зеркальности, что, в свою очередь, служит и средством воплощения экзистенциалистской проблематики, и выявления постмодернистской организации мира.

Список использованной литературы

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С.234-407.
2. Беляева В. Е. Принципы поэтики драматургии Тома Стоппарда : автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 “Литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки)” / В. Е. Беляева. – М., 2007. – 25 с.
3. Бондаренко Л. В. Інтелектуальна драма Тома Стоппарда у культурно-історичному та літературному контексті : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / Л. В. Бондаренко. – Сімферополь, 2009. – 19 с.
4. Мармазова Л. Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / Л. Л. Мармазова. – Дніпропетровськ, 2006. – 21 с.
5. Степанова О.В. Пьесы Т. Стоппарда 1990-х гг. : своеобразие пространственновременной организации / О.В. Степанова // Известия Уральского государственного университета. – 2006. – № 41. – С. 137-144.
6. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (“Архиерей” А.П. Чехова) / В.И. Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
7. Хализев В. И. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. И. Хализев. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
8. Forster E. M. A Passage to India / E. M. Forster. – L.: Penguin Books, 1977. – 318 p.
9. Stoppard T. Indian Ink / T. Stoppard // Stoppard T. Plays. – V.5 – L.: Faber and Faber, 1999. – P. 361-482.

Summary. The article deals with the composition of Tom Stoppard's postmodernist intellectual drama Indian Ink. The chronotope and the system of characters are regarded as sophisticated multilayer structures that complicate the composition of the play reflecting postmodernist perception of the world and serving as means of disclosure of existential themes touched upon in the play in question.

Key words: Stoppard, composition, chronotope, system of characters, postmodernist perception of the world.

УДК 821.161.1-3.09

И.Ю. Голубишко

ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.Г. КОРОЛЕНКО

У статті досліджуються оповідання і нариси В.Г. Короленка в аспекті екфрастичного дискурсу. Розглядається роль творів візуальних мистецтв (перш за все – живопису) у створенні та реценції літературного тексту.

Ключові слова: екфрасис, екфрастичний дискурс, живопис, речова деталь, В.Г. Короленко.

Одной их характерных черт поэтики В.Г. Короленко является изобразительность, поэтому использование им экфрасиса, когда словесный и визуальный планы активно коррелируют, вполне оправдан. В литературоведении экфрасис определяется как словесное описание произведения искусства, существующего реально или воображаемого. Цель такого описания создать «у читателя визуальный образ какого-либо двух- или трехмерного художественного предмета» [9, 17]. По

мнению М. Рубинс, экфрасис – это особый тип текста. Введенный в основной текст с определенной целью, он может быть рассмотрен как прием.

Экфрасис привлекает к себе внимание как прием, позволяющий соотнести словесный образ в литературном тексте с его прототипом, например, в произведении живописи (скульптуры, архитектуры и др.). Это достаточно независимый элемент текста, который обычно прерывает основное повествование, однако нить повествования не прерывается, часто оно существенно дополняется. Выделяют экфрасис психологический и экспрессивный: в центре внимания в таком случае оказывается не само художественное произведение, а его восприятие художником. В данной статье предпринята попытка рассмотреть, как произведения изобразительного искусства участвуют в создании и рецепции художественного произведения. Так, например, читатель экфразы, в которой описывается пейзаж, сталкивается одновременно с природным пейзажем, его репрезентацией на полотне и репрезентацией этой картины в литературном тексте [9, 18]. Рассмотрим несколько пейзажных экфрасисов из произведений В.Г. Короленко.

Природа – это тот фон, на котором разворачиваются все события очерка «В пустынных местах (предмет нашего анализа ч. II, «Светлояр»): она зримо присутствует во всех сценах, в соприкосновении с ней герои ищут подтверждения того, о чем они говорят. Поскольку со Светлояром связана известная легенда о невидимом граде Китеже, чуде, приобщиться к которому идут паломники из многих губерний, это озеро в центре внимания. В первое посещение владимирских лесов Короленко был разочарован видом этого места, и озера в частности. Это свое чувство он выражает, сопоставляя воображаемый и настоящий пейзажи: «<...> я ждал увидеть непроходимые леса, узкие тропинки, места, укрытые и темные, с осторожными шепотами «пустыни».

А тут – видное с большой проезжей дороги в зеленых берегах, точно в чашке, лежало овальное озерко, окруженное венчиком березок» [4, 129]. В данном описании слова чашка, озерко вызваны только разочарованием (если бы речь шла о ребенке, можно было бы сказать, что обидой), и вряд ли ироничным отношением.

Второе посещение озера принесло и новые впечатления. Восприятие изменилось. Во многом это произошло благодаря ассоциации с иконами, когда-то увиденными автором. «Такие кругленькие озерка, и такие круглые холмики, и такие березки попадают на старинных иконках нехитрого письма. Инок стоит на коленях посреди круглой полянки. С одной стороны к нему подступила зеленая дубрава, точно прислушиваясь к словам человеческой молитвы; а на втором плане (если есть в этих картинах второй и первый планы) в зеленых берегах, как в чаше, такое же вот озерко. И над всем веяние «матери-пустыни», то именно, чего и искали эти простодушные молителю» [4, 129]. Трудно не согласиться, что «Короленко усматривает в иконе наивность <...>, которая сродни детскости» [13]. Эта детскость подчеркивается большим количеством слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами (светленькие озерка, холмики, березки, иконки). Однако столько деминутивов в приведенном описании может быть наследованием былинному, фольклорному стилю. Рука благочестивого живописца названа неумелой, но это вовсе не является утверждением Короленко того, что он (художник) не может «изобразить природу так, как современные пейзажисты» [13]. Да и какая в этом необходимость. Проблема света и тени будет рассмотрена писателем в других произведениях, когда речь действительно пойдет о современной живописи.

Короленко не называет конкретно, какие иконы ему вспомнились, это и не столь важно. Писатель использует прием экфрасиса, и параллель с иконой, когда речь идет о месте паломничества богомольцев, весьма уместна. Позволим себе не согласиться, что в описании икон автор допускает насмешку. Суть иконы в том, что она не должна стремиться заменить изображаемый объект, который в высшей степени превосходит ее. Поэтому, подчеркивает В.В. Бычков, «изображение не должно создавать оптических иллюзий, например, связанных с перспективой или моделировкой объема предметов, предполагающей наличие тени» [1]. Ничто «не нарушает ровной поверхности изображения; нередко поверхность становится прозрачной, как если бы изображенные персонажи были проникнуты тайным светом» [1]. В иконе вместо освещения «светом» называется золотой фон, соответствующий небесному Свету преображенного мира» [1]. Неслучайно и Короленко в очерке часто использует слова с семей «золото»: золоченые палаты, золоченые хоругви, на дне озера «сундук с золотом да золотая всякая сосуда», ладья золота и др.

Икона – реально передает свой первообраз. Отсюда «ее поклонная и чудотворная функция. Верующий любит икону, как сам архетип, целует ее, поклоняется ей, как самому изображаемому лицу <...>, и получает от иконы духовную помощь, как от самого архетипа» [1]. Показательно для христианского искусства и для христианского взгляда вообще, что сакральные образы (Христа, Богородицы, святых) имеют сверхъестественное происхождение, которое, следовательно, является тайным и в то же время историческим. Точно так же град Китеж сам по себе может быть

воспринят как икона. Икона, по справедливому замечанию В.В. Бычкова, «как и ее главный Божественный Архетип, антинимична: это – выражение невыразимого и изображение неизобразимого» [1]. В определенном смысле веру в возможность существования легендарного града Китежа, возможность увидеть его наяву можно сравнить с верой в воскрешение самого Христа. К подобному проявлению чувств Короленко не мог относиться без должного уважения.

Еще один экфрасис в очерке – это строки, посвященные описанию старца. «Еще два года назад здесь жил старик лет девяноста, седой, как лунь, наивный, как ребенок <...>. Он пришелся ко двору и жил на озере много лет, радуя владимирцев своим благообразием. Весь седой, одетый в чистую рубаху и порты, в свежих лаптях, повязанных светлыми лычаными оборками <...>. Опершись на свой подожок, с обнаженной головой, на которой ветер шевелил серебряные волосы, он стоял около своей избы и смотрел то младенчески чистыми, то старчески строгими глазами на шевелящийся народ <...>. Его всегда окружала толпа, как человека, связанного невидимой нитью с заветной тайной озера» [4, 133]. В данном случае перед нами описание, практически полностью передающее изображение полотна М.В. Нестерова «Пустынник», написанного в 1888 году, то есть за два года до выхода очерка Короленко: выражение лица, седые волосы, детали костюма, посох (подожок) в руках пустынника. Отличие, пожалуй, лишь в том, что у Нестерова голова старца покрыта шапкой и он, очевидно, монах. Об этом говорит то, что форма шапки напоминает монашеский клобук, а кроме светлой рубахи, он одет в традиционную одежду православных монахов. В 1888 году Нестеров путешествовал по Волге, в это же время начал работать над картиной, но закончил ее в Вифании близ Троице-Сергиевой лавры. Нестеровский герой был навеян, очевидно, «русской литературой – Пименом в «Борисе Годунове» Пушкина, лесковскими «Соборянами» и другими героями, особенно старцем Зосимой из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Но Нестеров нашел этот человеческий тип и в жизни. Он написал своего пустынника с отца Гордея, монаха Троице-Сергиевой лавры, привлеченный его детской улыбкой и глазами, светящимися бесконечной добротой» [7]. На лице старца – и на картине, и в очерке – следы просветленного раздумья. Главное же здесь – стремление передать определенное эмоциональное состояние, настроение. Старцев Нестерова и Короленко роднит то, что это прекрасная история о старости простого русского человека, живущего в чистоте сердца, в мире с совестью и людьми и в дружбе с природой. Это единство с природой сближает их, они кажутся ее неотъемлемой частью. Значимо здесь и озеро. В очерке Короленко все действия старика связаны со святым озером. Он пришел на его берега доживать свои дни, и стал одним из немногих, кому оно раскрыло свои тайны (ведь Китеж – это город не для всех): он мог слышать звоны колоколов невидимых церквей. Старец на картине Нестерова тоже изображен на берегу озера. Вода в нем прозрачна, а само оно будто замерло, а на поверхности, как в зеркале, отражаются холмы и редкая поросль деревьев. Сравним, как описано озеро Светлояр у Короленко: «В гладкой, как зеркало, воде тихо стоял опрокинутый берег, с холмами, деревьями и часовней» [4, 133]; «<...> вода кристально-прозрачна: на дне, пока оно не ушло вглубь, видно все до последней гилочки. Все оно усеяно «обломом»: веточки, ветви, кое-где целые стволы слезались плотно друг с другом и лежат отчетливые, точно живые. Нигде признаков ила, разложения, гнили» [4, 136]. Картина Нестерова производила на современников ошеломляющее впечатление. Один из очевидцев свидетельствовал: «В ней чувствовалось истинное отражение мира. <...> И дальние воды, и лес за озером, и тонкие стебельки травы – все дышит и грустит, все осознает себя живым. И пустынник, который идет по берегу задумчивых вод, не чужой в семье неподвижных душ природы и отличается от окружающих его только свободой движения» [цит. по: 10, 66]. Другими словами – чистота озера и нравственная чистота старца находятся в неразрывном единстве. Пространство «Пустынника» развивается не столько вглубь, сколько вверх и в стороны, что придает картине плоскостность, то есть объемность минимальна. А это позволяет провести параллель с иконописью, это ее качество подчеркивалось выше.

Таким образом, природа в данном очерке – это элемент, без которого воплощение авторского замысла, возможность донести до читателя его настроение, противоречивость мнений, значительно осложнилось бы. В очерке значимая составляющая окружающей природы – человек (кроме природы, в очерке подробно описаны только люди), именно он, если достоин, может другие картины делать реальными. Для М.В. Нестерова человек тоже был очень важен. Он вспоминал: «Мне казалось: есть лицо – есть и картина; нет нужного мне выражения, умиленной старческой улыбки – нет и картины». Этот вывод очень близок короленковскому видению мира, идеалу человека. Это подтверждает и мнение К. Чуковского о писателе: «Мир Короленки не страшен: он полон мечтателей и фантазеров. <...> Какое-то удивительное царство синих мечтательных глаз (даже если их цвет не назван. – И.Г.), – эта огромная Россия, которую так хорошо знает Короленко от Якутска до Житомира» [11, 191].

Осенью 1889 года Короленко находился в Крыму на отдыхе или на лечении (он сам затруднялся назвать точную причину своего пребывания там). Крым произвел на писателя

неизгладимое, однако своеобразное впечатление. В письмах к жене Короленко сравнивает Крым с красивой рамой без картины, которой нет или ее трудно рассмотреть, кроме того, у него возникает ощущение отсутствия людей. Такая параллель намечает перспективу описания будущих событий в рассказе «В Крыму». Повествователь, с одной стороны, участник этих событий, а с другой – воспринимает все происходящее будто со стороны, являясь сторонним зрителем. Создается впечатление, что Крым – это «картинная галерея», а люди – «посетители выставки», они физически присутствуют, но не могут влиять на созданные «полотна», поэтому малозначимы.

Следует отметить, что рассказ «В Крыму» в целом легко сравним с живописным полотном. Вспомним характерный живописный прием: персонаж застывает посреди картины, растерянный из-за невозможности продолжить путь – нет дороги; там же замирает и зритель картины, парализованный специальными усилиями художника. Этим «эффектным приемом – ввести зрителя в картину, а затем хитро бросить его там – владели все русские живописцы второй половины XIX века» [3]. В рассказе читатель подготовлен, что природа Крыма – это красивая рама, а само содержание картины – имплицитно, во многом создается в его собственном воображении. Рассказчик знакомит нас с примечательными, с его точки зрения, персонажами, но, сомневаясь в четкой их оценке, не дает полных характеристик и не делает даже намека на то, что с ними может случиться в дальнейшем. Наше воображение может нарисовать любой вариант развития их судьбы. Пробудить фантазию, воображение зрителя, показав лишь один момент из жизни, – этот прием живописи удачно использован писателем.

Сравнение крымских впечатлений с живописными полотнами постоянно ощущается в рассказе. Как уже отмечалось, повествователь приходит к выводу, что человек – это нечто чуждое в природе Крыма, органично с ней сочетаются только предметы, принадлежащие ему (костюм, бытовые вещи и др.). По его мнению, даже в разгар сезона чувствуется именно отсутствие человека. Хотя, на самом деле, народу много, «но все это народ, чужой этой стране и этой природе, не связанный с ними ничем органически» [5, 192]. И далее он размышляет, тоже обращаясь к сравнению с живописью: «Посмотрите картины русских художников, посвященные Крыму: волна, песок, мгlistое, затуманенное или сверкающее море, Аю-даг, утопающий в золотисто-лиловых отсветах, Ай-Петри, угрюмо выступающий над туманами... А если к этому прибавлены где-нибудь человеческие фигуры, – то это только дамское платье и зонтик над грядами волн, или пара туалетов – мужской и дамский, подобранный в гармонии с основными тонами моря» [5, 192]. Скорее всего, это общее для художников восприятие моря, все равно какого. Интересна в этом плане фигура выдающегося русского художника-импрессиониста Константина Коровина. И Короленко, и Коровин (как и Левитан, о котором речь пойдет ниже) в конце 80-х – в 90-х годах XIX в. создавали свои произведения в переломный момент в развитии искусства. В литературе утверждалась модернистская эстетика, качественно изменялся и реализм, обогащаясь романтическими настроениями. У художника есть целый ряд полотен, изображающих морской пейзаж. Для нас они интересны тем, что написаны в 90-х годах и их мог видеть В.Г. Короленко: «Гавань в Норвегии», «Морской берег в Дьеппе. Этюд», «Мурманский берег», панно «Берега Мурманского (Поморские кресты)» и др. Есть у художника и крымские пейзажи, написанные позже, например, «Гурзуф». Во всех этих работах Коровин выступает как очарованный созерцатель, восхищенный солнечным светом, преображающим обыденный мир.

Для русских художников последней трети XIX века «Крым стал Меккой, заменив собой некогда желанную, но далекую Италию» [12, 24]. И хотя, по мнению М. Волошина, отношение многих русских художников к Крыму «было отношением туристов, просматривающих прославленные своей живописностью места» [2, 342], многие из них смогли по-настоящему прославить знаменитые и малоизвестные места полуострова. Достаточно перечислить имена некоторых современников В.Г. Короленко: И. Айвазовский (хотя он почти не писал природу полуострова, а в основном море), Л. Лагорио, А. Феслер, И. Труш, И. Левитан, К. Коровин и мн. др. Двумя годами ранее, чем у Короленко, в 1886 году, произошло знакомство с Крымом И. Левитана. Свои впечатления, отразившиеся в последствии в многочисленных полотнах, художник описал в письме к А.П. Чехову: «Как хорошо здесь! ... Вчера вечером я забрался на скалу и с вершины взглянул на море ... вот где вечная красота и вот где человек чувствует свое полнейшее ничтожество!» [цит. по: 8, 35]. Возможно, поэтому на крымских пейзажах художника («Серый день. Горы. Крым», «Горы. Крым», «В крымских горах», «Вид на море», «Сакля в Алушке» и мн. др.) отсутствуют даже редкие фигуры людей (исключением, пожалуй, служит картина «Улица в Ялте»). Например, на этюде «В крымских горах» изображены сосны на горном склоне, но не величавые, как в среднерусском лесу, «а причудливые, раскрывшиеся в своей индивидуальной неповторимости. Весь пейзаж как бы купается в солнечном свете, общий фон – золотистый, охристый, замечательно передающий своеобразие горного Крыма» [6]. Точно такую цветовую гамму мы встречаем и в рассказе В.Г. Короленко.

Один из главных персонажей рассказа – Емельян Незамутывода – в определенном смысле чужд окружающей природе. Вывезенный ребенком из Черниговской губернии, он навсегда сохранил любовь к родным полям и лесам, не смог привыкнуть к горам и пустому морю вокруг. Жизнь его уже прожита, а в душе остается осадок неудовлетворенности ею: он так и не испытал в жизни счастья, только мечтал о нем. Поэтому его собственное душевное состояние находится в постоянном противоречии с прекрасной, но безразличной к нему, окружающей природой. После рассказа о своей обиде (барин в свое время не выписал ему с Черниговщины обещанную невесту, и он остался навсегда одиноким) старый Емельян «стал у дверей. Спокойный закат осветил его бронзовое лицо и серые кудри. Золотое огромное солнце, точно сверля туманную мглу, опускалось к морю. Зыбь томно шевелилась по всему морскому простору, точно основа гигантского станка со снующими золотыми нитями... Тончайшая золотистая пыль перекрыла ялтинские горы и уступы далекого Ай-Тодора.

Казалось, природа, довольная собственной красотой, светила мягкою лаской и примиряющим покоем. Но глаза Емельяна были равнодушны и тусклы, как будто он не видел чарующей прелести заката или видел за этой золотистой мглой что-то другое...» [5, 200]. Дверной проем – это своеобразная рама. Но для какой картины? Портрета старого садовника или роскошного крымского пейзажа? Возможно, двух полотен, но никак не одного: они живут каждый своей жизнью. Это отсутствие гармонии между человеком и окружающей его природой неоднократно подчеркивается в рассказе.

Экфрасис в произведениях В.Г. Короленко – яркая предметная деталь, составляющая стиля писателя. Использование данного приема в его творчестве – свидетельство того, что русская литература конца XIX – начала XX века развивалась в русле взаимодействия различных видов искусств, их диалога на уровне символики, образов, тем. Другими словами, на читателя воздействуют одновременно два художника: тот, кто нарисовал картину, и тот, кто ее описал.

Особенность экфрасисов Короленко заключается в том, что он практически не называет конкретных полотен и имен художников («посмотрите картины русских художников»), тем самым, расширяя возможности рецепции произведений, углубляя имплицитный уровень их содержания.

Список использованных источников

1. Бычков В.В. Икона и русский авангард начала XX века: [Электронный ресурс] / Режим доступа к статье // [http:// www. belaya-krinica. kiev.ua/055.htm](http://www.belaya-krinica.kiev.ua/055.htm). – Заголовок с экрана
2. Волошин М.А. Жизнь – бесконечное познание: стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения / М.А. Волошин; сост., подг. текстов, вст. ст. В.П. Купченко. – М. : Педагогика-пресс, 1995. – 576 с.: ил.
3. Деготь Е. Пространственные коды «русскости» в искусстве XIX века / Екатерина Деготь // Отечественные записки. – 2002. – № 6: [Электронный ресурс] / Режим доступа к статье // <http://www.strana-oz.ru/print.php?type>. – Заголовок с экрана
4. Короленко В.Г. Собрание сочинений: в 10 томах. – М. : ГИХЛ, 1954. – Т. 3. – 468 с.
5. Короленко В.Г. Собрание сочинений: в 10 томах. – М. : ГИХЛ, 1954. – Т. 4. – 504 с.
6. Крымская художественная галерея: [Электронный ресурс] / Режим доступа к статье // [http:// www. gallery. crimea. ua/ru/crimea-in-art.php](http://www.gallery.crimea.ua/ru/crimea-in-art.php). – Заголовок с экрана
7. Минаков С. Вестник о Русском Христе. К 145-летию выдающегося русского живописца М.В. Нестерова: [Электронный ресурс] / Режим доступа к статье // <http://www.rusk.ru/st.php?idar=111623>. – Заголовок с экрана
8. Пророкова С.А. Исаак Ильич Левитан / С.А. Пророкова. – К. : Рад. школа, 1990. – 159 с.
9. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / Мария Рубинс. – СПб. : Академический проект, 2003. – 354 с.
10. Солоухин В.А. Письма из русского музея / В.А. Солоухин. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 414 [2] с.
11. Чуковский К.И. Владимир Короленко как художник // К.И. Чуковский. Сочинения: в 2-х томах. – М.: Правда, 1990. – Т.2. – 624 с.
12. Шестимиров А. Поэзия крымских пейзажей Льва Лагорио / А. Шестимиров // Антикварное обозрение. – 2005. – № 1. – С. 22–27.
13. Шешунова С.В. Град Китеж в русской литературе: парадоксы и тенденции: [Электронный ресурс] / Режим доступа к статье // <http://transformations.russian-literature.com/node/5>. – Заголовок с экрана

Summary. The article concerns V.G. Korolenko's short stories and essays in the aspect of ekphrastic discourse. The impact of visual arts (painting in particular) on creation and reception of literary text is analyzed.

Key words: ekphrasis, ekphrastic discourse, painting, object detail, V.G. Korolenko.

КАТЕГОРІЇ ЛІТЕРАТУРНОГО РОДУ (ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ГЕНЕЗИ, ЕВОЛЮЦІЇ, ТЕРМІНОЛОГІЇ І ПОЕТИКИ)

У статті осмислюються категорії літературного роду – епосу, лірики і драми. Розкриваються концепції еволюції родів літератури, пов'язані з традицією, започатковану Платоном та Аристотелем, а також проблеми термінології й поетики.

Ключові слова: епос, лірика, драма, розповідний дискурс, наратив.

За традицією всі словесно-художні твори об'єднані у три великі групи, які називають літературними родами: епос, лірика і драма. Ця тріада як визначальна закріпилася в нашій науці віддавна, вона зберігає свою значущість і авторитетність, хоча й не всі твори, особливо письменників ХХ ст., укладаються в неї.

Категорії літературного роду намагалися осмислити ще філософи Давньої Греції. Згадаймо слова Сократа про поета, наведені у III книзі трактату Платона "Держава": по-перше, поет може безпосередньо говорити від імені своєї особи, що зустрічаємо переважно в дифірамбах (це, по суті, найважливіша ознака лірики); по-друге, митець може будувати твір у вигляді обміну мовних партій героїв, до якого не додаються його слова (це характерно для трагедій і комедій, для драми як роду загалом); по-третє, письменник може поєднувати свої слова із чужими, тими, що належать дійовим особам (це притаманно епосові), бо "коли він наводить чужі слова і в проміжку між ними виступає від імені своєї особи, це буде розповідь" [9: 3, 174-176]. Сократ і Платон виділили третій епічний рід поезії (як змішаний), він заснований на розмежуванні розповіді про минуле без використання мови дійових осіб (давньогр. *diedesis*) і наслідування шляхом вчинків, вимовлених актів (*mimesis*).

На подібні думки натрапляємо і в третьому розділі "Поетики" Аристотеля, де подана коротка характеристика трьох способів наслідування в поезії (у словесному мистецтві), тобто сформульоване визначення епосу, лірики і драми: "Наслідувати одному й тому ж можна по-різному, розповідаючи про подію, як про щось окреме від себе, як це робить Гомер, або ж так, що наслідувач залишається сам собою, не змінюючи своєї особи, або ж представляючи всіх зображених осіб як дійових і діяльних [1, 45].

Звернімо увагу на конкретизацію аристотельської тріади в епоху Відродження у трактаті А.С.Мінтурно "De Poetica" (1559). Філософ виділив у складі словесного мистецтва епос, мелику (тобто лірику) і сценічну поезію (тобто драму). Доводиться визнати, що у XVIII–XIX ст. уявлення про епос, лірику і драму як універсально значущі роди (родові форми) літератури дещо звужується, стає позбавленим відчуття перспективи. Водночас цілком ясно, що нинішнє розуміння родів словесного мистецтва (вслід за Сократом, Платоном та Аристотелем) немислиме без його важливої складової – типів ставлення носіїв мовлення до художнього цілого.

Все це призвело до того, що у XIX ст. (насамперед в естетиці романтизму) закріпилося інше, антитрадиційне розуміння епосу, лірики і драми – вже не як словесно-художніх форм, а як певних умоглядних сутностей, фіксованих філософськими категоріями: літературні роди мисляться як типи художнього змісту, які певною мірою відособлюються від поетики (вчення про словесне мистецтво). Ф.Шеллінг, наприклад, співвідносить лірику з безконечністю і духом свободи, епос – із чистою необхідністю, а в драмі бачить своєрідний синтез того й іншого – боротьбу свободи та необхідності. Можна вказати на характеристику Гегелем (услід за Жан-Полем) епосу, лірики і драми за допомогою категорій "об'єкт" і "суб'єкт"; на переконання Гегеля, епічна поезія – об'єктивна, лірична – суб'єктивна, драматична ж поєднує ці два начала. Гегелівська концепція (і відповідна їй термінологія) міцно закоренилася в літературознавстві, її послідовниками стали В.Белінський, І.Франко та ін.

Наразі людство вступає в епоху інтенсивної і всебічної взаємодії різних форм суспільної свідомості; вчені співвідносять роди літератури ХХ ст. з різними явищами психології (спогад, представлення, напруга), лінгвістики (перша, друга, третя граматична особа), а також з категоріями часу (минуле, теперішнє, майбутнє). Зрозуміло, що згадані концепції розвивались і поглиблювались у найтіснішому зв'язку з традицією, що сягає Платона й Аристотеля і до сьогодні зберегла живучість та авторитетність. Розвиток наступності бачиться в тому, що наразі роди літератури інтерпретуються як типи мовної організації літературних творів, і це є незаперечною надепохальною реальністю.

У наш час значно зріс вплив на природу епосу лірики і драми теорії мовлення, розробленої у 1930-х роках німецьким психологом і лінгвістом К.Бюллером, який стверджував, що

висловлювання (мовні акти) мають три аспекти: вони включають у себе, по-перше, повідомлення про предмет мовлення (репрезентація); по-друге, експресію (вираження емоцій того, хто промовляє); по-третє, апеляцію (звернення промовця до будь-кого, яке робить висловлювання дією). Із цими властивостями лірики, драми й епосу органічно пов'язані інші: способи просторово-часової організації творів; своєрідність висвітлення в них людини; форми присутності автора; характер звернення тексту до читача і т. ін. Кожен із родів літератури культивує особливий, лише йому притаманний комплекс властивостей.

Окремий аспект досліджень становлять серйозні термінологічні проблеми у сфері теорії літературних родів: слова “епічне” (“епічність”), “драматичне” (“драматизм”), “ліричне” (“ліризм”) позначають не лише родові особливості творів, про які йшла мова, а й інші їхні властивості. Епічність постає там, де бачимо величаво-спокійне, неспішне споглядання життя у його складності й багатоплановості, де відчутна широта погляду на світ і його сприйняття як цілісності. Згадаймо тези про “епічне світоспоглядання”, художньо втілене в гомерівських поемах чи в інших пізніших творах (наприклад, “Війна і мир” Л.Толстого). Деякі вчені ставлять епічність в один ряд з ідейно-емоційним настроєм, який убачають мало не в усіх літературних родах – не лише в епічних (розповідних) творах (“Прапорonoсці” О.Гончара), але і в драмі (“Богдан Хмельницький”, “Маруся Богуславка”, “Оборона Буші” М.Старицького), і в ліриці (цикл “Незнаному воякові” О.Ольжича). Драматизм як умонастрій асоціюється із напруженим переживанням якихось суперечностей, із хвилюванням і тривогою, – це специфічно забарвлена підвищена емоційність, виражена в мові автора, оповідача, персонажів. Драматизм і ліризм присутні в усіх літературних родах. Так, драматизм переважає, наприклад, у романі “Маруся Чурай” Л.Костенко, у збірці поезій “Земля й залізо” Є.Маланюка; ліризмом перейняті романи, повісті й оповідання М.Хвильового та Ю.Яновського, драми О.Коломійця (“Острів твоєї мрії”, “І відлетимо з вітрами”). Епос, лірика і драма позначені внутрішнім рухом, глибинним самооновленням; сьогодні вони демонструють повну свободу, нарочиту “неприв'язаність” до епічності, ліризму і драматизму як типів емоційно-змістового наповнення.

Оригінальний досвід розмежування цих рядів понять (епос – епічне, лірика – ліричне, драма – драматичне) запропонував у 50-х роках ХХ ст. німецький вчений Е.Штайгер. У праці “Grundbedriffe der Poetik” (“Основні поняття поетики”, 1968) він розробив учення про типи тональності (Tonalt), пов'язавши їх відповідно з такими поняттями, як “представлення”, спогад, напруга. На думку Е.Штайгера, кожен літературний рід (незалежно від того, яку він має зовнішню форму, – епосу, лірики, драми) поєднує в собі ці три начала: “Я не з'ясовую ліричного і драматичного, якщо буду їх пов'язувати з лірикою і драмою” [13, 9].

Епос, лірика і драма сформувалися ще на ранніх етапах становлення суспільства, у первісній синкретичній творчості. Проблема генези літературних родів належно осмислена в “Історичній поетиці” О.Веселовського. Вчений доводив, що літературні роди виникли з обрядового хору первісних народів, із ритуальних ігор-танців, де наслідувальні тілорухи супроводжувалися співами-криками радості або печалі. О.Веселовський стверджував, що епос, лірика і драма розвинулися із “протоплазми” обрядових “хоричних дій”. Вигуки найактивніших учасників хору (заспівувачів, корифеїв) спричинили появу ліро-епічних пісень (кантилени), які з часом відособилися від обряду. На основі цих пісень виникли епічні оповіді. Лірика ж відокремилася від хору і з часом майже забула про обряд. О.Веселовський витлумачив епос і лірику як “результат розкладу давнього обрядового хору”. Драма, вважав він, пустила паросток з обміну репліками хору і заспівувачів: драма, на відміну від епосу і лірики, набувши самостійності, водночас “зберегла увесь (...) синкретизм обрядового хору і стала його подобою” [3, 190].

Теорію генези літературних родів, розроблену О.Веселовським, підтвердили багато фактів із життя первісних народів. Не викликає сумніву, що драма заступила обрядові уявлення: дії та пантоміму учасників обряду все активніше супроводжували слова. Водночас теорія О.Веселовського має і слабкі місця: у ній не враховано, що епос та лірика розвивались і незалежно від обрядових дій: поза хором виникали міфічні сказання, прозові легенди (саги) і казки. Їх не виконували учасники обряду, а міг розповідати хтось із представників племені (і, можливо, далеко не в усіх випадках така розповідь була розрахована на велику кількість людей). Лірика також творилася поза обрядом: у виробничих (трудових) і побутових умовах первісних народів. Не помилимося, коли відзначимо, що існували різні шляхи конфігурації літературних родів, а обрядовий хор міг бути лише одним із них.

Узагальнено можна стверджувати, що епос – це розповідний дискурс, у якому пересікаються час акту розповіді, розповідний час і час реального життя [12, 88]. Наративна розповідь розкриває життя персонажів (дійових осіб), їхні долі, вчинки, умонастрої, рефлексії, вона сюжетно оформляє висловлювання в епічний ряд (давньогр. epos – слово, розповідь). Епос, і саме тут треба шукати його глибини, – це ланцюг словесних повідомлень про те, що відбулося в минулому. У цьому розумінні наративна розповідь завжди подає часову дистанцію між баченням речі і

предметом словесних позначень. Аристотель писав: поет розповідає “про подію як щось окреме від себе” [1, 62]. Розповідь ведеться ніби збоку і, як правило, має граматичну форму минулого часу. Оповідач займає позицію людини, яка згадує про те, що відбулося раніше. Безсумнівна прикмета епосу – дистанція між часом зображеної дії і часом розповіді про неї. У цьому основна істотна риса епічної форми.

Слово “розповідь” (оповідь) має різне застосування стосовно літератури: у вузькому сенсі це розгорнуте позначення словами того, що одного разу відбулося і мало часову протяжність; у ширшому – розповідь та інтеграція нею опису, тобто відтворення словами всього статичного, стабільного або зовсім непорушного (більшість пейзажів), опис побуту, інтер'єру, обстановки, рис зовнішності персонажів, їхніх душевних станів. Описи – це словесні зображення того, що періодично повторюється. Як-от у М.Хвильового: “Товариш Жучок – це тільки “кіт у чоботях” із жвавими рухами, з бузинковим поглядом, що ходить по бур'янах революції і, як мураль, тягне сонячну вагу, щоб висушити болото”[10, 1, 157]. І далі: “...Ходить “кіт у чоботях” по бур'янах революції, носить сонячну вагу, щоб висушити болото, а як – ви знаєте”[10, 1, 166]. Похідних втручань автора багато зустрічається і у творах Г.Косинки, В.Підмогильного, А.Любченка та ін.: ці “інкорпорації” виконують різні функції.

Епічна розповідь збагачується за рахунок висловлювання дійових осіб – їхніх діалогів і монологів, зокрема і внутрішніх (наприклад, роздуми Прокопа Конюшини у “Фаусті” Г.Косинки), пояснень, доповнень, коректив. Художній текст – це сплав розповідної мови і висловлювання персонажів.

В епічних творах розповідь не завжди переважає в кількісній пропорції, вона завжди є началом (наприклад, авторська розповідь про Королівну у “Королівні Зелених Борів” М.Івченка). Розповідь (нарація – лат.) – центральний предмет аналітичних інтерпретацій. З цього приводу Ж.Женетт висловився так: “Лише рівень розповідного дискурсу піддається безпосередньому текстуальному аналізу; наше знання зображених романістом або новелістом осіб і подій є лише опосередкованим, все зображене дано нам лише через розповідь” [6: 2, 65-66].

Твори епічного роду, закорінені на розповіді, дивують нас арсеналом художніх засобів, доступних літературі, невимушеним і вільним освоєнням реальності в часі та просторі незалежно від обсягу тексту. Це можуть бути і короткі оповідання (новели доби Середньовіччя та Відродження, гумористичні твори О'Генрі чи раннього А.Чехова); твори, великі за обсягом, розраховані на тривале читання або ж слухання: індійська “Махабхарата”, давньогрецькі “Іліада” й “Одіссея” Гомера, “Війна і мир” Л.Толстого, “Сага про Форсайтів” Дж.Голсуорсі, трилогія Фолкнера (“Село”, “Місто”, “Особняк”) та ін.

Епічний твір “убирає” в себе широкий спектр характерів, обставин, подій, долей, деталей, що недоступний ні іншим родам літератури, ні іншим видам мистецтва. Розповідна форма дає змогу читачеві глибше проникнути у внутрішній світ людини; епосові, здається, підвладні найскладніші характери, такі, які мають багато рис і властивостей, часом незавершені і суперечливі, явлені в рухові, становленні, розвиткові. Ці можливості епічного роду, зрозуміло, зустрічаються далеко не в усіх творах. Нагадаймо, що зі словом “епос” тісно пов'язані уявлення про художнє втілення життя в його цілісності, про розкриття сутності епохи, про масштабність і монументальність творчого акту. Епічні твори не мають “конкурентів”, бо не існує (ні в сфері художнього мистецтва, ні за його межами) інших груп художніх творів, які б так вільно й безпосередньо проникали водночас і в глибину людської свідомості, і у простір буття людей, як це роблять повісті, романи, епопеї.

У фокусі епічних творів – фігура оповідача. Оповідач – це особлива, вельми специфічна форма художнього зображення і моделювання людини, посередник між зображеним і читачем, нерідко – свідок і тлумач виведених образів та подій. Текст епічного твору переважно не подає відомостей про долю оповідача, про його взаємини з дійовими особами, про те, коли, де і за яких обставин він веде свою розповідь, про його думки і почуття. Т.Манн характеризував дух розповіді як “невагомий, безплотний і всюдисущий, для якого нема поділу на “тут” і “там” [8: 6, 8]. Мова оповідача являє нам і зображальний, і виражальний аспекти: вона характеризує не лише об'єкт висловлювання, але й самого оповідача. В будь-якому епічному творі неважко відчутти манеру, притаманну тому, хто розповідає, його бачення світу і спосіб мислення. Можна говорити про правомірність поширеного поняття “образ оповідача”, бо він складає вельми істотний аспект епічного твору. Це поняття увійшло в літературознавство завдяки працям Б.Ейхенбаума, В.Виноградова, М.Бахтіна (у 1920-х роках).

О.Білецький писав: “...Образи можуть бути взяті із безпосередніх переживань поета, вражень, одержаних ним із зовнішнього світу, активно і пасивно, у формі співпереживання, із світу внутрішнього; але вони можуть бути результатами і побічних переживань – чужої розповіді, прочитаної книги, газетного повідомлення, одержання листа... У результаті різноманітної і копіткої роботи ми одержали б і ряд психограм окремих авторів або схожих авторських груп;

так називається зведення в закінчену систему характерних особливостей людини і обставин, від яких вони залежать... Але, безперечно, ми станемо на міцнішу основу, відштовхуючись не від особистості творця, а від результатів цієї творчості, з того моменту, як, закріплені на папері, вони стають реальністю, доступною для спостереження й об'єктивного аналізу. Іншими словами, нам видається корисним зосередити свою увагу на тій частині психографічного дослідження, яку можна було б назвати технографією, якби не відчуття потреби у винайденні нового терміну" [2: 3, 293-296]. Оповідач якраз і постає на перетині сфер психографії і технографії. Він може бути і образом конкретної людини, того, хто зображає, і носієм певної ідеї, принципу, точки зору на зображене.

На полюсах епічної форми не лише те, про що розповідається, а й той, хто розповідає, фіксація манери говорити і сприймати світ, а в кінцевому результаті – художнє опредметнення розуму і почуттів оповідача. Образ оповідача виявляє себе не лише в діях, у прямих виливах душі, а і в цілісному оповідному монологові. Не можна зрозуміти твори І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, М.Гоголя, Ф.Достоевського, А.Чехова, І.Буніна, М.Булгакова, Т.Манна, Ф.Кафки без осягнення "голосу" оповідача. Він є заручником живого сприймання епічного твору і пильної уваги читача до тієї манери, у якій ведеться розповідь; він – барометр чутливості читача до словесного мистецтва, його уміння бачити у творі не лише повідомлення про життя персонажів, а й відчувати виразно значущий монолог оповідача.

Для літератури доступні різні способи ведення розповіді. Найпоширеніший такий тип розповіді, при якому між персонажами і тим, хто розповідає, пролягає дистанція: оповідач розповідає про події з незворушним спокоєм; йому притаманний дар всебачення. Більше того, його образ сприймається як образ істоти, що вознеслася над світом і надає творові колориту максимальної об'єктивності. Чи не за це в Давній Греції Гомера уподібнювали до небожителів-олімпійців і називали "божественним"?

Художні можливості такої розповіді мають широкий спектр використання. Їх детальний аналіз подає класична естетика епохи романтизму. Ф.Шеллінг писав: в епосі "потрібен оповідач, який незворушністю своєї розповіді постійно відволікався б від надто великої уваги до дійових осіб і увагу слухачів скеровував би на чистий результат: оповідач чужий щодо дійових осіб... він не тільки переважає слухачів своїм урівноваженим спогляданням, а налаштовує своєю розповіддю на цей лад, ніби заступає місце "необхідності" [11, 399].

На думку представників класичної естетики, епічний рід літератури – це художнє втілення особливого, "епічного" світосприймання, яке позначене максимальною широтою погляду на життя і його спокійним, радісним сприйняттям. Подібні думки про природу оповіди зустрічаємо в Т.Манна (стаття "Мистецтво роману"): "Може бути, стихія оповіди, це вічногомерівське начало, цей віщий дух минулого, який безконечний, як світ, і якому відомий увесь світ, найбільш повно і достойно втілює стихію поезії" [8: 10, 273]. Зрозуміло, що подібні уявлення про змістову основу епічної форми певною мірою неповні й однобічні. У деяких творах, наприклад, в античній прозі, дистанція між оповідачем і персонажами взагалі була відсутня: у романах "Метаморфози" ("Золотий осел") Апулея і "Сатирикон" Петронія герої самі розповідають про побачене й пережите.

У літературі останніх двох-трьох століть переважає суб'єктивна розповідь: оповідач дивиться на світ очима одного з персонажів, проймається його думками і враженнями (згадаймо детальну картину бою під Ватерлоо в "Пармському монастирі" Стендаля, де оповідач ніби перетворюється в героя, юного Фабріцію, і дивиться на все, що відбувається, його очима; дистанція між ним і персонажем тут справді зникає, погляди обох збігаються). Подібні способи зображення використовував Л.Толстой: Бородінська битва в романі "Війна і мир" показана через сприймання досвідченого у військовій справі П'єра Безухова; в "Анні Кареніній" перегони, у яких бере участь Вронський, відтворені двічі: спершу пережиті ним самим, а згодом – побачені очима Анни. Такі прийоми є і у творах Ф.Достоевського, А.Чехова, Г.Флобера, Т.Манна. У творчій практиці цих митців герой, до якого наближається оповідач, показаний ніби зсередини. Для зближення оповідача з персонажем письменники найчастіше використовували невластиву мову, завдяки якій голоси оповідача і героя зливаються воедино. Суміщення "точок зору" оповідача і персонажів у літературі XIX-XX ст. – надзвичайно поширене явище. Його причинами є: небувала художня увага до своєрідності внутрішнього світу людей, а основне – розуміння життя як сукупності несхожих одне на одного ставлень до реальності, різних світоглядів і ціннісних орієнтацій.

Найпоширенішою формою епічної нарації є розповідь від третьої особи, яка відкриває широку перспективу прямого вираження автором власних думок та оцінок зображуваного. У повісті "Тридцять..." А.Дімаров зазначив: "Тільки ми не будемо заходити на отой цвинтар, бо, чого доброго, ще й нас пошиють у співчуваючі правоухильники... Тож не будемо розшукувати невідому могилу Григорія Гінзбурга, – все одно вже йому нічим не поможемо, – а подамося назад у Хоролівку..." [4, 129].

Трапляються випадки, коли наратор виступає як окреме, автономне "я", що відрізняється від автора: такий персоніфікований оповідач висловлюється від першої особи. У новелі "До землі"

М.Івченка читаємо: “Я лежу на м’якій канапі в купе вагона... Непомітно мене обгортає дрімота, крізь неї я вчуваю говірливу мелодію потягу, і в мою душу вливається теплий, затишний сум, і пливають тоненькими, поплутаними струмочками не то думи, не то мрії” [7, 28]. Іноді оповідач є водночас і персонажем твору, як у новелі М.Хвильового “Я (Романтика)” : “День і ніч я пропадаю в чека. Помешкання наше – фантастичний палац: це будинок розстріляного шляхтича. Химерні порт’єри, древні візерунки, портрети княжої фамілії. Все це дивиться на мене з усіх кінців мого випадкового кабінету... Я – чекіст, але я і людина” [10,1, 323].

У деяких творах оповідачі-персонажі максимально наближені до особи письменника. Це здебільшого зустрічається в автобіографічних творах. Так, “Зачарована Десна” О.Довженка містить спогади письменника про власне дитинство, про матір, батька, діда, прадіда Тараса, дядька Самійла та ін. Часом ці спогади переростають у важкі роздуми автора про долю своєї родини та українського народу, що дало йому змогу вивести знамениту формулу людського життя: “Сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє” [5, 1, 84]. Водночас є чимало творів, які демонструють відмінність долі, життєвої позиції, переживань оповідачів-персонажів від автора (“Робінзон Крузо” Д.Дефо, “Мое життя” А.Чехова). У деяких епістолярних та мемуарних творах висловлювання оповідачів утілюється в манері, яка не тотожна авторській і часто з нею різко розходиться (наприклад, “Дороги моїх днів” В.Поліщука). Отже, є всі підстави говорити про різноманітність способів оповіді в епічних творах.

Список використаних джерел

1. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М. : Наука, 1957. – 183 с.
2. Білецький О. Зібрання праць : у 5 т. – К. : Наук. думка, 1965. – Т. 3. – 607 с.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Александр Николаевич Веселовский. – М. : Высш. школа, 1989. – 404 с.
4. Дімаров А. В тіні Сталіна : Повісті / Анатолій Дімаров. – К. : Дніпро, 1990. – 176 с.
5. Довженко О.П. Твори : у 5 т. / Олександр Петрович Довженко. – К. : Дніпро, 1964. – Т. 1. – 378 с.
6. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Женетт Жерар // Фигуры : в 2 т. – М. : Искусство, 1998. – Т. 2. – С. 249-264.
7. Івченко М. Є. Робітні сили : Новели, оповідання, повісті, роман / Михайло Євдокимович Івченко. – К. : Дніпро, 1989. – 823 с.
8. Манн Т. Собрание сочинений : в 10 т. / Томас Манн. – М. : Гослитиздат, 1960–1961. – Т. 6. – 672 с.; Т. 9. – 686 с.; Т. 10. – 696 с.
9. Платон. Сочинения : в 3 т. / Платон. – М. : Мысль, 1973. – Т. 3. – С. 174-176.
10. Хвильовий М. Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 650 с.
11. Шеллинг Ф. Философия искусства / Фридрих Шеллинг. – М. : Мысль, 1999. – 608 с.
12. Ricoeur P. Soi-meme comme un autre / P. Ricoeur. – Paris, 1990. – P. 88.
13. Staiger E. Grundbegriffe der Poetik / E. Staiger. – Zürich, 1946. – 248 p.

Summary. In this article categories of literary sort – narrative literature, lyric poetry and drama – are interpreted. Conceptions of evolution of literary sorts connected with tradition established by Platon and Aristotel and also problems of terminology and poetics are highlighted.

Key words: narrative literature, lyric poetry, drama, narrative discourse, narration.

УДК: 821.161.2 – 94

О.В.Даниліна

АВТОБІОГРАФІЗМ ПРОЗИ МАРІЇ МАТІОС

У статті розглядаються прозові тексти Марії Матіос як постмодерні й автобіографічні. Увагу акцентовано на національному, індивідуальному й соціальному компонентах прози авторки. В результаті аналізу виявлено інтровертивність автобіографії письменниці.

Ключові слова: автобіографія, автобіографізм, інтровертивність, постмодернізм.

Автобіографія як літературний жанр має давню історію, втім, інтерес до неї протягом століть є хвилеподібним, залежним від завдань і потреб літератури. Українська автобіографічна проза, що має витоки в літературі Київської Русі, найбільшої потужності набула в ХІХ ст. Нову хвилю

зацікавленості цим жанром спостерігаємо на межі ХХ – ХХІ століть. Літературознавці стурбовані певною теоретичною невизначеністю, що спостерігається в галузі документалістики, наприклад, подеколи автобіографію відносять до проміжних жанрів. Теоретичною розробкою основних проблем української документалістики ґрунтовно займається О.А.Галич [1], в Луганському національному університеті імені Тараса Шевченка щорічно проводиться наукова конференція, присвячена вирішенню проблем теорії та історії сучасної документалістики; на початку ХХІ ст. захищено низку кандидатських дисертацій, присвячених дослідженню окремих аспектів документальної прози (н-д, Г.А.Маслюченко “Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття” (Дніпропетровськ, 2004); А.Г.Цяпа “Автобіографія як проекція творця й національної літературно-культурної традиції (Улас Самчук, Еліас Канетті)” (Тернопіль, 2006); Т.Ю.Черкашина “Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач” (Тернопіль, 2007)). Утім окремого дослідження, присвяченого автобіографізму як провідній рисі сучасної української літератури в цілому, й автобіографізму елементам прози Марії Матіос зокрема на сьогодні немає. Тому метою нашої статті й обрано виявлення й аналіз елементів автобіографізму в прозі Марії Матіос (на матеріалі текстів “Щоденник страченої” і “Вирвані сторінки з автобіографії”).

М. Матіос як представниця сучасної української жіночої прози заглиблюється у феміністичний контекст проблеми буття, водночас опікується загальнолюдськими й національними питаннями. Драматизм текстів М. Матіос увиразнює її потяг до гостросоціального письма, показує стурбованість авторки долею людини, майбутнім людської цивілізації, що відповідає, на думку А.Цяпи, “вихідній справі автобіографії – підведення до сучасного та передбачення майбутнього” [8, 35].

Творчість письменниці літературознавці відносять до вісімдесятників й традиційної літературної школи, називають “Стефаніком у спідниці” й “грант-дамою української літератури”. Жанрово-стильове розмаїття її прози, представлене збірками “Нація” (2001), “Життя коротке” (2001), “Майже ніколи не навпаки” (2007), “Чотири пори життя” (2009), драмою на три життя “Солодка Даруся” (2004), психологічною розвідкою “Щоденник страченої” (2005, 2007), гротескним романом-симфонією “Містер і місіс Ю-ко в країні укрів” (2006), кулінарними книгами ““Фуршет” від Марії Матіос” (2003) й “Кулінарні фіглі” (2009), повістями “Москалиця; Мама Мариця – дружина Христофора Колумба” (2008), документальною книгою “Вирвані сторінки з автобіографії” (2011) свідчить, на нашу думку, про належність її до літератури постмодерної, оскільки цим текстам притаманні такі її провідні ознаки як іронія, інтертекстуальність, колаж, принцип гри.

На думку І.Скоропанової, ще однією ознакою постмодерну є національний компонент: “В русской постмодернистической литературе постгуманистические представления не только заняли важное место, но и обрели ярко выраженную национальную специфику” [6, 188]. Це зауваження щодо російської літератури цілком відповідає й сучасному стану літератури української. Творчість М.Матіос ґрунтується на виразному національному компоненті, що неодноразово підкреслює сама авторка в численних інтерв’ю, наприклад, у вміщеному на шпальтах газети “Вечірній Київ”: “Найвищий духовний авторитет митця, на мою думку, – це однозначне позиціонування його як митця національної традиції” [7, 5]. Акцентує також авторка й на тому, що її внутрішня біографія нерозривно пов’язана з біографією її роду, її краю: “Усі трансформації, які відбуваються в мені, моєму світогляді, оцінках тощо, зав’язані винятково на моїх горах, на гуцульській Буковині” [7, 5]. Інтерес до історії власного роду вилився у дослідження генеалогічного древа до 1790 року: “...точні знання про вісім колін по одній і шість колін по другій лінії – перед очима, як на долоні” [3, с.8].

Як твердить І.Скоропанова, в постмодерній літературі спостерігається “тенденція к переоценке ценностей” [6, 181], а також створюється “...новая версия гуманизма – постгуманизм, основанная на отказе от упрощения, схематизации и идеализации человека, стремление создать его современную модель, ... Эта новая модель вбирает в себя сферу телесно-физиологического, чувственного (включая сексуальный аспект), сознания и бессознательного...” [6, 181]. Сама таку нову модель гуманізму й творить в романі “Щоденник страченої” (2005) Марія Матіос.

Авторка сама означила жанр твору як психологічна розвідка, тим самим поставивши у центр уваги внутрішню драму закоханої людини: “Зосереджуюся на людській психології через підсвідомість” [5, 224].

Ідейне навантаження несе назва тексту, яка налаштовує на сприйняття глибоко інтимної, суб’єктивної сповіді жінки, людини, що перебувала на межі життя і смерті. М. Матіос розповідає про напружений психологічний стан героїні, глибоку депресію, пережиту нею.

Завдяки своєрідній формі оповіді – щоденникові записи – авторка найкраще репрезентує внутрішній світ, переживання, пристрасті, думки та потік свідомості головної героїні. Щоденник, який містить записи індивідуального характеру про події, факти, враження у житті героїні, є ретранслятором внутрішнього світу людини, її суб’єктивного буття у матеріальний світ.

Письменниця відзначає, що її книга – це “Жіночий літопис”. Наголошує вона на цьому не випадково, оскільки сучасна жіноча проза позначена зверненням авторів саме до проблем жінки, її самоідентифікації, буття у світі чоловіків. Тільки жінка може тонко вловити і відтворити своєрідну історію жіночої пристрасності, самотності, страху, страждань, роздумів і тривалого очікування щастя: “...все, що записано в темно-зелену скриню пам’яті під кодом “Жіночий літопис”, моє тріпотливе серце пережило і перетерпіло, пересміялося й перехлипало” [2, 15].

У основі сюжету – стосунки чоловіка і жінки, пізнання героїнею власного “Я”, усвідомлення нещасливого кохання. Безпосередньо в щоденникових записах частіше фіксовано події, позначені негативом, їх аналіз і болісне переживання героїнею. Вона пояснює це тим, що не відтворює “торжествуючих хвилин серця” тільки тому, що “у час у радості моя рука лінива, і мозок мій відпочиває” [2, 97]. Дійсно, почуття й емоції найбільш загострені в моменти випробувань, адже духовне невіддільне від конкретної життєдіяльності індивіда.

У романі М. Матіос доводить, що жінка вміє слухати себе й усе, що трапляється з нею глибоко переживає навіть тоді, коли про це згадує: “Нормальна людина завжди живе якщо не майбутнім, то тільки теперішнім. Зазирання в минуле є способом злодійства, віднімання себе від себе” [2, 15]. Героїня живе спогадами, перечитуючи й переосмислюючи пережите.

Важливою постає проблема самосвідомості: “...так і не втихомирилася майже бездиханна тепер душа. Хіба що лише змірилася зі своєю долею” [2, 185]. Індивідуалізоване духовне включає в себе й несвідоме. Щодо героїні твору, то взаємопов’язаними є в ній тілесне й духовне, страждання і душевний біль завжди супроводжує “мова тіла”, базована часом на кордоцентричному аспекті: “Я таки чую в собі серце”, “Я не вмію розписати роботу свого серця навіть за твоєю вказівкою” [2, 13].

М. Матіос спроектувала жіноче несвідоме у творчість, передала його мовними категоріями, використавши форму сповідальності: “Хіба ця багатослівна сповідальність може замінити прижиттєву відповідальність людини за її прижиттєві провини?!” [2, 16].

У “Щоденнику страченої” спостерігається деталізація у зображенні внутрішнього світу жінки, що пов’язана із психологізмом жіночого письма, вираженим у передачі нюансів жіночого типу мислення, порухів її душі, свідомих і несвідомих бажань. Заглиблення в буттєві виміри героїні стають характерними принципами зображення душевних станів, що притаманні їй: роздвоєння особистості, тривога, інтуїтивне відчуття небезпеки.

Авторка намагається філософськи осмислити людські цінності й проблеми життя роздумами і спогадами героїні про “вселенську печаль душі, що зусібіч пізнала печаль, як людину” [2, 184]. У дискурсі онтологічної проблеми функціонування свідомості індивіда символічний мікрообразом виступає страх, який мотивує психологічний стан людини. У “Щоденнику страченої” страх виражений у хвилюванні, неспокої, очікуванні героїнею неприємного, небажаного: “Ці чортові забобони – заборони – перестороги – колінопреклонство – страх, не відомо перед чим... Вони мені отруїли життя” [2, 82]. Спочатку це – страх перед самотністю, що перероджується в суїцид, а згодом – перед смертю, перед минулим, яке може загрожувати майбутньому. Сни, уявні картини, асоціації героїні часто продиктовані підсвідомим страхом: “Не розплющуючи очей слухала роботу санітара-дятла – і раптом гідкий страх накинувся на мене, як невидимий нападник: мені здалося, що це гатять цвяхи в мою домовину” [2, 33]. Страх нерозривно пов’язаний, на думку авторки, з коханням. У “Вирваних сторінках з автобіографії” вона виводить таку формулу: “Любов – це відсутність страху і це відповідальність за того, з ким ти поріднений серцем” [4, 334].

Тему смерті відтворено гранично, відчуття загрози смерті (реальної або ірреальної) провокують самозаглиблення героїні в душевний простір, осмислення нею сенсу свого життя: “Ми не можемо не вмерти... Кінець життя – це єдине, що позбавлене випадковості” [2, 87]. У “Щоденнику” авторка виводить на перший план дві категорії – любов і смерть, про незмінність діалектики цих категорій говорить й у “Вирваних сторінках з автобіографії”: “...людина завжди волочить за собою дві тіні. Перша тінь називається смертю. Та слід у слід за людиною в незмінному смертельному ореолі другою тінню неодмінно блудить любов” [4, 353].

Вона порівнює себе зі “світовою вдовою”, “жінкою-сиротою”, “жінкою-смертницею”. Ці її іпостасі пов’язані з перебиранням на себе ролі творця власного життя й вимірів існування. Спочатку вона свідомо позбавляє себе права бути матір’ю, за що потім її покарано і приречено на страждання через безпліддя. Гріх дітовбивства переслідує жінку й вона марить вагітністю: “Я обмацала свій живіт. Він був майже запалий. Я знала, що він неспроможний зачати життя” [2, 44].

Героїня не реалізувала себе не тільки в ролі матері, а й у традиційній для жінки ролі господині: “Мій дім там, де мене чекають і хочуть, а як не чекають ніде, то я бездомна. Бездомна в оцих ось порожніх, хоч і нафаршированих усяким барахлом стінах” [2, 61]. Проблема самотності як приреченості життя, знаходить своє перевтілення у конфлікті суб’єктивної свідомості й психічного стану героїні, що відлунує нестерпним душевним і тілесним болем й обертається божевільними думками про самогубство.

Фінал твору презентує логічну розв'язку душевних переживань і прагнень героїні бути щасливою з коханим чоловіком. Однак М. Матіос на засадах екзистенційної філософії абсурдності буття стверджує феномен незадоволення життям у наслідок зникнення стимулів боротьби зі страхом самотності, духовної або фізичної смерті, втрати загостреності почуттів та емоцій, з рештою – втрати сенсу існування героїні. Вона усвідомлює: “Ми не живемо – доживаємо між двома стовпами судьби, перев'язаними нитками минулої пристрасті, триваючої в томи й очікуваної вічності” [2, 185]. Це життєвий фінал і пристрасті героїні, і її стосунків з чоловіком, і реалізація мети “бути разом”.

У романі “Щоденник страченої” М. Матіос намагається досягнути проблеми свідомості й несвідомого людини, розкрити стан душі жінки у зв'язку з її цілісним ідеальним буттям. У результаті авторка приходиться до висновку про порушення гармонії життя героїні, її психологічний дискомфорт. Це не автобіографія у прямому її сенсі, це події життя жінки, пропущені крізь призму свідомості, пережиті й відчуті авторкою настільки органічно, що сприймається як сповідь.

Спробою створити більш традиційну автобіографію є книга-дайджест, книга-колаж “Вирвані сторінки з автобіографії” (2011). Створена цілком у постмодерному дусі, строката й певним чином невпорядкована, книга представляє письменницю і людину, закохану в свій край. Відкриваючи завісу своєї творчої лабораторії, М. Матіос пояснює, чому здебільшого у своїх книгах звертається до минулого: “Всі коди сучасного і майбутнього зашифровані в минулому. І якщо ми не здатні розкодувати послання з минулого – ми не спроможні *продувати продуктивне* майбутнє із теперішнього дня” [4,8]. Звертаючись до подій, які закарбувалися в її пам'яті від дитинства, авторка акцентує увагу на моменті самоусвідомлення: “...саме відтоді, з трирічного віку, з йорданських снігів 1963 року, з білого хутора Сірук, загубленого між десятком таких самих знелюднених по війні буковинських хуторів, я знаю, що я – Людина” [4,10]. Саме у дитинстві – коріння люського й письменницького кредо – “честь – понад усе”: “Ты просто украинский писатель. Просто – да не очень. Тебе обязательно быть трибуном не только *качественного*, но обязательно *совестного* слова” [4,14].

Хоча домінуючим у постмодерній літературі є суб'єктивізм й інтерес передовсім до індивіда, його емоцій і почуттів, присутній у сучасних текстах і соціум. І. Скоропанова звертає увагу на таку тенденцію російського постмодернізму як увага до “феномена масового сознания, осмысления его роли в жизни социума” [6, 193]. Притаманне звернення до життя соціуму й українському постмодернізму, зокрема, й творчості М. Матіос. Саме в соціумі, у ставленні до своїх близьких, до свого народу, до своїх витоків й історії і розкривається характер героїв письменниці. На цьому акцентує авторка на сторінках автобіографії: “Найчастіше у мене запитують, звідки у мене такий феєрверк сюжетів? Якщо не з життя – то звідки? Якщо дещо довігадую – тільки для обрамлення. А все решту, все, до крихти! – з довколишнього життя. Переважно, буковинського, точніше, гуцульської його частини. Бо я це життя живу і добре знаю життя інших” [4, 326].

Чимало сторінок художньої автобіографії відведено темі творчості й творця, його місця й призначення. М. Матіос дає кілька визначень власної природи творчості, наприклад: “Творчість – це також любов. Вона невичерпна, вона безкінечна, якщо ти допитливий і нелінійний. Творчість – це також безстрашся, відвага. І так само, як і любові, я не хотіла би позбутися цієї відваги до останнього подиху” [4, 334].

Отже, автобіографізм прози МАоії Матіос – самобутній і оригінальний, оскільки вона пише не тільки й не стільки про себе, скільки про історію свого роду в контексті історії своєї країни, про почуття й емоції, настільки сильно пропущені крізь призму свідомості, що сприймаються як сповідь. Автобіографізм письменниці інтровертивний, що базується на співставленні індивідуального й колективного, людини й суспільства.

Список використаних джерел

1. Галич О.А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: [монографія] / Олександр Андрійович Галич. – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с.
2. Матіос М. Щоденник страченої: роман / Марія Матіос. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2005. – 192 с.
3. Матіос М. Золоте весілля золотих: дерево роду / Марія Матіос // Україна молода. – 2009. – 24 лютого. – С.8.
4. Матіос М. Вирвані сторінки з автобіографії / Марія Матіос. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2011. – 368 с.
5. “Письменникові конче бути совісним у творчості”. Розмова Людмили Таран з Марією Матіос // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 196. – С. 223-231.
6. Скоропанова И.С. Русская постмодернисткая литература: новая философия, новый язык / И.С.Скоропанова. – СПб: Невский простор, 2001. – 416 с.

7. Таран Л. Марія Матіос: “Завжди має бути щось інше” / Людмила Таран // Вечірній Київ. – 2006. – 7 квітня. – С.5.
8. Цяпа А. Біографія і автобіографія: діалог про найвищу інстанцію (на матеріалі творів У.Самчука та Е. Канетті) / Андрій Цяпа // Слово і час. – 2006. – № 7. – С. 35-40.

Summary. In article are considered Maria Matios's texts as postmodern and autobiographical. The attention is concentrated to national, individual and social components of prose of the author. As a result of the analysis it is revealed introversible of the writer's autobiography.

Key words: Autobiography, autobiographizm, introversible, postmodernism.

УДК 821.161.1 – Эренбург 09

М.С. Демьяненко

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ РОМАНА И.Г. ЭРЕНБУРГА “НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПОХОЖДЕНИЯ ХУЛИО ХУРЕНИТО И ЕГО УЧЕНИКОВ”

Художній простір – один з основних інструментів для створення автором в літературному творі своєї моделі світу. У статті наведено відгуки критиків і літературознавців про просторову організацію роману Еренбурга, виявлено нові особливості художнього простору та його вплив на структуру твору, визначена модель світу письменника.

Ключові слова: художній простір, просторова організація роману, модель світу.

Художественное произведение немислимо без категорий времени и пространства, с помощью которых автор выражает свою оригинальную систему представлений о мироустройстве, создает некую модель вселенной. Художественное пространство можно охарактеризовать как глубинную связь содержательных частей произведения искусства, придающую ему особое внутреннее единство – идейно-художественную целостность.

Применительно к литературным произведениям художественное пространство чаще всего видится как субъективное “пространство души” (внутреннее пространство), свойство персонажа реализовываться в тексте, которое проявляется в заложенных сюжетом ситуациях. Вместе с тем о пространстве художественного произведения мы судим и по заполняющим его предметам. Заполненность пространства является значимым показателем стиля произведения, писателя, направления. В ходе нашего исследования мы будем отталкиваться от утверждения Ю.М. Лотмана о том, что “... художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений” [3, 154].

Горизонтальные и вертикальные координаты произведения

Опираясь на определение горизонтального пространства как социально-исторического пространства, находящегося на уровне земли, в поле деятельности человека, и вертикального, направленного вверх, в космос, в инобытие, мы приходим к выводу, что обе эти пространственные модели имеют место в анализируемом романе Эренбурга.

На первых страницах романа мы находим образ замкнутого пространства – некий дом, который упоминается в ходе беседы Хулио Хуренито и его ученика Ильи Эренбурга. Рисуя картины реальной жизни и пытаюсь доказать Эренбургу-герою предопределенность вещей в мире, Хуренито утверждает, что у человека нет выбора, он помещен в определенную среду, где и существует до самой смерти. “Дом мебелированный. Одним очень нравится – уютно, другие возмущаются и пока что мирно перевешивают картинку с одной стенки на другую...” [4, 15]. Под “мебелированным домом” следует понимать прежде всего конкретное общество, которое и устанавливает свои законы и правила, не предоставляя человеку свободы выбора. Таким образом, человек находится в пределах своего дома-общества, живет за его четырьмя стенами, время от времени пытаюсь что-либо изменить. “Перевешивание картинок”, очевидно, означает смену власти, которая приводит только к еще большему порабощению людей. Охваченный возмущением, Илья Эренбург предлагает взорвать “дом”, уничтожить его до последнего камня. Хуренито соглашается помочь ему в этом, сознавая, что это единственный способ заставить людей понять, что истинной разрушительной силой является не доллар, за который можно продать или купить совесть, не война, а сам человек – главное оружие против себя самого. Для этого главный герой “... учил ненавидеть настоящее, и, чтобы эта ненависть была крепка и горяча, он приоткрыл... дверь, ведущую в великое и неминуемое завтра”, предрекая человечеству

неминуемые катастрофы [4, 10]. Понятие дома, вначале сопоставимое с обществом, по ходу романа постепенно расширяется до образа дома-земли.

Внимательное осмысление произведения позволяет увидеть некоторую закономерность в выборе Эренбургом геополитического “ареала” своего романа. Путешествуя по старой Европе, герои романа попадают в города, имеющие определенную символику. Так, Рим, будучи обителью веры, предстает символом христианского лицемерия, ханжества; Гаага – символом пацифизма, основанного на ложном и абсурдном представлении о мире; Петроград, столица свершившейся под лозунгом свободы и братства революции, становится символом “нового” мира, основанного на полном уничтожении этой свободы. Даже провинциальный Конотоп становится местом смерти Учителя не случайно. Не имея больше желания наблюдать несовершенство мира и человеческую глупость, Хуренито решает умереть и останавливает свой выбор на маленьком городе на юге России. Москву он исключает сразу же, как и любой другой крупный город, объясняя это тем, что “большевики вывели” из них всех бандитов, от руки которых он должен погибнуть, а в Конотопе, по его мнению, “нравы много проще” [4, 217]. Анализируя выбор главным героем города для своей смерти, мы считаем, что именно там он, не обремененный никакими идейными ограничениями человек, еще надеется встретить свободных людей, до которых не добралась советская власть. В напутствие своим ученикам Хуренито говорит следующее: “Теперь человечество идет отнюдь не к раю, а к самому суровому, черному, потогонному чистилищу. Наступают как будто полные сумерки свободы” [4, 164].

Так, выстраивая пространственную горизонталь произведения, Эренбург на примере вовлеченных в сюжет городов, стран и континентов создал модель единого пространства существования человека, образ общего “дома”, жители которого одинаково несовершенны, испорчены, глупы и жестоки.

Вертикальное пространство представлено в романе, прежде всего, оппозицией земля – небо, заявленной уже в первой главе романа “Моя встреча с Хулио Хуренито. – Черт и голландская трубка”. Хуренито видел мир без Бога, равно как и без Дьявола: “... добра ... нет. И того, другого, с большой буквы. Придумали. Со скуки нарисовали. ... Все существует, и ничего за этим нет” [4, 14-15]. Отрицая Бога, Учитель постоянно повторяет, что Его забыли: “Для вас Бог не хлеб. Не жизнь, даже не предмет роскоши, а какая-то баночка с мазью (ну, кто кому его прописал? рецепт давно утерян) на полке в ванной комнате, которую вы не выкидываете только потому, что она так давно стоит, что вы ее перестали замечать.... Идет безверье, то есть валюта страны небесной обесценена до крайности” [4, 30-31]. Это умозаключение дает нам возможность предположить, что главный герой против того Бога, которого создала официальная Церковь, подтверждение чему мы находим в рассуждениях Хуренито о судьбе религии: “Наконец-то истлеют все кости и все боги. Разрушатся соборы и забудутся молитвы... грядущие люди... не станут замыкать свои чувства в тысячепудовые облачения” [4, 37]. Нам представляется, что Учитель все-таки усматривает путь возвращения человека к Богу, но путь этот сложен, и каждый человек должен прийти к Творцу самостоятельно, обретя покой и веру в своей душе, находясь один на один со своей совестью.

Возникает вопрос, почему же писатель, возложив на заглавного героя миссию наставления людей на праведный путь, наделил его inferнальной природой. Сцена в “Ротонде” представляет собой не что иное как фантазмагорическую картину дьявольского мира в миниатюре, картину беспредельного вселенского служения идолу зла. А, как известно, непременным атрибутом ада является черт, за которого посетители кафе и принимают Хулио Хуренито: “... стоило внимательно взглянуть на пришельца, чтобы понять вполне определенное назначение и загадочного котелка, и широкого серого плаща. Выше висков под кудрями ясно выступали крутые рожки, а плащ тщетно старался прикрыть острый, воинственно приподнятый хвост” [4, 12]. Тем не менее, природа Учителя двойственна: он и разрушает и созидает, постоянно указывая дорогу к другой, лучшей жизни. Именно поэтому Хуренито и завещает Эренбургу-герою написать о нем повесть, в которой была бы изложена его жизнь, беседы и наставления, с единой целью – снова и снова напоминать человечеству о его несовершенстве, подсказывая путь к очищению, ибо слово “летит не только в пространство, но и во время” [4, 10]. А пока он утверждает: “Чтобы спираль мира ринулась к новому счастью, должен быть описан круг столетий, круг крови, пота, железный круг” [4, 219].

Таким образом, как горизонтальное, так и вертикальное пространство романа сопряжены с идеей универсальности, беспредельности, всеохватности, вечности, которые маркируют пространственно-временной континуум романа.

Внешнее и внутреннее пространство романа

Под внутренним пространством понимается психологизм характеров, их способность высказываться в тексте, духовно эволюционировать. Отмеченное многими исследователями преобладание внешнего пространства над внутренним в романе Эренбурга неоспоримо.

Насыщенная география с возложенной на нее основной смысловой нагрузкой и представляет внешнее пространство произведения. Писатель ставил перед собой задачу раскрыть сущность человеческой души не через анализ психологических особенностей конкретно взятых персонажей, а через глобализацию проблем всех культур и наций. С этой целью он собрал в романе героев из разных частей света. По мнению Г.А. Белой, “герои обслуживали идею автора”, “персонажей было много, персонажи были разными, но ни один из них не был функционально важен для структуры романа” [1, 75].

Анализируя роман, мы сталкиваемся с явной карикатурностью его героев, условностью их образов, сведенностью их внутреннего психологического пространства к какой-то доминирующей моно-черте. Так, внутреннее наполнение американского предпринимателя мистера Куля ограничивается его убеждениями о неограниченной власти чековой книжки и Библии, в то время как мсье Дэле думает только о еде, отдыхе и своем деле, а в немце Карле Шмидте мы видим целенаправленное стремление “организовать мир” любыми способами, не исключая насилие. Даже Алексей Тишин, представитель русской интеллигенции, наделен маниакально-болезненным восприятием мира, внутренними противоречиями и сомнениями, которые придают его образу абсурдность и нелепость. В ходе романа герои не эволюционируют внутренне; возмущенно отреагировав на известие о войне, каждый из них со временем привык к ней, впустил в свою жизнь. Лучше всех “устроились” мистер Куль, разбогатевший на продаже оружия и продовольствия воюющим странам, и Эрколе Бамбучи, который смог привлечь внимание кардинала, оценившего его способности и определившего его на службу в Ватикан, где Эрколе превратился в почтенного монаха, занимавшегося торговой деятельностью. Об этом следующие слова Учителя: “Не люди приспособились к войне, война приспособилась к людям... уничтожить... войну нельзя.... Начатая в припадке аполексии от избытка неразумных сил, от несправедливого, хищного, краденого богатства – она кончится только когда разрушит то, во имя чего началась: лицемерную культуру и левиафана – государство!” [4, 125]. В этих страшных, но в то же время правдивых словах мы узнаем не только историческую, но и современную действительность, в которой родились и живем – война повсюду, и конца ей нет, т.к. человечество, постепенно уничтожающее себя, так и не сознает последствий своей разрушающей деятельности.

Мы уже говорили о манере Эренбурга находить общее, универсальное начало в каждой проблеме, исходя из чего мы полагаем, что писатель, сводя роль внутреннего мира героев к минимуму и делая упор на внешнее пространственное наполнение романа, задает своему роману глобальный масштаб, создавая панорамный калейдоскоп событий нового века, свидетелем которых он является.

Фабульное и сюжетное пространства романа.

Роман “Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников” по своей жанровой природе, прежде всего, является романом-путешествием, поэтому ему свойственны особенности фабульного хронотопа. Так, герои произведения перемещаются из города в город, меняют страны и континенты часто в пределах одной главы, но все эти сюжетные вехи сменяют друг друга в хронологической последовательности. Единство произведению, состоящему из отдельных сцен и фрагментов, придает сама идея романа, которую автор материализует, выступая не только в качестве героя, но и в роли режиссера-демиурга, что позволяет ему легко объединять не связанные логически между собой эпизоды. Дискретность, являющаяся еще одной особенностью пространственной организации романа, придает ему черты кинематографичности, которая, на взгляд писателя, наиболее удачно отражала исторический ритм 1920-х годов. Не столь важно, где происходят события, в Риме или Гааге, важно, что в поле зрения читателя оказывается целый мир, спасающийся от ужасов реальности (война, революция и т.д.), но так и не нашедший убежища.

Как видим, пространственная организация романа является достаточно необычной для литературных произведений начала XX века. Под этим мы понимаем авторское пренебрежение законами романного жанра, психологизмом героев, плавностью развития сюжета, иными словами, законами реалистического письма. Модернизация приемов пространственной организации произведения позволила Эренбургу достичь главной цели, с которой он писал свой роман – создать панораму всего мира как единого и неделимого пространственного универсума, в котором существует человек. Исходную пространственно-мировоззренческую позицию писателя как нельзя лучше определил известный советский критик Д. Горбов: “Место действия романов Эренбурга – мир: на меньшем он не мирится. Время действия – бесконечность протекших и грядущих тысячелетий человеческой истории” [2, 112]. Действительно, своеобразным графическим ключом к пониманию идейного замысла романа может служить, по нашему мнению, цифра 8 – временной промежуток действия романа (1913-1921гг.), – но перевернутая по горизонтали и, таким образом, превращающаяся в знак бесконечности.

Преодолевая все существующие пространственные границы и временные барьеры, Эренбург еще в далеком 1921 году прозрел судьбу не только всего XX века, но и последующих столетий, а

может быть и тысячелетий. Концептуальным пространственным символом произведения становится предложенная самим автором оппозиция круг – спираль. Являясь одним из наиболее оригинальных литературных произведений XX века, “Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников” заставляет читателя задуматься о своей жизни, понять, что пока человек не осознает необходимости мирного существования в гармонии с природой, он будет вечно двигаться по замкнутому кругу испытаний, им же созданных (войной, разрушениями, природными катастрофами, и, наконец, собственным безверьем и душевным опустошением), не имея возможности разорвать его и подняться на следующий уровень развития. Эта идея проходит красной нитью через весь роман, заключая в себе веру писателя (так и не замеченную его современниками) в будущее: “Впереди... век благоденства, и все, что приближает нас хоть на шаг к нему, – благословенно” [4, 146]. Данное произведение никогда не утратит своей актуальности, т.к. современный мир продолжает следовать путем, предсказанным Эренбургом.

Список использованной литературы

1. Белая Г.А. Ложная беременность / Г.А. Белая // Вопр. лит. – 2003. – №5. – С. 57-90.
2. Горбов Д.И. Эренбург и современность / Д.И. Горбов // Новый мир. – 1925. – №4. – С. 111-115.
3. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова : Пушкин, Лермонтов, Гоголь : Книга для учителя / Ю.М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
4. Эренбург И. Собр. соч. В 9 т. / И. Эренбург. – Т 1. – М. : ГИХЛ, 1962. – 536 с.

Summary. Space in literature as one of the key instruments to create model of the world of a writer. Critical appraisals of the spatial organization of Ehrenburg's novel are cited in the article, new peculiarities of the space as well as its impact on the structure of the novel are defined, and Ehrenburg's model of the world is presented.

Key words: space in fiction, spatial organization of a novel, model of the world.

УДК 82.0

Л.В. Дербенёва

ТЕМА И ЕЁ ВАРИАЦИИ: КОНЦЕПЦИЯ СЕМЬИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФОН “БЕЗОТЦОВЩИНЫ” А.П. ЧЕХОВА

В статті аналізується творча роль традиції в літературному творі як феномен діалогічної природи. Традиція розглядається у площині творчих пошуків, коли сучасність, обираючи з різноманітності поетичних факторів минулого, створює власну традицію, творчо її переробляє і відкриває аксіологічні основи буття.

Творча сутність традиції особливо яскраво проявляється у такому її різновиді як “варіації на тему”. Саме цей феномен стає формою чіткої диференціації та полерізації елементів старого і нового у художньому творі, коли актуалізується його внутрішня смислова напруженість. Цей аспект досліджується на матеріалі п'єси А.П. Чехова “Безотцовщина” у порівнянні з творами Ф.М. Достоевського.

Ключові слова: тема, варіації, традиція, новаторство, мотив, концепція.

В последнее время все актуальнее становится изучение творческой роли традиции в искусстве, которая обновляется подчас более стремительно, чем собственно “новое”. Изучение феномена взаимодействия искусства и реальности актуализирует проблему функциональной роли исторически новых мотив в художественной структуре произведения, и обновление традиционных мотивов, переосмысленных в соответствии с духом времени.

Сегодня традиция рассматривается не как неизменность или передача готовой ценности из одной эпохи в другую, а как явление диалогическое, как сопряжение и сопереживание эпох, как двухстороннее взаимодействие созданного раньше и создаваемого современностью. Как считает Д.С. Лихачева, “не только культура прошлого влияет на культуру современности <...>, но и современность в свою очередь в известной мере “влияет” на прошлое <...> Современное постоянно обогащает прошлое, позволяет глубже в него проникнуть” [3, 25]. Именно поэтому известный, многократно повторяющийся тезис о том, что творчество (новаторство) должно прочно опираться на традицию, страдает некой односторонностью, поскольку исключает традицию из сферы

творчества, превращая ее лишь в неподвижный фундамент последнего. Между тем традиция образуется не только влиянием прошлого на современность, но и теми творческими поисками, в ходе которых современность, делая выбор из множества поэтических факторов прошлого, сама создает себе традицию, творчески перерабатывая ее, духовно преображая, открывая в ней ценности.

Творческая сущность традиции особенно явственна в такой ее разновидности, как “вариация на тему”. Кажалась бы, здесь достигается высшая степень традиционности: писатель сознательно находится в рамках темы, заданной другим писателем. Однако установление традиции само по себе является творческим актом, поэтому “вариация на тему” становится не сковывающим фактором, а раскрепощает творчество, позволяет максимально проявиться новаторству. “Вариация на тему” становится формой предельно четкой дифференциации и даже поляризации элементов нового и старого в произведении, при этом актуализируя его внутреннюю смысловую напряженность, смысловую плотность, поскольку известно “означаемое” – чужое слово – уже наполненное определенным устоявшимся смыслом. Каждое слово в контексте заданной темы обретает семантическую полновесность, “информативность”. Поскольку четко задан “язык”, на котором говорит произведение, постольку всё, что оно говорит, есть “сообщение”. Произведение, созданное вне традиции, не имеет “языка”, поэтому смысл его невнятен или отсутствует. Если же традиция сознательно усвоена и закреплена самим писателем (а не приписана ему критиками), то это увеличивает потенциальную смысловую вместимость его творчества.

Сказанное в полной мере относится к традиционной в русской литературе теме “отцов и детей”, которая осмысливается молодым Чеховым в контексте традиции Ф.М. Достоевского (о чем свидетельствуют скрытые цитаты и реминисценции из произведений писателя) и через его “посредничество” – И.С. Тургенева.

“Безотцовщина” – пьеса, которая занимает в наследии А.П. Чехова особое место, как начальное звено в творчестве писателя и драматурга. “Многие черты поэтики драмы, которые мы привычно называем чеховскими, не просто наметились, а отчетливо, реально проявились в первой пьесе”, – отмечает И.Н. Сухих [4, 13]. “Безотцовщина” свидетельствует об истоках чеховской художественной системы, прочных связях с русской классической традицией, о значении опыта литературных предшественников и становлении реализма Чехова.

В чеховедении с полным основанием принято считать концепцию поколений, “ориентированную” на тургеневский роман “Отцы и дети”, основой замысла первой чеховской пьесы (Г.П. Бердников, В.И. Кулешов). Однако, подчеркнем, что проблема “отцов и детей” была одной из наиболее важных и распространенных во всей русской литературе XIX века. Она волновала Гончарова, Толстого, Салтыкова-Щедрина и, конечно, Достоевского. В 70-е годы именно Достоевским известная тема интерпретируется по-новому. Она стала основой романа “Подросток”, актуализировалась в “Дневнике писателя”, решалась в “Братьях Карамазовых”, где приобрела предельно обобщенный и более широкий, чем у Тургенева, смысл, развернутый в различных ассоциативных планах.

Проблема “отцов и детей” в творчестве Достоевского развивалась в сложном процессе осмысления писателем острых социально-исторических и нравственно-психологических сдвигов переходного времени, связанных с отменой крепостного права, когда патриархальные, веками сложившиеся устойчивые формы жизни и мышления стали “с веселю торопливостью” разрушаться под напором новых общественных сил. Объектом пристального внимания писателя стала семья, которая лишилась внутренних духовных связей, родовых приданий и традиций, понимания между старшим и младшим поколениями, превратившись в “случайное семейство”.

По определению Г.М. Фридлендера, образы “отцов” и “детей” у позднего Достоевского вызывают “представления об иерархическом строе общества, об авторитарных ценностях, восходящих к первоистокам, к древним патриархальным временам <...> “отцы” и “дети” – символы представлений о причинно-следственных связях между прошлым, настоящим и будущим в историческом процессе, представлений о сдерживающих силах прошлого и об ответственности людей перед будущим” [5, 433].

В исследованиях творчества Достоевского подробно изучены своеобразие, сущность и эволюция проблемы “отцов и детей”. Причиной “неблагообразия” “детей” Достоевский считал нравственную несостоятельность “отцов”. Поэтому “незаконорожденность” Аркадия Долгорукого в “Подростке” оборачивалась не только социальным неравенством, но и нравственной “безотцовщиной”, свойственной целым поколениям переходной эпохи.

В центре внимания Достоевского “юные люди наших интеллигентных сословий, развитые в семействах своих, в которых всего чаще встречается теперь недовольство, нетерпение, грубость невежества <...> и где почти повсеместно настоящее образование заменяется лишь нахальным отрицанием с чужого голоса; где материальные побуждения господствуют над всякой высшей идеей; где дети воспитываются без почвы, вне естественной правды, в неуважении или равнодушии к отечеству и в насмешливом презрении к народу” [2, т.21, 131–132].

Нам представляется, что интерпретация темы “отцов и детей” Достоевским, его концепция семьи может прояснить социально-историческое содержание “Безотцовщины” Чехова и ее литературный фон.

Замысел первой пьесы А.П. Чехова формировался в традиции Достоевского (исключая, пожалуй, религиозно-этический фактор), о чем свидетельствует множество прямых и скрытых цитат из произведений писателя, ряд реминисценций и аллюзий, а также название пьесы, которое, впрочем, является предметом споров в чеховедении. (Напомним, что из-за отсутствия первой страницы, не сохранилось авторское название пьесы, поэтому в разных работах первая чеховская пьеса именуется как “Безотцовщина”, “Платонов”, “Пьеса без названия”). Как отмечает И.Н. Сухих: “Есть нечто симптоматичное в том, что в разных работах чеховская драма фигурирует под тремя разными названиями <...> Временами кажется, что литературоведы пишут о разных пьесах” [4, 11].

Название первой пьесы Чехова интересно не только тем, что контрастирует с другими чеховскими заглавиями произведений Е.М. Гушанская, например, подчеркивает смысловое и стилистическое единообразие произведений писателя: “Они всегда абсолютно конкретны и указывают на определенную житейскую ситуацию <...> или представляют собою образ-символ. Драматург никогда не стремится выявить и зафиксировать в своих названиях идейную коллизию” [1, 167–170]. Однако обратим внимание на то, что и название, и сама пьеса не только контрастируют с другими чеховскими произведениями, но и ориентированы на конкретный литературный контекст эпохи, на круг актуальных вопросов русской жизни 70-х годов. Вероятнее всего этот круг вопросов в сознании читателей ассоциировался с именем Ф.М. Достоевского.

Главным действующим лицом первой пьесы Чехова стал член “случайного семейства” Платонов, сын, рано разошедшийся с отцом, когда еще не было “ни волоска на подбородке”: “<...> в последние три года мы были настоящими врагами. Я его не уважал, он считал меня пустым человеком. И... оба мы были правы” [6, 21]. Ответственность за судьбу детей лежит на совести их родителей: “Вечно пьяные! Глупая мать родила от пьяного отца! Отец... мать! Отец... О, чтоб у вас там кости так переворочивались, как вы спяна и сдуру переворочили мою бедную жизнь!” [6, 114].

Чехову важно подчеркнуть идею преемственности поколений, их взаимосвязь, поэтому Платонов говорит не вообще про стариков, а про друзей своего отца: “Не верю я вашей старческой, самодельной мудрости! Не верю, друзья моего отца, глубоко, слишком искренно не верю вашим простым речам о мудреных вещах, всему тому, до чего вы дошли своим умом” [6, 37].

Мотивы семьи постоянно присутствуют в пьесе и особенно настойчиво звучат в монологах главного героя. Осознав вину своего отца перед собой, Платонов надеется избежать вины перед собственным сыном: “... клянусь тебе всем святым, что сделаю из него человека! <...> А ведь он, бродяга, тоже Платонов! Фамилию бы ему только переменить... Как человек я мал, ничтожен, но как отец я буду велик!” [6, 143].

Семья для Чехова, как и для Достоевского, является структурной единицей общества, наиболее чуткой к историческим потрясениям. В страстном монологе героя, о смерти отца (“Смерть была скверная, нечеловеческая... Умирал человек, как только может умирать развратник до мозга костей, богач при жизни, нищий при смерти, человек с неполной головой и с невыносимейшим характером...” [6, 336–337].), похожем на обвинительную речь собраны все самые существенные приметы времени: крепостничество, развратившее “отцов”, проданное за долги имение, лжепатриотизм в “Севастопольской кампании”. В этом монологе множество аллюзий и литературных реминисценций, которые неоднократно повторяются и развертываются в основном тексте драмы. Многие из них восходят к Достоевскому, который в “Дневнике писателя” за 1876 год описал так называемые “единичные явления”, объясняющие, как представляется корни характера Платонова. Достоевский в одной из подглавок мартовского выпуска “Дневника”, сообщал о том, что рядом с рассказами о людях “идущих в народ”, речь пойдет и о другой молодежи, подвергшей сомнению “идеалы” отцов, которые извратили понятия прогресса и свободы [2, т. 22, 101–102]. Подобные мысли наблюдаем и в монологах Платонова. “Отцы” обесценили прежние благородные понятия: “Какую цену должны иметь для меня ваши хорошие слова, ваше благообразие, ваши добрые улыбки, ласки, могу ли я верить в них, если я знаю, что вы <...> не в силах взять меня за шиворот и вытащить из болота?” [6, 341–342].

Этот мотив волновал Чехова и позже. Сохранились записи, датированные рубежом 8090-х годов: “Я был разражен против хороших слов и против тех, кто говорил их”. И далее: “<...> в священном писании сказано: “Отцы не раздражайте чад ваших, даже дурных и никуда не годных чад, но отцы меня раздражают, страшно раздражают; им слепо вторят мои сверстники, за ними подростки; [и] меня каждую минуту бьют по лицу хорошими словами” [6, т. 17, 194–195].

Повтор в художественной системе Чехова никогда не бывает случайным; в данном же фрагменте системы происходит своеобразная аккумуляция, назревание конфликта: “громкой” фразой, вслед за “отцами”, заражаемся современное поколение (“сверстники”) и племя младое

“подростки”). Лексический и соответственно идейно-образный пласт приведенных примеров вновь отсылают нас к Достоевскому.

Цитату из Послания Павла к колоссянам: “Отцы, не раздражайте детей ваших, дабы они не унывали” (гл. 3, ст. 21) – произносит в “Братьях Карамазовых” защитник Фетюкович (“Отцы, не огорчайте детей своих” [2, т. 15, 169-170].

“Хорошие слова”, которыми современные отцы бью теперешних подростков, легко восстанавливаются хотя бы по диалогам Варсиллова и Аркадия Долгорукого. В романе Достоевского на вопрос сына: “Что именно делать и как мне жить?” – даны такие ответы: “прочти десять заповедей”, “посмотри в Апокалипсисе”, “постарайся поскорее специализироваться”, “обратить камни в хлебы – вот великая мысль” [2, т. 13, 172]. Эти советы, конечно, не могли удовлетворить подростков, они не учили жить: “Я тогда засыпал его вопросами, я бросался на него, как голодный на хлеб. Он <...> сводил на самые общие афоризмы <...> А между тем эти вопросы меня тревожили всю мою жизнь <...> Из всеобщей политики и из социальных вопросов я почти ничего не мог из него извлечь, а эти-то вопросы <...> всего более меня тревожили” [2, т. 13, 171-172].

Герой “Безотцовщины” не получил даже и таких безразличных ответов: “Я сунулся с покаянием... Начал было беседу в благочестивом тоне, помню... Напомнил ему засеченных, униженных, изнасилованных, напомнил севастопольскую кампанию...” [6, 336]. Чехов, как представляется, сохранил ритмику, интонации, пафос монологов Аркадия Долгорукого, и не случайно: разговор Платонова с умирающим отцом происходил, судя по внутренней хронологии пьесы, когда молодому человеку исполнилось приблизительно 23 года. Этот разговор стал логическим завершением их идейной вражды, длившейся около трех лет. Таким образом, пересмотр отцовского “наследия” начинал подросток Платонов 20 лет. Заметим, что герой романа Достоевского “Подросток” в начале романа 19-летний юноша, а в конце – двадцатилетний.

Итак, линию взаимоотношений Платонова со своим отцом можно сопоставить с концепцией поколений в “Подростке”. Однако следует подчеркнуть, что конфликт в “Безотцовщине” значительно усложнен, так как Чехов, создавая своего героя, ориентировался не на определенного героя Достоевского, а на те актуальные проблемы, которые волновали молодое поколение чеховской юности. Вследствие этого однозначное соотношение Платонова с Версильковым или Подростком неправомерно. Платонов – сын своего отца, но он и отец собственного сына, он учитель “мальчишек в школе”, он проповедник и моралист для Трилецкого, Венгеровича, Софьи Егоровны. Платонов оценивает и судит не столько своего отца (Как это делает Аркадий Долгорукий), сколько “отцовское” в своем собственном характере, в своей собственной природе. Старший Платонов – внесценический персонаж, присутствующий лишь в воспоминаниях действующих лиц. Этим приемом Чехов акцентирует внимание на внутреннем конфликте в сознании “детей” (в первую очередь в душе Платонова).

В общем складе личности Платонова доминирует “проповедническая” черта в сочетании с духовностью, требовательностью к себе: “Нет человека, на котором могли бы отдохнуть глаза! Как все пошло, грязно, истаскано...” [6, 113]; “Бедные сироты! Нет ни званых, ни избранных! Пора их сдать в архив или запереть в приют незаконнорожденных <...> Сто миллионов людей с головами, с мозгом и – два-три ученых, полтора художника и ни одного писателя! Ужасно много! Ни званых, ни избранных!” [6, 350].

Все приведенные выражения текстуально очень близки аналогичным мотивам “Подростка”, “Дневника писателя”, но самое примечательное – это возвращение Чехова к мысли о духовном сиротстве, обделённости, безотцовщине, т.е. ко всему тому, что сформировало комплекс взаимоотношений “отцов” и “детей” в “Подростке”.

Обращение к традиционным темам способствует выявлению того единственного, непревзойденного, что вносит данная авторская индивидуальность и данный исторический момент в разработку заданной, точнее, выбранной темы. Любая граница есть способ подчеркнуть и усилить то, что она ограничивает. Жесткая ограниченность темы подчеркивает свободу и принципиальную новизну интерпретации.

Список использованных источников

1. Гушанская Е.М. А.П. Чехов: Путь к “Вишневому саду” / Е.М. Гушанская. // Анализ художественного произведения. – М.: Наука, 1987.
2. Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: В 30-ти томах / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1972 – 1982.
3. Лихачев Д.С. Древнерусская литература и современность / Д.С. Лихачев // Русская литература. – 1978. – № 4. – С. 25-34.
4. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. / И.Н. Сухих. – Л.: Из-во Ленинградского ун-та, 1987. – 180 с.

5. Фридендер Г.М. Комментарий к замыслу Достоевского “Отцы и дети” / Г.М. Фридендер // Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: В 30-ти т. / АН СССР. – Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1976. – Т.17.
6. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Соч.: В 18 т. / – М. : Наука, 1974-1983. – Т. 11.

Summary. The article examines the creative role of tradition in the literary work as a dialogical phenomenon of nature. The tradition is discussed in creative search, when present, choosing from a variety of factors poetic past, creates its own traditions, its creative processes and opens the axiological foundation of life.

The creative essence of tradition is particularly evident in that it's kind of like “variations on a theme.” This phenomenon becomes a form of clear differentiation and polarizatsiyi elements of old and new in the work of art when updated its internal semantic tensions. This aspect is studied on the material of the play AP Chekhov's “Безотцовщина” in comparison with the works of F. Dostoevsky.

Keywords: *theme, variations, tradition, innovation, motivation, concept.*

УДК 821.161.2

О.В. Єременко

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ КОРЕЛЯЦІЇ СИНТЕТИЧНИХ ТА СИНКРЕТИЧНИХ КОМПОНЕНТІВ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

У статті диференціюються поняття синкретизму художньої образності та синтезу як вагомій характеристики мистецького світу тексту. Передусім заакцентований широкий спектр наукових поглядів на поняття “синкретизм”, що дозволяє довести можливість його функціонування на усіх рівнях аналізу тексту. У широкому науковому контексті виформується концепція синкретизму художньої образності – домінуючої рушійної сили художнього начала твору.

Ключові слова: *синтез, синкретизм, художній образ, поетика.*

Аксіомою поетикального аналізу тексту є те, що в аспекті психолінгвістики художній образ не збігається з власною матеріальною основою, хоча реципіюється завдяки їй. На думку М.М.Бахтіна, “позаестетична природа матеріалу – на відміну від змісту – не входить до естетичного об’єкту”, з нею “має справу митець-майстер і наука естетика, але не має справу первинне естетичне споглядання” [1, 46]. Проте образ тісніше поєднаний зі своїм матеріальним носієм, аніж будь-які ідеальні об’єкти. Будучи до певної міри індивідуальним до вихідного матеріалу, образ використовує його іманентні можливості як знаки власного змісту (слово). У семіотичному плані художній образ – не що інше як знак, засіб смислової комунікації в рамках культури чи споріднених культур. Такі властивості образу дозволяють виокремлювати в процесі творення та читачької рецепції тексту різноманітні процеси творення художнього образу, серед яких чи не найбільш близькими, та водночас і не тотожними є синтез і синкретизм. Синкретизм як змішування, неорганічне злиття різномірних елементів – термін соціології, психології, філософії, релігієзнавства, мовознавства, мистецтвознавства. Він має досить розгалужену систему подібних значень, означаючи в психології властивості дитячої системи сприйняття світу (нерозчленованість, що характеризує нерозвинутий стан будь-якого явища, наприклад, нерозчленованість психічних функцій на ранніх етапах розвитку дитини) [17, 837], в релігії – поєднання різних елементів у рамках одного вірування або ж різних культів і релігійних систем, наприклад, у добу пізньої античності – релігійний синкретизм періоду еллінізму [17, 837]. Подекуди зустрічаються спроби трактувати його ще більш категорично – як різновид еклектизму; поєднання різних, суперечливих, протилежних один одному поглядів [14, 280]. Серед відносно подібних дефініцій перевага надається розумінню синкретизму як нерозчленованості і неподільності складного явища на окремі компоненти, валентність усього до всього [9, 137]. Напевне, загальна закономірність становлення складних і динамічних систем полягає в тому, що їх підсистеми і елементи ще не розвинулись у такій мірі, щоб вони могли відокремитися одне від одного, віднайти відносну самостійність і вступити у визначені взаємини. На цьому рівні свого існування цілісність системи реалізується переважно в її аморфності, ніж у чіткій структурній організованості. Так, однією з форм реалізацій синкретизму допонятійного мислення є магія,

він проявляється в розумінні древніми магічних законів. Магія транспонує езотеричні знання на вирішення прагматичних завдань. Таким чином, ми бачимо, що первісна магія (як, зрештою, і сучасна) спирається на логіку синкретизму, синкретизм мислення підтверджується і численними міфологічними сюжетами [9, 139]. Все може виступати в єдності – такий принцип синкретизму. Відтак, не можна говорити про те, що сучасна культура повністю звільнилась від синкретизму. Він зберігся не лише спорадично, в минулому, в мистецтві давнини, де є однією з найважливіших характеристик. Він існує і в загальнолюдській культурі, синтезуючись з її певним раціоналізмом. За “Енциклопедичним словником Брокгауза і Ефрона”, синкретизмом називається поєднання різних філософських начал в одну систему. Поняття синкретизму близько підходить до еклектизму; відмінності між ними деякі бачать у тому, що еклектизм намагається шляхом критики виокремити з різних систем змістовні принципи і органічно пов’язати їх в одне ціле, а синкретизм поєднує різноманітні начала, не даючи їм істинного об’єднання. Синкретизм з особливою яскравістю проявився в олександрійській філософії, у Філона Іудейського та інших, що намагалися поєднати грецьку філософію зі східними вченнями, також відмічається у гностиків. Термін синкретизм введений, можливо, Георгієм Калікстом, німецьким богословом XVII ст., тобто у галузі теології має давню традицію вживання [23].

У загальному значенні слова надається перевага такому компоненту як нерозчленованість, злитість, характерні для початкового нерозвинутого стану будь-якого явища. Синкретизм переважно вважають основною рисою культури первісності. Таку його характеристику пропонує М.С.Каган: “Синкретизм – ключове слово для характеристики первісної культури, в тому вигляді, в якому вона сформувалася в результаті тривалого процесу переходу від біологічної форми буття тварин до соціокультурної форми існування “людини розумної” [6, 301]. Синкретизм цього першого історичного стану культури природний і закономірний – саме тому, що воно було першим. Однак, вже у вісімдесятих роках мистецтвознавці говорили про синкретизм літературного образу і синкретизм живописного образу [4, 147].

На відміну від синкретизму, синтез потрактовується як об’єднання, виникнення з окремих частин чогось цілого [17, 837], однак синтез - не просто об’єднання, це надання цілому нових якостей, які не були властиві складовим частинам – на відміну від синкретизму, який передбачає збереження цих якостей. Синтез передусім є явищем свідомості, тому він притаманний фактам духовної культури, стосуючись елементів, сторін об’єкта або окремих мистецьких феноменів. Синтез полягає в з’єднанні різних ознак об’єкта чи процесу, виокремлених на попередній стадії аналізу, в певну систему з відтворенням ієрархічних зв’язків, притаманних реальним об’єктам, це створення якісно нового художнього явища, яке не є сумою його складових компонентів. Синтез може здійснюватися на різних рівнях, зокрема у структурі тексту чи дискурсу, його елементів, у понятійній і словесній сконструйованості цього тексту, через можливі перекомбінації елементів, змістовну інтерпретація нових знакових комбінацій, пошук їх складових; ментальні стани, трансформації значень. Щодо синтетичних процесів у мистецтві, то вони традиційно позначені злиттям компонентів, тобто, художній синтез – внутрішня іманентна художня цілісність зв’язку [10, 394]. Закономірності образності можна екстраполювати на з’ясування відмінностей синтезу і синкретизму, що полягають у сутнісному існуванні/відсутності спільних характеристик у тих компонентів, які поєднуються завдяки цьому процесу.

Проте філологічні дисципліни надають трактуванню поняття синкретизм додаткових аспектів, зокрема, у лінгвістиці це збіг у процесі розвитку мови функціонально різних граматичних категорій і форм у одній формі (одна флексія має значення різних відмінків), який, проте, дослідники відносили його або ж до граматичної омонімії, або до багатозначності (поліфункціональності) граматичної форми; поєднання (синтез) диференційних структурних і семантичних ознак одиниць мови, протиставлених одна одній у системі мови і пов’язані явищами перехідності (контамінації, гібриди, дифузні утворення). Синкретизм обумовлений зрушеннями у співвідношеннях форми і змісту мовної одиниці, властивий для всіх рівнів мови належить до живих процесів Формальне нерозрізнення, злиття в одній формі різноманітних мовних елементів, відзначаючи, що термін синкретизм відносно лексичного значення інколи неправильно використовується як синонім дифузності значення. Існує й інше, парадигматичне, не пов’язане з нейтралізацією опозицій розуміння синкретизму як злиття формально різних граматичних категорій (значень) в одній формі, яка в результаті цього стає багатозначною (поліфункціональною)”[20, 581]. Звернімо увагу на красномовні паралелі до терміну синкретизм: поліфункціональність, дифузність.

Відзначимо, що Е.Мелетинський у “Поетиці міфу” доводить: “Синкретична природа зберігається в певному розумінні і релігією, і поезією, входить до їхньої специфіки” [13, 164] Синкретичні найдавніші форми духовної культури, що стояли біля джерел більш пізніх форм, вірування і міфологія як основа літератури не розчинились у новітніх літературах, а збагачували їх і надавали глибини. Подібними є визначення синкретизму в джерелах різного походження,

вони десятиліттями не відрізнялися: первісний синкретизм стосувався віри, науки, мистецтва [19, 33], синкретизм у широкому тлумаченні сприймався як первинна злитість різних видів культурної творчості, властива різним стадіям їх розвитку, проте переважав подальший коментар з галузі фольклористики [12, 1012]. Термін найчастіше застосовується до галузі мистецтва, до фактів історичного розвитку музики, танцю, драми і поезії. За визначенням О.М.Веселовського, синкретизм – “поєднання ритмованих, орхестичних рухів з піснею-музикою і елементами слова” [2, 208].

Вивчення явищ синкретизму надзвичайно важливе для з’ясування питань походження й історичного розвитку мистецтв. Власне, поняття синкретизму було запропоновано в науці на протигагу абстрактно-теоретичним розв’язанням проблеми походження поетичних родів (лірики, епосу і драми) в їх нібито послідовному виникненні. Диференціюють генезу літературних родів концепція Гегеля, який стверджував послідовність: епос – лірика – драма, і гіпотези Ж.П.Ріхтера, Бернара та інших, що вважали вихідною формою лірику. З середини XIX століття ці побудови все більше поступаються місцем теорії синкретизму.

Завдання вичерпного вивчення явищ синкретизму і з’ясування шляхів диференціації поетичних родів поставив перед собою О.М.Веселовський, у працях якого (переважно, в “Трьох главах з історичної поетики”) теорія синкретизму набула найбільш яскравої і розвинутої обробки, обґрунтованої величезним фактичним матеріалом. У системі О.М.Веселовського теорія синкретизму в основному ґрунтується на таких положеннях: у період свого зародження поезія не тільки не була диференційована за родами (лірика, епос, драма), але й сама взагалі становила далеко не основний елемент більш складного синкретичного цілого: провідну роль в цьому синкретичному мистецтві відігравав танок, текст пісень спочатку імпровізувався. Ці синкретичні дії значущі були не стільки смислом, скільки ритмом: часом співали і без слів, а ритм відбивався на барабані, нерідко слова спотворювались і видозмінювались для збереження ритму. Тобто обрядовий хор є синкретичним джерелом літературних родів [2, 61]. Синкретизм мистецтва та гри спостерігається на певних стадіях розвитку культури, але це власне зв’язок, проте не тотожність: і те, і інше різними формами відтворення дійсності, - гра як наслідувальне відтворення, мистецтво – образне моделювання. Погодимось, що твердження довідкових видань, згідно з яким проблема синкретизму опрацьована ще недостатньо [11, 785], і тому залишається актуальним і нині.

У ХХІ столітті розуміння синкретизму відчутно коригується, навіть у деяких довідниках воно відсутнє або стосується лише первісного мистецтва і сприймається як примітивна нерозчленованість пов’язаних з трудовими процесами різних видів мистецтва (співу, танцю, музики, декламації, театральної гри) на зорі розвитку людського суспільства [5, 130]. Визначення синкретизму фактично дублюються десятиліттями, хоча іноді уточнюються і коригуються, переважно синкретизм реципіюється як первинна злитість різних видів культурної творчості, властиве різним стадіям їх розвитку, стосовно до мистецтва означає первинну нерозчленованість різних його видів, а також – різних родів і жанрів. Його першопричина вбачають у зв’язках мистецтва і релігійно-магічних обрядів. Виявлення конкретних форм синкретизму і його сприйняття вимагає історико-порівняльного комплексного вивчення мистецтва, особливо фольклору. Відзначають, що і для доби Ренесансу як на Заході, так і у слов’янських країнах, зокрема на Україні, характерний синкретизм – сполучення теоретичних думок з галузі філософії, теології, політики і конкретних наук з добірною літературною формою (поетичною або риторичною).

У літературознавстві з’являється трактування синкретизму як характеристики окремих періодів, переважно найскладніших з них, так, вважається, що доба межі XIX – XX століть характеризується особливою атмосферою, яка охоплює всі види мистецтва: з’являється свого роду синкретизм. Художня творчість переплітається з особистим життям. Повсякденні події життя художника часто оцінюються як літературні [7]. У вжиток входить і спільнокореневий синонім синкретизм, який пояснюють як злитість, нерозчленованість, яка характеризує початковий, нерозвинутий стан чогось. Іншим етапом розвитку культури, до характеристики якого застосовують поняття синкретизму, є постмодернізм та явища, викликані ним. Відомо, що існують тексти, які вимагають інтертекстуального прочитання, сюди належать і твори, позначені синкретизмом і карнавалізацією. Взаємини “стиль – синкретизм” відповідає в цьому випадку концепції діалогічності опозиції монологічного і діалогічного – інтертексти розміщуються на берегах офіційної культури. Одним з етапів становлення літератури кінця XX – початку ХХІ століть є формування постмодерністської установки на синкретизм бачення феноменологічно сприйнятої літератури та її мовної тканини, тобто, за Р.Бартом, “героїчна спроба злити воедино літературу і думку про літературу в одній і тій самій субстанції письма” [15, 642]. Характеризуючи твори постмодернізму, відзначимо, що їм чи не найбільше притаманні стилістичний і жанровий синкретизм, оскільки еклектизм і колажність є питомими складовими

постмодерної літератури. Проте синкретизм не стосується ідейно-тематичної складової. Поліфункціональність форм та асинхронність композиції, які спостерігаються у згаданих творах, демонструють безглуздя застосування до сучасного мистецтва традиційного соціологізованого критерію [18, 170]. Синкретизм як явище постмодерного мистецтва зорієнтований на перспективи розвитку культури, що дає дослідникам підстави говорити про майбутню єдність всіх видів мистецтва – синтезований синкретизм [19, 38]. Нині у дослідженнях переважає віднаходження проявів синкретизму в творчості окремих авторів, але в публікаціях, які спираються на цей термін, чіткого визначення немає.

Попри вживаність терміну, його зміст не чітко з'ясований, що не заважає його популярності, якщо не сказати моді на нього. Сучасне бачення синкретизму – поєднання чи злиття несумісних і неспівставлюваних образів і поглядів, що позначає їх узгодженість і єдність, “синкретизм” полягає у з'єднанні елементів різної природи, тобто таких, які не пов'язані один з одним на основі єдиного фундаментального принципу, а зібрані разом переважно “зовнішнім способом” [4, 41]. На думку О.О.Потебні, “...в поезії саме внутрішнє уявлення складає як зміст, так і матеріал. Але якщо уявлення вже за межами мистецтва є найзвичайніша форма свідомості, то ми в першу чергу повинні відділити поетичне уявлення від прозаїчного ... вона (художня література. – О.Є.) не може цей мовний елемент залишити в такому вигляді, в якому їм користується повсякденна свідомість, а повинна поетично його опрацювати, щоб як у виборі і розташуванні слів, так і в їх звучанні відрізнятись від прозаїчного способу вираження” [16, 89].

У зв'язку з цим синкретизм художньої образності ми визначаємо як специфічну єдність компонентів літературного твору, неостаточне злиття різнорідних елементів тексту, які при цьому зберігають свої якості. Пропонуємо застосування до художнього твору синкретичного аналізу – дослідження тих складових художньої образності тексту та психології творчості, які обумовлюють реалізацію синкретизму художньої образності як питому рису мистецтва слова. Синкретизм фактично накладається на сучасний системний підхід до аналізу твору, до його поетики, у якому Г.Клочек пропонує дослідження поетики компонентів тексту, окремого твору, окремого письменника, окремого жанру, течії, методу, епохи, національної літератури, літератури регіону [8, 14]. Теоретична модель синкретизму будується на виявленні проявів синкретизму у поетиці на всіх рівнях – від тропів через систему мікрообразів, образів-персонажів до композиції, через тематику і проблематику до жанрової специфіки, а через їх узагальнення – до напряму і всієї художньої системи. За словами Л.Виготського, будь-який художній твір з цієї точки зору “може застосовуватися в якості відповідника до нових, непізнаних явищ чи ідей і апперципіювати їх, подібно до того як образ у слові допомагає апперципіювати нове значення. Те, чого ми не в змозі зрозуміти прямо, ми можемо зрозуміти обхідним шляхом, шляхом інакомовлення, і вся психологічна дія художнього твору без залишку може бути зведена на цей обхідний шлях” [2, 46-49]. Відповідно, синкретичність полягає і у відчутті розбіжностей матеріалу (графіка і звук) із формозмістом, тобто умовності літературної творчості.

Можна зауважити, що корифеї літературознавства не диференціювали синтезу і синкретизму, дещо взаємозамінюючи ці поняття. Так, за словами І.Я.Франка, “поетова задача зовсім протилежна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наш змісл, сотворити цілість, пройняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір.

Се синтез у найвищій розумінні сього слова, .., давніші письменники доходили до того синтезу і вели нас до нього з певним трудом, уводили нас, так сказати в лабораторію свого духу, показували нам розрізнені частинки, з яких потім склали свою цілість” [22, 100].

Літературний твір є складним системним явищем. Він належить до певного виду літератури, до певного літературного жанру. В ньому відбита у вигляді системи образів (буденних, художніх, наукових) соціальна інформація, тісно пов'язана з однією зі сфер діяльності людини. Як результат будь-якої дії, він є певне стале, що виникає в акті концентрування енергії. Відповідно, виникнення образу передбачає якусь активність об'єкта, тобто прагнення слова до саморозкриття. Подібне саморозкриття може здійснюватись як через синтетичні, так і через синкретичні процеси творення художнього образу.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. М. Бахтин – Москва : Художественный институт, 1975. – 502 с.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Москва : Высшая школа. – 406 с.
3. Генон Р. Очерки о традиции и метафизике / Рене Генон. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 317 с.
4. Глазычев В. Л. Социально-экологическая интерпретация городской среды [отв. ред. Л. И. Новикова] / В. Л. Глазычев – Москва : Изд-во “Наука”, 1984. – 180 с.
5. Данильцова У. Довідник з теорії літератури / У. Данильцова – К. : А.С.К., 2001. – 160 с.

6. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган – Ленинград : Искусство ЛО, 1972. – 440 с.
7. Касьянова Д. Литературные портреты писателей Серебряного века [Электронный ресурс] / Д. Касьянова. – Режим доступа: [http:// www/relga.ru/n44/cult44.htm](http://www.relga.ru/n44/cult44.htm).
8. Ключек Г. Так що ж таке поезика? / Г. Ключек // Поетика / Академія наук України. Ін-т літературознавства ім. Т. Г. Шевченка; відп. ред. В. С. Брюховецький. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 5 – 15.
9. Косарева А. Б. Психологические механизмы культуры / А. Б. Косарева // *Studia culturae*: альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 135–146.
10. Легенький Ю. Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза) / Ю. Г. Легенький– К. : ГАЛПУ, 1995. – 411 с.
11. Литературная энциклопедия в 11-т. [отв. ред. Фриче В. М.; отв. секретарь Бескин О. М.]. – Москва : Изд-во Ком. Акад., 1929-1939. – Т. 6. –1932. – 920 с.
12. Литературная энциклопедия терминов и понятий [под редакцией А. Н. Николюкина]. – Москва : НПЦ “Интелвак”, 2003. – 1596 с.
13. Мелетинский Е. Поетика мифа / Е. Мелетинский– Москва : Восточное литературоведение РАН. Школа “Языки русской культуры”, 1995. – 407 с.
14. Новий тлумачний словник української мови [укладачі: Василь Яременко, Оксана Сліпущко]. – К. : Видавництво “Аконіт”, 2001. – Т.3. – 863 с.
15. Постмодернизм. Энциклопедия [сост. Грицанов А., Можейко М.]. – Санкт-Петербург : Книжный дом Интерпресссервис, 2001. – 1040 с.
16. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня– Москва : Высшая школа, 1990 – 344 с.
17. Словник іншомовних слів / Л. О. Пустовіт, О. І. Скопненко, Г. М. Сюта, Т. В. Цимбалюк. – К. : Видавництво “Довіра” УНВЦ “Рідна мова”, 2000. – 1018 с.
18. Согомонов А. Художественная моноселенная: от сакрального к профанному / А. Согомонов // Художественный журнал. – 2005. – №3. – С. 168–199.
19. Ткаченко А. Мистецтво слова / А. Ткаченко. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.
20. Українська мова. Енциклопедія; [відп. ред. В. М. Русанівський; ред. О. О. Тараненко, М. П. Зяблюк]. – К. : “Українська енциклопедія” ім. М. Бажана, 2000. – 750 с.
21. Франко І. Я. Из секретів поетичної творчості / І. Франко– К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119. (Зібрання творів: у 50 т., 1976–1986).
22. Франко І. Я. Старе й нове в сучасній українській літературі / Франко І. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 35. – С.91–111. (Зібрання творів: у 50 т., 1976–1986).
23. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс] – Режим доступа: // [http://www. brocgaus.ru](http://www.brockhaus.ru) / [Интернет-ресурс].

Summary. The article considers aspects of artistic visualization’s syncretism and synthesis as a convincing characteristics of artistic world of the text. Special attention is paid to a wide range of scientific interpretation of the notion “syncretism” that proves the possibility of its functioning on the levels of text’s analysis.. In a wide scientific context a concept of syncretism of artistic imagery – dominant effectrix of fiction plumule of the work of art is formed.

Key words: *synthesis, syncretism, word picture, poetics.*

УДК 821.161.2 – 1Максимович.09

С.С. Журавльова

КНИГА “АЛФАВИТ СОБРАННЫЙ, РИТМАМИ СЛОЖЕННЫЙ...” СВТ. ІОАНА МАКСИМОВИЧА ЯК ЯВИЩЕ НАЦІОНАЛЬНОЇ АГІОГРАФІЧНОЇ ПОЕЗІЇ ДОБИ БАРОКО

У статті досліджується книга “Алфавит собранный, ритмами сложенный...” архієпископа Іоана Максимовича як явище української барокової агіографії з огляду на її джерела і жанрово-тематичну специфіку. Твір свт. Іоана Максимовича розглядається як зразок агіографічної поезії, в якій трансформовано в нових формах художньо-естетичну спадщину ранньо-християнського Сходу та Київської Русі. Простежуються індивідуальні особливості

функціонування у книзі “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” феноменів мучеництва й чуда, розкривається генеза аскетичної програми митця, аналізується образ святого як відображення барокової антропології.

Ключові слова: *агіографічна поезія, бароко, чудо, мучеництво, аскеза, образ святого.*

Бароко в Україні ознаменоване інтенсивним розвитком агіографії – від створення нових редакцій Києво-Печерського патерика до видання “Книг житій святих” свт. Димитрія Туптала. Однак життєписці барокової доби не обмежуються рамками традиційної для агіографії прози. Пошуки нових форм поширюються на драматичні жанри, яскравим результатом чого є драма “Алексе́й, Божій чоловѣк”. Цілком закономірно погляди агіографів привертає поезія, що була, за визначенням В. Кречотня, “головною сферою літературного розвитку” барокової доби [7, 3]. Зокрема, митцями Чернігівського літературно-філософського кола другої половини XVII – початку XVIII ст. (архієпископ Лазар Баранович, митрополит Варлаам Ясинський, свт. Іоан Максимович та Димитрій Туптало) твориться агіографічна поезія, що усвідомлюється як дієвий засіб впливу на реципієнта. Поети трансформують у барокових формах літературну агіографічну спадщину, керуючись житійним каноном і настановами тогочасних поетик.

Художня спадщина представників Чернігівського літературно-філософського кола репрезентує цілий корпус поетичних творів, у яких пристосовано “житійну спадщину... до нових ідейних і стильових потреб” [6, 391]: польськомовна поетична збірка “Żywoty świętych...” архієпископа Лазаря Барановича [17], а також вірші з його польськомовної збірки “Lutnia Apollinowa...” [16, 241-274]; цикли молитовних епіграм митрополита Варлаама Ясинського [14, 239-243]; ряд віршів свт. Димитрія Туптала, поданих у “Антології”, укладеній о. Іваном Величковським, та його ж віршована передмова “Аще кая писмена испытати требѣ...” до першого тому “Книг житій святих” [14, 282-286; 14, 298-301; 14, 304-306; 14, 308-310; 14, 326-327]; більшість віршів із книги “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” свт. Іоана Максимовича [9]; анонімний вірш “Николаю” з “Антології” о. Івана Величковського [14, 31].

В українському літературознавстві бракує студій, присвячених історії формування, розвитку і природі функціонування агіографічної поезії в епоху Бароко. Увага дослідників зосереджується переважно на корпусі житійної прози та драматургії (архієпископ Ігор Ісиченко, Л. Какоева, Г. Павленко, В. Резанов, І. Савченко, Д. Сиройд, М. Сулима). Агіографічна поезія здебільшого ототожнюється із поняттям “духовний вірш”.

Не стала предметом літературознавчого аналізу саме як зразок агіографічної поезії і книга “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” відомого українського проповідника, культурно-освітнього діяча кінця XVII – початку XVIII ст., представника Чернігівського літературно-філософського кола архієпископа Іоана Максимовича (1651-1715). На межі XX-XXI ст. книга “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” привертає увагу літературознавців (Л. Ушкалов, В. Шевчук, О. Зосімова, О. Засько, С. Демченко), однак у коло їх зацікавлень потрапляють здебільшого вірші, джерелом яких є античні сюжети та образи. Жанрово-тематична специфіка та джерельна база агіографічної поезії архієпископа Іоана Максимовича до сьогодні залишалася недослідженою. Ураховуючи завдання сучасної літературознавчої науки витворити об’єктивне й цілісне уявлення про історію української літератури, видається неприпустимим залишати й далі поза увагою художню спадщину свт. Іоана Максимовича. Цим і зумовлено актуальність нашого дослідження.

Барокові агіографи послуговуються різними поетичними формами – як значними за обсягом епічними віршами, так і лаконічними епіграмами (чи їх циклами), панегіриками, молитовними віршами. Обраний жанровий різновид зумовлює міру відхилення митців від агіографічного канону у змалюванні життя святого, хоча житійні вірші переважно зберігають традиційну сюжетну побудову життя: оповідна частина, в якій ідеться про життя святого від народження до упокоєння; змалювання його посмертних чудес; уславлення праведника. Однак у віршах-житіях відсутній обов’язковий (особливо для агіографічних творів XV ст.) риторичний вступ, у якому, за визначенням Л. Дмитрієва, “автор розмірковує про необхідність услаблювати життя й подвиги святого” [1, 75]. Останнє барокові митці вважали за незаперечну догму, адже святі, за словами свт. Іоана Максимовича, “Являют тя велика преславна чудеса, / Подобна развѣтворят самые Небс • са” [9, 116 зв.].

Архієпископ Іоан Максимович використовує у книзі “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” усі названі поетичні форми, іноді навіть поєднує їх: власне життя святого сполучає і з панегіриком тезоіменитому можновладцю, як-от у вірші “Житіє Алексія Чоловѣка Божія” [9, 31-35 зв.]; уславлення святого переростає у молитовне звернення до нього (“Чудо святого Николая” [9, 115-116 зв.]). Свт. Іоан Максимович у розлогіх віршах-житіях зберігає такі традиційні агіографічні мотиви, як народження святого від побожних батьків, байдужість до дитячих ігор, молитва подвижника перед смертю, небесна допомога мученику тощо, яскравим

прикладом чого є, наприклад, віршована версія життя Олексія, чоловіка Божого [9, 31-35 зв.].

У межах житійної традиції свт. Іоан Максимович розкриває теми мучеництва, чуда, аскетизму, духовного наставництва, водночас пристосовуючи цей матеріал до естетичних смаків бароко. Часто ці твори за обсягом наближаються до епіграм (наприклад, “Антоній” [9, 7-8 зв.], “Ахила” [9, 10], “Інній” [9, 11 зв.-12 зв.], “Виссаріон” [9, 17-17 зв.], “Тригорій отшелник” [9, 18], “Зион” [9, 37 зв.], “Исидор” [9, 38 зв.], [9, 98 зв.] та ін.), хоча у книзі “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” є і розлогі епічні вірші (“Варвара святая” [9, 14-15 зв.], “Свагрый” [9, 26-26 зв.], “Слеазар” [9, 26 зв.-27 зв.], “Іоан Милостивый” [9, 40 зв.-42], “Петр” [9, 85-86], “Сергий” [9, 99 зв.-100], “Чудо святого Николая” [9, 115-116 зв.] та ін.).

Митець керується законами тогочасних поетик, що рекомендують обирати за матеріал “тільки визначні подвиги, і то якогось визначного мужа” [2, 334], використовує прийом апеляції до уяви читача з метою наблизити житійні сюжети до барокового типу релігійності: “Во учителях первый, преславный Игнатый, / в добродѣтелях чудный, дивен, и богатый” [9, 39 зв.]. Свт. Іоан Максимович будує епіграматичні вірші про святих переважно за схемою епічного твору, пропонованого у барокових поетиках: “визначення теми, заклик божества, розповідь” (переклад наш. – С. Ж.) [11, 387]. Однак поет змінює порядок розташування цих частин: залишаючи першою частиною “визначення теми”, свт. Іоан Максимович на друге місце виводить розповідний елемент; інвокацію (звернення до Бога чи святих) прочитуємо тепер на третьому місці.

За спостереженням Л. Софронової, тогочасною літературною нормою була незначна інформативність тексту, завдяки чому читач мав змогу сам, прочитавши твір, створити необхідний йому блок інформації [див.: 13, 38]. Текст при цьому “слугував лише інформаційним збудником” [13, 38]. Використання цього своєрідного прийому апеляції до уяви реципієнта дозволяє митцям наблизити агіографічні сюжети до реалій сьогодення, що було їхньою безпосередньою метою, спонукає поетів навіть у епічних віршах-житіях частково відступати від трафаретної схеми. Так, змальовуючи окремі діяння й чудеса святих, свт. Іоан Максимович закликає вірян до наслідування їхніх подвигів і пропонує сучасному вірянині схему духовного поступу як єдиного шляху до порятунку й обоження: “...како в путех Божіих ходити, / И заповѣди Его святіе хранити” [9, 8 нн.]; “Хвали Бога во святых, в Небѣ будеш с ними” [9, 9 зв. нн.].

У центрі уваги поетів-агіографів другої половини XVII – початку XVIII ст. перебувають традиційні для житійного канону феномени мучеництва й чуда, рецепція яких здійснюється у контексті барокової естетики. На нашу думку, звернення поетів Чернігівського літературно-філософського кола другої половини XVII – початку XVIII ст. (архієпископ Лазар Баранович, свтт. Іоан Максимович та Димитрій Туптало) до теми мучеництва зумовлене не лише прагненням зберегти серед сучасників пам’ять про величні подвиги святих, але й спонукати вірян стати на шлях “внутрішнього мучеництва” (термін єпископа Калліста (Уера). – С. Ж.) [5, 126], тобто аскетичного життя.

Архієпископ Іоан Максимович, дотримуючись мартирологічної традиції у зображенні апостольської місії мучеників (відтворення їхньої стоїчної поведінки, увиразнення добровільності життєвого вибору), закликає вірян-сучасників пам’ятати про цей страдницький подвиг і наслідувати його у власному житті (цикл віршів, присвячених св. Діонісію Ареопажіту [9, 22-24]; “Зѣновій” [9, 36-36 зв.]; “Святый апостол Петр” [9, 87 зв.-93]; “Святый великомученик Христов Димитрій” [9, 24-25 зв.]). Однак це наслідування полягає вже не у прийнятті добровільної смерті, а в сумлінній праці та утримуванні від гріха. Отже, автор спрямовує погляд читача у бік внутрішнього, духовного мучеництва – аскези.

Інтерес барокових поетів до трансцендентної природи феномену чуда також обумовлений необхідністю вказати вірянам шлях до духовного вдосконалення. Визначальним для цього феномена, як і для феномена мучеництва, є наслідування Христа, який “початок чудам зробив” (Ів. 2:11), втілення у реальність Його настанови: “Хто вірує в Мене, той учинить діла, які чиню Я...” (Ів. 14:12).

Відтворення на вербальному рівні чудес, вчинених святими (як за життя, так і після упокоєння), у книзі “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” архієпископа Іоана Максимовича переслідує дві мети: справити враження на реципієнта через використання різноманітних засобів поетичної мови і здійснити внутрішній вплив – словом пронести віру у розум і серце людини, вразити її “силою ознак і чудес, силою Духа Божого” (Рим. 15:19). Митець наголошує не на аскетичних подвигах чудотворця, а на його сприйнятті християнами як Божого посланця на землі, оборонця покривджених, щиро віруючих людей: “От начала, доселѣ силен болѣзнь стерти. / Всяку на земли, в морѣ скорій ест помощник, / В бранех, и в всяких бѣдох неложный заступник” [9, 115].

Визначальним для свт. Іоана Максимовича стає моральний сенс чуда – спрямування людської свідомості та волі до вищої мети, що полягає в обоженні своєї природи, та актуалізація у свідомості читача образу Небесного Царства. Святі чудотворці виступають у творах свт. Іоана прикладами

для наслідування у “досягненні моральної досконалості, святості й здатності творити чуда” [8, 228]; вони є ідеалом, наділеним Божою благодаттю у нагороду за пройдений тернистий шлях. Свт. Іоан Максимович пропонує повчальне уподібнення в образі мученика або чудотворця, благочестя якого, відтворене у слові, спрямовується на внутрішній світ людини, що потребує змін.

Аскетична віднова релігійного життя в Україні барокової доби знайшла безпосереднє втілення в агіографічній поезії свт. Іоана Максимовича, представленій у книзі “Алфавит собранный, рифмами сложенный...”. На відміну від агіографів-попередників свт. Іоан обирає за мету не зображення життєвого шляху Отців Церкви, а ілюстрацію провідних засад їх учень. Сучасна поетові людина шукала провідника на шляху аскетичного вдосконалення, що частково забезпечувалося “використанням взірцевих моделей християнської поведінки, втілених у досвіді канонізованих осіб” [4, 217]. Це дозволить читачеві, за авторським задумом, долучитися до містики аскези, зреалізованої у досвіді подвижників, і поступово обрати власну схему аскетичного життя. Архієпископ Іоан Максимович презентує читачеві такі форми аскези, як анахоретство та кінновіальне життя, посилаючись на устами прпп. Антонія та Пахомія Великих: “Безмолвное житіе обще возлюбѣте, / Кром Богословной в нии, з келѣ несходѣте” [9, 7]; “Аггел Божій повелѣ всѣм по волѣ дати, / Постом, правилом братій не отягощати” [9, 87].

Свт. Іоан Максимович, викладаючи у книзі “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” власні аскетичні погляди, переймає досвід багатьох знакових для східної патрології постатей – прп. Сисоя Великого [9, 97-99 зв.], прп. Онуфрія Великого [9, 78 зв.], свт. Іоана Золотоустого [9, 42-42 зв.; 9, 43-43 зв.; 9, 44], прп. Нила Синайського [9, 67 зв.], прп. Пімена Великого [9, 83-85], свт. Василя Великого [9, 16], прп. Іоана Дамаскина [9, 44-46] та ін. Посилаючись на досвід Отців Церкви, митець розкриває сенс любові як ключового етапу на шляху до обоження людини, пропонує читачеві такі засоби дотримання праведного життя, як відчуття безтілесності, відстороненість від гріховного світу, пам’ять про страх Божий, Останній Суд, упокорення Господній волі.

Виявом аскетичних переконань поета-агіографа стає апеляція до “Ліствиці” прп. Іоана Синайського [3], яка, за визначенням прот. Георгія Флоровського, є “систематичним описом нормального монашого шляху” [15, 534], що базується на ідеї послідовності у подвижництві, ідеї ступенів духовного вдосконалення. Власне, тільки три вірші під назвою “Іоан” [9, 40-40 зв.; 9, 42 зв.; 9, 43] безпосередньо презентують настанови прп. Іоана Синайського. Свт. Іоан Максимович концентрує увагу читача на двох щаблях ліствиці – “плач, що чинить радість” (“Слово 7”) [див.: 3, 108 зв.-124] і “лихослів’я та наклепи” (“Слово 10”) [див.: 3, 125 зв.-137 зв.], пов’язаних між собою словами прп. Іоана Ліствичника: “Восход десятыи побѣдивыи, любви дѣлатель есть или плачу” [3, 137 зв.].

Популярність твору прп. Іоана Синайського в Україні барокової доби як вірного та надійного порадики в духовному житті зумовила, на нашу думку, й інтерпретацію форми ліствиці як духовного алфавіту. Поет звертається до алфавітної моделі як засобу композиції літературного твору, визначальної для учительної літератури [див.: 12, 95]. Кожна літера алфавіту презентує у книзі цикл віршів, присвячених Отцям, які уже піднялися сходишками символічної ліствиці до небесної брами цілими і неушкодженими. Отже, утворюється символічний ланцюг: літера алфавіту презентує життє святого; він же, відповідно, постає втіленням певної чесноти як сходишки на шляху духовного зростання християнина.

Керуючись життійним каноном, свт. Іоан Максимович творить у книзі “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” образ святого як репрезентанта найвищого ідеалу – Христа, як взірць для людини, яка прагне до обоження. Поет використовує традиційний для агіографії прийом *imitatio Christi*, зосереджуючись на відтворенні духовного подвигу святого як поетичного втілення найдосконалішого взірця – Сина Божого: “Готов те • ло на раны за Єдина дати, / На подобіе первым вся муки страдати” [9, 101].

Архієпископ Іоан Максимович представляє читачеві різні типи святих (мученики, чудотворці, аскети), проте визначальну роль у справі духовного напучування людства відводить двом образам старця – самітника та авви у кінновіальному монастиреві, які пройшли тернистий шлях випробування власної віри. До першого типу належать образи прп. Антонія Великого [9, 5 зв.-8 зв.], прп. Аммона [9, 5 зв.], прп. Макарія Великого [9, 61 зв.-64 зв.], прп. Єфрема Сирійського [9, 27 зв.-31], прп. Марка Скитського [9, 65], прп. Іоана Синайського [9, 40-40 зв.; 9, 42 зв.; 9, 43] та інших. Образ старця-авви передусім презентовано віршами, що присвячені прпп. Пахомію Великому [9, 86 зв.-87], Євагрію Понтійському [9, 26-26 зв.], Іоану Дамаскину [9, 44-46]. За задумом поета, безпосереднім завданням духовного отця є позбавлення людини впливу грішного світу, відновлення у ній первісного богоподібного образу, що надає їй можливість долучитися божественної благодаті.

Образ святого тлумачиться свт. Іоаном Максимовичем в контексті біблійної алегорії “засвіченого світильника”, якого не можна приховати (Лк. 11:33): “...есте вы свѣтилник, / Или ясная свѣща вложена во свѣщник. / Свѣтилник всѣх во дому сущих просвѣщает, / А самую

храмину в пепел сожигает” [9, 13]. Життєва мета подвижника – відтворення в собі стану “нового Адама” через внутрішнє пізнання, подолання дwonатурності своєї природи: “Аки бы Адам во Рай паки возвратися. / И живяху любезнѣ до кончини жизни, / Дондеже преселись в райскіе отчизни” [9, 45 зв.]. Успішна реалізація цієї мети відкриває людині трансцендентний простір Бога. Поет часто відходить від традиції в зображенні агіографічного персонажа і зосереджується на внутрішніх переживаннях святого, увиразнює окремі риси його характеру у складних ситуаціях, використовує художні засоби, рекомендовані бароковими поетиками (алегорії, ампліфікації тощо). Такий підхід сприяє посиленню індивідуального начала життя і спонукає реципієнта до співучасті та співпереживання святому.

Безперечно наслідування свт. Іоаном Максимовичем життійного канону в рецепції знакових для нього феноменів мучеництва й чуда і розкритті аскетичної тематики дозволяє розглядати книгу “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” як явище агіографічної культури українського бароко. Бароковий підхід до відтворення образу святого і, щонайперше, розробка нового жанрово-тематичного різновиду – агіографічної поезії – дає підстави до вивчення творчості чернігівського архієпископа Іоана Максимовича як важливого складника українського літературного процесу XVII-XVIII ст.

Список використаних джерел

1. Дмитриев Л.А. Нерешенные вопросы происхождения и истории экспресивно-эмоционального стиля XV в. / Л.А. Дмитриев // АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). Отдел древнерусской литературы. Труды / [отв. ред. Д.С. Лихачев]. – М.-Л. : Наука, 1964. – Т. XX : Актуальные задачи изучения русской литературы XI-XVII веков. – С. 72-89.
2. Довгалевський Митрофан. Сад поетичний / Митрофан Довгалевський ; [пер. В. Маслюк] // Слово многоцінне : хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу (друга половина XV-XVI століття) та в епоху Бароко (кінець XVI-XVIII століття) / упор. В. Шевчук, В. Яременко. – К. : Аконіт, 2006. – Кн. 4 : Література пізнього Бароко (1709-1798 рік). – С. 226-529.
3. [Іоанн, игумен горы Синайской]. Лѣствица райская / [Іоанн, игумен горы Синайской]. – М., 1647. – 32, [3], 311 арк.
4. Ісиченко Ігор, архієпископ. Аскетична література Київської Русі / Ігор Ісиченко, архієпископ. – Харків : Акта, 2007. – 395, [2] с. – (Харківська школа).
5. Калліст (Уер), єпископ. Внутрішнє Царство / Калліст (Уер), єпископ ; пер. з англ. – К. : Дух і літера, 2003. – 224, [10] с.
6. Крєкотєнь В. Світові сюжети в українській літературі XVII ст. / Володимир Крєкотєнь // Матеріали I українсько-італійського симпозиуму “Україна XVII ст. між Заходом та Сходом Європи” (13-16 вересня 1994 р.) / [редкол. : О. Мишанич (відп. ред.) та ін.]. – К. ; Венеція, 1996. – С. 389-402.
7. Крєкотєнь В. І. Українська книжна поезія середини XVII ст. / В.І. Крєкотєнь // Українська поезія: середина XVII ст. / [упор. В.І. Крєкотєнь, М.М. Сулима]. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 5-23. – (Пам’ятки давньої української літератури).
8. Кушлаба М. Образ Миколая-Чудотворця в українській життійній літературі / Михайло Кушлаба // Антипролог : зб. наук. праць, присвячених 60-річчю члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими / [упор. : Ю.В. Пелешенко, Г.М. Нога]. – К. : Стило, 2007. – С. 215-230.
9. Максимович Іоанн. Алфавит собранный, рифмами сложенный... / Іоанн Максимович. – Чернігів : Друкарня Свято-Троїцького монастиря, 1705. – 10, 140, 1 арк.
10. Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського літературного процесу / Дмитро Сергійович Наливайко. – К. : Дніпро, 1988. – 393, [2] с.
11. Прокопович Феофан. Сочинения / Феофан Прокопович ; [под ред. И.П. Еремина. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – 501, [1] с.
12. Сазонова Л.І. Жанр “вертоградів” у східнослов’янському літературному барокко / Л.І. Сазонова // Українське літературне барокко : зб. наук. праць / [відп. ред. О.В. Мишанич]. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 76-108.
13. Софронова Л. Об анализе литературного произведения эпохи барокко / Людмила Софронова // Советское славяноведение. – 1975. – № 5. – С. 36-46.
14. Українська поезія: середина XVII ст. / [упор. В.І. Крєкотєнь, М.М. Сулима]. – К. : Наукова думка, 1992. – 679 с. – (Пам’ятки давньої української літератури).
15. Флоровский Г. Восточные отцы Церкви / Георгий Флоровский. – М. : АСТ, 2005. – 636, [1] с. – (Philosophy).
16. Baranowicz Łazarz. Lutnia Apollinowa... / Łazarz Baranowicz. – К. : Друкарня Києво-Печерської лаври, 1671. – 4, 552, 32 s.
17. Baranowicz Łazarz. Zywoty świętych... / Łazarz Baranowicz. – К., 1670. – 8, 404, 14 s.

Summary. The dissertation studies the archbishop Joan Maksymovych book “The Alphabet Gathered and Arranged with the Rhyme...” in the context of Ukrainian baroque hagiographical development taking into consideration its sources and genre-thematic peculiarity. Work of saint Joan Maksymovych examined as a standard of hagiographic poetry in which artistic and aesthetic inheritance of early Christian East and Kievan Russia is transformed in new forms. The individual peculiarities of such phenomena as martyrdom and miracles functioning can be traced in book “The Alphabet Gathered and Arranged with the Rhyme...”, genesis of the ascetic program of artist opens up, the image of Saint is analyzed as the reflection of Baroque anthropology.

Key words: hagiographical poetry, baroque, miracle, martyrdom, ascetic, appearance of saint.

УДК 826801.6; 82-1/-9

Б.П.Иванюк

ПАМЯТЬ ЖАНРА, ПАМЯТЬ О ЖАНРЕ И МЕТАЖАНР

У статті здійснено спробу теоретичного опису жанрової традиції у трьох часових параметрах її існування – минулому, сучасному та майбутньому – і у відповідних їм поняттях – пам'ять жанру, пам'ять про жанр та метажанр.

Ключові слова: жанрова традиція, пам'ять жанру, пам'ять про жанр, метажанр.

Современное гуманитарное сознание находится в коллизии переходного периода, именуемого постмодернизмом, для которого, как для любой кризисной эпохи, характерно повышенное отношение к традиции как категории аксиологической оседлости. Она и стала основным объектом постмодернистской рефлексии, диалогической по своему характеру, равноудаленной как от классического следования, культивирования и консервация традиции, так и от авангардного разрыва с ней.

Выработался и собственный способ диалогического рефлексирования – игра, которая, по суждению Х. Кортасара, “составляет часть современной концепции жизни, лишенной иллюзии и трансцендентности” [2, 151]. Взятая в своей чистой, априорной возможности, постмодернистская игра, по сути, приобрела значение, равновеликое архаическому мифоритуалу. Однако если ритуальное действие обуславливало рефлекторное (дореклексивное) осознание архаическим человеком своей целесообразной встроенности в круговорот мировой жизни, “вовлеченности в сферу закономерного, управляемого определенным порядком, благого” [6, 17] и обеспечивало ему тем самым экзистенциальный “комфорт предрешенности” (П. Вайль, А. Генис), то тотальная и неангажированная постмодернистская игра как симптом зрелого сознания, достигшего своей предельной свободы, обрекает человека на экзистенциальную и “трансцендентальную бесприютность” (Б. Грифцов). Это несходство жизненного самочувствия объяснимо, прежде всего, разным аксиологическим отношением к традиции: мифоритуал (и не только архаический) призван ее охранить, что со временем приводит к ее ороговению, сверхзадача же постмодернистской игры заключается в ее деконструкции. В этом смысле постмодернистскую игру можно назвать навыворотным ритуалом.

Постмодернистская игра обладает и практикующей возможностью метода как модуса репродукции всеобщих связей, и в этом плане игровая соотнесенность всего со всем оказывается также навыворотным отражением мифологического отождествления всего со всем. Миф воспроизводит идею всеединства, вселенского метаморфизма, “универсального оборотничества” (А. Лосев), игра же характеризуется “дурной бесконечностью” (Г. Гегель) вседозволенности, релятивистской невесомостью и трансцендентной пустотой.

В отличие от мифологического сознания, существующего в круговом времени, ритмизованном и измеряемом ритуальными повторами, которые обуславливают чувство родовой причастности человека вселенскому хронотопу, постмодернистское сознание, освоившее модернистский опыт отказа от линейного представления о времени, претендует на транссторическую вездесущность, на свободное обживание любого фрагмента мировой жизни, но всегда сохраняет при этом дистанцированное отношение к любому историческому хронотопу, тем самым обуславливает в человеке чувство “гостевого” присутствия в нем. Это отличие экстраполируется и на традицию: мифоритуальное сознание соблюдает уважительное послушание в отношении к ней, для постмодернистского же она – исходный материал для отстраненного, а тем более, ироничного рефлексирования.

Однако постмодернистская интенция не сводится к “незаинтересованному удовольствию” (И. Кант) игры, но исторически объяснима той “пограничной ситуацией” между прошлым и настоящим, в которой оказалась сама традиция, ситуацией, характерной для всякой переходной эпохи и определяющей коллизию выбора: либо ее участливое мумифицирование музеем и словарем, либо ее ниспровержение, либо, наконец, ее современное транскрибирование. Это общая, характерная для всякой переходной эпохи, коллизия выбора. Не обсуждая второй вариант, обратимся к первому и третьему. Первый предполагает мнемоническую реконструкцию традиции, т.е. воссоздание *памяти традиции*, третий – ее мнемоническое осмысление в контексте современной истории, т.е. *память о традиции*. Постмодернистское разрешение этой коллизии, связанное с третьим вариантом выбора, заключается в трансформации содержания традиции в мнемоническую парафразу для ее же пролонгированного существования в художественном мнемонезисе.

Эта теоретическая увертюра приглашает и к обсуждению собственно жанровой традиции, которая также репродуцируется в мнемоническом сознании в своей первичной и вторичной (постмодернистской) историчности.

Мнемоническая составляющая жанра складывается из его генетической и исторической памяти. Рождение жанра обусловлено кризисом архаического мифоритуала как миметического языка всеобщей жизни, его разъятием на миф и ритуал. Историческое сознание мнемонизирует миф в статусе первородного события, а из ритуала будет производить новые актуальные формы, сохраняющие генетическую память о всеобщих связях. К таким изначальным формам классического, т.е. заgroundованного идеей всеединства, художественного мышления относится и жанр, участвующий в создании “образной “модели” мира, в которой все сущее обрело бы свою цель и порядок” [3, 18].

Жанр наследует назначение ритуала быть системой правил коллективного поведения, соответствующей содержанию мифологического события. Постепенно происходит трансформация типовой жизненной ситуации в жанровую тему, в некое заданное общественным опытом представление о повторяемости важнейших реалий человеческого жизнеустройства, а словесно-ритуального поведения – в жанровый стиль как риторическое исполнение жанровой модальности, выражающей устойчивое, опять же, коллективное отношение к теме. Память об этой трансформации образует его мнемоническое ядро – предмет компетенции генетической поэтики.

С формирования же структурного единства атрибутивных признаков жанра – стиля и темы – начинается его собственная история как формы литературного бытия, доминирующей в эпоху “рефлексивного традиционализма” (С. Аверинцев), временными границами которого являются, с одной стороны, античность, а с другой – классицизм. В течение этого времени вырабатывались различные, в том числе, и собственно жанровые, диалогические формы развития жанровой традиции, такие, как подражание, переложение, пародия, пастиш, а также ближневосточная назира, китайская юэфу, корейская мурада и др. Симптомом завершения классического периода истории жанра становится распад этого рефлексивного единства, спровоцированный романтизмом с характерным для него ироническим разрывом между “Я и не-Я” (И. Фихте), критическим отчуждением от традиционного мирообраза и выраженным неприятием “недолжного” существования. Романтический нигилизм экстраполируется на канонический жанр с его устойчивой установкой на миметическое воспроизведение и аксиологическую систематизацию коллективной тематики, что имело для самого жанра необратимые последствия. Основным из них – освобождение его модальности от тематической ангажированности. Это обеспечило ему уже как “формы видения и понимания действительности” [4, 420] открытую и гибкую возможность адаптации к новому, индивидуальному, автору, который в отличие от рефлексивного, сообразовывающего свое художественное задание с традицией, подчиняет традицию, в том числе, и жанровую, своей художественной воле, обусловленной индивидуализированным мирообразом и получающей свою языковую экспликацию в идиостиле, отличном от жанрового стиля¹.

Происходит и ретроспективное переосмысление жанровой традиции: в сравнении с новой модификацией жанра его прежняя структура воспринимается канонической и непродуктивной, а его прошлое в сравнении с его же новой историей – классическим и неактуальным. Тем самым создаются предпосылки для мнемонизации жанровой традиции, для исторической памяти жанра, которая вместе с генетической входит образует его мнемоническое содержание и которая становится предметом исторической поэтики.

При этом следует подчеркнуть, что “жанровая память”, определяемая Л. Кихней как “реанимация тех или иных (иногда достаточно древних) авторских установок, которые вызывают к жизни канонический (закрепленный за ними) комплекс средств их формального воплощения” [2, 59] востребуется в постклассицистической литературе, но уже в соответствии с авторской поэтикой, а не поэтикой подражания.

Возвратный интерес к жанру как таковому и жанровой традиции проявляет постмодернизм. В связи с диагностируемым Р.Бартом кризисом индивидуального авторства и его синхронными последствиями (“письмо”, “скриптор” и др.) он обращается к тем “доавторским”, “цеховым” формам, которые также нуждаются в мнемонической деконструкции. Вырабатывается “память о жанре”, возможная при условии дистанцированного и опять же ретроспективного взгляда на жанровую традицию, но уже в новом ее содержании – как *память жанра* о своем происхождении и истории. Поэтому в современной литературной практике основной фигурой памяти о жанре становится аллюзия, актуализирующая память жанра и тем самым соответствующая интертекстуальному характеру постмодерна². При всем ее полновластии в постмодернистской литературе она относится к атрибутивным признакам культуры художественного мышления как такового, является одной из репрезентативных фигур тотального диалогизма в искусстве, без нее, в частности, невозможна традиционализация не только жанра, но и сюжета, стиля, образа и т.д., в этом смысле ее современное значение в обеспечении “связи времен” не только сохраняется, но и увеличивается. Однако в отличие от предшествующего опыта использования аллюзии для создания *контекста*, интерпретирующего объект художественной рефлексии, постмодернистское сознание с ее помощью *конструирует объект* рефлексии для ее игровой деконструкции. В эту игру вовлекаются жанр и стиль, с которыми на протяжении всего постмифологического времени связывалось представление о художественной целостности произведения. И дело не столько в игровом воспроизведении, чаще всего, пародийном, тех или иных жанров и стилей разных исторических периодов литературного процесса, что всегда было признаком смены одной художественной парадигмы другою, поскольку подобная дискредитация производилась ради утверждения новой жанровой или стилиевой системы. Дело в том, что характерная для постмодернистского произведения игра в произведение, возвращающая ему чувство собственного достоинства как самодостаточного художественного феномена, является преимущественным носителем его целостности, тем самым освобождая жанр и стиль от этой исторически длительной обязанности и превращая их в объект игры, потерявший свою опосредованную обусловленность содержанием сознания – соответственно – коллективного и индивидуального.

Симптомом заката постмодернизма является вступление его в пародийную фазу существования, что инициирует право прогнозировать новое отношение к жанровой традиции. Ее вероятное будущее мы склонны увязывать с метажанром. Он остается наиболее обсуждаемым понятием, не нашедшим пока своего, даже предварительного, словарного успокоения. Это объяснимо разнообразием исходных параметров определения его теоретического и практического (историко-литературного) содержания³ и дает право на автономную позицию в осмыслении его участия в жанровой истории литературы.

Апофатика метажанра предполагает ряд его отличительных признаков. Во-первых, отличие его как *метародового* образования от *межродовых* жанровых форм (басня, лирическая драма, романтическая поэма и т.д.). Во-вторых, отличие его как *метажанра* от жанровых форм, типологически сходных по матричным признакам, например, от родственных по своему жанровому пафосу разнонациональных жанров, таких, например, как древнегреческая ода, индийский гимн, скальдическая драпа, восточная касыда и др. с их панегирическим утверждением “высоких” жизненных реалий, событий, исторических и трансцендентных персонажей и т.д., или от общерегиональных жанров, тематически пересекающихся, например, *tristia*, эпитафии, кенотафии, реквиема, трена, плача и др. В-третьих, отличие его как жанровой *метаструктуры* (структурное сходство соотносительных жанров) от жанровой системы как относительной общности самостоятельных жанровых форм. В-четвертых, отличие его как *метаструктуры* от жанрового мотива, аморфного по своему характеру, но структурированного в художественное целое. Можно продолжить этот ряд вероятностных признаков метажанра, но принципиальное его отличие от всех жанровых форм заключается, на наш взгляд, в следующем.

Любой жанр моделирует *предметный* образ рефлектируемого объекта. А потому возникает логическая дизъюнкция. Либо один и тот же объект может быть представлен множеством разножанровых образов⁴, что позволяет говорить о жанровом полифонизме, обычно внутривидовом и являющимся, как и метажанр, внесистемным способом актуального сближения жанров в литературном процессе и одной из тенденций общей закономерности жанровой диалогичности в литературе⁵. Либо один и тот же объект может быть представлен множеством предметных, однотипных по матричным признакам (одному или в наборе) жанровых образов, объединяемых общими, видовыми для них параметрами. Например, серийная система древнегреческих жанров, связанных со свадебным ритуалом, каждый из которых впоследствии приобрел самостоятельное значение, – гимней, эпифаний, эпиталамий и др.

Оба эти варианта создают фрагментарно-целостный образ рефлектируемого объекта. Метажанр же в отличие от *рефлексивного* по характеру жанра *конструирует целостный объект*, варьируемый в жанровых образах, что обуславливает не только их общий содержательный вектор,

а, следовательно, общие для них – модальную установку, тематический горизонт и стилевой диапазон, но и их гомоморфное единство в границах структурно гибкого метажанра, обеспечивающее вероятность *жанровой диффузии*, в особенности, при условии их национальной (региональной) и родовой общности.

В этом плане к безупречному метажанру относится буколическая литература, объединяющая такие жанровые формы, как древнегреческая буколика и эклога, пастораль, идиллия и их исторические, национальные⁶, авторские⁷, метародовые⁸ вариации, а также жанровая стилизация, в том числе, и пародийная, свидетельствующая об исторической смерти этого метажанра⁹.

В практической истории литературы метажанр приобретает статус трансисторического жанрового направления, объединяющего типологически сходные по объекту рефлексии и (в отличие от жанровой системы) относительно *несходные* по своей содержательности жанровые формы. Так сформировалась описательная литература, представленная такими первичными, или миметическими жанрами, как древнеримские фасты, арабский васф, тайландский (сиамский) нират, общеевропейские экфраза, описательная поэма и “роман странствований” (М. Бахтин) и др.; дидактическая литература, характерными жанрами которой являются аполлог, басня, зеркало, притча, георгики, русские “Буквари” XVII в.¹⁰ и др.; философская литература с ее объяснимо немногочисленными жанрами (диатриба, диалог, утешение, опыты, трактат).

В истории метажанров прослеживаются те же общие для жанрового процесса мировой литературы тенденции и закономерности, о чем свидетельствуют многочисленные примеры миграции жанровых форм, их скрещивание с другими жанровыми формами¹¹ и т.д. И в этом плане метажанр обладает наибольшей валентностью в сравнении с жанровым диалогизмом, инициирующим “встречу” жанров, но соблюдающим дистанцию между ними, и тем более с жанровой системой, сохраняющей содержательную автономность жанровых форм. В контексте мирового жанрового процесса, общей закономерности развития жанра как такового тенденция метажанровых образований оказывается наиболее продуктивной для интеграции *всех* сохранившихся в памяти жанровых форм в условных границах трех архитектурных (в понимании М. Бахтина) метажанров – “описательного”, “философского” и “дидактического” с характерными для них установками на – соответственно – жизнесоизобретение, жизнеразмышление и жизнестроительство, которые образуют последовательную триаду жизнедеятельности человека. “Предвосхищающее мышление” (М. Хайдеггер) подсказывает вероятность резонансного единства этих установок, т.е. возможность универсального Жанра, синтезирующего в себе весь жанровый опыт мировой литературы и коррелирующего с равновеликим ему понимающим представлением о Всеобщей жизни.

Примечания

- ¹ Новый тип авторства обусловлен парадигматическим сдвигом в художественном сознании. Суть его можно сформулировать следующим образом: рефлексирование Я в контексте всеобщей жизни сменяется рефлексированием всеобщей жизни в контексте Я.
- ² Например, отсылка к пастурели в романе И. Кальвино “Замок скрещенных судеб”, хотя, конечно, жанровая аллюзия использовалась и ранее, к примеру, альба в “Ромео и Джульетте” В. Шекспира, в “Горе от ума” А. Грибоедова и т.д.
- ³ См. доклад Ю. Подлубной “Жанр и метажанр: к проблеме разграничения”, прочитанный на Международной научной конференции “Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Поспеловские чтения” (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 22-23 декабря 2005 г.). В нем изложены основные, существующие в науке о литературе, концепции метажанра. Наиболее приемлемым с нашей точки зрения определением метажанра является хронологически первое, предложенное Р. Спивак. Она формулирует его как “структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира, объединенных общим предметом художественного изображения” [5, 53].
- ⁴ Предметной грунтовкой жанрового образа является тема, заимствованная из жизни, мифа или литературы, его субъектным содержанием – жанровая модальность, а выразительной ипостасью – жанровый стиль.
- ⁵ Показательными в этом плане являются вторичные жанры, объектом диалогической рефлексии которых является предшествующий, в частности, жанрово маркированный, текст, каковыми могут быть антистрофа, бурлеска, пародия, парафраза и др.
- ⁶ Провансальский жанр куртуазной поэзии пастореллы или пастуреллы, французский жанр пастурелль, каталонский пасторелла, португальский паштурелла.
- ⁷ Селянки польского поэта XVI-XVII вв. Ш. Шимоновича.
- ⁸ Роман “Аркадия” Я. Саннадзаро (Италия, XV-XVI) поэма “Фьезоланские нимфы” Дж. Боккаччо, драма “Аминта” Т. Тассо (Италия, XVI), повесть “Эстелла” К. Флориана (Франция, XVIII).

- ⁹ Поэма грузинского поэта XVIII в. Д. Гурамишвили “Пастух Кацвия”, “Пасторали” Л. Арагона (Франция, XX), “Последняя пастораль” О. Адамовича (Белоруссия, XX), “Пастораль сорок третьего года” С. Вестдейка (Голландия, XX), “Пастораль XX века” Л. Костенко, “Пастораль. 1943” В. Затуливитер, (Украина, XX), а также раздел “Элегии и буколики” в книге В. Брюсова “Все напевы”, стихотворный цикл В. Бетаки “Питерские идиллии”, роман “Пастух и Пастушка” В. Астафьева.
- ¹⁰ “Букварь” В. Бурцева, “Наставление ученику” Савватия, “Увещание” С. Полоцкого, “Лицевой Букварь” К. Истомина.
- ¹¹ Так, история бестиария, генетически связанного с животным эпосом, являет нам примеры его постоянного сращения с разными как общемировыми, так и национальными (региональными) жанрами: с басней, литературной сказкой, бурлеской (ироико-комическая поэма испанского поэта XVI–XVII в. Х. Руфо “Смерть крысы”), пародией, со шпрухом – немецким средневековым дидактическим стихотворным жанром (“О животных, с описанием их породы и свойств” Г. Сакса XVI в.), со стихотворной эпиграммой (“Собрание насекомых” А. Пушкина), с памфлетом (роман А. Франса “Остров пингвинов”) и т.д.

Список использованных источников

1. Кихней Л. Г. К герменевтике жанра в лирике / Л.Г. Кихней // Герменевтика литературных жанров. – Ставрополь, 2007. – С.36–68.
2. Кортасар Х. Выигрыши / Хулио Кортасар // Избранное. – М.: Прогресс, 1979. – С. 25–355.
3. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск, 1982. – С. 255.
4. Медведев П.Н. Проблема жанра / П.Н. Медведев // Из истории советской эстетической мысли 1917–1932. – М.: Искусство, 1980. – С. 418–424.
5. Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Р.С. Спивак. – Красноярск, 1985. – С. 210.
6. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику / В.Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С.7–60.

Summary. The paper contains an attempt to give the theoretical description of a genre tradition in three forms of its existents: the past, the present and the future in corresponding notions such as “genre memory”, “remembrance of a genre” and “a metagenre”.

Key words: Genre tradition, genre memory, remembrance of a genre, metagenre.

УДК 821.161.1-2.09

Т.В.Ивасишена

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ПИРАМИДАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ В ПЬЕСАХ Л.АНДРЕЕВА

В статті досліджується особливості втілення пірамідальної композиції в п'єсах Л. Андреева. Розглядаються триактні п'єси як такі, що максимально відповідають схемі пірамідальної композиції. В результаті дослідження зроблено висновки про новаторський підхід до використання пірамідальної композиції.

Ключові слова: архітектоніка, пірамідальна композиція, акт, драматична дія.

Термин “пирамидальная (треугольная) композиция” широко используется в теории и истории архитектуры, скульптуры, живописи. Генетически это понятие связано с творческой деятельностью Леонардо да Винчи. Термин рассматривается в качестве одного из общих законов организации материала в произведениях искусства.

В литературоведении вопрос об особенностях художественного воплощения и функционирования пирамидальной композиции едва разрабатываем. Этот факт во многом объясняется недостаточно сформированной теорией формальной типологии драматических произведений.

В практике анализа особенностей драматического произведения этот термин впервые был употреблен немецким ученым Гюставом Фрейтагом [9]. Художественную реализацию пирамидальной композиции Г. Фрейтаг репрезентирует в таком построении драмы, при котором действие развивается по возрастанию до кульминации, после чего идет развязка, знаменующая

спад напряжения. Момент наивысшего конфликтного напряжения служит своеобразной вершиной “пирамиды”, по сторонам которой симметрично располагаются постепенно нарастающий конфликт и соответствующее ему убывание сюжетного действия.

В аспекте соотношения открытой (атектонической) и закрытой (тектонической) форм драмы пирамидальную композицию, вслед за Ф. Клотцем можно рассматривать как проявление качеств тектонической драмы [10]. Традиционной и общеэстетической особенностью пирамидальной композиции следует признать организацию материала по принципам симметрии и равновесия форм.

Максимально соответствующей пирамидальной композиции является трехчастная архитектурная модель драмы. Составляющий материал располагается по соответствующей схеме: (нарастание конфликта) – кульминация – спад напряжения.

Впервые в истории драматургии трехчастная схема построения драматического произведения утвердилась в испанской классицистской комедии (Лопе де Вега). Обращение к трехчастной архитектонике произведения мотивировано определенной эстетической логикой: при условии соответствия каждого акта важнейшим этапам драматического действия, трехчастная архитектурная модель является наиболее удобной для реализации: “Если бы акты идеально точно соответствовали важнейшим этапам драматического действия, то очевидно, их было бы всегда три” [7, 132]. На практике же, трехактные драматические произведения не столь частотны. Более распространена пирамидальная композиция в современной сценарной и кинодраматургии, где трехчастное построение воспринимается как универсальный закон адекватности сценическому (кинематографическому) воплощению.

Андреев был одним из драматургов-новаторов, предрекший влияние кинематографического искусства на театр и драму: “И никто даже из говоривших в защиту кинемо-театра не указал на то весьма важное обстоятельство, что именно ему, кинематографу, ныне эстетическому апашу и хулигану, суждено освободить театр от великого груза ненужностей, привходящего и чуждого, под тяжестью которого сгибается и гибнет современная сцена, хиреют драматурги, вырождается и слабеет некогда мощное и царственное слово высоких трибун” [1, т.8, 308]. Андреев использовал приемы и принципы, свойственные кинематографу. Одним из таких средств является пирамидальная композиция, воплощенная в трехактных пьесах.

Цель настоящего исследования – определить особенности воплощения пирамидальной композиции в трехактных пьесах Андреева; обнаружить связь между спецификой идейного содержания пьес и их архитектоникой; установить степень традиций и новаторства в использовании пирамидальной композиции.

В драматургии Л. Андреева можно выделить три пьесы, обладающие тремя основными архитектурными элементами: поздние сатирические пьесы “Прекрасные сабинянки” (1912), “Упрямый попугай” (1913) и философская драма “Мысль” (1914).

В пьесе “Прекрасные сабинянки” Андреев применяет пирамидальную композицию. Фабульной основой произведения избрана история о похищенных римлянами сабинянках. Этот эпизод становится осью тектонического построения пьесы.

Пьеса состоит из трех картин. Материал пьесы располагается равномерно, этапы драматического действия соответствуют архитектурному членению. Каждая картина разворачивается вокруг одного сюжетного эпизода. Все картины располагаются контрастно, т.е. каждая следующая картина противоположна по настроению предыдущей. Расположение сценических эпизодов по принципу контраста является одним из потенциальных проявлений тектонической формы драмы [4]. Даже одно и то же пространство контрастно изменяется на протяжении пьесы: “дикая неблагоустроенная местность” превращается в местность с “зачатками благоустройства”. Динамика начальной сюжетной ситуации в первой картине контрастирует со статичным плачевным положением пассивных сабинян-мужей. Вторая картина становится, соответственно, кульминацией произведения. В этой картине драматическое действие достигает крайнего напряжения, что подчеркивается рядом художественных приемов. Вторая картина пьесы “Прекрасные сабинянки” открывается пространной обстановочной ремаркой: *“До последней степени мрачная картина, изображающая печальное положение ограбленных мужей. Очень возможно, что идет дождь, свистит ветер, и черные тучи закрывают небо, но очень возможно, что все это только кажется. Ужасно! (Было бы желательно показать в самом пейзаже, что мужьям хочется выть от тоски)”* [1, 32]. Все эмоции персонажей, описанные в этой ремарке, подчеркнута преувеличены и доведены до крайней степени. Симметрия пирамидальной композиции находит конкретное воплощение во второй части этой ремарки: *“При открытии занавеса расположение действующих лиц таково: по бокам, в две симметричные группы, часть сабинян занимается гимнастикой. Вторя движениями рук, они шепчут сосредоточенно “пятнадцать минут ежедневного упражнения – и вы будете совершенно здоровы”. Посередине, на длинной скамейке рядом сидят мужья, имеющие детей, и каждый держит на руках младенца. Головы уныло склонены набок, вся поза выражает стилизованное*

отчаяние. Ужасно! Долгое время только и слышен зловещий шепот: “пятнадцать минут ежедневного упражнения – и вы...”” [1, 32]. Создавая образ пространства, Андреев прибегает к приему очуждения: реципиент не должен воспринимать его как реальное, в нем должна быть некая искусственность.

В тексте пьесы Андреев неоднократно подчеркивает ненатуральность: походка сабинян (два шага вперед, один назад), “стилизованное” отчаяние мужей и т.п. Неестественность поведения персонажей подчеркивается Андреевым симметрией архитектоники каждого элемента пьесы.

Подобно симметрии расположения действующих лиц на сцене, организована и система персонажей. Все персонажи, функционирующие в пьесе, распределены в три группы: сабинянки; их мужья, римляне. Каждая из групп распадается на единичные персонажи, однако каждый конкретный персонаж недостаточно индивидуализирован. Андреев не вводит в текст произведения перечень действующих лиц, характерологические ремарки также отсутствуют. Фактически, каждый из персонажей не обладает достаточной самостоятельностью. В пьесе каждая из групп претендует на функционирование в качестве главного героя. Второстепенные персонажи отсутствуют, что подчеркивает замкнутость общего построения произведения.

Все композиционные приемы пьесы “Прекрасные сабинянки” подчинены единой логике построения произведения, образуют тектоничность с ярко-выраженным “центром тяжести” содержания произведения, который приходится соответственно на второй акт.

Трехактная пьеса “Упрямый попугай” [3] наиболее точно соответствует построению пирамидальной композиции драмы.

В пьесе присутствует единая сюжетная линия, выстроенная по схеме:

Картина 1. Завязка – Покупка попугая.

Картина 2. Кульминация – Противостояние наедине с попугаем.

Картина 3. Развязка – Продажа попугая.

В пьесе Андреев достигает максимальной концентрации действия. Внешнее действие пьесы сводится к неудачной покупке попугая, который произносит одну и то же слово “Дурак”. Третья картина является смысловым зеркальным отражением первой. Если в первой картине Тимофеев покупает попугая, в третьей он его продает. Фрейтаг, описывая пирамидальную композицию, отмечает основную ее сложность в равномерном и симметричном спаде с одной стороны, и неуклонное движение к развязке с другой [9]. Андреев достигает строгих пропорций сюжетных элементов, свойственных для пирамидальной композиции.

Симметрия подчеркнута и организацией композиции персонажей. Центральные персонажи (Тимофеев и попугай) выводятся автором в каждой картине. Второстепенные персонажи функционируют только в пределах одного сценического эпизода (картины).

Схематически присутствие персонажей в каждом из актов можно описать следующим образом:

Картина 1. Некто, Тимофеев, Попугай

Картина 2. Тимофеев, Гаврилов, Попугай.

Картина 3. Тимофеев, Мендель, Жена Менделя, Попугай.

Все второстепенные персонажи важны в пьесе лишь в их связи с основными персонажами; они не принимают непосредственного участия в конфликте и функционируют лишь в пределах одного акта.

Вопрос о единстве места и времени, свойственном для тектонической формы драмы, Андреев решает оригинальным образом. Традиционно, независимо от формы пьесы, Андреев значительное место уделяет организации хронотопа. В пьесе “Упрямый попугай” отсутствует всякое указание на конкретизированное пространство и время действия. Создается иллюзия “вневременности”. Абстрактность хронотопа зачастую достигается писателями при помощи циклического времени. Тогда как Андреев использует линейное время. В пьесе не используются такие приемы как ретардация, ретроспекция, смещения временных пластов. Пространство “Упрямого попугая” организовано также традиционно. Андреев не усложняет композицию введением в текст пространственных обстановочных ремарок, не использует открытое пространство, которое усложняет сценическую адекватность. Однако, отсутствие показателей времени и пространства свидетельствует об определенных связях с символистской поэтикой, что неоднократно отмечено исследователями творчества Андреева.

Этот факт соотносится с подзаголовком пьесы “Символическая поэма” и романтическим эпиграфом, цитатой из Эдгара По: “Ворон каркнул: никогда” [3]. Абстрактность хронотопа, подчеркнутая романтически-символическим контекстом выводит смысл пьесы за пределы сатирического. Повторяемое попугаем “Дуррак!” – становится рефреном, исполняющим архитектурную и смыслообразующую функцию. Использование рефрена усиливает притчево-аллегорическое начало пьесы.

Архитектоника пьесы “Мысль” – уникальна для всей драматургической системы Андреева, таким построением не обладает ни одна его пьеса.

В пьесе “Мысль” Андреев определяет стадии сюжетного развития в трех действиях, включающих в себя по две картины [2]. В таком случае концентрация действия несколько ослабевает из-за внешней расчлененности. В художественной системе Андреева существует два произведения “Мысль”: эпическое и драматическое. Компаративному анализу этих двух произведений Андреева посвящена статья Е.А. Михеичевой “Особенности психологизма Л.Н. Андреева в прозе и драматургии”. Исследовательница указывает на сходства и различия в средствах создания психологизма в обоих произведениях. Сам Андреев не рассматривает трагедию мысль как некую переработку рассказа: “Современная трагедия “Мысль” Андрееву мыслилась как “самостоятельная работа”, основное отличие которой от рассказа он видел в изложении уже прозвучавших идей в “простых, правдивых и хороших сценических формах”” [6, 148]. Однако, видимая “простота формы” скрывает сложную архитектурную конструкцию.

Уникальность архитектурной модели заложена уже в самом характере номинации сценических эпизодов. В большинстве пьес основные (самые значительные по объему) архитектурные элементы называются либо картины (для тектонических пьес Андреева), либо действия (для атектонических пьес). Название акта “действие” указывает на динамику открытого построения пьесы. Картина же напротив, указывает на статику. Однако, прослеживается определенная логика: действие состоит из картин. Динамика образовывается путем смены статических картин. Такое построение подобно кинематографической смене кадров имеет явственную монтажную перспективу.

Намеренное увеличение декоративных элементов усиливает психологизм в пьесе. Тем не менее, это не нарушает строгости формы.

Каждое действие пьесы состоит из двух картин. В первом и во втором действии (действия, описывающие события до сумасшествия Керженцева) картины расположены подобно “Прекрасным сабинянкам”. События одной из картин происходят у Керженцева, события другой – у Савелова. Обстановки, окружающая каждого из персонажей, Керженцева и Савелова, прямо противоположны друг другу.

Третье действие пьесы сконцентрировано в едином, ином, нежели кабинет, пространстве. Обе картины третьего действия протекают в обстановке психиатрической лечебницы.

Третье действие “Мысли” во многом отстывает от канонов тектонического построения и пирамидальной композиции в частности. Однако возможно проследить определенную симметрию первого и третьего акта: если в первом акте речь шла о “мысли” обезьяны Джайпура, то третий акт повествует о мысли Керженцева. Андреев одновременно отождествляет и противопоставляет Керженцева с Джайпуром, поднимая экзистенциальную проблему о сущности бытия человека.

По справедливому утверждению Н.И. Ищук-Фадеевой тектонический тип построения (в данном случае с трех- или пяти- частной архитектурикой) воплощает сакральные представления человека о мире: “Три или пять действий, в данном случае это неважно, т.е. нечетное число своим истоком имело архаическую триадность, воплощающую схему жизнь-смерть-жизнь” [5, 48]. В подобном ключе трехчленную модель рассматривает и В.Е. Хализев: “Трехчленная сюжетная схема имеет глубочайшие культурно-исторические корни, она предопределена и задана архаической мифологией (прежде всего космогоническими мифами о становлении порядка из хаоса) и древними учениями о безраздельно царящей в мире гармонии, будь то индийская “рита” (обозначение принципа всеобщей упорядоченности в космологии эпохи “Ригведы” и “Упанишад”) или “космос” древнегреческой философии” [8, 131-132]. Однако, далее Хализев указывает на традиционность такой модели: “По своей исходной мирозерцательной направленности давняя трехчленная сюжетная конструкция консервативна” [8, 132]. Это справедливое в общих чертах утверждение не может быть отнесено к пьесам Андреева.

Андреев умело комбинирует классические образцы построения пьесы с кинематографическими принципами. Драматург обращается к трехчастной архитектонике пьесы, наполняя эту модель символическим содержанием, тем самым придавая новаторские черты классицистическому образцу драматического произведения. Пьесы Л. Андреева с трехчастной архитектурикой являются ярким примером воплощения пирамидальной композиции. Наличие черт пирамидальной композиции в пьесах Л. Андреева с трехчастной архитектурикой позволяет сделать вывод о четкости и логичности построения, внутренней мотивированности и симметрии каждого элемента произведения. Факт наличия такого тектонического построения способствует сценической (кинематографической) адекватности трехактных пьес.

Список использованных источников

1. Андреев Л.Н. Полн. собр. сочинений Л. Андреева: В 8 т. / Л. Н. Андреев – Санкт-Петербург: Издание т-ва А.Ф. Маркс, 1913. – 326 с.
2. Андреев Л. Н. Пьесы / Леонид Андреев. – М.: Советский писатель, 1991. – 692 с.
3. Андреев Л. Н. Упрямый попугай / Л.Н. Андреев // Собрание сочинений. В 6-ти т. – Т. 5. Рассказы; Пьесы 1914—1915; Сатирические миниатюры для сцены 1908-1916 – М.: Художественная литература, 1985. – С. 436-443.

4. Вальцель О. Архитектоника драм Шекспира / О. Вальцель // Проблемы литературной формы. – Л., 1928. – С.36-68.
5. Ищук-Фадеева Н.И. “Три сестры” роман или драма? / Н.И. Ищук-Фадеева // Чеховиана. М., 2002. – Вып.9. – С.44-54.
6. Михеичева Е.А. О психологизме Леонида Андреева. / Е.А. Михеичева М.: МНУ, 1994. – 188 с.
7. Сахновский-Панкеев В.А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В.А. Сахновский-Панкеев – Л.: Искусство, 1969. – 232с.
8. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование)/ В.Е. Хализев – М.: Изд.-во Моск. Ун-та, 1986. – 256с.
9. Freitag G. Technique of the Drama. An exposition of dramatic composition and art / Gustav Freitag. – Chicago: Scott, Foresman and company, 1900. –395p.
10. Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama/ Volker Klotz. – Munchen: Carl Hanser Verlag, 1976. – 262 s.

Summary. The embodiment of pyramid composition of Andreyev's plays is investigated in the article. Plays with three acts are analyzed as those, which properly correspond to pyramid composition's scheme. As a result of the investigation the author made the conclusion about innovative approach to pyramid composition use.

Key words: architectonics, pyramid composition, act, dramatic action.

УДК 811.111'81'33

М.В. Іконнікова

ЕПІТЕТ У СТРУКТУРІ ТОТАЛІТАРНОГО ДИСКУРСУ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ-АНТИУТОПІЇ ХХ СТ.)

У статті аналізується роль епітета в структурі тоталітарного дискурсу на прикладі романів-антиутопій ХХ ст. Визначаються характеристики “тоталітарного епітета”: спрощеність, ахроматизм, оксюморонність та ін.

Ключові слова: епітет, тоталітарний дискурс, роман-антиутопія, колористика, оксюморон.

Відповідно до центральної проблематики романів-антиутопій, що закорінена на досягненні феномена тоталітаризму в різних його проявах, увага авторів цих творів неминуче звертається до долі мови у тоталітарному суспільстві. Письменник потрапляє в доволі складну ситуацію, коли, по-перше, виникає потреба адекватно відтворити в межах індивідуально-авторського стилю особливості “викривленого”, “штучного” мовлення; по-друге, очевидно, що тоталітарний дискурс, який стає предметом художнього осмислення, кардинально змінює функціональне навантаження всіх традиційних зображально-виражальних засобів. Особливо наочно ці процеси демонструє епітет, який вступає у складні діалогічні стосунки з мовленням тоталітарного типу.

За О.М. Веселовським, епітет, будучи властивим як поетичному, так само й прозаїчному мовленню, виділяє ознаку, що “вважається істотною в предметі” [1, 59]. Як образне визначення епітет підсилює, підкреслює яку-небудь характерну, особливу якість предмета. О.М. Веселовський наголошував, що акцентування “істотного” відтіняє неістотні ознаки і здатне характеризувати не лише стиль, а й поетичну свідомість. На етапі формування поетики художньої модальності, тобто з 18 ст. [2], на зміну традиційному епітету приходять індивідуальний епітет. Його основною функцією стає виокремлення індивідуально-неповторного в предметі чи явищі, актуалізація асоціативних зв'язків, що виникають внаслідок багатопланового в семантичному відношенні використання епітета. Саме тут і криється основна художня суперечність, яку мають подолати автори антиутопій: зберегти лексико-семантичну багатоплановість епітета й адекватно відтворити звуження семантичного поля слова в тоталітарному дискурсі, закріплення за словом одного, “єдино правильного” значення.

Гіпотетично можна передбачити, що частка епітетів в художньому мовленні антиутопії має бути відносно незначною, адже уніфікований, “випрямлений” світ тоталітарності позбавлений розмаїття, семантичних нюансів, конотативних аспектів висловлювання, що значною мірою досягається за рахунок використання епітетів. Світ антиутопії принципово неполіхромний. Тому й художня картина такого світу ніби й не потребує епітетного забарвлення. Однак висловлене припущення не вповні узгоджується з художньою практикою. Для ілюстрації звернімося до двох

чи не найбільш репрезентативних щодо жанру антиутопії творів – романів “Ми” Є. Замятіна і “1984” Дж. Орвелла.

У романі Є. Замятіна “Ми” епітетно-колеристична гама надзвичайно багата. Вже на перших сторінках роману зустрічаємо численні епітети на позначення особливостей “щасливого” життя, яким живуть громадяни Єдиної Держави: “Великая, божественная, точная, мудрая прямая – мудрейшая из линий...”; “Из-за Зеленой Стены, с диких невидимых равнин, ветер несет желтую медовую пыль каких-то цветов...”; “увидел всю красоту этого грандиозного машинного балета, залитого легким голубым солнцем” [3, 4-5]. Такі “поетичні” характеристики “прямої”, “машини” як символів Єдиної Держави мають на меті акцентувати благополуччя (позірне, як потім з’ясується) “нового” світу і утворюють центральну антиномію роману.

Пояснити цей феномен можна двома чинниками. По-перше, умовно-символічне припущення-передбачення Замятіна щодо майбутнього суспільства включало такий важливий момент, як управління свідомістю громадян “Єдиної Держави”. Абсолютна більшість “номерів” живуть щасливим життям і сприймають навколишній світ як повну гармонію. Їхнє існування позбавлене суперечностей і тому наповнене життєрадісними, розмаїтими тонами й барвами. Водночас, як стає зрозумілим читачеві, у цій багатоманітності є певна ущербність, яку не усвідомлює герой-наратор (розповідь у романі ведеться від першої особи й організовано її як щоденникові записи головного героя), оскільки він від народження виховувався у відповідному ідеологічному дусі (в Єдиній Державі діє система “Дитячо-виховних Заводів”). Це “квадратна гармонія”, в якій відсутній драматизм, а відтак і повноцінне життя.

Покажемо те, що в характеристиці позірне щасливого життя громадян Єдиної Держави постійно вживаються фрази, в яких епітети набувають оксюморонного значення: “идеальная несвобода”; “благотетельное иго”; “пагубная свобода”; “ледяная искра”; “самая трудная и высокая любовь – это жестокость” [3, с.5, 25, 43, 56, 82].

Другий чинник стосується центральної сюжетної колізії роману й внутрішньо-психологічного конфлікту, що лежить в її основі. Головний герой роману, “номер Д-503”, закохується в І-330, і кохання відкриває йому зовсім інший світ, в якому мають місце не лише гармонійно-правильні, впорядковані явища з їх відповідним емоційним сприйняттям, а й дисгармонійні, хаотичні, “дикі” явища. Більшу частину художнього простору твору головний герой перебуває саме в стані закоханості – емоційно збудженому, часто екзальтичному (порівн.: “Мы шли двое – одно. Где-то далеко сквозь туман чуть слышно пело солнце, все наливалось упругим, жемчужным, золотым, розовым, красным. Весь мир – единая необъятная женщина, и мы – в самом ее чреве, мы еще не родились, мы радостно зреем. И мне ясно, нерушимо ясно: все – для меня, солнце, туман, розовое, золотое – для меня...” [3, 49]). Через стан закоханості свідомість героя-наратора втрачає досі властиву їй логіко-раціональну основу і набуває розірваних, дискретних проявів: “Неужели все это сумасшествие – любовь, ревность – не только в идиотских древних книжках? И главное – я! Уравнения, формулы, цифры – и... это – ничего не понимаю! Ничего...” [3, 44]. Все стає на свої місця лише після того, як над Д-503 проводять “Велику Операцію”, що ліквідує фантазію – “последнюю баррикаду на пути к счастью” [3, 119].

До речі, згадане вище слово “дикий” є основним характеристичним епітетом в зображенні світу минулого, і цей є, безумовно, симптоматичним: “Дикое, судорожное, пестрое, как вся тогдашняя их жизнь, ни тени разумной механичности” [3, 14].

Отже, загалом багатий на епітети з їх виразним функціональним навантаженням художній дискурс Замятіна включає в себе два органічно взаємопов’язаних шари: перший, що охоплює сферу “державно-суспільного” існування, характеризується “чистою” спектральною повнотою й “штучною” гармонійністю, позбавленою будь-яких дисонансних проявів; другий, що складає простір індивідуально-приватного життя, є різко контрастним, заснованим на зіткненні суперечностей, що проявляється, зокрема, в численних антиномічних епітетних ланцюжках.

Слід відзначити зв’язок мовлення в романі Замятіна із жанровою специфікою твору. Мовленнєвий дискурс має тут, безперечно, жанрове підпорядкування, адже антиутопія генетично успадковує від утопії художнє дослідження взаємозумовленості слова і думки. Водночас, орієнтуючись на методологію й термінологію М.М. Бахтіна, важливо пам’ятати, що кожний художній твір будь-якого жанру є авторським “словом про світ”, тобто є моделлю буття. Відповідно до цього автор неминуче підкоряє мовлення своїй меті, конструюючи модель можливого минулого, теперішнього чи майбутнього людства, а створена ним концепція накладає індивідуальний відбиток на мову твору. При цьому мовна система, концептуально змодельована автором, стає сюжетно-композиційним центром, який в антиутопічному просторі виконує важливу і яскраво виражену функцію попередження про небезпеку втрати повноцінної комунікації в духовно спотвореному суспільстві.

Дещо іншу картину щодо використання епітета в мовленнєвому дискурсі спостерігаємо в романі Дж. Орвелла “1984”. Його автор, на відміну від Є. Замятіна, категорично відмовляється

від умовно-фантазійних сюжетних ходів, якими б допускалось фізичне вторгнення у свідомість людини (на кшталт “Великої Операції” в романі “Ми”). Для акцентування тотального контролю за діяльністю громадян у предметну сферу роману вводиться лише “телекран”, через який відповідні органи спостерігають за людьми і можуть до них звертатися.

У романі Орвелла описано світ недалекого майбутнього (сюжетні події відбуваються у 1984 році і цифра на його позначення обернена до 1948 – часу написання твору, завершення якого прийшлося вже на 1949-й). Від перших моментів знайомства з цим світом він постає як підкреслено непривабливий, жорсткий, ворожий людині: “Мир снаружи, за закрытыми окнами, дышал холодом. Ветер закручивал спиральями пыль и обрывки бумаги; и, хотя светило солнце, а небо было резко голубым, все в городе выглядело *бесцветным* – кроме расклеенных повсюду плакатов...” [5, 23; тут і далі виділення у цитованих текстах наші. – М.І.]. Проблиски іншого світу являються Вінстону Сміту, головному героєві роману, спочатку лише уві сні і показово, що в описі картин сновидіння колористичні епітети займають вагоме місце: “Вдруг он очутился на *короткой, упругой* травке, и был летний вечер, и косые лучи солнца золотили землю. Местность эта так часто появлялась в снах, что он не мог определенно решить, видел ее когда-нибудь наяву или нет. Про себя Уинстон называл ее *Золотой* страной. Это был *старый, выщипанный* кроликами луг, по нему бежала тропинка, там и сям виднелись кротовые кочки. На *дальнем* краю ветер чуть шевелил ветки вязов, вставших *неровной* изгородью, и *плотная* масса листвы волновалась, как волосы женщины. А где-то рядом, *невидимый*, лениво тек ручей, и под ветлами в заводях ходила плотва...”. Згодом, коли Вінстон знайомиться з Джулією і вони виїжджають за місто, перед ними відкривається справжній різнобарвний, дійсно живий світ: “*Нежный* воздух и зелень листвы”, “*молодая ясенева* поросль”; “*солнечный свет, цедившийся* сквозь листву” [5, 92-93]. Але такі вкраплення зустрічаються в романі нечасто, його простір майже цілком заповнено сіро-синім кольором одноманітного й тотально уніфікованого життя.

Важливим художнім відкриттям Орвелла стало використання спеціальної мови, так званої “новомови” (в оригіналі – “Newspeak”). Влада в романі ініціює розвиток і поширення нової мови з метою уніфікації мислення, подолання будь-якої самостійності й індивідуальності. Newspeak, виступаючи головним чинником тоталітаризації всього суспільства, в перспективі повинна була замінити всі колишні слова, а з ними і пам’ять про те, що було колись, по суті, ліквідувати минуле. Сайм, приятель Вінстона й провідний фахівець із Новомови чітко формулює її мету: “Don’t you see that the whole aim of Newspeak is to narrow the range of thought? In the end we shall make thoughtcrime literally impossible, because there will be no words in which to express it. Every concept that can ever be needed, will be expressed by exactly one word, with its meaning rigidly defined and all its subsidiary meanings rubbed out and forgotten. Already, in the Eleventh Edition, we’re not far from that point. But the process will still be continuing long after you and I are dead. Every year fewer and fewer words, and the range of consciousness always a little smaller...” [8] (“Невже вам незрозуміло, що завдання новомови – звузити горизонти думки? Врешті-решт ми зробимо думкозлочин просто неможливим для нього не залишиться слів. Кожне необхідне поняття буде виражатися одним-єдиним словом, значення слова буде строго визначеним, а побічні значення ліквідовані й забуті. В одинадцятому видання ми вже на підході до цієї мети. Але процес буде продовжуватися й тоді, коли нас з вами не буде на світі. З кожним роком все менше й менше слів, все вужчі й вужчі межі думки...”). Водночас показово, що в той час, коли відбувається розмова Вінстона і Сайма, останній працює над прикметниками, вважаючи свою роботу з ліквідації прикметників (а разом із ними, зрозуміло, й епітетів) надзвичайно важливою.

Характерна трансформація відбулась у Новомові зі словом *free* (*вільний*). Хоч воно й залишилося у словнику, але використовувалось лише у таких висловлюваннях, як “This dog is free from lice” or “This field is free from weeds” (“собака відрізняється від лисиці”; “поле очищене від бур’яну”). Воно не вживалося у старому значенні “політично вільний” чи “інтелектуально вільний”, оскільки свобода думки і політична свобода не існували навіть як поняття, і, відповідно, не вимагали означень. Так само відсутніми були прикметники “любовний”, “праведний”; натомість вживались “мінілюбний” (*Miniluv*) і “мініправний” (*Minitrue*) як похідні від “Мінілюб” (скорочена назва “Міністерства любові” – “Ministry of Love”) і “Мініправ” (“Міністерство правди” – “Ministry of Truth”).

Мова, створена Орвеллом, демонструє процес руху людства в “нікуди”, в антисвіт, у простір, який своїм наповненням розчиняє людину, позбавляє її можливості як мислити, так і відчувати, перетворює її на антилюдину. “Новомова” Орвелла – яскрава ілюстрація мовленнєвого виховання людини за програмою, що складена з метою притлумити і знищити будь-яке творче начало, запрограмовано виключене з антиутопічного життєвого простору. У новому словнику немає місця семантичному нюансуванню, не розрізняються частини мови, а відтак втрачається необхідність епітета як образного означення того або іншого явища чи об’єкта. По суті, нова мова представляє собою змішання лінгвістичних і екстралінгвістичних чинників, тобто мова стає основним засобом маніпулювання свідомістю. Тут має місце квазіномінація і оксюморонність, тобто поєднання

непоеднуваного, що ми спостерігали і в романі Замятіна. Сутність цих явищ полягає в тому, що звичні предмети, події, явища, відношення отримують нові назви, що не збігаються з тими, що вже функціонують і до яких усі звикли. Часто перейменування здійснюються як самоціль, заради перейменувань, як знак сили нової влади, як то представлено, зокрема, у Замятіна. Інколи це потрібно для приховання істинних намірів і функцій влади, як у Орвелла. Значною мірою саме Новомова з “1984” втілює уявлення про ідеальну в плані державно-соціальної унітарності, єдину мову, модель якої складалась ще у просторі утопічних романів.

Новомова Орвелла передбачала однозначне тлумачення слів і словесних конструкцій, не допускаючи образності в утворенні понять і позбавляючи їх тієї наповненості, яку вони мали в контексті своєї культурної атмосфери. Слово в Орвелла наче “оголюється”, існуючи лише в своєму безпосередньому семантичному полі, воно позбавляється звичного для читача-реципієнта, який перебуває в іншому семантико-стилістичному полі, сенсу, не збагачується суб’єктивно-асоціативними конотаціями. Те, що словник “Новомови” бідний, позбавлений епітетів і метафор, має принципово концептуальне значення: відсутність слова гарантує відсутність думки і позиції людини, витіснення її з активного соціально-політичного і культурного поля.

Очевидно, що мовностилістичні особливості роману “1984”, зокрема використання епітетів засвідчують його новаторство у сфері не лише власне стильовій, а й у жанровій, оскільки автор максимально враховує особливості того нового жанру, до якого він долучається своїм романом, – жанру антиутопії.

Таким чином, особливості використання епітетів в роман-антиутопії демонструє основну мету художнього моделювання специфічного тотального дискурсу, що має засвідчити спрощення, уніфікацію мови і пригнічення людини, унеможливлення її творчої активності.

Список використаних джерел

1. Веселовский А.Н. Источическая поэтика / Александр Николаевич Веселовский. – М. : Высшая школа, 1989. – 404 с.
2. Бройтман С.Н. Из лекций по исторической поэтике: Слово и образ / Самсон Наумович Бройтман. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 66 с.
3. Замятин Е.И. Мы: роман / Евгений Иванович Замятин // Замятин Е.И. Избранные произведения. В 2-х тт. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 3-155.
4. Купина Н.А. Тоталитарный язык: Словарь и речевые реакции : монография / Н.А. Купина. – Екатеринбург: изд-во Уральського гос. ун-та, 1995. – 144 с.
5. Оруэлл Дж. “1984” и эссе разных лет / Дж. Оруэлл – М.: Прогресс, 1989. – 384 с.
6. Платонов А.П. Котлован: Текст. Материалы творческой истории / Андрей Платонович Платонов. – СПб. : Наука, 2000. – 380 с.
7. Хаксли О. О дивный новый мир / Олдос Хаксли // О дивный новый мир: Английская антиутопия. Романы: Сборник. – М. : Прогресс, 1990. – С. 295-488.
8. Orwell G. Nineteen eighty-four // <http://orwell.ru/library/novels/1984/english/>

Summary. The role of epithet in totalitarian discourse based on anti-utopian novels in XX century literature have been investigated in the paper. The peculiarities of “totalitarian epithet” (simplicity, oxymoron, non-colour) are substantiated.

Key words: epithet, totalitarian discourse, anti-utopian novel, colour spectrum, oxymoron.

УДК 821.161.1–1.000.7.01"19"

Н.И.Ильинская

“НА ВЕСАХ ИОВА” : ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ВЕКТОР ДУХОВНЫХ ИСКАНИЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

У статті розглядається художня специфіка екзистенціального вектору духовних пошуків у новітній поезії XX століття. Предметом текстуального аналізу є образи Авраама, Ісаака, Йова в їхній укоріненій або інверсованій семантиці як ціннісні орієнтири екзистенціального досвіду. Досліджено константні екзистенціальні категорії: вибору, волі, самотності, смерті, їхню художню реалізацію в авторських стратегіях.

Ключові слова: релігійно-поетична свідомість, екзистенційні категорії, ідіостилістика, традиція, культурна пам'ять.

В исследовании экзистенциального вектора в религиозно-философской поэзии XX века особую значимость имеет суждение Н. Бердяева о ее христианском коде: “Соединение муки о Боге с мукой о человеке делает русскую литературу христианской даже тогда, когда в сознании своем русские писатели отступали от христианской веры” [1, 173]. Как видим, философ объединяет в единое целое муки о Боге и человеке как равновеликие, поскольку мир без Бога неминуемо превратится в мир без человека и его Бытия. Эта же мысль весьма лаконично выражена И. Бродским, чье мироощущение устойчиво ассоциируется с экзистенциальным: “Обычно тот, кто плюет на Бога, плюет сначала на человека” (“Речь о пролитом молоке”). Религиозно-философская поэтическая традиция XX века с ее тяготением к синтезу пытается художественно осознать единство Бога и человека в новой для себя парадигме экзистенциального мировосприятия.

Экзистенциальное сознание, многоаспектное по структуре, “генетически складывается как метасодержательная категория” [5, 38-39]. В структуре различных типов религиозно-поэтического сознания – традиционно-догматического, культурно-религиозного, внеконфессионально-религиозного – экзистенциальный вектор выступает весомой компонентой. Цель настоящей работы – выявить художественную специфику экзистенциального вектора духовных исканий в творчестве таких непохожих по идиостилистике и несравнимых по масштабу дарования, принадлежащих к разным литературным поколениям авторов, как Иосиф Бродский, Зинаида Миркина, Вениамин Блаженный, Илья Тюрин, Геннадий Русаков, Виктор Шнейдер и другие. Сверхзадача исследования – показать экзистенциальный вектор духовных поисков как интегральную константу современной русской поэзии.

Говоря о степени изученности проблемы, отметим ее неоднородность. Если о поэзии И. Бродского существует обширнейшая литература, то об остальных авторах написано по 1-2 критической статьи самого общего плана. К ним мы будем обращаться в контексте нашего исследования. Из работ, посвященных экзистенциальной поэтике и проблематике в русской литературе, наиболее авторитетными считаем монографии С. Семеновы [19] и В. Заманской [5]. Однако данные авторы в них не рассматриваются. Статья продолжает наше исследование данной проблематики (см.: [7]).

Экзистенциальная компонента культурно-религиозного типа сознания достаточно полно воплощена в поэзии И. Бродского, что отмечено в научной литературе М. Крепсом [11], А. Ранчиным [17], Вяч. Вс. Ивановым [6], В. Ерофеевым [4], Е. Келебаем [9]. Обозначенная в раннем творчестве поэта мотивами отчаяния и одиночества, в дальнейшем она становится семантическим ядром, захватывая, по словам В. Ерофеева, “темы расставаний, разлук, потерь и старения, оформляясь в элегический жанр, смешиваясь с темой абсурдности жизни и смотрящей из всех щелей смерти” [4, 138]. Топосом названных исследований является констатация близости религиозного сознания И. Бродского идеям философов-экзистенциалистов, в частности С. Кьеркегора и Л. Шестова в вопросах веры и отношениях с Абсолютом по таким параметрам:

- отрицание системности в философии и “систематичности” ума как признака догматичности мышления, выраженного Л. Шестовым в присущей ему афористичной форме: “Что важнее, всеобщая истина или собственная “трудовая” ложь” [25, 152];

- акцентуация трагизма человеческого существования и размышлений о смерти (“философия отчаяния” у Л. Шестова);

- принятие страдания как блага, несущего мистический опыт богообщения;

- скептическое отношение к рационализму и возможностям позитивистского познания как единственного способа постижения мира;

- актуализация проблемы личного выбора; в аполитичности как характерной особенности экзистенциального сознания [см. об этом : 4; 9; 24; 25]. Выявленные исследователями координаты поэтического мира И. Бродского, экзистенциальные по сути, атрибутивны и для его культурно-религиозного сознания.

Как уже подчеркивалось, экзистенциальное сознание поэта особенно привлекает ветхозаветная традиция, свидетельством вовлеченности в которую является поэма “Исаак и Авраам” (существует и другое ее жанровое определение – большое стихотворение), написанная И. Бродским как своеобразный отклик на прочтение Библии. В ее анализе литературоведами рассмотрены такие аспекты: поэма как аллегорическое предвестие Рождества и крестной жертвы Христа (В. Кулле); завуалированное повествование о судьбе еврейского народа, отсылка к страданиям евреев в XX столетии (М. Крепс); изображение жизни в экзистенциальном горизонте как вечной жертвы (А. Ранчин). Думается, не менее рельефно особенности экзистенциального мировосприятия поэта предстанут в сопоставлении двух произведений – поэмы “Исаак и Авраам” и религиозно-психологического эссе С. Кьеркегора “Страх и трепет”, посвященных этому библейскому сюжету.

История Авраама – “рыцаря веры” – рассматривается у обоих авторов как рождение

абсолютного доверия к Богу и подчинение всех земных чувств любви и вере к Всевышнему. Так, С. Кьеркегор сосредоточивает внимание на внутренних переживаниях Авраама, на той ценности, коей является для него Исаак – “сын старости”, на том испытании, которое было уготовлено Аврааму: “...ни один ребенок не был ... сыном обетования ...; и судьба Исаака вместе с тем ножом была вложена в руку Авраама. Однако он не усомнился, он не озирался в страхе направо и налево, он не бросал вызов небесам в своих молитвах” [14, 26-27].

В отличие от философа, поэт концентрируется на внешних событиях, переводя внутренний план во внешнее действие. Шествие отца и сына на гору Мориа к месту жертвоприношения наполнено глубоким трагизмом, переживания персонажей выведены в подтекст. Образы природы: барханы, зыбкий песок, в котором вязнет нога, и “в нем трава (коснись – обрежешь палец)”, палящее солнце, тяжелые вязанки хвороста на плечах – все напоминает о предстоящей жертве. Вода и вино, которые несут с собою Исаак и Авраам, аллегорично соотносятся с евангельской историей о брачном пиршестве в Кане Галилейской (надежда на чудо). В событиях поэмы (согласимся с исследователем) отчетливо просматривается пророчество Рождества и будущей крестной жертвы Иисуса. Как указано в комментариях к Новому Завету, “Исаак является прообразом Христа как сына Авраама, как того, кто наследует обещание и благословение, которое Бог дал Аврааму” (Быт. 22: 17-18; Гал. 3: 16-14). Однако смысл поэмы не исчерпывается парафрастикой библейской ситуации жертвоприношения. Жизнь постигается поэтом в ее вечной жертвенности: после явления ангела шествие отца и сына продолжается, и вновь Авраам торопит его, а Исаак медлит. Мотиве бесконечности, коррелирует у И. Бродского с экзистенциалистской философией трагизма и абсурдности бытия.

Мотив молчания вносит дополнительные обертоны в развитие лейтмотива бесконечного доверия Богу. С. Кьеркегор, акцентируя молчание Авраама (ничего не сказал близким – Сарре, Елизару), отмечает подвижничество “героя веры”: “Да и кто сумел бы понять его, и разве это испытание по самой своей сути не наложило на него обета молчания?” [14, 27]. У Бродского этот мотив, выступая коррелятом экзистенциального одиночества, находит оригинальное художественное воплощение. Поэма “Исаак и Авраам” содержит 607 строк, из которых только 37 – диалог между сыном и отцом или реплики одного из них. Такой минус-прием создания психологической атмосферы использован Бродским неслучайно: на его фоне особенно ярко и выразительно прозвучат слова Авраама (“почти что окрик”): “Господь, он Сам усмотрит...” [2, I, 247]. Библейская реминисценция: “Бог усмотрит Себе Агнца для всеожожения” (Быт. 22: 8), воссозданная почти дословно, подчеркивает бесконечное доверие Авраама к Богу. Вера укрепляет его душу. Он знает, что это самая тяжкая, невыносимая для человека жертва. Но он знает также, что “ни одна жертва не бывает слишком тяжела, когда ее требует Господь” [14, 27].

Таким образом, как философа, так и поэта в библейской истории привлекает экзистенциальная ситуация выбора, когда “подлинный выбор – это выбор между не допускаемой разумом возможностью и возможностью “неразумного” выбора” [14, 140]. Однако в отличие от С. Кьеркегора, оценивающего поступок Авраама прежде всего в религиозно-экзистенциальной парадигме, И. Бродского привлекает идея страдания, источник которого Бог как надличностное начало. В дискурсе экзистенциального сознания поэта особую весомость приобретает религиозный опыт Ветхого Завета, когда Бог Сил ставит человека в ситуацию вечного ожидания милости или гнева. И не следует человеку искать каких-либо объяснений поступков Всевышнего: Он – Бог: “Господь дал, Господь и взял; да будет имя Господне благословенно!” (Кн. Иова 1: 20).

Для объективности картины укажем и на иную модальность: сочувствие И. Бродского экзистенциальному одиночеству Бога-Сына, которому суждено привыкать “к пустыне... как к судьбе”, и Бога-Отца, который “Сам в пустыне дольше нас” (“Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...”, “Рождественская звезда”, “Бегство в Египет II”), страданиям Иисуса и Богоматери (“Натюрморт”, “Колыбельная”). Иными словами, поэт наследует “заветной тенденции творцов экзистенциальной ориентации на метафизику, смерть, “мистическую обиду умирать”, на абсолютную жалость к человеку” [19, 421].

Библейский сюжет жертвоприношения Авраама, отличающийся особенным драматическим накалом, привлекает других, очень разных по мироощущению и типу религиозно-поэтического сознания современных поэтов, в частности З. Миркину, В. Шнейдера, предлагающих свой вариант его интерпретации. Напомним, датский философ, преклоняясь перед “рыцарем веры”, не столько понимает Авраама, сколько приходит в изумление от его поступка, несколько сомневаясь в его вероучительном значении в силу парадоксальности: “Если мы полагаем, что, обдумывая исход этой истории, мы можем сдвинуться в направлении веры, мы обманываем себя и пытаемся обмануть Бога относительно первого движения веры” [14, 38]. В отличие от него З. Миркина видит данную ситуацию не как соблазн веры, а как духоносное, вневременного масштаба событие.

Динамику лирического сюжета стихотворения “Так наступает царство Духа...” также составляет движение, но не к горе Мориа, а к некой метафизической высоте духовного

возрастания, исполненное исключительного доверия к Господу, когда происходит испытание Веры на “последней глубине”. Любопытно другое – ветхозаветный сюжет “прочитан” З. Миркиной через призму новозаветного религиозного сознания. Это продемонстрировано использованием сакральных образов: “Царство Духа”, “Дух святой”, более характерных для Евангелий, символическим соединением в предстоящей жертве Отца и Сына (“Вот Исаак мой онемелый, / вот он глядит, едва дыша, / – мое измученное тело, моя продрогшая душа...”) [16, 244]. Но самое главное отличие – в лирической интонации обращения к Создателю, наполненной не только чувством “страха и трепета”, но любви и надежды. Новозаветный подтекст “спрятан” автором в реминисценциях из Евангелия: “твердыня стала легче пуха” (срв. “...иго Мое благо, и бремя Мое легко” – Мф. 11:30); “открылись внутренние двери” (“стучите, и отворят вам” – Мф. 7:7). В полемическом заострении к С. Кьеркегору используются аллюзии на первое чудо Христа и божественную Евхаристию: “Последний свет хранит вода” перед ее превращением в вино (срв. у С. Кьеркегора: “...наше время не остается с верой, не задерживается на ее чуде, превращающем воду в вино, оно идет дальше, оно превращает вино в воду” [14, 38]). Свет Истины – один из сквозных символов в поэтической системе З. Миркиной – оповещает о вечном рождении Духа Святого (Бога) в человеческой душе.

Иными словами, если культурно-религиозному сознанию И. Бродского “ближе ветхозаветный Бог, который карает непредсказуемо” [8, 95], Он рядом и в то же время нигде, и родство этой идеи с экзистенциализмом более чем очевидно, то для традиционно-догматического сознания З. Миркиной выход из трагического блуждания в пространстве и времени видится в “проращении” Духа в творении. В параметрах религиозно-поэтического сознания З. Миркиной единение с Богом – это Абсолютная потенциальность, в которой снимаются трагические оппозиции бытия, центральная из которых вечная жизнь – смерть: “Дай мне постичь Тебя во мне! / Дай мне самой в Тебе открыться” [16, 244]. Это единство отражается в комплексе мотивов, имен, названий Бога (Податель Сил, Бог – Свет, Бог – Даятель, Бог – мое бессмертие, Чудотворный Спас), в традиционных сакральных символах.

В стихотворении В. Шнейдера “Жертвоприношение Авраама” библейское событие отрефлектировано с точки зрения некоего наблюдателя, следящего за выполнением Архангелом Гавриилом “приказанья сверху”: “остановить над жертвой / Нож в руке Авраама” [26, 173]. Библейский сюжет и его персонажи десакрализованы за счет сближения автором “верха” и “низа”. Постмодернистская игровая поэтика аннигилирует иерархии и сознательно “переплетает” порядки дольнего и горнего миров. Приемом травестирирования маркировано несоответствие между традиционными представлениями об ангельской бесплотности и “упитанностью” Божьего вестника, которому вроде бы и не по чину состоять в порученцах – все-таки Верховный Ангел. К тому же он просто отвык летать: “Частые взмахи крыльев / С трудом держат в небе тело / Архангела Гавриила. / Он тучен. Лицо вспотело” [26, 173]. Поэтическая ситуация предоставляет простор читательской фантазии. Что же случилось – Всевышний передумал? Или кто-то недостаточно серьезно отнесся к данному ему заданию, и на “прорыв” срочно летит один из главных в сонме небесной иерархии? Как бы там ни было, напрашивается далекий от сакральных интерпретаций вывод – в небесной канцелярии царят такие же хаос и неразбериха, как и на земле. Таким образом, разработка библейского сюжета В. Шнейдером представлена в игровой манере, не претендующей на решение “последних вопросов”. Происходит эстетизация библейского сюжета, что является одной из ярких черт современной поэзии. Аналогичные процессы травестирирования сакрального отмечены А. Мережинской в современной русской прозе [15, 409].

Актуализация в новейшей поэзии “разговоров с Богом” доказывает их особую укорененность в русской традиции. Вопросы “русских мальчиков” о Боге и бессмертии едва ли не в прямой проекции отрефлектированы в конце XX века культурно-религиозным сознанием Ильи Тюриня. Он автор двух поэтических сборников, существует литературная премия его имени (Илья-Премия). Короткий жизненный и творческий путь талантливого поэта имеет гораздо больше оснований для сравнения с А. Рембо, чем, скажем, фигура Я. Могутина, которую критики в преувеличенной оценочности сравнивают с французским символистом. Как и А. Рембо, русский поэт И. Тюрин пишет стихи всего несколько лет и примерно в том же возрасте отказывается от творчества в пользу практической деятельности. Как и в случае с французским гениальным юношей поэзия не ответила на его вопросы, не смогла решить невыполнимую по определению задачу – восстановить гармонию мира.

В сборнике, вышедшем после трагической гибели девятнадцатилетнего поэта [21], собраны стихи, написанные И. Тюриним в период с 1995 по 1999 год. Экзистенциальное сознание автора включает комплекс инвариантных мотивов: одиночества Бога, преданного людьми, неузнанного среди толпы. Характерны мотивы богооставленности, интерпретированные через кьеркегоровский мотив молчания; острое переживание Танатоса почти при полном отсутствии его “антитетичного двойника” Эроса. Пропущенные через опыт экзистенциального одиночества, они

отражают смятение и трагизм поколенческого существования молодого поэта: “от старших его отделяла бездна их самосохранной спеси, от сверстников – уровень достигнутой глубины” [12, 7].

В отличие от метафизического “холода” поэзии И. Бродского, под влиянием которой формируется творческая индивидуальность И. Тюринина (и в этом он один из многих), его Богопознание отмечено духовным напряжением в стремлении к философско-поэтическому осмыслению тайн христианского вероучения (Святой Троицы, свободы и веры, этических постулатов). Сложно говорить о “духовной эволюции” и устоявшихся взглядах применительно к не достигшему двадцатилетия поэту. Они во многом противоречивы. В одном из последних стихотворений, посвященному памяти И. Бродского (“24 мая 1940”), в “горниле сомнений” выковывается ответ на “вопросы последние, детские”: “...пока не отпрянули / Мы к рубежу своему – / В мыслях и в голосе, / поздно ли, рано ли / – Мы обратимся к Нему” [21, 248]. Однако смысловую целостность цитируемого фрагмента нарушает контрапунктное двустишие: “Это уже Рождество и Успение – выберешь сам наугад” [21, 248].

Рассуждения И. Тюринина о конечности земного пути и изоморфности “символов смерти” “символам жизни”, характерные для экзистенциального сознания, находят поэтическое выражение во многих стихотворениях (“Шестнадцатому году”, “Ной”, “Екклесиаст”, “Прежде, чем его сны заключают...”, “Хор”). Один из наиболее ярких приемов его творческой манеры – инверсирование традиционных мифологем, отражающее трагический скепсис поэта по поводу грядущего бессмертия: “Я знаю, что меня не воскресят, / И потому не осужу Иуду” [21, 314]. И хотя “борение Иакова с Богом” продолжается, религиозно-поэтическое сознание И. Тюринина отстоит как от “розового христианства”, так и от эпатажных богоборческих угроз, например, “красивого, двадцатидвухлетнего” поэта В. Маяковского.

“Самость” пути Богопознания И. Тюринина, его целомудрие в обращении к сакральному отмечены М. Кудимовой: “Интеллектуальная беспощадность, отсутствие какой бы то ни было артистической позы, столь характерной для Бродского и Маяковского, не позволяла использовать Бога как троп, как фигуру поэтической речи или как расхожий образ культурного обихода” [21, 80]. Даже если увидеть в этом наблюдении момент самоидентификации и апологии со стороны известного российского поэта и литературоведа, действительно нельзя не отметить глубину и настойчивость поисков Истины И. Тюрининым.

Новейшая поэзия XX века, как и поэзия русского модернизма, испытывает сильнейшее влияние философских идей и концепций. Обращение к экзистенциальной философии Ничто представлено в произведении И. Тюринина “Хор”, посвященном памяти И. Бродского. Диалог с учителем и кумиром осуществляется посредством аллюзивных отсылок к семантическому комплексу его экзистенциальных тем и образов; “биографическому” каркасу его жизни; реконструкций “знаковых” элементов идиостиля И. Бродского; включений ритмических цитат и характерной для нобелевского лауреата строфики (“Натюрморт”; “Строфы” из “Новых стансов к Августе”, “Сидя в тени”), маркирующих участие младшего поэта в сформировавшейся традиции с ее семантическим и тематическим “ореолом”; полемикой и мягкой иронией в интерпретации ключевых для И. Бродского мифологем (поэт-орудие языка; вера – почта в один конец); ключевых слов (одиночество; тьма; зима; страх; ясли; звезда; пустыня; хор).

Самым близким претекстом к “Хору” И. Тюринина является стихотворение И. Бродского “Сидя в тени”. Помимо общности экзистенциальной проблематики, их объединяет жанр: оба “больших стихотворения” представляют собой стансы, где каждая строфа, кроме обязательной точки, заканчивается сентенцией (как известно, И. Бродский признанный мастер пуанта, чему наследует и младший поэт). Философема Ничто помещается обоими поэтами в элегический дискурс быстро текущего времени и неизбежности смерти. Отметим, в стихотворении “Хор” она дополнительно маркирована за счет написания с прописной буквы: “Это не я шепчу – / Это я слышу. Звук / Шепота жжет свечу, / И на стене я двух / Сгорбленных вижу. Тень / Тем и приятна, что / В ней не узнать людей / Это и есть Ничто” [21, 213]. Диалог построен по принципу поэтического эха: лирический субъект “Хора” “слышит” ушедшего в иной мир поэта-классика: “В этом и есть, видать, / роль материи во / времени – передать / все во власть ничего, / чтоб заселить верто / град голубой мечты, / разменявши *ничто* / на собственные черты (курсив автора – И. Бродского) [3, II, 567]. В интертекстуальной переключке участвует реминисценция из текста И. Бродского о предпочтении реальности отражению – тени (“И тень интересней мне”). Ее архетипические корни, восходящие к библейской древности (срв. “Если я пойду долиной смертной тени...” Пс. 22:4), в обоих текстах связаны с семантикой смерти, экзистенциальными размышлениями о ней как о выходе “за пределы”.

Для лирического субъекта И. Тюринина эти “часы ясности”, когда происходит разрыв в обыденности и возникает необходимость осознания сущности Ничто, вызваны смертью, страх перед которой аннигилируется в творчестве: “Гений, он знал про смерть / Малое, но сумел / Выдать свой страх – и спеть, / душу отдав зиме” [21, 212]. Застывшее в тени на стене (“вертограде голубой

мечты” у И. Бродского) конечное бытие, бытие-к-смерти, по М. Хайдеггеру, “обнаруживается только в трансценденции выдвинутого в Ничто человеческого бытия” [22, 25].

Совпадение в отправном пункте не исключает различий. Так, И. Бродский переносит центр тяжести в плоскость рассуждений о предназначении творчества. “Даль”, в которую всматриваются будущие поколения (в культурно-религиозном сознании поэта она выступает коррелятом Ничто), лишена небес, но это – не его вина. Эта мысль реализуется посредством трансформации аллюзии на знаменитое зеркало Ф. Стендаля.

Знаковой для экзистенциальной традиции является фигура ветхозаветного праведника-страдальца из Книги Иова. Интерес к этой части Библии, ее проблематике и образности, достаточно укоренен в религиозно-философском дискурсе (С. Кьеркегор, Ф. Достоевский, Л. Шестов, Н. Бердяев). В новейшей русской поэзии (И. Бродский, А. Кушнер, А. Сопровский, О. Седакова, Г. Русаков, С. Стратановский, В. Блаженный, З. Миркина, Б. Кенжеев) воплощены такие ракурсы экзистенциальной парадигмы интерпретации образа Иова, как бунт Иова и его вопрошание Бога; смирение и принятие страданий. Особое значение имеют лишенные иронического подтекста размышления над неустойчивым и жестоким миром, его трагичностью и абсурдом, демифологизация Книги Иова. Названные аспекты реализуются на концептуальном, тематическом, образном уровнях, в качестве мифологемы, знака или аллюзивной отсылки.

В духе вопрошаний библейского праведника исполнены “разговоры с Богом” в поэзии Г. Русакова. Его лирический герой (а по сути, сам поэт, поскольку дистанция между автором и лирическим субъектом сведена до минимума) принимает вызов Провидения. Он не нуждается в пространственных рассуждениях и демонстрациях творческой силы Всевышнего: “Неужто ты, владыка, и со мной / начнешь опять свое – про носорога? / Про мощь твою? / Про то, какходишь в раж – моря врасхлест и в тряске / твердь земная? А ни к чему мне, господи, кураж: / я без того твою десницу знаю” [18, 5]. Более того, говоря о богооставленности, об испытаниях, ниспосланных ему, как праведному Иову, сверх меры, он утверждает свое право на богоборчество (“Не замолчу, владыка, не смирюсь”; “.. У, страшный бог, верни – ты взял мое! Я отыщу управу и на бога”; “Ужо тебе, творец!”). Трагический конфликт с Творцом лишен романтической окраски. Напротив, поэт иронически снижает образ Бога-Творца, уподобляя Его креационизм обычным хлопотам хозяина-завхоза, погрязшего в житейских мелочах и равнодушному к “венцу творения”: “Но тебе, как всегда, недосуг. / Все хлопочешь: то гвозди, то краска...” [18, 8]. Этому служит и прием антропоморфизации образа Бога: в облике земного хозяина Всевышний разгуливает в кедах, надкусывает пирожок и т. д. То есть от “страха и трепета” перед Богом Сил не остается и следа. Человек остается один на один со своими дерзкими вопрошаниями, взыскующими Высшей справедливости.

Как видим, современным экзистенциальным сознанием актуализированы модели таких близких контактов сакрального и обыденного, зафиксированные в мифологеме Иова и – шире – религиозном сознании Ветхого Завета, когда Господь позволяет (но, заметим, только избранным) вопрошать и бороться с Собой. Показательны в этом плане суждения критиков (В. Славецкий, В. Цивунин [20; 23]), которые в напряженном диалоге лирического субъекта Г. Русакова с Богом усматривают особый тип религиозности, когда поэт не отрицает “бытие Божие или сомневается в Его могуществе – как раз у него каждая “вошь” пронизана Божьим присутствием, и нисколько не умозрительно, без неопитской экзальтации. Но постоянно идет тяжба как бы между своими. И чем резче герой говорит, спорит, обвиняет, требует (с “семейной” бесцеремонностью: дай! дай! дай!), тем настойчивее утверждает он свою и всеобщую неотрывность от высшей инстанции, все “порождающей” и вездесущей” [20, 159].

Демифологизация Книги Иова, обмирщение и десакрализация образа Создателя становится характерной чертой и других типов религиозно-поэтического сознания. В качестве примера обратимся к неортодоксально-религиозному типу сознания В. Блаженного. В его структуре представлен широкий спектр отношений с Абсолютом: от кощунственных с прозрачными аллюзиями на “глас из бури” Книги Иова: “Это ты, а не я, мой Создатель, дурак / с атрибутами бури и грома” [2, 84] до стилизаций в духе новокрестьянской поэзии: “Он ведь тоже, Господь наш, крестьянского званья / И всегда прибывает в заботе-труде, / Ладит сбрую весною, зимой ладит сани, / Поспевает в лаптях поднебесных везде...” [2, 139]. Квазикрестьянская имитация календарного быта В. Блаженного восходит к книжным источникам, в отличие от новокрестьянских поэтов, “проживающих” религиозность именно в такой темпоральности. Стилизация осуществляется посредством отбора лексики: использования тавтологических конструкций (забота-труд); косноязычия (два подлежащих: Он – Господь); актуализации устаревших реалий крестьянского быта (лапти, сбруя, сани), редуцированных форм (“званья”).

Наиболее близким претекстом представляется клюевская поэзия, вобравшая в себя православно-языческий синкретизм русского средневековья. В поэтической системе Н. Клюева, как в народной религиозности и духовном фольклоре, христианские персонажи, сакральная образность помещаются в контекст повседневного быта, жизненных потребностей и крестьянского

хозяйственного опыта. Так, можно обозначить следующие моменты интертекстуальных переключек образов Микола в “Погорельщине” и Господа у В. Блаженного: это общность “сказовой” поэтической интонации; лубочное “переодевание” святых лиц в крестьянскую одежду: “он, кормилец, в ризе сермяжной” [10,320]; эпичность как стилиобразующий признак; крестьянские лапти, выступающие “знаком” клюевского неправославного (старообрядческого) Христа: “Где храм о двадцати главах, / В нем Спас в лазуревых лаптях” [10,324] (срв. у В. Блаженного: “Поспевает в лаптях поднебесных везде...”). Как представляется, В. Блаженный, вступая в диалог с традицией, помимо сакральных решает важные эстетические задачи. Автор демонстрирует векторы культурно-религиозного самоопределения, “вхождения” в традицию, усиливая тем самым легитимность своего творчества.

Таким образом, экзистенциальный вектор духовных исканий новейшей поэзии воплощает многообразный опыт общения с Абсолютом. Особую весомость приобретает религиозность и библейская образность Ветхого Завета, ставшая универсальным языком одиноких “разговоров” человека с Богом. Из ветхозаветной топики актуализированы образы Авраама, Исаака, Иова в укорененной или инверсированной семантике как ценностные ориентиры экзистенциального сознания. Его константами являются категории выбора, свободы, одиночества, смерти, реализованные в авторских стратегиях.

Список использованных источников

1. Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века / Н.А. Бердяев // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского Зарубежья. – М.: Наука, 1990. – С. 43-272
2. Блаженных В. Возвращение к душе / В. Блаженных – М.: Советский писатель, 1990. – 160 с.
3. Бродский И. Сочинение в пяти томах. / И. Бродский – СПб: Пушкинский фонд, 1992-1999. / Стихотворения, эссе, Нобелевская лекция (цитируются по этому изданию с указанием в скобках тома римскими цифрами и страницы арабскими)
4. Ерофеев В. Поэта далеко заводит речь... (Иосиф Бродский: свобода и одиночество / В. Ерофеев // Лабиринт Один: Ворованный воздух. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, Зебра Е, 2002. – С. 132-154
5. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. / В.В. Заманская – М.: Флинта: Наука, 2002. – 304с.
6. Иванов Вяч. Вс. Бродский и метафизическая поэзия / Иванов Вяч. Вс. // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 768-778
7. Ильинская Н.И. Экзистенциальный вектор духовных исканий в поэзии С.Стратановского / Н.И. Ильинская // Наукові праці Кам'янець-Подільського держ. університету: Філологічні науки. – Вип. 14. Том 2. – Кам'янець-Подільський: Абетка Нова, 2007. – С.40-49
8. Интервью с Бродским Свена Биркетса // Звезда. – 1997. – №1. – С. 80-98
9. Келебай Е. Поэт в доме ребенка (пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского). / Е. Келебай – М.: Книжный дом “Университет”, 2000. – 336с.
10. Клюев Н. А. Стихотворения; Поэмы / Редкол.: А. Дементьев, Е. Исаев, А. Кешоков и др.; Вступ. статья, сост. и подготовка текста К. Азадовского. / Н.А. Клюев – М.: Худож. лит., 1991. – 351с.
11. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. / М. Крепс – Нью-Йорк: Ann Arbor, 1984. – 277с.
12. Кудимова М. Столько большой воды (Аквапоэтика: Иосиф Бродский, Александр Пушкин, Илья Тюрин) /М. Кудимова // Погружение. – М.: ОГИ, 2003. – С. 7-139
13. Куллэ В. Обретший дар речи в глухонемой Вселенной / В. Куллэ // Родник. – 1990. – №3. – С. 77-80.
14. Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
15. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80-90-х годов XX века: Монография. / А.Ю. Мережинская – К.: ИПЦ “Киевский университет”, 2001. – 433с.
16. Миркина З. Потеря потери. Избранные стихи 60-х, 70-х и начала 80-х годов. Издание второе, исправленное и значительно расширенное. / З. Миркина – М., 2001 – 350с.
17. Ранчин А. “На пиру Мнемозины”: Интертексты Бродского. /А. Ранчин – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 464с.
18. Русаков Г. Разговоры с богом / Г. Русаков // Знамя. – 1996. –№2, №9.
19. Семенова С. Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов. Поэтика. Видение мира. Философия. / С. Семенова – М.: Наследие, 2001. – 590 с.
20. Славецкий В. Голошение / В. Славецкий // Новый мир. – 1998. – №1. – С. 143-159.
21. Тюрин И. На взгляд со дна / Сост. М. Кудимовой; Послесл., ред. И. Медведевой / И. Тюрин // Погружение. – М.: ОГИ, 2003. – С. 148-323.

22. Хайдеггер М. Бытие и время: Статьи и выступления / Сост., перевод, вступ. ст. и коммент. В. В. Бибихина. / М. Хайдеггер – М., 1993. – 447 с.
23. Цивунин В. Боязнь высоты: поэзия и опыт (Геннадий Русаков: “Разговоры с Богом”) / В. Цивунин // Арион. – 2003. – №1. – С. 37-47.
24. Шестов Л. Дерзновения и покорности / Л. Шестов // Наше наследие. – 1988. – №5. – С. 81-90.
25. Шестов Л. Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне) / Вступ. ст. Ч. Милоша. Подготовка текста и примечания А. В. Ахутина. / Л. Шестов – М.: Прогресс-Гнозис, 1992. – 304 с.
26. Шестов Л. Сочинения в двух томах. / Л. Шестов – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – 559с.
27. Шнейдер В. Там, где Фонтанка впадает в Лету. Том первый./ В. Шнейдер – СПб, 2003. – 319 с.

Summary. The article is devoted to consideration of artistic specificity of existential direction of spiritual searches in modern poetry of 20th century. The subject of textual analysis are the images of Abraham, Isaac, and Job in their original or inverted semantics as value guidelines of existential experience. Constant existential categories of Choice, Will, Loneliness, Death and their artistic realization in authors' strategies are investigated.

Key words: religious and poetical consciousness, existential categories, idiosyncrasies, tradition, cultural memory.

УДК 821.161.1 – 94.09 – 055.2

О. Л. Калашникова

АГИОГРАФИЯ ИЛИ РОМАН: У ИСТОКОВ РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ МЕМУАРИСТИКИ

Аналіз “Своєручних записок” монахині Нектарії (кн. Наталії Долгорукої) дозволяє автору статті зробити висновок, що «жіноча» мемуарна література паралельно з жанром роману, що зароджувався, визначила своєрідність шляхів розвитку російської прози у XVIII сторіччі.

Ключові слова: жіноча мемуаристика, автодокумент, автобіографічні мемуари, житійна література, дискурс, гендер.

“Пушкин обосновывал <...> мысль о схожести восприятия мира женщинами, сохранившими естественные вкусы, и поэтами. Таким образом, антитеза “мужского взгляда” и “женского” у Пушкина заменяется противопоставлением исторического и вечного. Так называемый “женский взгляд” становится реализацией вечно человеческого”.

(Ю. М. Лотман)

“Я бы хотела поговорить с вами о России, которая меня сильно поразила во время моего короткого путешествия, ничто из того, что о ней говорили, а в особенности писали, не дает о ней представления”.

(Ж. де Сталь. Письмо С.С. Уварову от 2 мая 1813 г.)

История русской женской мемуаристики, начавшаяся в 18 веке, мало изучена и практически не известна читателю. Подобная ситуация “отсутствия в присутствии” обусловлена не только тем, что многие из этих текстов не публиковались долгое время и успели уйти из читательского круга чтения, но и тем, что в науке пока не сложилось системного подхода, методологии анализа этой “промежуточной литературы” (Л.Я. Гинзбург) [2], находящейся на границе двух сфер:

беллетристики и документа, с одной стороны, и “мужского” и “женского письма”, с другой. Противники легитимации этого маргинального явления сохраняют снисходительно-пренебрежительное отношение к автобиографии, усматривая в ней, подобно Филиппу Лежену, “жанр плебса, женщин, малолеток... *низкий жанр*” [5, 113]. Анализ малоизвестных мемуарных текстов позволяет понять типологические признаки женского постижения и описания былого, и пересмотреть многие этнические и жанровые стереотипы.

“Своеручные записки Натальи Борисовны Долгорукой” по праву считают первыми русскими женскими мемуарами, хотя им и предшествовали малоизвестные краткие записки о визите жены Якова Шестакова, управляющего дворцовым селом Дединовым, Шестаковой Анастасии Филатовны, к императрице Анне Иоанновне 17 июня 1738 г. Несколько листков, где Шестакова описала свои впечатления от встречи с императрицей, были найдены в бумагах ее мужа Дворцовой Следственной Комиссией еще в 1740 году, но опубликованы только через 134 года после описываемых событий, в 1872 г. Эти записки скорее фиксируют сиюминутное впечатление, чем являются мемуарами в полном смысле слова, хотя интересны как свидетельство о дворцовом быте той поры, позволяющее понять ту призму, которую избрала в своих автобиографических мемуарах (действительно, первых женских в русской литературе) Наталья Борисовна Долгорукая, рассказывая о своем времени и о себе.

“Своеручные записки княгини Наталии Борисовны Долгорукой” (1767 г.) изначально не были предназначены для публикации, а были написаны для семьи и относятся к так называемым “домашним” текстам, в комплекс которых традиционно включают письма, воспоминания, альбомы, дневники, записки как часть русской бытовой салонной культуры второй половины XVIII – первой половины XIX в. Только почти через 50 лет, в 1810 г., внук Натальи Борисовны, Иван Михайлович Долгоруков, унаследовавший от бабушки литературный дар и страсть фиксировать события своей жизни, оставивший нам “Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни”, напечатал полный текст “Своеручных записок” в журнале “Друг юношества” (Кн.1. – С. 8–69) с предисловием М.И. Невзорова и послесловием известного масона И.В. Лопухина, хорошо знавшего Долгорукую. Обширные выдержки из записок вышли в 1819 г. в сборнике биографий “Плутарх для прекрасного пола”. И лишь по прошествии ста лет, в 1867 г., когда и описанные события, и все их участники стали частью далекой истории, более полный текст мемуаров Долгорукой появился в №1 “Русского архива” (1, 1–53), а отдельные издания произведения увидели свет в 1889, 1912, 1913 гг. Именно публикация в “Русском архиве” положила начало формированию жанрового стереотипа, связавшего записки Н. Долгорукой с житийной традицией в русской литературе [1, 1–2].

Имплицитный адресат и цель написания мемуаров обозначены в первых же фразах записок Н.Б. Долгорукой, обращенных к сыну Михаилу Ивановичу и его жене, Анне Николаевне: “Как скоро вы от меня поехали... пришло мне на память, что вы всегда меня просили, чтобы по себе оставила на память журнал, *что мне случилось в жизни моей достойно памяти* и каким средством я жизнь проводила... Сколько можно, буду стараться, чтоб привести на память *все то, что случилось мне в жизни моей*” [4, 42] (здесь и далее курсив мой. – О.К.). Личностная интонация “душевной исповеди”, как определила записки Г.Н. Моисеева [8, 10], во многом обозначает ту точку зрения на время и на себя, с которой будут описаны события жизни Долгорукой.

Автор не входила в политические круги, но, принадлежа к двум именитым российским дворянским родам, Шереметьевых и Долгоруких, оказалась причастной к альковным тайнам русского престола. Единое целое с записками составляют те события эпохи, в контексте которых сложилась жизнь Н.Б. Долгорукой. Дочь первого русского фельдмаршала Бориса Петровича Шереметьева, сподвижника Петра I, участника подписания “Вечного мира” с Речью Посполитой в 1686 г., переговоров России с Турцией, германским императором, Папой Римским, дожем Венеции, магистром Мальтийского ордена, и Анны Петровны Нарышкиной, урожденной Салтыковой, Наталья Борисовна самим фактом своего рождения в такой семье не могла не оказаться в эпицентре политической жизни своего времени. Судьба Натальи Борисовны, действительно была тесно связаны с борьбой за русский престол, развернувшейся в России после смерти Петра I. Пышное обручение с одним из самых влиятельных людей своего времени, любимцем царствующего императора Петра II Иваном Алексеевичем Долгоруким, скоропостижная смерть юного императора от оспы накануне венчания с сестрой Ивана Долгорукова Екатериной, подтолкнувшая Долгоруких к составлению подложного духовного завещания императора, по которому престол якобы завещался нареченной невесте Екатерине Долгорукой, последовавшие за тем разоблачение заговорщиков и возведение на российский трон племянницы Петра I Анны Иоанновны, ссылка всего семейства Долгоруких, а потом и казнь братьев и самого Ивана Алексеевича, – вот та политическая канва, по которой была “вышита” частная судьба Натальи Борисовны, не отрекшейся от своего опального жениха, повенчавшейся с ним уже после разоблачения подлога и отправившейся в ссылку со всей семьей мужа.

Описываемые в записках события отделены от времени их написания 30 годами, наполненными еще более значимыми для Натальи Долгорукой как частного человека событиями. Это и жизнь в ссылке без права переписки с родными и близкими; и рождение в неволе двух сыновей, один из которых был тяжело болен; и жестокая казнь мужа; и возвращение в столицу после 10 лет изгнания; и принятие монашеского чина; и ранняя смерть младшего сына. Каждое из этих событий достойно отдельной истории. И хотя результатом столь многотрудной жизни стало принятие Натальей монашества (свои записки она писала в Киево-Флоровском девичьем монастыре, инокиней которого стала в сентябре 1758), записки вряд ли могут рассматриваться как религиозный дискурс, связанный только с житийной традицией в русской литературе. Как житийное повествование набожной русской женщины-великомученицы восприняли записки не только русские писатели: С.Н. Глинка (“Образец любви и верности супружеской, или Бедствия и добродетели Н.Б. Долгоруковой, дочери фельдмаршала Б.П.Шереметьева и супруги князя И.А. Долгорукова” (1815 г.), К. Рылеев, посвятивший Наталье Борисовне одну из “Дум”, Н. Некрасов (“Русские женщины”), И.И. Козлов (“Княгиня Наталья Борисовна Долгорукова”), но и французский писатель, попавший в Россию в 1800 г., Ксавье де Местр, создавший под влиянием “Записок” повесть *La Jeune Sibérienne* (1815 г.). А с легкой руки П.И. Бартенева, кратко прокомментировавшего первое издание записок, эта трактовка мемуаров Долгорукой стала расхожей (работы Е. Гречаной, Т. Савченковой, И. Савкиной, О. Мамаевой и др.). Однако ни политический, ни религиозный ракурсы не являются определяющими в записках.

Что же, по мнению самой мемуаристки, в ее жизни “*достойно памяти*”, что хочет она рассказать *о себе* для других, когда заверяет, что будет стараться, “чтоб привести на память *все то, что случилось мне в жизни моей*”? [4, 42]

Казалось бы, сама родословная, да и автобиографическая форма повествования позволяли мемуаристке поставить себя в центр истории, однако эта повествовательная стратегия чужда Долгорукой. Автор “Своеручных записок” действительно рассказывает о себе, но не о себе в истории, а о себе в судьбе. Может быть, поэтому сама история: точные даты, имена действительных участников событий, как и центральное историческое событие, определившее трагическую судьбу Натальи, ставшей Долгорукой и тем обрекшей себя на изгнание – составление подложного завещания Долгорукими, – отсутствуют в автодокументе Натальи Борисовны. Точно датированы только вехи личной судьбы влюбленной юной девушки: “Это мое благополучие и веселие долго ль продолжалось? Не более как от декабря 24 дня по генваря 18 день <...>: за двадцать шесть дней благополучных, или сказать радостных, сорок лет по сей день стражду; за каждый день по два года придет без малого, еще шесть дней надобно вычесть...” [4, 45]. Даже смерть юного Государя для нее – “начало *моей* беды, чего я никогда не ожидала!” [4, 46].

Время, эпоха врываются в исповедь о себе не в конкретике реалий политической жизни, а скорее в описании проявлений российских ментальных знаков: “Я довольно знала обыкновение своего государства, что все фавориты после своих государей пропадают”; “...мне казалось, что не можно без суда человека обвинить и подвергнуть гневны или отнять честь или имение; однако после уже узнала, что при несчастливом случае и правда не помогает” [4, 46]; “Все спрятались, и ближние отдалече меня сташа, все меня оставили в угодность новым фаворитам” [4, 47]; “У нас такое время, когда к несчастью, то нет уже никакого оправдания, не лучше турков; когда б прислали петлю, должны б удавиться” [4, 52].

Записки Долгорукой – это не хроникально-политические воспоминания (хотя вполне могли бы быть таковыми), а исповедь *о своей* жизни. Вот почему даже в описании похорон Петра II главный акцент сделан на том, в каком печальном состоянии видит Наталья своего жениха, и что тело юного императора несут “против *моих* окон”; а церемония торжественного въезда в Москву новой императрицы описана из окон “одной отхожей комнаты” в которой сидела Наталья [4, 48–49]. В этом сюжете время и политические перипетии – лишь причина главных событий – переживаний самой героини: “подумайте, каково *мне* тогда было, будучи в 16 лет?” [4, 50]; “Подумайте, каково *мне* тогда было видеть: все плачут, суетятся, собираются” [4, 52]; “Подумайте, что *я* тогда была, упала на стул, а как опомнилась, увидела полны хоромы солдат” [4, 56]; “Подумайте, каковы *мне* эти вести; первое – лишилась дому своего и всех родных своих оставила...” [4, 57]; “Не можно всего страдания *моего* описать и бед, сколько я их перенесла” [4, 65].

Несколько портретов политических деятелей, наброски к которым появляются в записках, скорее являются психологическими, характеристическими, отражая не впечатление от внешности исторических персонажей, а личное отношение к ним мемуаристки, и становятся способом моделирования читательского восприятия. Так, Анна Иоанновна “престрашного была взору, отвратное лицо имела; так была велика, когда между кавалеров идет, всех головою выше, и чрезвычайно толста” [4, 48]. Любопытно, что этот явно не беспристрастный взгляд на внешность императрицы совпадает и с образом Анны Иоанновны на официальных портретах, которые по

определению должны были быть комплементарными (см., например, *Портрет императрицы Анны Иоанновны* кисти Луи Каравакка).



Луи Каравакк. Портрет императрицы Анны Иоанновны 1730 г.

Косвенное свидетельство того, что императрица была действительно толста, находим и в записях Шестаковой, воспроизводящей свой диалог с императрицей: “Изволила про свое величество спросить: “Стара я стала, Филатовна?”, а я в ответ: “Никак, матушка, ни капельки старинки в вашем величестве нет!”. “Какова же я толщиной? С Авдотью Ивановну?” И я сказала: “Нельзя, матушка, сравнить ваше величество с нею: она вдвое толще...” Только изволила сказать: “Вот, вот, видишь ли!” [12, 524]. Про фаворита императрицы Бирона читаем: “был самый подлый человек, а дошел до такого великого градуса, ...только родной короны недоставало! Уже все в руку целовали, и что хотел, то делал: уже титуловали его ваше высочество; а он не что иное был, как башмачник: на дядю моего сапоги шил” [4, 49]. А вот портрет умершего Петра II, любимцем которого был жених Натальи Борисовны, представляет собой типичный классицистический трафарет, состоящий из обычного набора черт в описании Государя (а не конкретной личности, ставшей государем): “Ум сопряжен был с мужественною красотою; природное милосердие, любовь к поданным нелицемерная” [4, 48].

Отказываясь от описания политических событий и государственных деятелей, с которыми свела ее судьба, Наталья Борисовна не столько намекает на запретный характер такой информации (ведь семье, которой и адресованы записки, все имена и события хорошо известны), сколько подчеркивает, что в ее записках является главным: “...я буду молчать, чтоб не преитьть пределов; я намерена только *свою беду* писать, а не чужие пороки обличать” [4, 50]. “Внутреннее молчание”, риторика несказуемого, стоицизм и самоотречение призваны сфокусировать внимание тех, кому адресованы записки, на том, *что достойно памяти* в жизни мемуаристки. Посему Наталья Борисовна посвятила политической жизни своего времени только 4 страницы своего автодокумента, остальные же 16 отданы событиям ее частной жизни. Здесь политическая биография мемуаристки тонет в стихии эмпирического бытия, когда “быт” сгущен до символа: символа рока (данные об имущественных отношениях между родителями и детьми, о том, как Наталья с мужем остались без шуб и драгоценностей, как молодых помещали в самые плохие помещения в дороге, как лишили слуг, как безразлично относились к юной жене родственники мужа и т.д.). Здесь немало тонких психологических наблюдений над человеческой природой вообще, над поведением людей в экстремальных обстоятельствах (преданность гувернантки-иностранки мадам Марии Штрауден, отдавшей Наталье все свои сбережения, чтобы та могла

добраться до далекой Сибири, и рабская сущность душонки сопровождавшего Долгоруких надзирателя, унижавшего еще недавно могущественных дворян, но не брезговавшего принимать их подачки).

Идентификация себя как личности для Натальи немислима без и вне любви. Понимая свою частную судьбу не как следствие политических событий, к которым оказалась причастной, а как архетипическую судьбу женщины, верной жены, влюбленной в мужа, автор истолковывает свою жизнь как роман, где именно любовь оказывается в фокусе картины мира и эпохи. И поскольку волею судеб главный любовный сюжет в жизни Натальи Шереметьевой-Долгорукой развертывался не в богатых палатах, где она жила до венчания, а по дороге в ссылку, ибо за двадцатью шестью днями между помолвкой и смертью юного императора, когда влюбленные готовились к свадьбе, последовала безрадостная свадьба, на которую не пришли даже близкие невесты, а потом трудный путь в ссылку, именно этот путь и занимает основное место в повествовании. Именно тогда и развертывается “роман” Натальи и ее мужа.

В самих художественных средствах описания жизни Н.Б. Долгорукова идет от хроникализации к романизации повествования, при этом сохраняя дневниковую тональность доверительной исповеди для “своих”. Не случайно ключевыми сюжетными ситуациями становятся сюжетные ходы, типичные для любовно-авантюрного романа: это эпизод с лошадью, когда муж Натальи едва не утонул; обязательные в романе разбойники, буря. Возраст героев повествования тоже типичный для романа: Наталье 16 лет, а ее муж пятью годами старше.

Спрессовывая время *всей своей жизни* в несколько месяцев пути в ссылку, Наталья крайне эгоцентрична в самом восприятии времени. Оно в записках скорее психологическое, чем историческое, фиксирующее последовательную смену событий. Подлинным временем мемуаров становится время внутренних переживаний героини, субъективное время. Поэтому такое большое внимание уделяется фиксации эмоций мемуаристки, и столь мало сказано о событиях, их вызвавших. Можно ли рассказать обо всех мучениях, выпавших на долю Натальи? Нужно обозначить лишь главное, чем для Долгорукой была и осталась ее любовь к мужу. Именно любовь заслонила собой все иные события, именно любовь позволила уместить на 20 страницах рассказ о сорока годах жизни. Такой взгляд на историю и время через призму собственных любовных чувств в известной степени определен и гендером: совсем иначе показал свое время Я.П. Шаховской, в записках которого, созданных в начале 1770-х гг., рассказ о себе становится рассказом о государственном деятеле – полицмейстере при Бироне, обер-прокуроре Св. Синода, генерал-прокураторе и конференц-министре при Елизавете, сенаторе при Екатерине II [11].

Эгоцентричность времени в записках Долгорукой проявляется и в том, что свое прошлое Наталья рассматривает из своего настоящего, устанавливая временную перспективу, связывающую изображаемое с теми, кому адресованы мемуары. В этом нельзя не увидеть развития традиций автобиографизма русской житийной литературы второй половины XVII в., обозначенного Д.С. Лихачевым в “Житии протопопа Аввакума” как “эгоцентризм настоящего” [6, 294].

Однако художественные средства самоизображения черпались мемуаристкой не только в житийной литературе (хотя именно эту повествовательную стратегию многие исследователи традиционно выделяют как определяющую, сохраняя устойчивый стереотип в обозначении жанровой природы записок Н. Долгорукой – [9, 68-69; 7; 3, 206]), но и в романе, который рождается в России именно в 1760-е гг., прежде всего в столь любимой читателем любовно-авантюрной модели. Помимо того, что к моменту создания записок Натальи Долгорукой российский читатель был хорошо знаком с такими иноземными образцами этой модели романа, как “Бова Королевич”, “Петр Златых Ключей”, “Францель Венециан”, “Гистория о английском милорде Гереоне”, в эти годы появилось сразу несколько русских романов, созданных родоначальником жанра в русской литературе Ф.А.Эминым: “Любовный вертоград” (1763 г.), “Горестная любовь маркиза де Толедо” (1764 г.), “Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда” (1763 г.), “Письма Ернеста и Доравры” (1766 г.). Эта романная модель не только предлагала определенную картину мира и человека, но позволяла включить героиню-женщину в пространство современного бытия. Сегодняшний читатель, не столь хорошо знакомый с житийной русской литературой, оказывается чаще свободным от жанрового стереотипа, связавшего записки Долгорукой с агиографией, и хочет видеть в произведении, прежде всего, любовную историю (см., например, иллюстрации Веры Павловой к современному изданию “Своеручных записок” – СПб, 1992).

При этом житийная традиция, оказавшаяся столь созвучной и всему мученическому жизненному пути Долгорукой, и монашескому бытию Натальи в момент написания мемуаров, способствовала проявлению в исповеди для родных того духовного склада, который отличался сочетанием напряженной душевной жизни, самоотречения и молчания. В то же время романная форма в традиционном понимании жанра как истории любви позволяла представить *историю*

своей жизни как романическую историю любви. Так средства самовыражения актуализировали как бы двойную повествовательную стратегию: с одной стороны, житийную, акцентировавшую духовную подвижническую модель (имидж мученицы-монахини), а с другой – ориентированную на романную модель, помещавшую личную (а для женщины, значит, любовную) историю человека в контекст социально-бытовых и исторических событий, предлагая адресатам “*историю о себе*”. Время, показанное через такую двойную призму, многомерно, хотя и сфокусировано на личности мемуаристки.

Подобный взгляд на свое время и на себя во времени способен поколебать традиционное для западных европейцев восприятие русской религиозности как доминирующей константы национальной культуры, как части европейского мифа о “загадочной русской душе”. “Своеручные записки” монашки Нектарии, в миру Натальи Долгорукой, доказывают, что феномен “духовности”, ставший для европейцев своеобразным маркером русской литературы, не исчерпывается духовностью религиозной. Любовь, ставшая для Долгорукой синонимом *всей жизни*, позволила мемуаристке увидеть за внешними проявлениями своего времени некие вечные истины – как национальные, предопределенные ментальной природой россиян, так и общечеловеческие, доказывая, что “женский” взгляд, уступая “мужскому” в исторической конкретности описания фактов, несомненно, оказывается более глубинным в интуитивном постижении непреходящих истин, дающих ключ к коду эпохи.

Очевидное влияние на записки Долгорукой романной модели повествования красноречиво свидетельствует о том, что беллетризация мемуаров, рождавшихся в русской литературе параллельно с новым для нее жанром романа, происходила в процессе активного взаимодействия автодокументальной и собственно художественной литературы, определяя своеобразие путей развития русской прозы в XVIII веке, открывающем Новое время в русской культуре.

Список использованных источников

1. Бартенев П.И. Памятные записки Н.Б. Долгорукой / П.И. Бартенев // Русский архив. – 1867. – № 1. – С.1–2.
2. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1971. – 412 с.
3. Гречаная Е. П. Литературное взаимовосприятие России и Франции в религиозном контексте эпохи (1797–1825). – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 319 с.
4. Долгорукая Н.Б. Своеручные записки княгини Натальи Борисовны Долгорукой. 1767 / Н.Б. Долгорукая // Записки и воспоминания русских женщин XVIII – первой половины XIX века. – М.: Современник, 1990. – С. 41– 67.
5. Лежен Ф. Сто лет борьбы с автобиографией / Ф. Лежен // Иностранная литература. – 2004. – № 4. – С. 108–122.
6. Лихачев Д.С. “Перспектива времени” в “Житии” Аввакума // Д.С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – С. 292–298.
7. Мамаева О.В. Феномен женской автобиографической литературы в русской культуре второй половины XVIII – начала XIX века: дис. ... канд. филол. наук / О.В. Мамаева. – СПб., 2008. – 253 с.
8. Моисеева Г.Н. Записки и воспоминания русских женщин XVIII – первой половины XIX века и их культурно-историческое значение / Г.Н. Моисеева // Записки и воспоминания русских женщин XVIII – первой половины XIX века. – М.: Современник, 1990. – С. 5–40.
9. Савкина И. Становление женской автодокументальной литературы в России // И. Савкина. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 416 с. – С. 63–95.
10. Савченкова Т.П. Ишим и литература. Век XIX-й. Очерки по литературному краеведению и тексты-раритеты / Т.П. Савченкова. – Ишим: ИГПИ, 2004. – 312 с.
11. Шаховской Я.П. Записки князя Якова Петровича Шаховского / Я.П. Шаховской– СПб., 1872.
12. Шестакова А.Ф. Черты домашней жизни императрицы Анны Иоанновны / Примеч. П.И.Бартенева / А.Ф. Шестакова // Русский архив, 1904. – Кн. 1. – Вып. 3. – С. 523–526.

Summary. The analysis of “Self-made notes” of nun Nektariya (a book by Nataliya Dolgorukaya), enabled the author of the article to make a conclusion to the effect that “women’s” memoir literature, along with the emerging genre of romance, defined the originality of the ways Russian prose developed in the XVIII century.

Key words: women’s memoir literature, auto-document, autobiographical memoirs, biographical literature, discourse, gender.

УКРАЇНСЬКІ ТА БРИТАНСЬКІ НАРОДНІ БАЛАДИ ПРО СМЕРТЬ ВОЇНА НА ПОЛІ БОЮ: ПОЕТИКА ТА ЛІТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦІЯ

Стаття розглядає проблему становлення жанру української літературної балади крізь призму народних балад про самотню смерть воїна: “The Twa Corbies” (“Два круки”), “The Three Ravens” (“Три вурони”), а також “Ой умирає козак”, “Ой за темними лісами” та ін.

Ключові слова: компаративістика, образи, переклад, рецепція.

Постановка наукової проблеми та її значення. Вивченням жанру народної і літературної балади, дослідженнями перекладацького доробку О. Пушкіна та українських поетів у різний час займалися українські вчені М. Грушевський, І. Франко, В. Будний, М. Возняк, С. Єфремов, М. Зеров, М. Ільницький, С. Крижанівський, Ф. Неборячок, Г. Нудьга, І. Пільгук, М. Рильський, П. Филипович, А. Шамрай, та, відповідно, російські науковці Л. Аринштейн, Г. Владимирский, А. Лобанова, В. Рак, Д. Якубович та ін. Проте до сьогодні в українському порівняльному літературознавстві немає цілісного порівняльно-історичного співставлення жанру народної та авторської балад України та Великої Британії, його переходу зі сфери фольклору до літератури. Недостатньо уваги приділяється також становленню жанру української балади шляхом перекладу британських оригіналів, їх рецепції українською культурою, що і визначає актуальність даної статті.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Жанри української та британської народної балади пройшли свій окремий ізольований шлях розвитку, оскільки географічно дві країни розташовані далеко одна від одної, що вкрай утруднювало контактні взаємодії між фольклорними системами. Звичайно, що і в цих двох групах знаходимо типологічно схожі образи, мотиви, теми та ідеї.

Тексти “The Twa Corbies” (“Два круки”) [9, 149–150] та “The Three Ravens” (“Три вурони”) [9, 148–149], з одного боку, та українські балади “Ой умирає козак”, “Ой за темними лісами”, “Ой по морю, морю синьому”, “Ой на горі вогонь горить”, “Ой у полі сніжок мружить”, “Ой три літа й три неділі”, “Ой у полі та помирає тіло”, “Зашуміли луги, ще й бистрії ріки” [1, 254–265], з іншого боку, – **об’єкт та предмет** запропонованої статті.

Британські балади потрапили на український ґрунт шляхом рецепції, передусім через переклади-посередники (французький, німецький, російський). При цьому слід зауважити, що саме російська поезія (і перш за все О.С. Пушкін) була важливим імпульсом для створення нової мистецької структури – жанру оригінальної літературної балади із врахуванням української народної пісенності та ментальності.

Спочатку О. Пушкін здійснив переклад-переробку французького¹ перекладу М. Арто (M. Artaud) британської балади із збірника В. Скотта. Слід наголосити, що із п’яти куплетів балади О. Пушкін переклав лише перших три [4, 123]. Перші два рядки британської балади, де присутнє “Я” оповідача, О. Пушкін не передав, зосереджуючи увагу читача не на особі наратора, а на образах круків, тому він ніяк не відображений в українських перекладах.

В Україні “Шотландську пісню” О. Пушкіна починають перекладати відразу після її виходу у світ, того ж 1829 р. Першим серед українських майстрів слова це зробив Левко Боровиковський (“Два ворони” – 1829), значно пізніше оприлюднив свій переклад Іван Франко (“Шотландська пісня” – 1875), далі Павло Грабовський (“Ворон ворона віта” – вийшла у збірці “З Півночі”, 1896), нарешті, Леонід Первомайський (“Крук ід крукові летить” – 1970) та ін.

Українські митці враховували, що перший переклад британської балади російською мовою належав О. Пушкіну, тому вони і відзначали у своїх варіантах: “переклади з російської”.

Йдучи за традиційним методом перекладу-переспіву (українізація побутового антуражу, використання образів і мотивів української пісні) Л. Боровиковський, П. Грабовський та І. Франко накладають на шотландсько-російський колорит британської народної балади “Два круки” український. Відбувається трансформація значимих для первинної сюжетної канви образів.

Манера перекладу українських та російських поетів початку ХІХ ст. має багато спільних точок дотику, а саме: використання перекладів-посередників та відсутність диференціації між перекладом та переробкою (переспівом), як двома різними видами міжнаціональної рецепції. Від часів виникнення літератури і до першої половини ХІХ ст. таке явище не розмежованості було доволі поширеним [3, 406].

Літературні течії, які панували в Росії на початку ХІХ ст., не проводили чіткої межі між оригінальною творчістю, наслідуванням та перекладом. Це можна пояснити тим, що оригінали

та їхні переклади жили окремим життям, адже переклади цінували, насамперед, за їхні художні якості, а не за близькість до оригіналу. До 20-х рр. XIX ст. французькі твори становили головний об'єкт перекладу. Оскільки французька вважалася “рідною” мовою шляхетних родів, то читач у будь-який момент міг звернутися до оригіналу.

На початку XIX ст. наслідування досягнуло свого розквіту та й сам О. Пушкін до другої половини 30-х рр. не в усіх випадках розмежовував переклад, переспів і наслідування [Див.: 2, 317]. Коли в Росії виникає інтерес до творів англійських, італійських та інших письменників, змінюються і акценти у царині перекладу.

Своєрідна “мандрівка” британських народних балад “Два круки” та “Три вурони” до українського читача є яскравим проявом симбіозу переробки перекладів-посередників. Так, наприклад, у британській народній баладі “Два круки” факт вбивства лицаря відсувається у невідоме минуле, на другий план: слово “slain” (“убитий”) вживається лише один раз. Завдяки багаторазовому повтору слова “убит”, питанню “кем...и от чего?”, протиставленню смерті і життя в останньому рядку О. Пушкін досягає переакцентації мотивів: на перший план виходить мотив смерті. Автор нагнітає атмосферу багаторазовим повтором образів двох круків (протягом усієї розповіді британський оригінал передає образ круків лише єдиний раз у другому рядку одним іменником у множині “corbies”; О. Пушкін аж сім разів іменує птаха іменниками у однині). Більше того, О. Пушкін не відтворив традиційного образу британських балад – гончака, замінивши на “кобылка вороная”, та ввів нового персонажа, а саме супротивника героя: “недруга”, який забирає “кобылку” богатиря. Тим самим російський поет “порушив інтимність” бесіди птахів, яка не передбачає присутності людей, та традиційну фольклорну картину зображення самотньої смерті воїна на полі бою.

Творчо переробивши британську баладу, О. Пушкін неодноразово наголошує на факті вбивства, роблячи його провідним. Можна припустити, що у перекладі російського поета виникає певна детективна сюжетна лінія, коли на перший план висувається встановлення особи злочинця та мотивів його вчинку, яка була відсутньою у британському народному первотворі. Відповідно й українські поети пішли слідом за О. Пушкіним розробляючи цю ж сюжетну лінію.

Самотня смерть воїна належить до найдавніших тем українських та англо-шотландських історичних балад. Показово, що серед науково-критичної спадщини І. Франка знаходимо дві однойменні розвідки “Смерть козака в степу”, які доповнюють одна одну, присвячені українському баладному сюжету про смерть пораненого воїна в степу та його прощання із вірним супутником і товаришем – конем. І. Франко пише: “...нема села, де б не знали сеї пісні, від Лемківщини аж геть далеко на схід, до Херсонщини і до Воронежчини” [5, т.42, 138]. Українські народні балади даної тематики фіксувалися на Буковині, Дніпропетровщині, Прикарпатті і т.д.

Тим більш цікавим є те, що мотив смерті воїна на полі бою був таким популярним і у британському, і в українському фольклорі.

Британські балади “Два круки” та “Три вурони” є чудовим зразком автентичної традиційної народної балади Великобританії із усіма їй притаманними поетикальними особливостями, які у XVIII та XIX ст. зачарували європейців. І.Я. Франко не був винятком. Він звернув особливу увагу на композиційні, сюжетні та тематичні особливості британських балад, яких не зустрінеш у слов'янському фольклорі. Характеризуючи англо-шотландські балади, І. Франко особливо підкреслює те, що справило на нього особливо велике враження, “вдаряє нас у отих старошотландських баладах...” – це “гідна подиву композиція тих балад...”, майже кожна з яких “являється твором незрівнянного майстерства, блискавкою, що нагло освітлює найглибші тайники людської душі, найстрашніші тайни людського життя” [5, т.10, 142, 143].

Англо-шотландські балади “Два круки” і “Три вурони” від початку і до кінця побудовані на діалозі між птахами: ми бачимо ситуацію за допомогою діалогу між круками, наче знаходимося в центрі подій і спостерігаємо за сценою очима вуронів, що є вдалим композиційним вирішенням наближення змісту балади до слухача чи читача. У баладах “Два круки” і “Три вурони” немає розповіді наратора (лише у двох увідних строфах балади “Два круки” розповідь ведеться від першої особи), чи реплік людських персонажів, чи вкрапель опису станів природи. У ролі дійових осіб на перше місце виходять другорядні персонажі: птахи і тварини. Серед історичних балад українців зі схожою композиційною структурою слід виокремити балади “Ой по морю, морю синьому” та “Зашуміли луги, ще й бистрії ріки”.

Із наведених вище назв українських та британських народних балад, бачимо, що заголовки українських текстів є розлогішими та ліричнішими, ніж британських, де вони є короткими і влучними. У заголовках обох англо-шотландських балад на тему “війна та її жертви” фігурує образ “вурона” чи, іншими словами, “крука”, що готує читача до трагічної звістки про смерть. Назви ж українських балад не насторожують читача, не готують його до подальшого викладу драматичних подій. Перший рядок українських балад і стає їхньою назвою. Лише дві назви передають зміст балад: “Ой умирає козак” та справді драматична “Ой у полі та помирає тіло”.

В українських баладах, об'єднаних даною тематикою, виступає і образ вурона, і образ орла. Якщо у варіантах британської балади супутниками убитого мечем лицаря є його яструб, його гончак та його кохана леді, то в українського козака – це завжди його вірний друг-кінь. Отже, загибель воїна є відносно самотньою: біля нього не має персонажів – людей, але є другорядні персонажі – тварини та птахи. Неможливо не захоплюватися відданістю коня, який залишається зі своїм убитим та не похованим хазяїном аж три роки в українській баладі “Ой три літа й три неділі”.

Смерть британського лицаря відступає на другий план, стаючи тлом для більш вагомих подій. Значно важливішим виступає мотив вірності друзів мертвого лицаря у “Трьох в'оронах”, які не дають птахам можливості поживитися.

Отже, у британській баладі “Три в'орони” на трагічному фоні смерті звучить нотка оптимізму з приводу того, що, з одного боку, тіло лицаря знаходиться під захистом і буде похороненим, а з другого боку, ми захоплюємося відданістю його друзів.

На відміну від традиційних другорядних образів української народної балади серед яких не знайдеш образу “собаки”, для британського фольклору він є характерним та переходить із однієї народної балади до іншої (“Hobie Noble”, “Edward”, “Lizie Wan” та ін.). Тут не просто називається приналежність тварини до класу собак, а вказується її порода: sloughhound² (шукач) [7, 466], greyhound³ (хорт) [6, 25; 8, 93]. Це, очевидно, пояснюється різною національною ментальністю, укладом життя у Британії та Україні. Встановленим є той факт, що ментальність горян є дещо іншою, ніж ментальність мешканців рівнин. У скотарстві при випасі овець високо у горах, собака була незамінним помічником простої людини, що і знайшло своє відображення у вище названих баладах шотландського походження. В українській рільничій культурі собака виконує функцію охоронця господи, але аж ніяк не вірного друга чи супутника. Приязне, вдячне ставлення і простого (сільського), і шляхетного прошарків британського суспільства до собаки знаходить своє відображення в усній та літературній традиціях Великобританії.

Отже, аналізуючи образну систему британської та української народної балади доходимо висновку, що типологічно спільними для обидвох систем є образ коня – обов'язкового супутника лицаря та козака. Образ собаки та соколів притаманний лише британському фольклору. В українських народних баладах кінь займає одне з почесних місць. Він виступає не лише в якості супутника, а й порадника козака у складних життєвих ситуаціях (“Їхав козак, їхав лугами-берегами”, “Ой я, молодая, сюю нічку не спала” та ін.).

О. Дей наголошував: “У багатьох варіантах балад про смерть воїна на полі бою трагічна доля героя передається через образ його коня, якого ведуть без вершника, зброї, яку несуть інші і т.д. Формула протиставлення наявних предметів уже неіснуючому (загиблому) їх власникові посилює експресію малюнка, мимовільно викликаючи спогад про нещасливого героя і співчуття до нього” [1, 17]. На думку вченого, за допомогою прийому розгорненої метонімічності (змалювання долі та вчинків персонажів через приналежні їм речі) досягається “поступове нагнітання емоційності” [1, 16].

Адже козак завжди просить коня повідомити своїх рідних про трагедію, і той віддано виконує останню волю господаря. Українські балади закінчуються розтягнутим зворушливим зображенням зустрічі коня із батьками, братами і сестрами, коханою убитого козака. На прикладі такої кінцівки українських народних балад спостерігаємо ліризацію жанру на відміну від неемоційного викладу британських балад. Тональність їх стає драматичнішою, оскільки після смерті тіло козака у всіх варіантах українських балад залишається не похованим.

У британських варіантах балади виокремлюємо два провідних мотиви: мотив смерті та вірності (“Три вурони”), мотив смерті та зради (“Два круки”). Факт смерті лицаря є зав'язкою, поштовхом для розгортання двох можливих сценаріїв наступних подій. Кульмінаційним моментом виступає прояв вірності (або ж зради, забуття).

В українських баладах мотив смерті є провідним і факт смерті є центральною подією. Другим засобом інтенсифікації напруженості атмосфери виступає розмова мертвого чи помираючого козака зі своїм конем (у британських баладах мертвий лицар більше не впливає на хід подій). Нарешті, важливе значення має розмова коня із рідними козака. На прикладі українських варіантів чітко спостерігається градаційно наростаючий повтор, притаманний також і англо-шотландським баладам.

У “Двох круках” розповідь обривається та натуралістично подається опис поживи цих птахів.

У “Трьох в'оронах”, перекладених І. Франком, перемагає відданість та любов: вурон оповідає, як кохана хоронить тіло лицаря та сама помирає біля нього.

На перекладах І. Франка слід зупинитися детальніше, оскільки він звертався до британської балади як на початку літературної кар'єри, так і на схилі своїх років. Саме тому в критичному та мистецькому доробку українського діяча ця тема висвітлена глибше та багатоаспектніше, порівняно з іншими українськими перекладачами.

Після “Шотландської пісні” О. Пушкіна до рук І. Франка потрапляє збірка пісень народів світу у перекладі на німецьку мову О.Л.Б. Вольфа⁴. Із цього німецького видання 6 липня 1914 р. Франко перекладає – переспівує британську баладу “Два круки”, називаючи її “Убитий рицар і його вірна любка”. Примітка до тексту, яка належить Франкові, є дуже важливою: “Отсю баладу взято зі збірки Мотервелля, ст. 7; подібна менш викінчена балада міститься в збірці Вальтера Скотта, II, 214; нею покористувався Пушкін для свого переспіву п[ід]з[аголовком] “Шотландская песнь”, який я переклав на нашу мову у р. 1875. Пор[івняй] мою збірку віршів “Із літ моєї молодості”, Львів, 1914, ст. [66]” [5, т.10, 154].

Отже, в одному випадку, через рецепцію твору О. Пушкіна до українського читача потрапляє той варіант британської балади “Два круки” (“The Twa Corbies”), який був зафіксований Вальтером Скоттом у тритомній колекції “Minstrelsy of the Scottish Border” (перше видання 1802 – 1803 рр.). У другому випадку, німецький перекладач О.Л.Б. Вольф, ймовірно, скористався іншою джерельною базою тієї ж балади “Два круки” (“The Twa Corbies”) із збірки Мотервелля. У результаті, другий переклад Франка із іншою назвою “Убитий рицар і його вірна любка” репрезентує відмінний варіант британської балади, який І. Франкові видається досконалішим та більш викінченим. До того ж, що є більш важливим, Франко не залишив поза увагою британську баладу “The Three Ravens” (“Три ворони”), яка у німецькому посереднику подається за Піткортом. І. Франко перекладає її 5 липня 1914 р. й називає “Убитий рицар і невірна любка”. Отже, вірно виокремивши провідні мотиви даних британських народних балад (вірність і зрада), І. Франко виніс їх у назви своїх переспівів.

На прикладі українських та російських перекладів британських балад, об’єднаних спільним мотивом самотньої смерті воїна, простежується різна рецепція українськими та російськими культурними діячами. Доля перекладу О. Пушкіна є значно щасливішою, ніж доля українського. Завдяки публікації перекладу, по-перше, британська балада “The Twa Corbies” стала відомою російському та українському загалу, а по-друге, здобула надзвичайну популярність у Росії.

Українські ж переклади І. Франка довший час не могли побачити світу, тому і залишалися незанимаючими для українця. На заваді публікації стали Перша світова війна, потім хвороба і смерть І. Франка. Шотландські балади “Убитий рицар і невірна любка”, “Убитий рицар і його вірна любка” не були включені до п’ятнадцятого тому двадцятитомного зібрання творів І.Я. Франка (1955). Ці балади вперше були опубліковані у 1967 р. у четвертому томі “Літературної спадщини”.

Як відомо, “опанування” та “привласнення” чужомовного та чужонаціонального матеріалу відбувається ступінчасто: переклад – переробка – оригінальна творчість [3, 406]. Логічним продовженням колекціонування британських народних балад та їх творчим опрацюванням стали балади Роберта Бернса, зокрема “Пісня смерті” (“The Song of Death”), перші оригінальні поеми Вальтера Скотта, об’єднані спільною назвою “Пісня останнього менестреля” (“The Lay of the Last Minstrel”, 1805) та ін. Завдяки перекладацькій діяльності українських митців, їх захопленню британськими народними баладами та власним фольклористичним записам постали перші вірші І. Франка (“Народна пісня”, 1874, яка відкриває збірку “Із літ моєї молодості”), Л. Боровиковського (“Козак” (1831), “Розставання” (1841) і “Чорноморець” (1841)) та ін.

Порівняльний аналіз віршованих літературних творів українських та британських поетів-романтиків показує затребуваність та популярність мотиву прощання козака (лицаря) із рідними, смерті воїна, а також мотивів самотності, покинутості, розлуки з Батьківщиною та образів помічників чи супутників головного персонажа, насамперед, коня, крука (вурона), орла, собаки. Красномовним свідченням цьому служать самі назви творів. У Роберта Бернса це “Прощавай” (“The Farewell”), “Прощання Макферсона” (“Macpherson’s Farewell”), “Прощавай струмок, який звивисто біжить” (“Farewell, thou stream, that winding flows”) та ін. Л. Боровиковський полюбає образ ворона, який зустрічається практично у всіх його літературних баладах.

Висновки та перспектива подальших досліджень. Отже, британська народна балада “Два круки” приходять в українську літературу шляхом контактних синхронних та несинхронних зв’язків. Українська література виступає в ролі реципієнта, який сприймає і творчо осмислює нові ідеї, мотиви, образи, сюжети із британського фольклору – французького прозового перекладу – російської літератури та фольклору. У даному випадку, літературами-посередниками виступили французька та російська. На конкретному прикладі бачимо прояв багатобічності й багатоступінчатості міжлітературних взаємодій, оскільки до тієї ж британської балади послідовно зверталися представники російської та декілька поколінь української літератури.

Адаптація британської балади відбувалася двома шляхами: спочатку вільним переспівом, переробкою із російської літератури-посередника, згодом переспівом із відмінного британського оригіналу знову через посередництво, тепер уже німецької мови. Що ж до подібності фольклорних явищ британських та українських народних балад, об’єднаних темою смерті воїна, то, на нашу думку, вони виникли незалежно одна від одної, на основі типологічних сходжень. **Перспектива подальшого дослідження** вбачається у зосередженні уваги на компаративістичному аналізі

літературних творів Дж. Байрона, Р. Бернса, Л. Боровиковського та ін., які розробляють мотив самотньої смерті воїна на полі бою.

Примітки

- ¹ Chants populaires des frontières méridionales de l'Ecosse/Rec. et commentés par sir Walter Scott, trad. de l'anglais par M. Artaud. Paris, 1826. Т. 3. Р. 217 (Oeuvres compl. de sir Walter Scott. Т. 16).
- ² Slough hound (заст. = bloodhound) – шукач; завдяки відмінному нюху та витривалості по запаху легко знаходить оленя, дикого кабана та має здатність на великих відстанях вистежувати людину.
- ³ Greyhound – хорт; на відміну від шукача, переслідує дичину завдяки надзвичайній швидкості та відмінним зоровим якостям, тому цю породу ще використовують на перегонах.
- ⁴ Wolff O.L.B. Halle der Völker. Sammlung vorzüglicher Volkslieder der bekanntesten Nationen, grösstenteils zum ersten Male, metrisch in das Deutsche übertragen. Erster Band. Frankfurt am Main, 1837.

Список використаних джерел

1. Балади / [упоряд. і прим. О.І. Дея та А.Ю. Ясенчук, передм. О.І. Дея]. – К.: Дніпро, 1987. – 319 с.
2. Владимирский Г.В. Пушкин-переводчик / Г.В. Владимирский // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР, Ин-т литературы. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. – [Вып.] 4/5. – С. 300–330.
3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
4. Пушкин А.С. Ворон к ворону летит... / Александр Сергеевич Пушкин // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 16 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. – Т. 3, кн. 1. – 1948. – С. 123.
5. Франко І. Зібр. тв.: у 50 т. / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1976 – 1988.
6. Edward // English and Scottish Popular Ballads [edited from the collection of Francis James Child by Helen Child Sargent and George Lyman Kittredge]. – Boston and New York. Houghton, Mifflin and Company: The University Press, Cambridge, 1904. – P. 24–26.
7. Hobbie Noble // English and Scottish Popular Ballads [edited from the collection of Francis James Child by Helen Child Sargent and George Lyman Kittredge]. – Boston and New York. Houghton, Mifflin and Company: The University Press, Cambridge, 1904. – P. 465–467.
8. Lizie Wan // English and Scottish Popular Ballads [edited from the collection of Francis James Child by Helen Child Sargent and George Lyman Kittredge]. – Boston and New York. Houghton, Mifflin and Company: The University Press, Cambridge, 1904. – P. 93–94.
9. Scott W. Minstrelsy of the Scottish Border, Consisting Of Historical And Romantic Ballads, Collected In The Southern Counties Of Scotland; With A Few Of Modern Date, Founded Upon Local Tradition: in III Volumes / [Електронний ресурс] / Walter Scott. – [3rd edition]. – Volume II. – 1806. – 292 p. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/ebooks/12882>.

Summary. The article is focused on the problem of the Ukrainian literary ballad establishment through Ukrainian-English literary ties on the example of folk ballads “The Two Corbies”, “The Three Ravens” as well as “Oh the Cossack dies”, “Oh behind dark forests”.

Key words: comparative literature, images, translation, reception.

УДК 821.161.1-1.09 “19”

Т.В. Кеба

ПОЭТИКА ИННОКЕНТИЯ АННЕНСКОГО: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ

У статті здійснюється огляд основних аспектів вивчення поезики Ін. Анненського. Визначено перспективні напрямки подальших студій: аналіз образної системи, принципів циклоутворення, строфічної архітекτονіки, домінантних інтонаційно-синтаксичних особливостей.

Ключові слова: І. Анненський, поезика, художня структура, образна система, ліричний цикл, ліричний суб'єкт.

В последние десятилетия творческое наследие И.Ф. Анненского стало объектом пристального литературоведческого интереса. Но и сегодня общий объем научных работ разных жанров об Анненском ни в коей мере не соответствует ни богатству идейно-художественного содержания его творчества, ни тому значению, которое оно имело и продолжает сохранять для русской литературы. В настоящей статье предпринимается аналитический обзор основных направлений современного анненсковедения и определяются перспективы дальнейших исследований в этой области.

Начало изучению творчества Анненского было положено его современниками-поэтами еще при жизни автора “Тихих песен” и сразу после его смерти на рубеже 1900-1910-х годов. В силу понятных причин первопрочтение не отличалось академизмом и в значительной степени определялось субъективно-корпоративными интересами и позициями участников тогдашнего литературного процесса. О лирике Анненского писали по преимуществу представители разных ответвлений символизма – В. Брюсов, А. Блок, Вяч. Иванов, Андрей Белый, М. Волошин. Несколько позже о принципиальном значении творчества Анненского для дальнейшего развития русской поэзии говорили В. Ходасевич, Н. Гумилев, О. Мандельштам, А. Ахматова.

Среди разнообразия высказанных в то время мнений особое внимание привлекают оценки Вяч. Иванова. В статье “О поэзии Иннокентия Анненского”, написанной сразу после выхода “Кипарисового ларца” в 1910 году, он отмечает, что лирика Анненского занимает специфическое положение в русской поэзии. Подчеркивая отличие “индивидуального” символизма Анненского от того символистского направления, к которому Вяч. Иванов относит самого себя и тех поэтов, которых сегодня именуют “младосимволистами”, он называет метод Анненского “ассоциативным символизмом”, считая его “старым”, исчерпавшим себя в творчестве Бодлера и Малларме. В основе этого метода лежит ключевая деталь, которая не обозначается прямо, но должна быть реконструирована из предложенного ряда ассоциаций. Поэт, исповедующий такой метод, пытается “поражать загадочными сочетаниями образов и понятий и, заставляя читателя осмыслить их взаимоотношения и соответствия, стремится к импрессионистическому эффекту *разоблачения*” [4, 170] (выделено Вяч. Ивановым. – Т.К.). При этом посредством остраненной перспективы изображенное превращается в предмет разгадки, которая в свою очередь становится отправной точкой новой загадки. Для Вяч. Иванова такой метод является неприемлемым, он считает, что “трагизм прикованного к земной пыли, изнемогающего в своей эмпирической ограниченности “бескрылого духа, полоненного землей”, переживается здесь путем последовательного восприятия ряда чувственных раздражений и связанных с ними побочных представлений...” [4, 170-171]. В противоположность этому методу, “реалистический символизм”, как его определяет Вяч. Иванов, связывая его возникновение с поэзией Тютчева, называет свой предмет прямо, – предмет, который, однако, избавлен от своего обычного внешнего облика. Хотя Вяч. Иванов, противопоставляя себя Анненскому, и называет тип символизма, к которому следует относить его собственное творчество, “реалистическим”, последний является по сути метафизическим, обращенным к “высшим”, непостижимым для человеческого опыта сферам. Терминология Вяч. Иванова, скорее, подменяет сущность явлений. Н. Дзуцева, современный исследователь постсимволистской эпохи в русской поэзии, обозревая спор авторов “Книг отражений” и “Заветов символизма”, справедливо указывает: “Анненский, хорошо ощущавший опасность “реализма” как термина, скомпрометированного досимволистскими попытками поставить поэзию на “службу” жизни (отсюда его презрительное определение – “служилое слово”, “работающее” в позитивистских художественных системах), обращается с ним очень осторожно. Реализм как требование насущности поэтического творчества был связан в его сознании прежде всего с необходимостью развоплотить эзотерические шифры символистского языка ивановского, условно говоря, направления <...>. Открытия Анненского, связанные с установкой на “будничное” слово как на самое “загадочное” и “страшное”, утверждали реальность психологического переживания. Это было насыщение лирического высказывания небывалой в контексте символизма эмоциональной достоверностью, то есть другая поэтическая метафизика, а не ее отсутствие...” [3, 84].

Первая собственно научная, методологически концептуальная версия художественно-эстетического своеобразия лирики Анненского была предложена в начале 1920-х годов Б.А. Лариным, не связанным с поэтом личными отношениями или воспоминаниями, в статье “О “Кипарисовом ларце””. Б.А. Ларин, в будущем выдающийся ученый-языковед, литературовед и педагог, уделивший много внимания вопросам стилистики художественной речи, исследует главным образом особенности поэтического языка Анненского. Он выделяет такие его черты, как “взаимодействие семантических образов и ходов с принципами композиции”, “символичность, порождающая представления зыбкие, ускользающие и эмоционально абстрактные”, трагедийная напряженность тона, отражающаяся в экспрессивном и часто усложненном синтаксисе, музыкальное варьирование сквозных образов, олицетворение неодушевленных имен во взаимодействии с овеещающими метафорами и т. д. [14, 151-157].

После статьи Б. Ларина в течение многих десятилетий об Анненском не было написано не

только ни одного специального монографического исследования, но даже и отдельных статей. Не находилось места Анненскому и в учебных пособиях по русской литературе рубежа веков. Интерес к нему возрождается только во второй половине XX века, когда об Анненском стали говорить как об одной из ключевых фигур в новейшей русской лирике. Именно так оценивалось его творчество в работах Л. Гинзбург, Л. Долгополова, Д. Максимова, П. Громова и др.

Чрезвычайно много в деле популяризации и научного изучения творчества Анненского сделал известный литературовед и специалист в области переводоведения А. Федоров. Еще в 1939 году им были подготовлены к печати избранные стихотворения поэта; через 20 лет исследователь издал «Стихотворения и трагедии» Анненского, а в 1979 году совместно с Н. Ашимбаевой и И. Подольской принял участие в переиздании «Книг отражений». В ряде статей 1950-1970-х годов А. Федоровым проанализированы наиболее значительные аспекты многогранной деятельности Анненского: поэзия, критика, драматургия, переводы. Итогом почти полувековой работы исследователя стала монография «Иннокентий Анненский. Личность и творчество», изданная в 1984 году. В этой книге, помимо анализа основных сфер художественного наследия Анненского, предпринята попытка создания первой научной биографии поэта. Основываясь на архивных разысканиях, Федоров смог пополнить до того крайне скудные фактические сведения о внеслужебной жизни Анненского, снять многие казавшиеся неразрешимыми вопросы, касающиеся формирования его личности и мировоззренческой позиции.

Центральное место в книге А. Федорова занимает глава, посвященная лирике Анненского. Автор монографии исходит из двух методологических приоритетов: во-первых, в анализе поэтического наследия Анненского доминирует не хронологический, а проблемно-тематический подход, что обусловлено отсутствием, по мнению исследователя, отчетливо прослеживаемой творческой эволюции поэта. Во-вторых, лирика Анненского рассмотрена в тесной связи с его переводческой практикой: переводы, особенно поэтов, близких Анненскому в плане художественной методологии (например, французских символистов), оказываются необходимым ключом к прочтению его оригинальной поэзии. Так проясняются истоки поэтического «полифонизма» Анненского, его обостренного интереса к другим духовно-эстетическим мирам, к инациональным традициям. А. Федоров убедительно демонстрирует, как лирика других поэтов становится строительным материалом собственного художественного мира, как чужие образы переплавляются в свое неповторимое слово. В свете такого прочтения выявляется специфическая, глубоко скрытая «литературность» поэзии Анненского.

В следующих двух главах книги анализируется литературно-критическое и драматургическое наследие Анненского. Автор указывает на переключки драматургии и критической прозы поэта с его лирикой, а также с эпистолярием. Для понимания поэтики Анненского представляются весьма существенными выводы А. Федорова о специфике структурной организации статей, в частности о «кольцевой» композиции, о смене форм речи, точек зрения и т. п. Авторские и переводные трагедии Анненского сопоставляются главным образом с символистской драматургией. Устанавливаются типологические параллели между пьесами Анненского и Блока, подчеркивается функциональная значимость хора и ремарок в «античных» драмах Анненского.

С начала 1970-х годов начинается исследование творчества Анненского и в жанре диссертаций. Одной из первых диссертационных работ, имевших широкий резонанс в научной среде, была работа К. Черного «Поэзия Иннокентия Анненского» (МГУ, 1973). В ней в ряду основных задач исследования ставилась задача описания особенностей поэтики Анненского, но фактически основным содержанием диссертации стало рассмотрение проблемно-тематических сторон лирики поэта. В первой главе обозревалась общественная позиция и литературно-эстетические взгляды Анненского, что, по сути, явилось подступом к центральной проблеме исследования, рассмотренной во второй главе, название которой – «Поэтический мир Анненского» – явно дублировало общую тему диссертации. К. Черный исследует поэзию Анненского в двух аспектах. Во-первых, выделяются и анализируются основные темы и мотивы лирики Анненского, посредством которых раскрывался внутренний мир лирического героя, его отношение к окружающей действительности. Во-вторых, прослеживается отношение к лирическому герою самого автора, поскольку, по мнению исследователя, отличительной чертой лирики Анненского является «конструирование образа лирического героя как образа типического, как социальный, идеологический, психологический, эмоциональный феномен «нашего общего Я»» [20, 8].

Существенное значение в становлении и развитии отрасли знаний о творчестве Анненского имела публикация сборника критических материалов и писем поэта «Книги отражений» [1], а также воспоминаний об Анненском в серии «Памятники культуры», подготовленных А. Лавровым и Р. Тименчиком [13].

Эти публикации повлекли за собой целый ряд диссертаций [См.: 7, 11-12], в которых ставились проблемы генезиса литературно-критического наследия поэта, идейно-эстетических функций мифа в драматургии Анненского, лексико-семантических аспектов идиостиля поэта,

связи его творческого метода и стиля с художественно-эстетическими системами романтизма, символизма, акмеизма.

Новый подъем интереса к творчеству Анненского наблюдается с середины 1990-х годов. Одной из причин этого стали результаты успешно прошедшей в 1994 году в Санкт-Петербурге конференции, посвященной Анненскому (по итогам конференции была выпущена книга “Иннокентий Анненский и русская культура XX века” [6]). Спустя 10 лет подобного рода конференция, посвященная 150-летию со дня рождения Анненского и объявленная как Международные научно-литературные чтения “Художественный мир Иннокентия Анненского”, прошла уже в Москве, в Литературном институте им. А.М. Горького (11-12 октября 2005 года). Ее материалы представлены на сайте “Иннокентий Анненский. Цифровой архив” (annensky.lib.ru) [19].

Помимо многочисленных статей, опубликованных в конце 1990-х – начале 2000-х годов, о творчестве Анненского пишутся и защищаются диссертации: Петрова Г. В. “Лирика И.Ф. Анненского в контексте философских и эстетических идей конца XIX - начала XX века: (Проблемы творческой личности)”; Останкович А. В. “Сонеты И.Ф. Анненского: аспект гармонической организации”; Курганов А. В. “Антропология русского модернизма (на материалах творчества Л. Андреева, Ин. Анненского, Н. Гумилева)”; Налегач Н.В. “Пушкинская традиция в поэзии И. Анненского”; Новикова У.В. “Эстетика И.Ф. Анненского в свете интерпретации доминантных мотивов лирики поэта”; Дудорова М.В. “Категоризация пространства в поэтическом тексте (на материале поэзии И. Анненского)”, Тарасова И.А. “Структура семантического поля в поэтическом идиостиле: (На материале поэзии И. Анненского)”; Пирошенко С.Ю. Поэтика Анненского как выражение экзистенциального мировосприятия; издаются книги: Кихней Л., Ткачева Н. “Иннокентий Анненский: Вещество существования и образ переживания”; Пурин А. “Превращение бабочки. О русской поэзии XX века”. Значительное место занимает творчество Анненского в монографии Н. Дзусевой “Заветы символизма” [См. об этих исследованиях подробнее: 7, 12].

Таким образом, к середине 2000-х годов в осмыслении художественного феномена Анненского сложилось несколько основных направлений.

Центральным вопросом, решение которого предопределяло различие подходов к изучению творческого наследия поэта, был и остается до настоящего времени вопрос о сущности его художественного метода. В связи с решением этого вопроса характеризуются и особенности поэтики Анненского. Исследователи по-разному определяют поэтический метод автора “Тихих песен” и “Кипарисового ларца”, не признавая, как правило, эволюции лирической системы Анненского. Одно из первых мнений о поэтике Анненского было высказано его младшим современником и творческим оппонентом Вяч. Ивановым, который в упоминавшейся выше статье “О поэзии Анненского”, в частности, отмечал: “И.Ф. Анненский-лирик – является в большей части своих оригинальных и трогательных... созданий символистом того направления, которое можно было бы назвать символизмом *ассоциативным*” [4, 170] (выделено Вяч. Ивановым. – Т.К.). Кроме того, Вяч. Иванов определил и главную задачу этого метода как задачу сугубо изобразительную, которая решается с помощью импрессионистических импульсов. Суждение Вяч. Иванова во многом предопределило взгляды многих современных литературоведов на поэтику Анненского. Мысль автора “Кормчих звезд” об ассоциативности художественного мышления Анненского в принципе поддерживает А. Федоров [18, 155]. И. Корецкая усматривает в “Тихих песнях” и “Кипарисовом ларце” черты импрессионизма – влиятельного течения в новом искусстве конца XIX-начала XX века [12]. Об импрессионистической доминанте поэтики Анненского говорит также В. Силантьева, известный современный исследователь художественного мышления переходной эпохи [17, с.75, 79]. В свою очередь Л. Гинзбург определяет метод Анненского как психологический символизм [2, 314]. Отмеченные точки зрения, очевидно, основываются на стремлении поэта соединить, соотнести тончайшие, трудно уловимые “оттенки переживания” (А. Федоров), “душевные процессы” (Л. Гинзбург) с внешним, вещным миром с тем, чтобы многосторонне и ярко осознать “душевный смысл явления” (Вяч. Иванов). Таким образом, большая часть исследователей сходится в том, что поэтика Анненского строится на субъективно-психологической ассоциативности.

Показательна в этом плане характеристика И. Корецкой, которая, сопоставляя художественно-эстетические доминанты творчества Анненского и его оппонента Вяч. Иванова, пишет: “Там, где у Иванова проповедь, у Анненского – исповедь. В отличие от убежденности Иванова, здесь сомнение, недоумение, смятенность, культивируемые поэтом. Соответственно синтаксис Анненского отмечен обилием вопросительных и условных форм, как бы передающих вибрацию души лирического Я, его погруженность в грезу, поэзию смутного (“Трдumerei”, “Призраки” и мн. др.). Слово Иванова призвано внушить представление о стойкости героического духа, о незыблемости вечного (даже тогда, когда это “вечный бунт”). Слово Анненского стремится передать текучесть преходящего. Образ Иванова верен своей “тяжкогранной природе” (А. Белый); поэт пристрастен к эмблемам твердости. У Иванова лед “алмазный”, у Анненского он “нищенски-

синий и заплаканный” (“хвалебный” эпитет декоративного типа в первом случае; “снижающий” и психологизированный – во втором). Прочность свойственна и фактуре ивановского стиха, отлитого в “твердую” строфику (сонета, терцины, газели), и лексике Иванова, которой присуще “сведение слова к его твердому изначальному ядру”. Иванов “скульптурирует холмы, высекая в них рощи из камня”, – писал Белый; мастерство Иванова современники уподобляли искусству зодчего, резчика, медальера. Стих Иванова, перегруженный сверхсхемными ударениями, не напевен. Певучесть стиха Анненского – одно из проявлений его поэзии музыкального типа с характерными камерными жанрами романса, прелюда, ноктюрна, интермеццо. На палитре Анненского – обилие полутонов, оттенков; цветовая символика имеет субъективно-психологический смысл. Цвет у Иванова ознаменователен, как в иконе или сакральной мозаике. Рдяный, белый, золотой в безусловности своей полноты – знаки высоких мистических ценностей...” [11, 66].

На надличностный характер лирики Анненского указывает С. Пирошенко, автор диссертации о его поэтике как выражении экзистенциального мировосприятия, подчеркивая, в частности, что это свидетельствует не только о мифопоэтизме его художественной системы, но также о ее ориентации на экзистенциальную парадигму мировосприятия и миропонимания, поскольку лирическое “Я” поэта раскрывается в остродраматическом переживании своего отношения к кардинальным проблемам человеческого бытия [16, 9].

Отдельные аспекты мифопоэтики Анненского рассматриваются в статье Г. Козубовской [9]. Отмечая исключительную значимость мифа об Одиссее в художественном мире Анненского, исследовательница подчеркивает: “В “Тихих песнях” и “Кипарисовом ларце” Одиссеев миф раскрывается через взаимодействие мифологем – своеобразных “шифров” архетипических ситуаций, в которых оказывается лирический герой Анненского. Этот миф задан антиномией “Ужас–Сострадание” и существует в ассоциативных сцеплениях. В параллелизме планов реализуется идея двойничества: две судьбы идут рядом, почти не пересекаясь; Одиссеей – неназванный двойник и лирического героя, и автора, их недоовощенное “я”, лучшая часть души, мир высокой поэзии. Удвоение бытия – конструктивный принцип композиции (скуке жизни противопоставлена мечта, прозаической повести – волшебная сказка). Оно мотивировано раздвоенностью души” [9, 74]. Вместе с тем, как справедливо утверждает С. Пирошенко, работа эта концептуально противоречива. Например, говоря о том, что “мифологема “вечного возвращения” отражает ужас тупика...”, автор не учитывает значительного контекста данной мифологемы (в том числе ее “положительной” семантики), актуализированной в конце века Ф. Ницше. Восприятие Анненским мифологемы возвращения складывалось именно в этом контексте и отличалось исключительной сложностью и неоднозначностью.

Своеобразие функциональных особенностей поэтики Анненского отмечают разные исследователи. Так, Л. Колобаева еще в середине 1970-х годов выдвинула идею о том, что в трагически-непостижимом мире Анненского всепроникающей и “спасительной” является ирония: “Ирония Анненского, всеохватывающая и трагическая, становится универсальным способом его поэтического видения. Она – не частный вид эмоциональной оценки, а отношение к миру, способ мышления и, больше того (как говорят философы применительно к экзистенциалистской философии), сам “способ существования”” [10, 25]. Именно эта особенность художественного сознания Анненского актуализирует такие черты его поэтики, как маскарадность, двойничество, пародирование, гипертрофированную масштабность “конечных” измерений человеческой жизни – в свете бесконечности мироздания и вечности времени. В статье Л. Колобаевой косвенно ставилась проблема связи поэтики Анненского с экзистенциальным типом художественного сознания. Впоследствии в диссертации С. Пирошенко отмечалось, что заложенная здесь интенция такого прочтения, в силу понятных причин, вызванных и жанром публикации, и определенным углом прочтения творчества Анненского, не была реализована. Подчеркнутая автором упомянутой диссертации мысль о том, что выдвинутые Л. Колобаевой положения представляют значительную ценность для исследования в данном направлении, нашла непосредственное воплощение в самой этой диссертации. Продуктивность такого подхода подтверждена и в недавно защищенной докторской диссертации И. Ивановой “Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890 – 1910 годы)” (Ставрополь, 2006), в третьем разделе которой, в частности, рассматриваются “онтологические и психологические аспекты иронии в “Тихих песнях” и “лирический иронизм” “Кипарисового ларца” с образно-мотивной доминантой смерти как абсолютного ироника” [5, 16].

В исследовании особенностей поэтики Анненского важную роль играют и работы лингвистов, предметом заинтересованности которых является идиостиль поэта, а также типологическое соотнесение его с другими индивидуальными поэтическими системами в русской лирике. Это прежде всего работы А. Елисеевой, Н. Кожевниковой, Е. Некрасовой, Н. Николиной, А. Хошулиной [См. подробнее: 7, 18]. Е. Некрасова в монографии, исследующей типологические параллели в поэтике Анненского и Фета [15], анализирует специфический языковой механизм

создания символа, сущность которого заключается в том, что определенное слово вводится в разные семантические ряды, связывается с разноплановыми реалиями. Кроме того, в системе творчества одного автора может использоваться принцип “кодовых значений” (Л. Гинзбург), когда вследствие помещения одного и того же слова в схожие, однотипные контексты оно приобретает некий особый смысл, отличный от общепринятого. Символизация в лирике Анненского углубляется и усиливается за счет предметной ассоциативности, которая нередко предельно расширяет смысл контекста, в результате чего образ приобретает многозначный смысл.

Таким образом, характеристика основных направлений изучения творчества Анненского свидетельствует об устойчивом росте интереса к нему и расширении спектра исследований. Вместе с тем из этого анализа вытекает вывод о необходимости дальнейшего анализа таких аспектов поэтики автора “Кипарисового ларца”, как специфика системы циклообразования, особенности строфической архитектоники, своеобразии интонационно-синтаксических средств и приемов.

Список использованных источников

1. Анненский И.Ф. Книги отражений / И.Ф. Анненский. – М. : Наука, 1979. – 680 с.
2. Гинзбург Л.Я. Вещный мир // Гинзбург Л.Я. О лирике. – М. : Сов. писатель, 1974. – С. 311–358.
3. Дзущева Н.В. Время заветов: проблемы поэтики и эстетики постсимволизма / Н.В. Дзущева. – Режим доступа: <http://www.ivanovo.ac.ru>.
4. Иванов Вяч.Ив. О поэзии Иннокентия Анненского // Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М. : Республика, 1994. – С. 170–179.
5. Иванова И.Н. Типология и эволюция иронии в поэзии русского модернизма (1890 – 1910 годы): Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. – Ставрополь, 2006. – 40 с.
6. Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. науч. тр. / Музей А. Ахматовой в Фонтанном Доме; Сост. и науч. ред. Савельевой Г.Т. – СПб. : АО «Арсис», 1996. – 153 с.
7. Кеба А.В., Кеба Т.В. Лирика Иннокентия Анненского: художественная семантика и структура: Монография / А.В. Кеба, Т.В. Кеба. – Кам’янець-Подільський : Аксіома, 2009. – 176 с.
8. Кихней Л.Г., Ткачева Н.Н. Иннокентий Анненский. Вещество существования и образ переживания / Л.Г. Кихней, Н.Н. Ткачева. – М. : Диалог-МГУ, 1999. – 123 с.
9. Козубовская Г.П. Лирический мир И. Анненского: Поэтика отражений и сцеплений / Г.П. Козубовская // Русская литература. – 1995. – №2. – С.72–86.
10. Колобаева Л.А. Ирония в лирике И. Анненского / Л.А. Колобаева // Филологические науки. – 1977. – №6. – С. 21–29.
11. Корецкая И.В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский / И.В. Корецкая // Контекст. 1989. – М. : Наука, 1989. – С. 58–68.
12. Корецкая И.В. Импрессионизм в поэтике и эстетике символизма / И.В. Корецкая // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX века. – М. : Наука, 1975. – С. 207–252.
13. Лавров А.В., Тименчик Р.Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях / А.В. Лавров, Р.Д. Тименчик // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. – Л. : Наука, 1983. – С. 61–146.
14. Ларин Б. О “Кипарисовом ларце” / Б. Ларин // Литературная мысль. II. – Пг., 1923. – Кн. 2. – С. 149–158.
15. Некрасова Е.А. А. Фет. И. Анненский: Типологический аспект описания / Е.А. Некрасова. – М. : Наука, 1991. – 127 с.
16. Пирошенко С.Ю. Поэтика И. Анненского как выражение экзистенциального мировосприятия: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / С.Ю. Пирошенко / Таврический нац. ун-т им. В.И. Вернадского. – Симферополь, 2006. – 18 с.
17. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) / В.И. Силантьева. – Одесса : АстроПринт, 2000. – 352 с.
18. Федоров А.В. Иннокентий Анненский. Личность и творчество / А.В. Федоров. – Л. : Художественная литература, 1984. – 224 с.
19. Художественный мир Иннокентия Анненского: Международные научно-литературные чтения, посвященные 150-летию со дня рождения И.Ф. Анненского. – Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/index.htm>
20. Черный К.М. Поэзия Иннокентия Анненского: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / К.М. Черный. – М. : МГУ им. М.В. Ломоносова. Филол. фак., 1973. – 23 с.

Summary. The main aspects of the I. Annenskiy's poetics have been observed in the paper. The author points out to the prospects of the further studies such as analysis of the poet's imagery system, principles of the cycle formation, strophic architectonics, dominant intonation-syntactical peculiarities.

Key words: I. Annenskiy, poetics, artistic structure, imagery system, lyric cycle, lyric subject.

КОНЦЕПЦІЯ ТРАГІЧНОГО У П'ЕСІ ЮДЖИНА О'НІЛА “ПРИСТРАСТІ ПІД В'ЯЗАМИ”

У статті виявлено чинники, що вплинули на формування концепції трагедії Ю. О'Ніла, визначено домінуючі структурні компоненти і роль фатуму в образній системі трагедії „Пристрасті під в'язами”.

Ключові слова: *концепція трагічного, художній образ, структурний психоаналіз, модерністський театр, діалог, підтекст.*

Процес становлення американської драматургії, який припадає на перше десятиліття ХХ століття, відбувався під значним впливом європейських культурних віянь. Наслідуючи художні форми “нової драми” Г. Ібсена та Б. Шоу, молоді драматурги прагнули наповнити їх змістом американських соціокультурних реалій. З іншого боку, у пошуках власного стилю, вони тяжіли до використання класичних зразків світової літератури, проте значно модернізували їх, надали їм сучасного звучання. Першим, хто зумів знайти оптимальні мистецькі рішення складних завдань, став Юджин О'Ніл – драматург, якого вважають фундатором американської національної драми. Саме ним були вперше створенні яскраві гостропсихологічні п'єси з використанням елементів структурного психоаналізу та класичної драми.

Значний внесок у дослідження творчості драматурга зроблено передусім вченими радянського періоду, зокрема С. М. Пінаєвим та Г. П. Злобіним, які дослідили спадщину митця на тлі розвитку американського театру I пол. ХХ ст. Варто виокремити також студії Н. Висоцької, К. Н. Карачієвої, Ю. І. Сохрякова, Я. Я. Чорненського та В. Б. Шаміної. Відзначаючи самобутність драматургії Юджина О'Ніла, літературознавці підкреслюють концептуальність замислів письменника, його глибоке проникнення в трагедію особистості ХХ століття та художню одержимість добратися до основ буття. Проте досі концепція трагічного, як окрема проблема, в українському літературознавстві не розглядалася. Тож, у статті ставимо мету дослідити п'єсу Юджина О'Ніла “Пристрасті під в'язами” під кутом зору трагічного, як естетичної та світоглядної категорії, беручи до уваги творчу індивідуальність письменника та відповідний контекст.

Окреслена мета зумовила виконання таких завдань:

- виявити чинники, що мали вплив на формування концепції трагедії Юджина О'Ніла;
- визначити домінуючі структурні компоненти трагедії “Пристрасті під в'язами”;
- простежити місце та роль фатуму в образній системі п'єси.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.

Своєрідність творчості Юджина О'Ніла, глибина закладених у п'єсах думок пов'язані передусім із особливостями світосприйняття письменника, яке формувалося в період швидкого розвитку американської економіки, культури бізнесу та золотої лихоманки. З одного боку, його вабила “американська мрія”, він навіть зважився на популярну тоді авантюру “ відправився золотошукачем в Гондурас. З іншого, автор болісно реагував на тогочасні реалії, адже швидко зрозумів існуючу розбіжність між ілюзією та реальністю, що у значній мірі визначило концепцію творчості майбутнього письменника. Важливим чинником формування О'Ніла як драматурга стали умови, в яких проходило його дитинство. Майбутній драматург ріс в сім'ї акторів: постійні переїзди у зв'язку з гастрольями батьків та, як наслідок, відсутність нормального дитинства, друзів, зрештою, дому в цілому призвело до “відчуття бездомності, неприкаяності та душевного дискомфорту, котре залишиться з ним на все життя” [8, 6]. Митарства Юджина О'Ніла, а згодом захворювання на туберкульоз породили у ньому потяг до самозаглиблення, спонукали по-іншому глянути на світ: він звертається до класичних зразків філософії та літератури, цікавиться модерністським театром, відвідує спеціальні семінари при Гарвардському університеті та врешті-решт ставить собі за мету стати драматургом. Адже ще з раннього дитинства плекав мрію про “новий театр поетичної уяви” [7, 6].

Уже з перших літературних спроб письменник виступає новатором та експериментатором, “відмовляючись від інтриги, руйнує ієрархію театрального амплуа, звертає особливу увагу на діалог і підтекст” [4, 298]. Прем'єра п'єси “Курс на схід до Кардіффу” ознаменувала народження “нової американської драми”, що синтезувала в собі нові віяння: посилення драматизму у сюжеті, заглиблення у людські почуття, соціальну дієвість. Апогеєм творчості драматурга стали 20-ті роки, саме в цей час автор пише такі п'єси, як “За обрієм” (Beyond the Horizon) (1920), “Імператор Джонс” (The Emperor Jones) (1920), “Анна Крісті” (Anna Christie) (1922), “Кошлата мавпа” (The Hairy Ape) (1922), “Усім дітям Божим дано крила” (All God's Children Got Winds) (1924),

“Пристрасті під в’язами” (Desire Under the Elms) (1924), “Марко-мільйонник” (Marco Millions) (1927) та інші. У 1936 р. драматургу присуджено Нобелівську премію “за силу впливу, правдивість та глибину драматичних робіт, які оригінально витлумачують концепцію трагедії” [7, 124]. Г. Злобін вважає дане формулювання дуже загальним, оскільки воно, на його думку, не передає О’Нілівських поглядів на трагедійне. У статті “Косноязычное красноречие Ю. О’Нила” вчений значно ширше представляє складові О’Нілівської трагедії, серед них: рокове начало аристотелівської драми, концепція Фрейда про несвідоме та підсвідоме, біологічна та психологічна спадковість [3, 20].

П’еса “Пристрасті під в’язами”, написана у 1924 році, належить до періоду творчого злету письменника. У ній відображені творчі пошуки драматурга, втілено різноманітні тогочасні теорії, в той же час п’еса позначена цілісністю та гармонією. Трактатування твору з боку критиків і на сьогодні залишається неоднозначним. Так, В. Назарець вважає, що п’еса присвячена вивченню “свідомих і не свідомих прагнень особистості, спостереженню за руйнівними впливом норм суспільної моралі на людину” [4, 299]. Г. Злобін наголошує на мотиві кохання, як провідному. Можна також трактувати п’есу, як продовження традиції психоаналітичного роздумування і пояснення людських вчинків через призму бажань. Розглядаючи різні погляди на концепцію трагедії, важливо взяти до уваги уподобання самого автора, висловлені ним у листах та інтерв’ю: “Я думаю, значення трагедії – це те, що в неї вкладали греки. Трагедія підносила їх і пробуджувала їх відчуття повноти життя. Вона давала їм глибоке сприйняття речей, звільняла від дріб’язковості існування... Грецька мрія про трагедію “найвища мета на світі” [10, 456]. Возвеличуючи грецьку трагедію, Юджин О’Ніл бачить перспективність розвитку американської культури саме через появу драматичного мистецтва: “Зараз Америка переживає момент духовного пробудження, народжується душа, а коли народжується душа з’являється трагедія” [10, 455]. Відомо, що домінуючим у грецькій трагедії виступає мотив року, що тяжіє над людиною. Даний мотив є провідним і у п’есі О’Ніла, він виступає у формі “невблаганних, незбагнених сил, що вирують під поверхнею життя” [1, 140]. Драматург неодноразово наголошував на їх впливі на життя людини та акцентував увагу на неможливості боротьби з зовнішніми обставинами, оскільки ця боротьба приречена на поразку.

Отож, розглянемо твір “Пристрасті під в’язами” з позиції античного фатуму, як ключового структурного компоненту п’еси. Події п’еси розгортаються на американській фермі де проживає сім’я Кеботів: батько і два сини. А. Анікст з цього приводу підкреслює, що “практичні життєві інтереси і навіть корисливі розрахунки так тісно сплелися з душевними поривами високого польоту, що іноді важко вирішити, чим зумовлено той чи інший вчинок “справжнім почуттям чи бажанням дошкулити іншому” [9, 120]. І дійсно, бажання володіти землею, грошима, коханою істотою веде до страшної сімейної трагедії.

Старий Єфрам Кебот, власник ферми, як давньогрецький цар Лаїя, жорстко ставиться до власних дітей, пригнічуючи їх як морально, так і фізично. Він позбавляє їх не лише винагороди за сумлінну працю на фермі, а й права вибору. Сини Кебота хочуть смерті свого батька через бажання скинути ярмо його садистської влади: “...а хіба ви не молитесь щоб він помер?” [10, 180]. Саме тому двоє старших братів змушені тікати.

Своїм вчинком вони викликають співчуття, яке переростає у співпереживання за їхню долю у Каліфорнії на золотих копальнях. Симеон і Пітер, за зручної нагоди, під час відсутності батька на фермі, продають свою частку молодшому брату, що свідчить про відсутність у них зв’язку з землею, де вони народились. Брати відчують себе жертвами “кам’яної ферми”. Симеон так звертається до місця, де він народився: “Тридцять років я годував своїм потом і кров’ю. Тридцять років своїм потом і кров’ю я поливав кожен твій шматок. Гноєм, прости Господи, ось чим я був для тебе!” [10, 186]. Старші брати розривають традиційні зв’язки, хоча відчують певний жаль за долю тварин на фермі, що підтверджує трагічність взаємовідносин між людьми: вони більше співчують тваринам, ніж рідним по крові людям.

Першопричина страждань братів, старий Кебот, виправдовує свою жорстокість словами: “Каміння... Я збирав їх і будував з них стіни, всю історію мого життя можна прочитати в цих стінах. Кожен день рік за роком я носив їх та обгороджував свої поля, які заставляв плодоносити, так повелів мені Господь, я був знаряддям в його руках, це було нелегко, але Господь загартував мене. Весь цей час я був самотнім” [10, 191]. Цими словами героя автор намагається виправдати його закам’янілість, надати жалю за його сізифову працю. Єфрам Кебот не зважає на всю ненависть, страх, часткову відразу, які він викликає своїм божественним ставленням до “кам’яної ферми”. Його зовсім не хвилює реакція синів на тиранічне ставлення, яке він вважає вершиною стосунків з дітьми. Сільськогосподарська праця замінює йому синівську любов. Батько врешті проклинає синів. І складається суперечливе враження, що Єфрама більше хвилює відсутність робочих рук, ніж тяжка доля дітей на золотих копальнях, тому батьківське прокляття є, на його думку, виправданим: “... Зійшли з розуму через золото. Загубить воно вас. Тільки гріх від нього... Будьте ви прокляті! Геть звідси!” [10, 193].

Сцена життєвої катастрофи старого Кебота, яка зробила з нього владного тирана, переходить, за Аристотелем, у процес пізнання, розуміння власної долі і призначення, яку, крім нього, ніхто не розуміє. Єфрам визнає, що він самотній "...Холодно в цьому домі. Холодно і самотньо. Піду до корів. Я з ними розмовляю, і вони мене розуміють. Вони знають ферму, знають мене. Після бесіди з ними я заспокоюсь" [10, 200].

Єфрам Кебот зіставляє свій життєвий досвід з релігійними поняттями, вищу силу він уявляє теж кам'яною: "Бог " він суворий, він не м'який, він у камінні" [10, 203]. Головний герой пафосно звертається до Бога і не чує відповіді " це означає, що він знову залишився самотнім. Образом каміння Юджин О'Ніл майстерно формує навколо героїв кам'яну драматичну декорацію, підсилюючи у взаємовідносинах між людьми холодність, змертвіння, стиглість.

Сюжет трагедії загострюється коли у Кебота з'являється нова дружина, яка посягає на життєвий і психологічний простір сім'ї фермерів, заявивши "Це моя ферма... це мій дім... це моя кухня... а на верху моя спальня і моє ліжко!" [10, 208]. Молода дружина бажає володіти не лише фермою, а й чоловіками кам'яного дому. Перша зустріч молодих людей, Ебіна та Аббі, провокує ненависть, адже щойно позбавившись братів, Ебін радіє. Тут маємо яскравий приклад аристотелівського прийому перепиття (різка зміна сюжету): на зміну братам повертається батько-тиран та його нова молода дружина, ще одна претендентка на "кам'яну ферму", що викликає почуття парадоксальності та мінливості боротьби за родинне гніздо. Молодший син знову опиняється зі своїми загостреними почуттями справедливого розподілу сімейної ферми. Ебін різко звертається до нової мачухи: "Він купив Вас, як купують повію. А яка ціна? На чому зійшлися? Що він дає? Ферму? Ферму моєї матері будьте ви прокляті! Вона моя!" [10, 204]. Драматург ускладнює перипетії твору змішаними еротично-синівськими почуттями Ебіна до своєї мачухи. Почуття Ебіна суперечливі, він намагається розпізнати, хто для нього Аббі: суперниця за право власності на ферму чи кохана та бажана жінка: "У сусідній кімнаті Ебін встає розсіяно по кімнаті. Аббі одразу ж прислухається. Ебін зупиняється і дивиться на перегородку. Можна подумати, що Аббі і Ебін бачать один одного крізь неї" [10, 220]. Ебін не хоче морального інцесту, він відштовхує жінку, але та, достатньо настраждавшись у житті, знаходить нову стежку до своєї мети.

Ще одне звернення до античної моделі знаходимо у фіналі п'єси. Кульмінаційною сценою пізнання у творі стали події навколо питання власності на ферму. Аббі планує подарувати старому Кеботу нащадка, взаємін просячи вигнати з родинного помістя молодшого сина Ебіна. Єфрам пророкує собі довголіття, і навіть після смерті він не бачить власником ферми свого молодшого сина. Як і давньогрецький герой трагедії, він не має жалю до рідної дитини: "Якби ти від народження не був віслюком ти давно б зрозумів, що тут тобі нічого не світить особливо тепер, як у мене народився син після моєї смерті ферма відійде йому. Але я проживу ще до ста років, щоб обманути вас усіх. До того часу йому буди стільки скільки тобі зараз!" [10, 219].

Ебін звинувачує, здавалось, кохану йому жінку у зраді, він почуває себе морально і матеріально використаним, його уява малює помсту батькові та мачусі, після якої він планує поїхати в Каліфорнію, де не буде спостерігати за процесом самопоїдання членів сім'ї.

Під час сварки, за допомогою невротичних звертань, Ебін знаходить винуватця трагедії – дитину Аббі. Жінка розуміє його слова буквально, зранку придушивши свого сина подушкою. За прикладом аристотелівської трагедії герої твору О'Ніла приносять жертву за власне щастя. Важкий емоційний вибір робиться для того щоб показати мовчазність майбутньої жертви та її невинуватість і безглуздість.

Апофеозом трагедії стали пафосні сцени після вбивства немовляти: каяття Ебіна, розуміння скоєного матір'ю дитини, черствість старого Кебота. Арешт двох молодих людей та їхня майбутня смерть стимулює процес переродження та формування нової людини, яка спрямована не на помсту, її не мучать психоневрологічні комплекси, вона готова дарувати свою любов і більше не думати про "кам'яну ферму". "Нова людина" пройшла катарсисне очищення боротьбою за каміння, вона здійснила моральний злочин, але, переступивши межу, переродилась. Єфрам Кебот, як пережиток старого укладу, не зміг покінчити з причиною страждань, не довівши підпал ферми до кінця " каміння не горить. Але про вигідну власність починають думати інші люди: "Ферма те, що треба. Не відмовився від такої" [10, 227], " говорить шериф. Можливо це ще не кінець, і холодне каміння ферми буде і надалі приносити страждання. Таким чином, злий рок тяжіє над героями протягом усього твору. Проте, на відміну від античності, де функцію долі виконували боги, у наш час, як зауважує Н. Висоцька, "її виконує сама людина, її руйнівні і суперечливі пристрасті, її незабутнє минуле та біологічна й соціальна природа" [1, 143]. Старий Єфрам, з одного боку, звертається до Бога, а з іншого гіперболізує свої сили умінь і здатності. Для його синів Симеона і Пітера Богом стають гроші, а саме примарне золото Каліфорнії. Молодший син Ебін скептично ставиться до "батькового Бога" в нього божеством є "кам'яна ферма". Подібне переконання сповідує і Аббі, вона теж будь-що прагне заволіти омріяною фермою. Отже, герої перебувають у боротьбі зі своєю долею, тобто прагнуть за будь яку ціну досягнути омріяної мети. У цій боротьбі вони втрачають душу.

Трагічний сюжет здається не спонукає до формування волі до життя, навпаки викликає почуття безвиході. У своїх листах Ю. О'Ніл так відповідав на подібні зауваження: "Мене звинувачують у безпросвітному песимізмі... Для мене тільки трагічне має незбагненну красу, яка і є правдою" [10, 453]. Автор бачить процедуру удосконалення людини її переродження передусім у "недосяжних речах, де людина знаходить мрію і саму себе..." [10, 453]. Драматург переконаний, що можливість добратись до "підніжжя веселки дана лише тим, хто здатний надіятись в безнадії" [10, 453]. Героїв твору, як бачимо, підтримує потаємна надія в складних умовах "кам'яної безнадії". Старші сини Кебота ідуть у нікуди за омріяним золотом Каліфорнії, вони там мають народитися знову для нового життя. Молодший син мріє про ферму, розуміючи безперспективність заволодіння нею. Після переродження Ебін усвідомлює, що все життя мріяв не про ферму, а про справжнє кохання, він прагнув думати і піклуватися про інших, а не бути у вічному конфлікті за кам'яні брили.

Висновки і перспективи подальшого дослідження.

У статті доведено, що герої О'Ніла, як і давньогрецькі, будують своє життя на пошуках щастя, яким себе дезорієнтують і готують собі трагічну життєву участь, підкоряючись законам людського світу. Субстанція "щастя" для кожного героя є лишень у його мріях, а їхнє спільне життя на кам'янистій фермі оповите стражданнями, лишень захід сонця приносить полегшення. Протягом твору складається враження, що щастя приречене і наперед визначене. Проте духовне пробудження все ж відбувається: молодший син Кебота відмовляється від матеріальних благ на користь вічних цінностей. Разом з тим драматург песимістично налаштований щодо закінчення страждань, оскільки об'єкт бажань та роздорів – ферма – залишається.

У подальших дослідженнях вважаємо доцільним здійснення типологічного аналізу п'єс Ю. О'Ніла та М. Куліша.

Список використаної літератури

1. Висоцька Н. Доторк до фатуму (До 100-річчя з дня народження американського драматурга Ю. О'Ніла) / Н. Висоцька // Всесвіт. – 1988. – № 1. – С. 139-142.
2. Злобин Г. П. Американские трагедии / Г. П. Злобин // Злобин Г. П. Современная драматургия США. – Изд. 2-е доп. М.: Высшая школа, – 1968. – С. 90-243.
3. Злобин Г. П. Косноязычное красноречие Ю. О'Ніла / Г. П. Злобин // Злобин Г. П. О'Нил Юджин, Уильямс Теннесси. Пьесы: Сборник / Г. П. Злобин. – М.: Радуга, – 1985. – С. 3-25.
4. Назарець В. Юджин Гладстон О'Ніл / В. Назарець // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. – Тернопіль: Навчальна книга Богдан. – С. 298-300.
5. Пинаев С. М. Трагическая символика Ю. О'Ніла / С. М. Пинаев // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1989. – № 6. – С. 30-38.
6. Пинаев С. М. Юджин Гладстон О'Нил: к 100-летию со дня рождения / С. М. Пинаев. – М.: Знание, 1988. – 64 с.
7. Під знаком Нобеля. Лауреати Нобелівської премії з літератури 1901–2006. – К.: Грамота, – 2006. – 600 с.
8. Чорненький Я. Я. Життєвий і творчий шлях Юджина О'Ніла. Фактичний матеріал для уроку / Я. Я. Чорненький // Всесвітня література та культура. – 2006. – № 7. – С. 45 – 55.
9. Шамина В. Б. Традиции американского романтизма в драматургии Ю. О'Ніла / В. Б. Шамина // Романтизм и реализм в литературных взаимодействиях. – Казань, 1982. – С. 114 – 126.
10. О'Нил Юджин, Уильямс Теннесси. Пьесы: сборник; [пер. с англ.] / Составл. и вступит. статьи Г. Злобина. – М.: Радуга, – 1985. – 800 с.

Summary. The article identifies factors, which influenced the formation of the concept of E. O'Neill's tragedy, determines the dominating structures and components and the role of fate in the system of characters of the tragedy "Desire under the elms".

Key words: the concept of the tragic, artistic image, structural psycho-analysis, modernist theater, dialogue, subtext.

МІФОПОЕТИКА ФРІДРІХА ГЕББЕЛЯ У КОНТЕКСТІ МІФОКРИТИКИ ХІХ СТ.

У статті розглядається вплив ідей німецької міфокритики ХІХ ст. на творчість Фрідріха Геббеля. Відзначається, що митець не розглядав міфи як продукт архаїчної наївності чи обмеженості людського мислення. Він уважав міфи виразом причетності людини до божественного, світовим досвідом, культурним кодом, що дозволяє інтерпретувати художні твори у широкому літературно-символічному та культурно-історичному контексті.

Ключові слова: міфологія, міф, історія, міфопоетика, міфокритика.

Німецький поет, новеліст і драматург Фрідріх Геббель (1813-1863) був яскравим представником свого часу – доби революцій та реформ, суспільної активності та глухої реакції, нових ідей та прагнення змін. Творчість письменника, ґрунтуючись на традиціях німецької літератури, виступає водночас “*künstlerische Opfer der Zeit*” (мистецькою жертвою часу) [4, 97], презентуючи нові тенденції розвитку драматургії (поєднання актуальної проблематики з використанням архетипів, авторським міфологізмом та поглибленим психологізмом.).

Ф. Геббель почав займатися міфологією в той час, коли головною проблемою міфодослідження залишалася її антропологічна фундація, яка дедалі більше викликала сумніви. Міфологічні теорії середини ХІХ ст. відходили від антропологічного потрактування, науковці відділяли міфологію й історію одну від одної, руйнуючи їхні попередні взаємозв'язки. Так, у концепціях, які розглядали архаїчний божественний міф, що виник ще до початку історії як одкровення природи (Ф. Кройцер, Й. Гьоррес), антропологічні роздуми відігравали незначну роль, пояснюючи, як прадавні форми міфу в ході історії могли взаємодіяти одна з одною. Інші концепції, розглядаючи витoki міфу з філософської, критично-історичної чи генетично-етимологічної позиції, намагалися реконструювати історію переказів. Вони повернули ракурс на “історію людського розуму” (Германн), не акцентуючи уваги на наукових передумовах, оскільки для реконструкції “архаїчного ядра міфу” (Я. Грімм) антропологічна фундація мала вторинне значення.

Та для Ф. Геббеля актуальним залишався розгляд проблем міфології в історичному аспекті, зокрема – повернення до антропологічних потрактувань (аналогія онтогенезу і полігенезу розумового розвитку) та відмежування від романтичної символізації міфів. Услід за К. Зольгером, митець не розглядав міфи як продукт архаїчної наївності чи обмеженості людського мислення, або як алегорію, сповнену глибокого змісту. Він уважав міфи виразом долучення людини до божественного, персоніфікованою міфічною фантазією.

Найбільш продуктивною Ф. Геббель уважав філософію Л. Фейєрбаха, яка через зміщення акценту з природи на людину отримала назву антропологічного матеріалізму. Як і філософ, драматург у своїх творах відмовляється від аналізу абстрактної матерії, приділяючи головну увагу проблемам людини як природної істоти. Відхиляючи, услід за Л. Фейєрбахом, релігійні догмати, драматург намагається передусім розібратися в сутності людини, вивчає життя людей у їх матеріальному, чуттєвому спілкуванні з природою й один з одним. Ф. Геббелю близькі й натуралістичні погляди філософа, згідно з якими людина володіє природною родовою сутністю. Міфорецепція драматурга акцентувала превалювання родової сутності людини, визнаючи її тотожною з вищою сутністю природи й Бога, оцінюючи людські діяння з погляду їхньої відповідності цій високій тотожності. Однак драматург не міг погодитися з Фейєрбаховим розумінням людської сутності як незмінної, зображаючи характери у процесі їх формування, їх перетворення в боротьбі між особистою та загальносвітовою волею.

Услід за теоретиками “нової міфології” (Ф.Шлегель, Ф.Шеллінг) уже на початку своєї літературної діяльності Ф. Геббель уважав, що сучасне мистецтво повинно виходити з античного [2, 267]. Ще до написання власних драм Ф. Геббель розмірковував над особливостями античної трагедії, яка намагалася розкрити загадку людської природи й людської долі. Різницю між сучасною й античною драмою митець розумів в аспекті підходів до категорії вічного. Античні автори, на його думку, ішли лабіринтами долі, освітлюючи шлях “факелом поезії” [2, 288]. Сучасні ж драматурги намагаються звести натуру людини, у якому б образі, у справжньому чи спотвореному, вони її не сприймали, до певних вічних і незмінних рис (“*auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge*”) [2, 288]. Письменник усвідомлював міфологічний характер давньогрецьких трагедій, центральною рушійною силою яких виступав фатум, що був “грізною таємницею для самих богів”, котрим уклонялися греки, самі ж їх і створивши. За сучасною долею, на думку письменника, “постають обриси бога, незрозумілого й недоступного” (*Silhouette Gottes, des Unbegreiflichen und Unerfassbaren*) [2, 288].

На схилі життя, в червні 1862 року, Ф. Геббель відзначив у щоденнику, що в іудейському календарі, який лежить на його столі, говориться: “Язичницька філософія не піднеслася до ідеї світового творця”. Автор вважає навпаки: “Філософія давніх людей не опустилася до думки про світового творця, їх здоровий інстинкт, на щастя, зберіг їх від цього бруталного антропоморфізму” [2, 252].

Кон’юнктурне звернення сучасних поетів до міфологічного матеріалу викликало з боку Ф. Геббеля різку критику, оскільки, натомість серйозного опрацювання, останні лише забавлялися міфологічними ідеями. Така гра демонструє приховану за очевидним багатством міфології їх особисту бідність (*Armut hinter scheinbarem Reichtum*), яка нівелює стародавніх богів до рівня нікчемних оздоб (*zu schönsten Verzierungen*) [2, 284]. Розглядаючи дві міфологічні драми П. Кальдерона “Провидиця ранку” і “Зоря у Копакавані”, Ф. Геббель, виявляючи власну християнську чи католицько-християнську позицію, критикує їх поверховість та беззмістовність. Оскільки, на його думку, поезія, якщо вона має справу з містерією, повинна це обґрунтувати, тобто “олюднити”, а не створювати враження, що “вона одягає на палець чарівну каблучку і з одного дива утворює інше” (*wie einen Zauberring an den Finger steckt und aus dem Wunder wieder Wunder ableitet*). П’єси П. Кальдерона справили на Ф. Геббеля негативне враження, оскільки викладений у них зміст християнства, на його думку, є суто язичницьким, повністю безідейним, їх необхідно “відсунути вбік як карикатурні, чи покарати як аморальні” [2, 358].

Навіть Й. В. Гете у другій частині “Фауста”, за словами Ф. Геббеля, приєднується до “сучасних карикатурних спроб” (*fratzenhaften modernen Versuchen*), намагаючись перетворити міфологію “на якусь мозаїку для прикрашання нових, чужих для неї ідей, що з нею органічно зовсім не пов’язані, скоріше навіть вигадок”. Саме цим він значно відрізняється від Есхіла, який викликає своїм мистецтвом з темних надр міфології цілий світ, сповнений життя [2, 372].

Тому в ранніх щоденникових записах, як відзначає Гервег Готтвальд, відчувається бажання Ф. Геббеля певною мірою дистанціюватися від “поетично-міфічних образів давньопівнічних легенд”, з їх “строкатою юрбою принадливих велетнів і гномів, норн і валькірій” [3, 47]. З іншого боку, Ф. Геббель критикує письменників, які намагалися драматизувати давньогерманський епос про нібелунгів (Ф. Фуке, Е. Раупах, Гейбель), за відсутність дійсної мотивації чи фальшування змісту міфу, належна адаптація якого є необхідною передумовою кожного драматичного опрацювання.

Після прочитання трагедії “Ірод і Маріамна” Теодор Мундт у листі до Ф. Геббеля в березні 1850 р. дав їй схвальну оцінку, назвавши її автора “регенератором нашого духовного стану”, який своєю концепцією історичної драми створює “ранковий туман” “майбутнього нашої поетичної і духовної культури”. При цьому Т. Мундт акцентує зв’язок творчого методу Ф. Геббеля з романтичною концепцією “нової міфології”, яка на той час ще не втратила своєї актуальності: “Це саме те, що нам сьогодні потрібно, якщо взагалі слід наближати віддалене часом мистецтво і драму до сьогоденного світу. Уже Фрідріх Шлегель наголошував, як і Ви, на тому, що необхідно знайти для сучасної поезії нову міфологію, і йому при цьому так само близькою була комбінація давніх трагіків і Шекспіра. Але Фрідріх Шлегель не мав того, що маєте Ви, реальний і могутній у всіх деталях творчий дух” [5 (2), с. 140].

Одну з можливостей подолання кризи сучасного мистецтва Ф. Геббель убачав у поєднанні античного і сучасного, міфологічної та історичної трагедії. Саме в цьому руслі він і працював, поєднуючи досягнення “доби Гете” з античним та середньовічним спадком. Однак необхідної актуалізації міфу, на думку драматурга, неможливо досягти лише романтичними засобами, вона вимагає нових форм зображення та іншого теоретичного фундаменту, що походили б з “реального творчого духу”, а не з “голої” фантастики романтичної школи. Про безрезультатність і, навіть, шкідливість суто формальних спроб утілення ідей “нової міфології” у сучасній драматургії Ф. Геббель писав у щоденнику: “Яка безкінечна різниця між мистецтвом Ахілла, що з темного міфологічного підґрунтя сплітає світ, повний життя, і марними спробами сучасного мистецтва розчинити міфологію у вигляді мозаїки, очистити її для того, щоб упорядкувати нові, чужі ідеї, які зовсім не знаходяться з нею в органічному зв’язку” [2, 387]. Однак митець не зупинився на критиці програми “нової міфології”, пропонуючи альтернативне опрацювання міфологічного матеріалу, у якому актуалізація міфу природно б співвідносилися із зображуваною дійсністю.

У той час, коли драматург розпочав реалізацію задумів щодо трагедії “Нібелунги” (1847–1855), романтичний напрямок займав у культурі провідне місце. Однак з розпадом єнської співдружності романтичний проект “нової міфології” більше не впроваджувався, утратив актуальність також його “католицький акцент”. Звернення до релігії Ф. Шлегеля не означало перехід до клерикального світогляду, мова йшла про актуалізацію ортодоксальних переказів, замість пошуків нових символів. Пізніші ідеалістичні міфотеорії, як то “Філософія міфології” Ф. Шлегеля (1836–1837), пропонували нове тлумачення “старої міфології”, як такої, що містить у собі не специфічні сучасні, а символічні позачасові істини. Однак Ф. Геббель продовжував працювати в історичному та антропологічному напрямках інтерпретації міфів, відмежовуючись від їхньої романтичної символізації.

У щоденнику Ф. Геббеля зафіксовано негативне ставлення драматурга до містицизму Й. Гьорреса, як його представлено у “Християнській містиці” (1836–1842). У книзі, на думку Ф. Геббеля, закарбовано образ її автора, й прочитати її не міг би жоден, хто не бачив його на власні очі. Оскільки обличчя Й. Гьорреса є “подем бою приголомшених думок” (*eine Walstatt erschlagener Gedanken*), ідей, що з часів революції похитнули океан німецького духу, проклавши в ньому власний слід, “як якобинець у святих” (*der Jakobiner in den Heiligen*). Книгу Й. Гьорреса, на думку Ф. Геббеля, не можна розглядати як досягнення науки, а як психологічний факт, крім того, жахливий. Оскільки викладач університету використовує натурфілософію з усім її внутрішнім багатством та зовнішнім формалізмом лише для того, щоб з допомогою “напіврозсудливих, напівмістеричних міркувань та квазіпоетичних мотивацій” боронити “відьомські процеси” (*Hexenprozesse*). Ф. Геббель постійно відчуває певну “нечесність” книги, бо, за його висловом, так багато духу й здорового глузду в передумовах не узгоджуються з вульгарністю висновків [2, 390].

Найближчою до Геббелевого розуміння сутності міфології є філософія міфології Ф. Шеллінга. Драматург погоджується з загальним ставленням філософа до міфології як до процесу, істинність якого – у його цілісності, розглядаючи різні міфології як різні моменти одного “міфологічного процесу” [1, 339]. Цей процес, на думку Ф. Геббеля, має історичний характер (Ф. Шеллінг також уважав міфологію “передусім історичним феноменом” [1, 205]), що й зумовило його переважно історичне потрактування міфологічних сюжетів, мотивів й образів. Услід за філософом, Ф. Геббель вважає, що народ не отримує міфологію у ході історії, а навпаки, міфологія визначає його історію (за словами Ф. Шеллінга “є його долею” [1, 213]). Яскраве підтвердження вищевказаної думки драматург знаходить у “Пісні про нібелунгів”, реалізуючи потім у своїй трилогії “Нібелунги”.

Митці аналогічно розцінюють взаємозв’язок мистецтва і філософії: Ф. Геббель називає мистецтво “реалізованою філософією” відповідно до твердження Ф. Шеллінга про те, що мистецтво є “єдиним дійсним і вічним органом й водночас документом філософії” [1, 211].

Ф. Геббель, за свідченням його першого біографа Е. Ку, був уважним слухачем Шеллінгових лекцій про філософію міфології в Мюнхені: “і відчував сильний пульс його духу [...] Магія мистецтва, яка була філософу одкровення так само відомою як і натурфілософу, знайшла у Геббеля захоплене визнання” [6, 216]. “Філософії міфології і одкровення” (лекції, прочитані в 1828 р.) проголосила міф предтечею філософії і її сутнісним завданням, оскільки те, що філософія визначає в понятійному плані, міфологія і релігія репрезентувала “в образній та символічній формі” [1, 23].

Ф. Геббель підтримує провідну ідею філософа про те, що міфологія не є спотвореною дійсністю, а правдою, намагаючись скрупульозно наслідувати її у своїх міфологічних драмах. Головна перевага і привабливість міфології, на думку обох митців, полягає в тому, що вона не створена однією людиною, а “вийшла з самого народу” [1, 61]. Утворена з міфічних переказів, міфологія є продуктом колективної психології народу, тому Ф. Геббель убачає завдання сучасного поета в її рецепції та актуалізації задля розвитку сучасної національної психології. Міфологія народу визначає його історію, а не навпаки, за словами Ф. Шеллінга, “вона сама є його долею (як характер людини є його долею)”. Тому поет-міфотворець працює на майбутнє, відкриваючи долю свого народу. Таке саме ставлення до міфології притаманне і Ф. Геббелю, котрий використовує її “не заради гарних стосунків чи власної волі, а заради майбутнього народу” [2, 438]. Його міфологічні драми містять у собі історію народу, тому визначаються дослідниками як історичні.

Міфологічний процес, за словами Ф. Шеллінга, розкривається як “повторення космогонічного процесу у свідомості, результатом чого є уявлення про Божественне [...] Зміст міфу складають божественні потенції, з взаємодії яких виникла природа і які піднімаються у свідомості як духовні сили, уплутуючи свідомість у теогонічний процес” [1, 61]. Міф як доля народу, що містить його минуле і майбутнє, знаходиться у людській свідомості. Цей факт використовує Ф. Геббель, формуючи характери з міфологічного матеріалу та унаочнюючи психологію особистості. За Ф. Шеллінгом, входження свідомості в історію через посередництво міфу є не лише необхідним, а й болісним процесом, у центрі якого – боротьба. У Ф. Геббеля нібелунги і міфологічний процес живуть завдяки боротьбі, фізичні і психічні битви визначають боротьбу людської свідомості в її становленні. Дія його “Нібелунгів” охоплює проміжок від історичного до надісторичного часу й містить шифр буття й становлення як окремого індивіда, так і цілої нації. Як історична драма вона інсценує німецьку історію (підзаголовок – “Німецька трагедія” (*Ein deutsches Trauerspiel*)) як історію становлення людської свідомості. Драматизований міф, за переконаннями Ф. Геббеля, має відкрити архаїчну таємничу правду – правду про становлення індивіда і його народу. Філософія міфології та міфологічний матеріал у драматурга слугують формуванню національного міфу, який містить реконструкцію давньогерманського міфу.

Під час інтенсивної роботи над “Нібелунгами” (01.01.1337) Ф. Геббель відмітив у щоденнику [2, 449] місце з “Філософії одкровення” Ф. Шеллінга, що мало важливе значення для його рецепції міфу про нібелунгів, сутності Бога і диявола. Цитату з Біблії (“Він був покірний до смерті на

хресті” (Філ. 2:5-8)), на якій Ф. Шеллінг ґрунтує своє розуміння боголюдини як божественного одкровення, драматург використав у трагедії у промові Капелана.

Драматург підтримує християнське спрямування міфорецепції пізніх романтиків, її національно-історичну тенденційність. Запропонований для поетичного втілення Ф. Шлегелем та Ф. Шеллінгом мотив боротьби між язичництвом та християнством, що виражав “дух романтизму й символ часу”, отримував у драмах митця духовно-психологічну мотивацію. Міфологічне християнство, яким пронизані всі драматичні твори Ф. Геббеля, акцентує перемогу божественної істини над мирськими законами, людською красою й національною ідеєю.

Саме антропологічна складова міфології приваблює драматурга у процесі роботи над міфопоетичною трилогією “Нібелунґи”, про що свідчить наступний запис у щоденнику: “Мені здається, що на невіддільному від цієї теми міфологічному фундаменті може бути побудована суто людська, природна в усіх своїх мотивах, трагедія, і що я її побудував, наскільки мені вистачило сил [...]. Кому ж заважає цей містичний фундамент, той має подумати про те, що такий самий фундамент, якщо розібратися, є і в самій людині, крім того, уже в чистій людині, у представникові всього роду, а не лише в його специфічному відгалуженні, у індивіді. Чи, можливо, основні властивості людини, фізичні або духовні, пояснити, тобто вивести з якогось канону, окрім як з того, органічного, котрий заданий у ній самій раз і назавжди, не зводиться ні до якої першооснови речей і не пояснюється критичним розумом?” [2, 483].

Антропологічне роз’яснення міфічного у Ф. Геббеля, з одного боку, базується на зіставленні онтогенезу та полігенезу, що було характерним для міфокритики доби Просвітництва. З іншого боку, під впливом робіт К. Зольгера, Й. Гьорреса, Я. Грімма, митець усвідомлював складність того, щоб трактувати архаїчну міфологію Азії з точки зору антропології. Особливо враховуючи той факт, що антропологія, виходячи з поняття “загальнолюдського”, повинна також мати історичне спрямування. У драматичних творах Ф. Геббель вирішує цю проблему шляхом індивідуально-психологічного обґрунтування міфічного в образах дійових осіб. Визначаючи міфологічне як основу людського роду й окремого індивіда, автор намагається поєднати антропологію, психологію, міф та історію, що уможливує побудову на “міфічному фундаменті” “суто людської” трагедії. Досягнення міфологічної науки початку ХІХ ст. (зокрема – розміщення міфології в лінійній історії розвитку людства) допомагає Ф. Геббелю надати драматичним конфліктам індивідуально-психологічної мотивації. Єдине, на що повинен зважати автор, працюючи з міфологічним матеріалом, це не вносити в архаїчний міф “забагато культури”. Завдання митця – примирити міф та історію на основі антропологічного сприйняття аналогії полігенезу й онтогенезу.

Отже, дослідження естетики Ф. Геббеля дає підстави стверджувати, що його власне розуміння міфу багато в чому випереджає теорію архетипів, внаслідок чого звернення автора до міфологічного змісту є одночасно зверненням до архетипів. Ф. Геббель сприймав міф як божественну історію про становлення окремого індивіду й нації загалом, як матрицю драматичного жанру. Основною метою своєї художньої творчості митець вважав створення кінцевої всеосяжної формули трагедії, яка б із драматичного жанру перетворилася на модус усього людського буття. “Ідеальна” драма, за його переконаннями, набула новаторської форми, яку можна визначити як “драматизований міф” (форма драми, що, ґрунтуючись на поетиці одвічного міфу, переймає його надісторичне, загальнолюдське звучання).

Список використаних джерел

1. Шеллинг Ф. Сочинения: В 2 т.: Пер с нем. / Фридрих Шеллинг. – Т.2 / Сост., ред., А.В.Гулыга; Прим. М.И.Левиной и А.В.Михайлова. – М.: Мысль, 1989. – 636 [2] с.– (Филос. наследие).
2. Der einsame Weg. Friedrich Hebbels Tagesbücher / [herausgegeben und erläutert von Dr. Klaus Geißler]. – Berlin: Verlag der Nation, 1970. – 580 S.
3. Gottwald H. Zum Zustand des Mythos nach der Aufklärung. Hebbels *Nibelungen* aus mythostheoretischer Perspektive / Herwig Gottwald // Hebbel-Jahrbuch 63/2008. [Hrg von M.Ritzer und H.Thomsen]. – Heide: Boyens, 2008. – S.41-62.
4. Hebbel F. Dramen / Friedrich Hebbel. – Bindlach: Gondrom Verlag, 1995. – 486 S.
5. Hebbel F. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Richard Maria Werner. In zwölf Bänden / Friedrich Hebbel. – Leipzig und Wien: Meyers Klassiker, 1901 – 03.
6. Kuh E. Biographie Friedrich Hebbel. In zwei Bänder. Erster Band / Emil Kuh. – Wien und Leipzig: Wilhelm Braumüller, 1912. – 419 S.

Summary. The article deals with the influence of German mythological criticism on the works of Friedrich Hebbel. It is noted that artist did not consider myths as a product of archaic innocence or limitations of human thought. He believed myths as expression of belonging to the divine rights, life experience, cultural code, which allows interpreting them in the wide literature-symbolic, cultural and historical context.

Key words: *mythology, myth, history, mythopoeia, mythological criticism.*

СПЕЦИФІКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТРАНСГРЕСІЇ В АНГЛІЙСЬКОМУ РЕНЕСАНСНОМУ ДЖЕСТИ: МІЖ КРИТИЦИЗМОМ І АПОЛОГЕТИКОЮ

В статті представлена загальна характеристика англійського ренесансного джесту як оригінальної жанрової моделі, найулюбленішою темою якої є трансгресія. Спрямовані на критичне осмислення різноманітних проявів гріховності та трікстерства, джестові книги нерідко формують позитивне ставлення до протагоніста-трансгресора, чії дії зображуються як вимушена активність, як прояв винахідливості, хитрості, дотепності.

Ключові слова: джест, трансгресія, комізм, сміх.

Англійський ренесансний джест – це оригінальна суто англійська художня форма низової літератури, пік популярності якої припадає на добу Відродження. Останнім часом джест все частіше потрапляє в поле зору науковців, про що свідчать праці таких вчених, як К. Стенлі [10], Ф. Вілсон [11], Л. Вудбридж [12], К. Голком [8] Н. Торкут [5], О. Сидоренко [4],

Т. Власова [3]. Втім, системного дослідження, яке б давало цілісне уявлення про генезу, типологію і поетику даної жанрової моделі все ще немає.

Мета даної наукової статті полягає у тому, щоб в процесі визначення культурних передумов виникнення та основних факторів стрімкої популярності джесту, з'ясувати специфіку художньої репрезентації трансгресії.

Англійська ренесансна джестова традиція представлена 24 збірками, що з'явилися друком в період між 1526 та 1660 рр. Появу джесту пов'язують із виходом у 1526 році першої анонімною збірки "Сто веселих історій", що вперше була надрукована Джоном Растеллом, відомим гуманістом, правником та видавцем, і тричі перевидавалася протягом XVI ст. (1530, 1557-1558, 1582) [9]. За датою ж останньої публікації джестової біографії "Вигадки та джести Хью Пітерса" – 1660 рік – визначають і зникнення даної моделі.

Серед культурних передумов виникнення джесту дослідники виокремлюють насамперед появу нової читацької аудиторії. Інтенсивному розвитку реципієнта нової літератури сприяли такі чинники, як стрімкий розвиток друкарської справи, зростання освітнього рівня населення та підвищення престижу освіченості.

Стагнаційна економічна ситуація в Англії XVI сприяла виникненню та шаленій популярності джестів. За даними істориків, саме на часи правління королеви Єлизавети припадають роки найслабкішого врожаю сільськогосподарських культур, що призвело до збідніння нижчих верств населення (1586-1587; 1594-1597) [8, 26]. Як результат, на тлі такого економічного спадку зародилися нові практики ошуканства, шахрайства та обдурювання, зросла кількість всілякого роду трікстерів, злодіїв, конні-кетчерів. Їх пригоди та вдалі витівки стали постачальниками низки найпоширеніших сюжетів джестових збірок. Розповсюдженню джестів також сприяла, з одного боку, власна економічна вигода авторів, укладачів та видавців джестів, оскільки численні перевидання приносили немалі прибутки видавцям та власникам джестових книг. З іншого боку, спостерігалось зниження цін на джестові збірки, що робило пересічного англійця фінансово спроможним купувати ці книжки.

Економічна ситуація в Англії XVI століття визначила і тематику джестових історій, джерелом яких все частіше ставали класові відмінності [10, 178]. Об'єктами критичних нападів в джестах могли виступати представники елизаветинського уряду, політичні діячі, духовенство і навіть сама королева Єлизавета [2].

Становлення та активне функціонування джесту спричинене швидкими темпами формування англійської мови, яка впроваджувалася в усі сфери суспільного життя. В цей період спостерігався пік зростання національної самосвідомості англійців, що спричинило появу джестових сюжетів про протистояння англійців та іноземців.

Ще одним фактором стрімкого зростання популярності джестів була зміна ставлення більшості населення до сміху, який поступово втрачав присмак гріховності. Джести були джерелом позитивних емоцій та вважалися однією із форм розваг пересічного читача тогочасся. Їх також рекомендували читати для покращення стану здоров'я. Паралельно з розповсюдженням знань з'являлася депресія від надмірного навчання. Саме в часи меланхолії, яка була типовою для елизаветинської та яковитської епох, лікарі радили веселощі, що могли допомогти тонізувати виснажений організм. В передмові до збірки "Джести Скогіна", яку надруковано в другому томі Шекспірівської збірки джестових книг, романтик Вільям Хезлітт зазначає, що поряд з добротою Божою (goodness of God) немає нічого, щоб зберігало здоров'я людини краще, ніж щирі веселощі.

Він радить сміятися під час обіду та вечері, радіти перед сном, як рекомендовано і в трактаті тих часів щодо здорового способу життя [9, 46].

Дослідницька група студентів англійського відділення Університету Меморіал Ньюфаундленд (Memorial University of Newfoundland) з Канади, яка вивчала особливості англійського ренесансного джесту, дійшла висновку, що джести можна читати в тверезому стані, тоді їх зміст є повчальним, але не дуже веселим. Джести також можна читати під впливом алкоголю, тоді вони здаються дуже смішними [13]. В літературно-критичній праці зарубіжної дослідниці Лінди Вудбридж також вказується на той факт, що ренесансні письменники та освічені люди рекомендували джести ораторам і джентльменам у якості невід'ємної частини їх спілкування, а в медичному трактаті 1500 року пропонувався 241 джест для забезпечення здоров'я за допомогою релаксації розуму [12].

Переконливим аргументом на користь тези про велику популярність джестів є той факт, що королева Єлизавета на смертному одрі слухала джести зі збірки "Сто веселих оповідок" [12].

Оратори вдавалися до використання джестів і дотепних відповідей, щоб підвищити свій статус та силу переконання, а також у такий спосіб вони могли висміяти чи присоромити співрозмовника [7]. Отже, джестовий жанр був органічним компонентом літературного процесу в Англії XVI століття.

Щодо генези джесту, то на думку багатьох дослідників К. Стенлі [10], Н. Торкут [5, 103] джест генетично пов'язаний з середньовічними повчальними прикладами "exempla" та фольклорним анекдотом. Джести також споріднені за змістом та структурою з французькими фабліо та німецькими шванками. Подібним до джесту можна вважати жанр фацеції чи фацетії, який є інтернаціональним. Зародившись в італійській ренесансній літературі, він продовжив своє функціонування на теренах англійської літератури.

Об'єктом художнього зображення в джестах виступає, здебільшого, сфера повсякденного життя [9; 12; 4]. В ранніх збірках домінуючими сюжетами джестів були розповіді про стосунки представників жіночої та чоловічої статі. Найпопулярнішим топом того часу виступав так званий любовний трикутник "молода дружина-старий чоловік рогоносець-молодий коханець". Багато джестів присвячено вдалим витівкам злодіїв та шахраїв. При цьому незрідка описуються трікстерські витівки, спрямовані на поліпшення матеріального становища. В багатьох джестах висміюється аморальність священників, що є свідченням неухильного зростання народного незадоволення діями представників церкви, які разом із церквою поступово починали втрачати абсолютну монополію в царині духовності [6]. Особливого колориту набуває сатиричне зображення непорозумінь, які виникають між іноземцями і англійцями, а також між лондонцями та недолугими провінціалами [4]. Багато джестів містять обценні жарти, або обігрування матеріально-тілесного низу. В деяких джестах демонструється блазенсько-шахрайська натура героя, котрий своїми вчинками сприяє становленню нового світогляду. Свідома гра на недолугості певних осіб часто виявляється основним механізмом поліпшення майнової ситуації героя-шахрая. Найяскравіше ця тема представлена в джестових біографіях, героями яких завжди обиралися напівлегендарні постаті, відомі своєю дотепністю чи гострим розумом.

Надзвичайно цікавим об'єктом аналізу виявляється жанрова модель джесту. Українська дослідниця Н. Торкут виокремлює головний жанроутворюючий фактор джестової моделі – джестовий первінь та визначає ключову жанрову ознаку джесту – джестовість. Так, "джестовий первінь – це особлива репрезентація анекдотичного ядра чи комічної ситуації як закономірного результату (наслідку) свідомої активності індивіда" [5, 109]. Основою ідеології жанру є "ренесансне відкриття самоцінної людської особистості, яка усвідомлює своє право на активність та ініціативу" [5, 109].

Комізм англійського ренесансного джесту виникає при зіткненні двох різнорідних світів. Однак двосвіття джесту не вписується в парадигму комічного та є специфічним, оскільки на відміну від exempla, ідейно-змістовий концепт формується у площині суто земних справ [5]. Структура комічного в джесті є ускладненою і за рахунок того, що діяльність героя супроводжується емоційною реакцією читацької аудиторії, викликає сміх у пересічного представника англійського соціуму елизаветинської доби. Саме тому джест здатний існувати самостійно, адже дуже часто в ньому наявний як опис події, так і реакція певної умовної аудиторії. Таке двосвіття джесту, а саме процес джестування та його споглядання, може бути назване театральністю яка сприяє формуванню певної соціально-етичної оцінки життєвим реаліям. Константними складовими сміхового поля джесту є:

1) ситуація, в якій відбувається дія; 2) пасивний споглядач кумедної ситуації; 3) так звані активні складові сміхового поля: той, хто створює комічну ситуацію (суб'єкт комізму) і той, над ким сміються (об'єкт висміювання) [6].

Тож розглянемо, наприклад, джест XI зі збірки "A Sack-full of Newes", який розповідає про оригінальну витівку двох молодиків, які видурюють у наївного селянина свиню. Побачивши

здалеку йомена, що гнав додому куплених на ярмарку свиней, вони надумують його ошукати. Один із них іде назустріч селянинові, вітається та схвалює його добрий вибір, називаючи при цьому свиней вівцями. Коли ж збентежений йомен намагається переконати, що це не свині, а вівці, молодий пройда пропонує укласти парі, ставлячи свій піджак проти найвгодованішої свині. Суддею у цій суперечці має виступити перший зустрічний, і ним, зрозуміло, виявляється спільник юного хитруна. Внаслідок вдалого розіграшу спритним юнакам дістається свиня, а розгублений селянин повертається до міста, аби з'ясувати, чому замість свиней йому продали овець [9].

Ще одна кумедна витівка одного з героїв представлена в історії III, в якій монах просить господиню нагодувати його та його супутників. Але жінка каже, що у неї немає їжі. Монах просить дати йому хоча б брусок та на очах у скупой хазяйки підсмажує його на сковорідці і, заправивши його маслом та яйцями пригощає своїх друзів-монахів. Як це не парадоксально, але саме вдала гріховна по своїй суті витівка монаха нібито виправдовується, а жадібність та недолугість жінки – висміюється. З вуст пасивних споглядачів ситуації – супутників монаха – лунає щирий сміх, який допомагає читачеві певним чином реагувати на зміст джесту. Саме завдяки такому прийому авторові вдається створити комічну ситуацію та сформувавши певне ставлення до активних героїв джесту [9].

Націлений на те, щоб викликати сміх, який є результатом свідомої активності індивіда, джест виступає потужним засобом критики різних особистих та суспільних вад (жадоби, хтивості, недолугості, глупоти, лицемірства). Парадоксом є те, що в джесті такі трансгресивні практики, як трікстерство, грабіж, конні-кетчерство, шахрайство не засуджуються, а героїзуються. Цей ефект тотальної підтримки трансгресії створюється завдяки специфіці стосунків між героєм, який є трансгресором, та його жертвою. Читачі вимушені сміятися над жертвою та не можуть не захоплюватися дотепністю і зухвальством трансгресора. Жанрова модель джесту може бути представлена схематично: індивід, який вдається до джестування (трансгресор) + його жертва (чий вади є об'єктом висміювання) = комічна ситуація (сміх, що знищує вади, підтримує дотепність та стимулює трансгресивну поведінку) ! знищення вад.

Мотиви такого виправдання трансгресії у джесті визначаються соціально-економічною ситуацією періоду Новочасся, коли мало місце первісне нагромадження капіталу. Джест, будучи привабливим для середнього класу і для бідних верств населення, розхитує загальноприйняті уяви про вади, гріх та трансгресію. З точки зору методології нового історизму (С. Грінблат, К. Галахер, Л. Монроз) така функція джесту може бути визначена як розхитування аксіологічних конвенцій.

Отже, враховуючи цю засадничу тезу нового історизму, можна стверджувати, що сміхове поле джесту, на відміну від поля “карнавального сміху” в Середньовіччі (див. концепцію М. Бахтина [1]), не є безкінечним. Воно зазвичай має свою межу, яка формується в процесі реалізації культурної функції стримування (“constraint”). У більшості джестів цю функцію виконують “ті, хто сміються”, тобто та умовна аудиторія, яка становить відносно пасивну частину джестового двосвіття. Ці “глядачі” можуть і не втручатися в ситуацію, але в будь-якому випадку вони створюють прецедент реакції на ситуацію, тобто задають певну модальність, завдяки якій тогочасний читач одержував змогу як виокремлювати помічену невідповідність, щоб посміятися над нею, так і локалізувати її (тобто уникати повторення описаної в джесті ситуації в реальному житті).

Хитрун в джесті ніколи не зазнає поразки у своєму інтелектуальному двобої з суперником, а розум дозволяє йому уникати перетворення на об'єкт осміяння. Усвідомлюючи сутність комічного, він вільно стає його творцем. Тобто за власним бажанням може висміювати та користуватися таким могутнім засобом, як сміх.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.
2. Василина К. М. Англійський конні-кетчерівський памфлет в контексті шахрайської прози XVI ст.: Автореф. Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04/ Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України – Київ, 2001. – 20 с.
3. Власова Т.И. О малых жанрах предновеллистики (jest-books) и проблеме повествовательности в английской художественной прозе XVI в./Т.И. Власова // Ренесансні студії. – Запоріжжя:Видавець, 1997. т.Вип.1. – С.41-45.
4. Сидоренко О.В. Малі епічні форми в західноєвропейських літературах Високого Середньовіччя і Ренесансу. Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.05 / – порівняльне літературознавство. – НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2006. – 20 с.
5. Торкут Н.М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та “література факту”). – Запоріжжя, 2000. – 406 с.

6. Торкут Н.М., Шкловська О.Н. Специфіка комічного у структурі англійського ренесансного джесту // Вісник Запорізького державного університету: Запоріжжя, 2002. – № 3 – С. 139-147.
7. Holcomb C. Mirth making: The Rhetorical Discourse on Jest in Early Modern England. – 2001. – 230 p.
8. Palliser D. M. The Age of Elizabeth: England under the later Tudors, 1547-1603. London: Longman, 1983. – 450 p.
9. Shakespeare Jest-Books. Volume II. Edited by W. Carew Hazlitt. London: Willis & Sotheran, 136, Strand MDCCCLXIV. – 367 p.
10. Stanley K. The Medieval Origins of the Sixteenth-Century English Jest-books // Studies in the Renaissance. – 1966. V. 13. – p. 166-183.
11. Wilson F.P. The English Jest-books of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries // Hurtington Library Quartely, No. 2 (Jan., 1939), pp. 121-158.
12. Woodridge L. Vagrancy, Homelessness and English Renaissance Literature. University of Illinois Press. – 2001. – 352 p.
13. <http://www.mun.ca/alciato/jests/jest1.html>

Summary. The article presents general characteristics of the English renaissance jest as a unique genre model, with transgression as its most widespread topic. Being aimed at critical interpretation of different occasions of vice and trickery, jest books often create positive attitude to protagonist-transgressor, whose actions are depicted as a forced activity, as manifestation of quick wit, trick and ingenuity.

Key words: Jest, transgression, comic element, laughter.

УДК 821.161.1.-2.09

Ю.С. Колбенева

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЬЕС ЕКАТЕРИНЫ II

Літературна спадщина Катерини II являє чималий інтерес для історії літератури. Її драматичні твори характеризуються полемічною загостреністю і малюють перед нами картину літературних, а також ідеологічних боїв тої епохи. Досить цікавими є і художньо-стильові особливості п'єс імператриці. Не будучи талановитою письменницею, Катерина II уважно приглядалась до того, що відбувалося на літературних теренах як Заходу, так і Росії. Імператриця не тільки швидко сприймала і опановувала кожне нове літературне відкриття, напрям, форму, але й пристосовувала їх до власних ідеологічних задач, пропагуючи поміщицьке сомодержавство і придворну культуру. Серед жанрового різномайття творів Катерини можна виділити драму, комедію, оперу, оперету, казку, історичну хроніку.

Ключові слова: драма, комедія, історична хроніка, літературні жанри, п'єса, сюжет.

Литературное наследие Екатерины представляет эволюцию стилей, художественных манер от классицизма через ранний сентиментализм к первым веяниям предромантизма. В этом аспекте творчество императрицы не только дает нам четкое представление об одном из периодов литературной жизни 18 века, но и помогает детальней узнать социально-политическую обстановку в империи, против которой боролись передовые писатели эпохи.

Ко времени, когда Екатерина выступила на поприще драматургии, русская комедия прошла уже, хотя и краткий, но обильный творческими исканиями путь. Этот путь начался в 1750 г. памфлетными и остросатирическими пьесками Сумарокова, дающими галерею гротескных образов-карикатур без стремления связать их единством сюжета. За ними пошли комедии Хераскова ("Безбожник", 1761) и А. Волкова, также удаленные от интереса к быту, условные по манере, строящие стиль русского классицизма на базе традиций старинного русского театра или народных фарсов. Одновременно развёртывается драматургическая деятельность группы Елагина, пытавшейся, насадить на русской сцене навыки новейшей комедии нравов и ранние веяния сентиментализма.

Из всех разнообразных типов комедии, накопленных русской литературой к 1772 г., Екатерина в своих пьесах примыкает к наиболее раннему, к первым комедиям Сумарокова. Ее

образы условны, схематичны и карикатурны, сюжет либо играет малую роль, либо совсем отсутствует, заменяясь последовательной характеристикой гротескно-упрощённых типов-масок. Из опыта елагинской группы Екатерина воспользовалась лишь одним: она позаимствовала технику “склонения на наши нравы” иноземных пьес: её первая комедия “О время!” представляет собой переделку пьесы Галлерта “Богомолка” (“Die Betschwester”), но действие в ней перенесено в Москву [5, 200–206].

В 1772 году, кроме комедии “О время!”, в свет выходят ещё пьесы “Именины госпожи Ворчалкиной”, “Передняя знатного боярина” и “Госпожа Вестникова с семьёй”. В некоторых источниках указано, что к тому же времени относится написание комедии “Волроситель”, по ошибке названной при публикации её в 1786 г. – “Невеста-невидамка” и сохранившей это название в перепечатках XIX в.

Основная задача первых комедий императрицы состоит не столько в изображении нравов или характеров, сколько носит политический характер. Основу их составляют защита и пропаганда программы, политики правительства, осуждение всех недовольных режимом, установленным императрицей. В ранних комедиях Екатерины II высмеиваются общечеловеческие пороки: ханжество, любовь к сплетням, трусость, грубость, даже глупость и т. п. Автор создает ряд персонажей, диалогов, делает отдельные намёки на современность, явно направленные на поддержку правительственной политики. В комедии “О время!”, например, московские старухи-сплетницы, невежественные, злобные, глупые, недовольные правительством, пророчат беды, брюзжат на всё на свете, беспрестанно бранят нераспорядительность властей. Так, например, Ханжахина, жестоко обращаясь со своими крепостными слугами, не хочет женить их, так как скупа и жалеет приданое: “Надлежало бы правительству-та сделать такое учреждение, чтоб оно вместо нас людей-та бы наших при женитьбе снабжало. Правду сказать, вить оно обо всём в государстве-та печиться должно, да полно, что ныне ничего не смотрят”. Разумеется, на защиту правительства немедленно выступает идеальный резонер пьесы Непустой. Сплетница Вестникова (“Госпожа Вестникова с семьёй”) попрекает полицию в том, что она ни за чем не смотрит, отчего и “улицы так слизки, так скверны, что и ездить нельзя”, а находчивая служанка Мавра объясняет публике: “А того не скажем, что лошади не кованы, что колёс чек нет и что упряжка скверная”. Но Вестникова обобщает: “Да и ни в чём смотренья нет, О, какие нынче времена! Что-та из этого будет”.

В “Именинах госпожи Ворчалкиной” раскрыта та же тема, однако она ещё более заострена. Старая спорщица Ворчаякина любит всё бранить и осуждать, и в её доме собираются люди того же толка, притом люди, по мнению Екатерины, “праздношатающиеся”. Среди них промотавшийся купец Некопейков, засыпающий правительство нелепыми проектами обогащения государства, идеями касательно транспорта, флота, ловли крыс и обработки из их крысыных хвостов канатов и г. д. Так на одной из встреч он заявляет: “До какого состояния дошло наше государство! Всякой сам управляет. Всякой думает древним правом мышц доставлять себе суд и расправу. Мне не отменно надобно сочинить проект к отвращению подобных не порядков”. Перед читателем предстает и грубый мужлан-дворянин Геркулов, и гордящийся своим аристократизмом Спесов, распускающий нелепую сплетню о замыслах правительства. Вся эта компания осуждает действия полиции, открытие воспитательного дома, налоги. Сама Ворчаякина говорит: “Казна только что грабит, я с нею никакого дела иметь не хочу”. Таким образом, изображая в самом непривлекательном виде всех этих людей, которые “хотят переделать весь свет” [38, 79], Екатерина не только издевалась над недовольными ее правлением, но и как бы утверждала тем самым, что недовольны её одни дураки, болтуны и негодяи, что насамом деле её полиция хороша, что судебные места и судей “поправлять” незачем, что всё в государстве обстоит благополучно. Так, прожектору Некопейкову устами умной служанки Прасковьи Екатерина говорит: “Бедное бы состояние наше было и несчастные мы б были люди, если б общее блаженство от твоей только безмозглой зависело головы, головы такой, которая и в ветошном ряду порядочного торгу производить не умела”.

Это было назидание подданным, своего рода послание осмелившимся соваться в политику, в дела правительства. Эти же темы всплывают в пьесах “Госпожа Вестникова с семьёй” и “Передняя знатного боярина”, В последней одноактной пьеске, совершенно лишённой сюжета, изображена толпа просителей у дверей комнаты всевластного фаворита. Все они пришли к нему якобы с важными делами. А на самом деле оказывается, что все просители – это тунеядцы и жулики, которые своими проектами и жалобами могут только впустую отнять время у вельможи. Перед читателем предстает бедная старушка, приехавшая в столицу просить о пособии; не верьте ей, объясняет Екатерина, она скрывает, что у нее есть деревенька, которая ее кормит, да она же ещё и пьяница. Другие просители не лучше. А *они* еще осмеливаются судить и обвинять правительство, осуждать войну с Турцией, хулить руководство военными операциями. Таким образом, главная идея пьесы, к которому, по мнению императрицы, должны прийти читатели

таков: жалобы на невнимание к нуждам граждан неверны. Напротив, те, кто жалуется, кто просит о помощи, о правосудии, сами весьма подозрительны для Екатерины.

Между 1772 и 1785 гг. в комедийном творчестве Екатерины происходит перерыв. В это время императрица была увлечена своей “легисломанией”, страстью сочинять законы. В 1785 г. она возвращается к драматургии; за четыре года автор создала до двух десятков пьес, не считая французских пьесок- “провербов” (пословиц). При этом театральное творчество Екатерины этой поры разнообразно по жанрам, по источникам воздействий и заимствований, по стилевым исканиям. В 1785 г., когда Екатерина вновь принялась за сочинение пьес, русская комедия, как и русская драматургия в целом, давно вышла из младенческого состояния, окрепла и обрела свой собственный самобытный путь. Классическое деление театральных произведений на трагедию и комедию распалось: родился “средний” жанр драмы (романтически-авантюрный или бытовой), не лишённый тенденции к изображению повседневной реальности. Острая политическая тема и глубокая критика крепостнического уклада жизни проникала на сцену [2, 500].

Внимание Екатерины по-прежнему привлекает жанр комедии. При этом, обращаясь к новым формам драматургии, она не отрекается и от своей прежней манеры, и даже тематики. Так в 1785 году Екатерина написала три свои антимасонские комедии, которым она придавала большое политическое значение и которые усиленно пропагандировала не только в России, но и даже за границей. Комедии – “Обманщик” (1785), “Обольщённый” (1785) и “Шаман Сибирский” (1786) – безапелляционно изображают деятелей масонских организаций жуликами и сознательно объединяют их с интернациональными авантюристами, вроде Калиостро. Масоны в изображении Екатерины – это либо проходимцы, наживающиеся на легковёрчки богатых дураков, либо богатые дураки, подчиняющиеся влиянию мистических бредней проходимцев. Так господин Радотов (“Обольщённый”) был обманут и одурачен Протоклом, приверженцем “новых” идей, идей масонства. “Оба они наполнены знанием, просвещением; люди, вышедшие из числа обыкновенных, и во всем высшей степени, а паче всего – добродетельные” – заявляет главный герой в начале пьесы, но позже, узнав, что он был одурачен, что все драгоценности похищены, Радотов меняет свое мнение о “просветителях”. “Сначала я был влеком любопытством, стремление двух-трех знакомых меня убедило, потом самолюбие мое находило удовольствие отличиться, иначе думать, как домашние, как знакомые; притом легковерие льстило: авось-либо увижу, услышу то, что почитают за невозможное; только, по истине, внутренне терпел я несказанную скуку!”. Таким образом, антимасонские пьесы Екатерины довольно агрессивны. Не без оснований она видела в масонстве силу опасную для неё лично и для её режима, и, прежде чем организовать поход против этой силы с помощью полиции, она хотела подготовить общественное мнение с помощью комедий, а может быть, и убедить некоторых масонов или хотя бы устроить их. Остальные комедии Екатерины, написанные в 1785–1788 годах, лишены острой политической направленности. Это чаще всего комедии интриги и “безобидной” шуточки. Екатерина пыталась с их помощью вывести на русскую сцену аполитичную комедию в противовес сатирической и активной драматургии Фонвизина или Княжика. Автор строит пьесы на недоразумениях, недомолвках, стремится построить комедию на живом, бойком, остром диалоге во французском духе, подражая не то Марево, не то Бомарше. Тематика таких пьес преимущественно, семейная, причём императрица стоит на страже добрых нравов, отчасти под влиянием западной сентиментальной литературы. Сатира в этих пьесах направлена на довольно безобидные “слабости”. Пожалуй, наиболее резка сатира на сплетника в комедии “Расстроенная семья осторожками и подозрениями” (1787), но и она, конечно, имеет вполне абстрактно-моральный характер. К этой же группе пьес относится комедия “Недоразумение” (1788) и др. Одновременно с этим Екатерину занимают поиски психологических тонкостей; она стремится углубиться в анализ интимных переживаний души и эта тенденция сочетается у нее с тенденцией изобразить на сцене быт, обыденную жизнь. Во всём этом сказалось очевидное воздействие драматургии сентиментализма, и уже не только Мариво и Ля Шоссе, но и Дидро, и Мерсье, и Бомарше. Наряду с попытками психологического анализа в духе сентиментализма, у Екатерины появляются и мотивы лирической напряженности и внешней “романтики”, например, тоскующая меланхолическая вдова, таинственный влюблённый, мелькающий за деревьями, закутанный в плащ, в широкой шляпе, закрывающей лицо, – и тут же нового типа декорация: сад, расположенный в нём флигель, открытое окно, а за ним героиня. Всё это – в пьесе 1785 г. “Думается так, а делается иначе”. В этой же пьесе видна попытка создать разноплановые карикатурные изображения быта провинциальных помещиков как у Фонвизина. И все же, отсутствие дарования у Екатерины, внутренняя опустошённость применяемых ею художественных элементов, их идейная притуплённость приводит к тому, что пьесы её художественно и идейно слабы, бестолковы, плохо организованы и скверно написаны; образы безлики и однообразны, персонажи бедны. На фоне выросшей техники и углубившегося искусства русской драматургии 1780-х годов комедия Екатерины этих лет выглядит довольно убого.

Увлечение Екатериной предромантизмом побуждает ее обратиться к Шекспиру. Так, в 1786 году Екатерина напечатала и поставила пьесу “Вольное, но слабое переложение из Шекспира, комедия Вот какво иметь корзину и бельё”. Это переделка “Виндзорских кумушек”. Шекспир в ней исчез; действие перенесено в Петербург, а вся пьеса сведена к нравоучительной истории наказания самовлюблённого Иехала-Селадона. В целом пьеса Екатерины более похожа на комедию Сумарокова, если не считать маскарад ведьм и колдунов в пятом действии. Такой же характер имеет и переделка “Тимона Афинского”: “Вольное переложение из Шекспира, комедия Расточитель” (1786г.) Она превратилась в нравоучительную пьесу, наставляющую русских людей, что не надо слишком много тратить денег, и в частности не слишком легко разбрасывать их на благотворительство. С именем Шекспира связывала Екатерина и свои “исторические представления”, хроники из древней русской истории. Эти её пьесы написаны без соблюдения единств и других правил классицизма, что Екатерина подчёркивала как свое новаторство; в них также нет единого сюжета; это смешанный род, близкий к феерии, с музыкой, хорами, балетом, шествиями, рассчитанный на великолепии сценического оформления, на придворную пышность театрального празднества. В то же время хроники императрицы пронизаны подчёркнутой политической тенденцией прославления российского самодержавия. Первая из – “Подражание Шекспиру, историческое представление без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика” (1786). В ней славилась мудрость русского древнего самодержца, который, как сообщается в пьесе, имел законные права на престол в качестве внука Гостомисла, князя Новгородского. В центре пьесы – легенда о Вадиме и о поднятом им восстании, послужившая впоследствии основой для нескольких вольнолюбивых произведений русской литературы. Вторая хроника Екатерины – “Начальное управление Олега”. Третья, неоконченная, “Игорь” (1786), представляет собой лирическую драму о судьбе княжны “бунтарской” и её жениха, разлученных войной и вновь обретших друг друга благодаря великодушию и любезности русского князя Игоря. Начиная с 1786 г. Екатерина работала над серией комических опер, в которых она стремилась использовать фольклор, откликаясь тем самым на предромантическое течение, охватившее и русскую литературу. В духе этого течения ее оперы – это специфические сказки, допускающие гротеск и фантастику, претендующие на игру воображения, красочность и разнообразие выдумки. Подлинно народно-фольклорного в них ничего нет. Зато в них есть политический смысл, проступающий вполне отчётливо из-под веселой шутки. Перу императрицы принадлежат оперы: “Февей” (1786г.), “Новгородский богатырь” (1786 г.), “Храброй и смелой витязь Архидеичь” (1786 г.) и опера-шутка “Федул с детьми” (1790 г.).

Подводя итог, важно отметить, что Екатерина была невысокого мнения о своих литературных произведениях, возможно, поэтому для ее творчества было характерно обращение к драматическим жанрам, литературные недостатки которых могло скрыть сценическое исполнение. Хотя литературная работа Екатерины была весьма многообразна по характеру и по жанрам, ее идейная направленность достаточно односторонняя. Во всех произведениях проявляется резко выраженная политическая тенденция. Произведения императрицы носили не столько литературный характер, сколько являли собой мощный инструмент воплощения государственных целей и имели морализаторскую направленность.

Список использованной литературы

1. Архангельский А.С. Императрица Екатерина II в истории русской литературы и образования / А.С. Архангельский. – Казань: Типо-литография Имп. ун-та, 1897. – 91 с.
2. Геннади Г.Н. Еще о драматических сочинениях Екатерины II (Библиографические заметки) / Г.Н. Геннади // Библиографические заметки. – 1858. – № 16. – С. 498–508.
3. Дашкевич Н. Литературное изображение императрицы Екатерины II и ее царствования / Н. Дашкевич. – Киев, 1988. – С.15–20.
4. Дризен Н.В. Любительский театр при Екатерине II (1761 – 1796 гг.) / Н.В. Дризен // Ежегодник Императорских театров. – Сезон 1895 – 1896. Приложения. – Кн. 2. – С. 77–114.
5. Евстратов А.Г. Екатерина II и русская придворная драматургия в 1769 – начале 1770 годов: диссертация канд. фил. наук.: спец. 10.01.01 / А.Г. Евстратов; [Место защиты: Рос. гос. гуманитарный ун-т (РГГУ)]. – Москва, 2009. – 296 с.
6. [Екатерина II.] Сочинения Екатерины II. / Сост., вступ. ст. О.Н. Михайлова. – М.: Сов. Россия, 1990. – 384 с.
7. Незеленов А.И. Литературные направления в Екатерининскую эпоху / А.И. Незеленов // Ист. вест. – 1884. – №№ 5–7.

Summary. Literary heritage of Catharine II is of great importance for history of literature. Her plays are of a polemical character, they convey us peculiarities of literary and ideological tension of that epoch. Style and plot peculiarities of Catharine's plays are also of great importance. The Empress

was not a great writer, that's why she was interested in what was going on in the sphere of literature in the West and in Russia itself. Catharine not only perceived each new literary discovery, form, tendency, but also used them for her own ideological purposes: popularization of landlords' autocracy and court culture. Among genre diversity of Catharine's works we can distinguish: dramas, comedies, historical chronicle, operas, fairy-tales and musical comedies.

Key words: *drama, comedy, historical chronicle, literary genre, play, plot.*

УДК 821.111-193.3+821.161.2-193.3].091

О. М. Колупаєва

СПЕЦИФІКА ФОНІЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ АНГЛОМОВНОГО Й УКРАЇНОМОВНОГО СОНЕТА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

У статті розглядаються основні прийоми посилення фонічної виразності мовлення. Шляхом порівняльно-типологічного аналізу англomовних та українomовних сонетів розкриваються головні види звукопису, а також їхнє функціональне призначення у смисловій та архітектонічній організації сонета.

Ключові слова: *алітерація, асонанс, звуковий повтор, сонет.*

У поезії функціонують різноманітні прийоми посилення фонічної виразності мовлення. У поетичному мовленні звуковий повтор є яскравим стилістичним засобом звукопису. Художнє призначення звукопису полягає у створенні гармонії, особливих музичних інтонацій. Звукопис не обмежується відображенням лише слухових вражень, діапазон його виражальних можливостей ширший: він може відтворювати різні за характером дії, відображати настрої та відчуття ліричного героя. В. Холшевников стверджує, що “звукові повтори усередині вірша, на відміну від рими, що повторюється регулярно, то з’являються, то зникають, то ледве вловлюються, то відчутні дуже виразно” [9, 96]. Звукові повтори служать для звукового підкреслення, виділення вірша чи ряду віршів, посилення емоційного впливу на читача.

Повтори поділяються на стилістично виправдані та стилістично невикордані (тавтологічні). Стилiстично виправданим є повтор, який полягає у повторенні однієї і тієї ж самої одиниці (звуку, морфеми, слова тощо) або подібних одиниць (подібних звуків, співзвучних слів), що розташовані поряд одна з одною. Ф. Міклошич відзначав, що стилістично виправдані повтори “полегшують слухачу запам’ятовування та посилюють враження” [3, 207]. Характер і функції звукових повторів різноманітні та пов’язані з такими особливостями віршованого твору, як стиль, емоційна забарвленість мовлення, характер інтонації. Б. Гончаров зазначає, що у фонічній організації віршованого твору “звукові повтори не автономні, а входять до інтонаційної системи і тільки в ній набувають художньо-виразного значення” [1, 118]. Звукопис створюється найрізноманітнішими прийомами. При алітерації найбільш значимі приголосні, з яких починається слово або наголошений склад. В. Москвін відзначає, що “алітерація більш відчутна, ніж асонанс, оскільки приголосні звуки більш впізнавані та інформативні” [4]. В основі асонансу зазвичай лежать лише наголошені звуки, оскільки в ненаголошеному положенні голосні можуть значно змінюватися.

Зображально-виражальні засоби фоніки в поетичному мовленні часто доповнюють, підсилюють один одного, поєднуючись з іншими засобами експресії. Художнє значення алітерації та асонансів посилюється в поетичному контексті завдяки тому, що вони включаються в систему образних засобів мовлення. Тому пропонується розглядати алітерацію та асонанс в сукупності.

Найбільш помітні в англomовних та українomовних сонетах звуконаслідувані повтори, які сприяють створенню не лише зорового, але й слухового образу. Образ дороги, руху найчастіше створюється в сонетах алітераціями на дзвінкi приголосні “В”, “Б” та “Р”. У сонеті “Пливуть, живуть високо наді мною...” М. Рильського відтворення динаміки руху відбувається за рахунок алітерованих “Л”, “М”, “Н”:

*Пливуть, живуть високо наді мною
Обвіяні вітрами кораблі,
І теплий вітер теплої землі
Перебирає кучері прибою [5, 56].*

В англомовних сонетах подібний образ створюється алітераціями на приголосні “P”, “M”, “H”, “B”. У сонеті “On The Road” (“У дорозі”) К. Маккея за допомогою численних звукових повторів створено імітацію руху на вокзалі, метушню, спричинену від’їздом поїзда:

*Roar of the rushing train fearfully rocking,
Impatient people jammed in line for food,
The rasping noise of cars together knocking,
And worried waiters, some in ugly mood* [11, 112].

Нагромадження слухових образів характерно для сонетарію Р. Фроста. У сонеті “Mowing” створено персоніфікований образ коси, яка перетворюється в активного співпрацівника ліричного героя замість звичайного сільськогосподарського знаряддя. Свист, що виникає при скошуванні сіна в полі, передається за допомогою алітерацій на “C” і “B”:

*There was never a sound beside the wood but one,
And that was my long scythe whispering to the ground.
What was it it whispered? I know not well myself;
Perhaps it was something about the heat of the sun,
Something perhaps, about the lack of sound –
And that was why it whispered and did not speak* [10].

“What was it it whispered?” є головним питанням, яке турбує ліричного героя. Він приходять до висновку, що коса шепоче щось про правду, яка “anything more than the truth would have seemed too weak” (9-й вірш). У шепоті коси ліричний герой знаходить відображення власних думок: “The fact is the sweetest dream that labor knows” (13-й вірш).

Звукова виразність образу збагачується іншими прийомами: рух коси підкреслюється хіазматичною конструкцією “Perhaps it was something.../ Something perhaps...”, повтором слова “whisper” (шепотіти), внутрішньою римою: “There was never a sound beside the wood but one, / And that was my long scythe whispering to the ground”.

Сонет В. Оуена “Anthem for Doomed Youth” характеризується сумною тональністю, оскільки в ньому засуджується антигуманний характер війни. В октаві відображено втрату тисячі молодих солдатів на війні, які “die as cattle”. Поет вдається до ономатопеї для відображення слухової картини військових дій. Постріли з гвинтівок і гармат відтворюються за допомогою алітерацій на “P” і “T”:

*Only the stuttering rifles’ rapid rattle
Can patter out their hasty orisons* [12].

Поет проводить паралель між швидкими, різкими пострілами та поспішними молитвами (“hasty orisons”), що читаються за померлих. Ця аналогія вказує на постійне зростання кількості загиблих на війні. Насичення 5го і 6го віршів сонета алітерованими “H”, які часто спостерігаються в заперечних частках, налаштовує на негативне сприйняття зображуваного:

*No mockeries now for them; no prayers nor bells;
Nor any voice of mourning save the choirs* [12].

У секстеті поет шукає нових способів відтворення горя. Крім алітерації (“glimmers of goodbyes”), характерно звертання до асонансу (“brows / flowers / down”), паронимазії (“pallor / pall”), метонімії (“candles / glimmers”), метафори (“flowers / tenderness”), стоп хоріямбу в кінці окремих віршів. У завершальному вірші сонета за допомогою алітерацій на “D” “And each slow dusk a drawing-down of blinds” створюється атмосфера тиші, що асоціюється з настанням смерті.

Засоби інструментовки виражені особливо інтенсивно в сонетаріях М. Рильського та К. Маккея. У творчості обох поетів значне місце посідає зображення природи. Поети зображають картину зими, створюючи зорові та слухові образи, що викликають відповідні асоціації в читача. Високою майстерністю позначена звукова організація сонетів; їхня пісенність, музикальність забезпечується засобами ритмомелодики. Так, імітація падання снігу в сонеті “Молочносині зариси ланів...” М. Рильського досягається завдяки алітерації на глухий приголосний “C”. Ця асоціація посилюється в творі повтором дзвінкого приголосного “L”:

*Молочносині зариси ланів
Сніг на листках – а листя ще зелене!
Я вийшов, я покинув сутерени,
Назустріч снігу голову відкрив* [5, 15].

Алітеровані глухі “C” та “Ф” у сонеті К. Маккея “The Snow Fairy” (“Снігова чарівниця”) підсилюють слухові асоціації, створюють враження снігопаду:

*Snow-fairies falling, falling from the sky,
Whirling fantastic in the misty air,
Contending fierce for space supremacy.
And they flew down a mightier force at night* [11, 123].

Можна відмітити, що різні алітеровані приголосні можуть слугувати для створення різних поетичних образів. Цю думку яскраво підкреслюють прийоми звукопису в сонеті “To Winter” (“Зимі”) К. Маккея та “Срібному сонеті” М. Рильського.

Звукопис підкреслює семантично важливі слова, образи, мотиви. Характерно, що в обох сонетах центральним є образ лісу, навколо якого об’єднуються інші образи твору: тиша, вітер, тінь, мороз. Ліс має особливу символічну навантаженість. Він сприймається як місце переходу з одного стану в інший: з реальності в світ мрій та спогадів.

У першому катрені “Срібного сонета” відтворено картину вечірнього зимового лісу. Для фоніки цієї строфи характерний повтор глухого приголосного “С”, що значною мірою увиразнює зміст строфи.

*Посріблені ліси окуталися тінню,
А небосхил горить і віти золотить.
Виходжу я на шлях – на смугу ясно синю,
І чудно й дзвінко сніг під валянком скрипить [5, 13].*

З найбільшою виразністю слух читача вловлює повтор приголосних, які стоять на абсолютному початку слова. Завдяки посиленню свистячих приголосних у першій строфі сонета, виникає асоціація порипування снігу на морозі. Так само у перших двох віршах сонета “To Winter” переважають алітерації на глухий приголосний “С”:

*Stay, season of calm love and soulful snows!
There is a subtle sweetness in the sun [11, 125].*

Алітерований “С” у сонеті підкреслений дзвінким приголосним “З”. Завдяки посиленню послабленню звуків досягається слуховий ефект падання снігу. Скрипіння снігу навіює ліричному герою “To Winter” спогади про далеку країну з зеленими полями, ніжними вітрами, а герою “Срібного сонета” – про ліс восени та влітку, відтворює в його уяві переживання, пов’язані з цим місцем.

Образне розкриття осіннього лісу в “Срібному сонеті” досягається звуковими повторами глухого приголосного “С”; туга за літом підкреслюється звуковими повторами сонорного приголосного “Л” та голосного “І”, що надає звучанню плавності та водночас гучності. Особливий художній ефект досягається сполученням алітерації з асонансом: “Тут літом пропливли ледачі дні незмінні”. Звукообраз весни в сонеті посилюється нагромадженням алітерацій дзвінких приголосних на “В” та “Л”: “Тут весну цілував під шелест верховіть”.

Образ весни створено і в сонеті К. Маккея. Численні асоціації: зелені поля, пальмові гілки, а також звукові повтори доповнюють поетичний образ. Алітерації на дзвінкі приголосні “Л”, “Д”, “В” посилюють вокалічність мови, надають віршеві звучності і плавності:

*Oh stay! I fled a land where fields are green
Always, and palms wave gently to and fro [11, 25].*

Розкриття звукообразу зими проходить протягом усіх композиційних частин сонетів, створюючи при цьому особливу тональність поезії. Звукообрази надають художньої завершеності та цілісності сонетній формі. Звукові повтори фонічно відтворюють кожний новий поетичний образ, зміну картин, а кожна художня деталь має своє звукове оформлення.

Особливу римотворчу функцію звукові повтори виконують у віршованих творах, що характеризуються відсутністю рими. Серед розглянутих англійських та українських сонетів виділяється один неримований сонет В.Б. Сйтса “The Harp of Aengus” (“Арфа Енгуса”). У сонеті відтворено образ Енгуса, бога молодості, краси та поезії в ірландській міфології. Енгус грає на золотій арфі, яка своєю музикою зачаровує всіх. Поет насичує сонет алітераціями на дзвіні приголосні “Д” та “В”:

*Because her hands had been made wild by love.
When Midhir’s wife had changed her to a fly,
He made a harp with Druid apple-wood
That she among her winds might know he wept [13, 348].*

Звукові повтори в сонеті створюють виразне емоційне тло та відтворюють слуховий образ – звучання арфи.

Звукові повтори помітно посилюють емоційну виразність сонетів. Сонет К. Маккея “The Tired Worker” (“Втомлений робітник”) входить до збірки “Harlem Shadows”, основу тематики якої складають расові конфлікти. У сонеті відображено рутину робітничого класу чорношкірого населення, порушено тему протесту проти насильницького використання праці негрів. Асоновані звуки “О” виконують роль звукового курсиву, оскільки несуть емоційне навантаження:

*O whisper, O my soul! The afternoon
Is waning into evening, whisper soft!
Peace, O my rebel heart! for soon the moon
From out its misty veil will swing aloft! ...*

O dawn! O dreaded dawn! O let me rest [11, 138].

Посилення звукової виразності сонета відчувається і на синтаксичному рівні. Сонет містить 8 окличних речень та характеризується нагромадженням односкладових слів, а також коротких речень, що підкреслюють чіткий ритм.

У сонеті І. Франка “Се дім плачу, і смутку, і зітхання...” асоновані “У”, та “І” характеризуються низькою тональністю, тому асоціюються зі смутком, тугою. Численні асонанси слугують засобом вираження переходу від зовнішніх вражень до досягнення духовних глибин. Тональність, що задається звуками “У”, та “І”, відповідає смислового наповненню сонета, який є своєрідним прологом до циклу “Тюремних сонетів”. Яскравим прийомом посилення емоційного тла є ампліфікація (нагромадження синонімів), завдяки якій створюється лаконічна, але вичерпна характеристика тюрми:

*Се дім плачу, і смутку, і зітхання,
Гніздо грижі, і зопсуття, і муки!
Хто тут ввійшов, зціпи і зуби й руки,
Спини думки, і речі, і бажання!* [7, 151].

Значимість звуків, що повторюються в сонеті, помітно посилюється наголосом, тому що “слух вловлює передусім повтор наголошених” [7, 24]. Звичайно, не можна стверджувати, що за всіма звуками закріплено певний зміст, оскільки, залежно від характеру експресії, стилю мовлення, звукові повтори можуть набувати нових якостей. Однак цілком очевидно, що звуки здатні підсилювати емоційне тло віршованого твору.

Особливим видом звукового повтору в розглянутих сонетах виступає анаграма, що ґрунтується не лише на звуковій, а й на візуальній формі, оскільки письмовий текст дає виняткову можливість детального аналізу анаграми. В. Лукін розглядає анаграму як “спосіб формально-носемантичної організації віршованого твору, за якої повтори звуків і складів відтворюють центральне в смислового аспекті слово” [2, 75]. Ця думка підтверджується на матеріалі сонета “Коли б твоєї вроди не хвалила...” В. Самійленка. Сонет входить до диптиха під загальною назвою “Сонети”. Вже у першому сонеті “Я не Петрарка – ти ж нова Лаура” розкривається образ головної героїні як втілення вічної, досконалої жіночої краси.

*Моє ти сонце! Як і в сі хвилини,
Світи повік мені в путі моїй* [6, 6].

Ліричний герой порівнює кохану із сонцем. Образ сонця очевидно навіяний петрарківськими мотивами, оскільки Петрарка в “Канцоньєре” ототожнював Лауру із сонцем, а себе – зі снігом, що тане під його промінням. У другому сонеті “Коли б твоєї вроди не хвалила...” автор доповнює образ коханої новими характеристиками.

Прагнення поета передати те неповторне відчуття, який викликала в його душі ця жінка, відбилосся і в імені коханої. Перший ряд звукових повторів утворений нагромадженням звуків “Л”, “М” та “Д”, що розмішуються в усьому сонеті; цей ряд стає звуковим лейтмотивом твору. Крім того, в тексті спостерігається звукобуквенний повтор ключового слова, яке закодовано у складах. Ім’я коханої “Людмила” розміщується практично на всіх композиційних рівнях сонета: в 5му, 8му, 10му та 13му віршах. Слово “Людмила” найтісніше пов’язане за звуковим складом зі словами “людськість”, “оніміла”, “людьми”, “ласкавіша”, “лагідним” та ін. Усі слова співвідносяться в сонеті з ключовим образом.

<i>Нехай би навіть людськість оніміла</i>	<i>A</i>
<i>І слова не могла сказати свого́,</i>	<i>b</i>
<i>Твого ім’я доволі одного́,</i>	<i>b</i>
<i>Щоб зараз же тебе пізнав люд! Міла</i>	<i>A</i>
<i>І гарна ти, що й кращої нема́,</i>	<i>c</i>
<i>І між людьми ласкавіша всіма́.</i>	<i>c</i>
<i>Нехай же буду я твоїм поетом;</i>	<i>D</i>
<i>Я з Музою – зберем ми сили всі́,</i>	<i>e</i>
<i>І впевним люд ми лагідним сонетом,</i>	<i>D</i>
<i>Що вмієм віддавати честь красі!</i> [6, 6]	<i>e</i>

Анаграматичні повтори відзначаються великою частотністю в тексті сонета, заповнюють весь простір і неодноразово відтворюють повний звукобуквенний склад слова, що анаграмується. Варто відмітити, що складові двох анаграм “оніміла – Міла” містяться в римі, яка виступає в сонеті яскравим емпатичним засобом та забезпечує ефект відлуння. Тому значущість анаграмованих частин слів значно підсилюється. Анаграма в сонеті супроводжується іншими текстовими явищами, які вказують на слово, що анаграмується: 7й вірш сонета “Твого ім’я доволі одного” натякає на закодоване слово. Прийом анаграми надає сонетові експресивності, поглиблює сприйняття, розуміння смислової системи. Анаграмування в сонеті виникає в найсильніших

позиціях тексту, що забезпечує виявлення смислу на рівні звуків і букв, частин слів.

Отже, можна говорити про основні прийоми посилення фонічної виразності англомовних та україномовних сонетів: звернення до алітерацій, асонансів, звуконаслідування, анаграмування. Звукові повтори в сонетах підкреслюють семантично важливі слова, образи, мотиви. Характерно, що в одному і тому ж сонеті різні звукові повтори часто функціонують паралельно.

Значимість звуків, що повторюються, помітно зростає, коли вони розташовані в сильних позиціях сонета, зокрема у римі. Повтор приголосних найбільш виразний тоді, коли вони стоять на абсолютному початку слова; повтор ж голосних посилюється, коли вони відзначаються наголошеністю.

Список використаних джерел

1. Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы / Б.П. Гончаров. – М. : Наука, 1973. – 276 с.
2. Лукин В. А. Художественный текст. Основы лингвистической теории и элементы анализа : Учебник для филологических специальностей вузов / В. А. Лукин. – М. : Ось-89, 1999. – 192 с.
3. Миклошич Фр. Изобразительные средства славянского эпоса / Фр. Миклошич ; пер. А. Е. Грузинского // Труды славянской комиссии Московского археологического общества. – Т. 1. – М. : Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1895. – С. 203–236.
4. Москвин В. П. О типах и функциях звуковых повторов [Електронний ресурс] / В. П. Москвин // Русская словесность, 2006. – № 8. – С. 63–69. – Режим доступу: <http://som.fsio.ru/getblob.asp?id=10025658>
5. Рильський М. Сонети / М. Рильський. – К. : Молодь, 1974. – 200 с.
6. Самійленко В. Твори в 2-х томах / Володимир Самійленко. – К. : Держ. вид-во худ. літ., 1958. – Т. 1. – 403 с.
7. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. Том 1. Поезія / Іван Франко. – К. : Видавництво “Наукова думка”, 1976. – 503 с.
8. Холшевников В. Е. Мысль, вооруженная рифмами : Поэтическая антология по истории русского стиха / Холшевников В. Е. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1987. – 606 с.
9. Холшевников В. Е. Основы стиховедения : Русское стихосложение : Учеб. пособие для студ. филол. фак. – 4 е изд., испр. и доп. / В. Е. Холшевников. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ; - М. : Издательский центр “Академия”, 2002. – 208 с.
10. Frost R. Poetry [Електронний ресурс] / Robert Frost. – Режим доступу: http://www.internal.org/Robert_Frost
11. McKay Cl. Complete Poems / ed. William J. Maxwell. – Urbana: University of Illinois Press, 2004. – 464 p.
12. Owen W. Poetry [Електронний ресурс] / Wilfred Owen. – Режим доступу: <http://www.warpoetry.co.uk/owen2.html>
13. The collected poems of W. B. Yeats / William Butler Yeats. – Hertfordshire : Wordsworth Editions, 2000. – 402 p.

Summary. The article is touched upon the principal devices of emphasizing phonic expressiveness of poetic speech. By means of comparative-typological analysis of the English-language and the Ukrainian-language sonnets main types of sound repetition are discovered as well as their functions are investigated in the aspect of sonnet architectonics.

Key words: alliteration, assonance, sonnet, sound repetition.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ГЕТІВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В РОСІЙСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ 30-Х – ПОЧАТКУ 40-Х РР. ХХ СТ.

У статті розглядаються проблеми переосмислення та осучаснення сюжету трагедії Гете “Фауст” у творах російських драматургів кінця 1930-х – початку 1940-х рр.

Ключові слова: традиція, образ, драма, сюжет, міф.

Проблема функціонування традиційних структур завжди була актуальною для національних літератур. Адже саме вони містять у собі у найбільш загальному вигляді художньо-закодовані соціально-історичні, ідеологічні та морально-психологічні закономірності людського життя. Концентрація багатовікового індивідуального та колективного досвіду у традиційному сюжетно-образному матеріалі зумовила актуалізацію його поведінкової та аксіологічної орієнтації у контексті літературних інтерпретацій, які орієнтовані на дослідження екзистенційного стану особистості та соціуму [6, 19]. А.Є. Нямцу вважає, що поєднання легендарного минулого і сучасності твору утворює в художньому контексті складну структурно-змістовну єдність, яка орієнтується на виявлення і дослідження глибинних витоків тих процесів, які характерні для епохи-рецепієнта. За сповна конкретними і, на перший погляд, однозначними колізіями міфів і легенд стоять драматично суперечливий людський світ і вічність. Саме тому, загальновідомі структури, що виникли у далекому минулому, накладені на певну культурно-історичну дійсність, набувають “другого дихання”, стають сучасними. Витягнуті із тьми століть, вони допомагають нам зрозуміти наш час і наш світ, тобто зрозуміти самих себе [8, 158].

Періоди соціальних потрясінь ХХ ст. загострюють інтерес до культури та ідеології минулого. Зокрема, у 30-40-х рр. ХХ ст. літератори різних країн, використовуючи міфологію, традиційні сюжети і образи, досвід минулого покоління загалом, намагалися у реалістично-життєподібній формі попередити людство про загрозу фашизму. Розвиток європейської культури та літератури цього періоду зумовлений спільним для багатьох держав фактором – боротьба з фашистською загрозою. Характерними ознаками літератури антифашистського спротиву були народність, історизм, захист національних конкретних традицій, поєднання національного та міжнародного факторів, гуманізм.

В залежності від соціально-історичних факторів, авторського задуму, твори цього періоду, в основі яких лежить той чи інший традиційний сюжет, можна умовно поділити на декілька груп.

До першої групи відносяться сюжети, які з самого початку містять в собі розповіді про конфлікти, що розв’язувалися за допомогою зброї, та оповіді про наслідки воєнного зіткнення між людьми та народами (троянський цикл, міфи про Юдіф). Серед них виокремимо твори Ж. Жироду “Троянської війни не буде”, Ж.Ануї “Евридика”.

Другу групу складають твори, в яких використовуються традиційні сюжети і образи, що генетично не мають точок дотику з художнім часом твору. Проте вони включаються у нього за принципом антитези, чи на рівні алюзій та ремінісценцій (Я. Отченашек “Ромео, Джульєтта і тьма”).

До третьої групи належать твори, семантичним центром яких є проблема сенсу людського життя, її соціально-ціннісної орієнтації. Сюди можна віднести твори, які використовують такі традиційні образи як Прометей, Дон Жуан, Гамлет тощо.

Детальніше зупинимось на характеристиці літературних творів третьої групи, зокрема радянських авторів. Радянська література 30-40-х рр. пропагувала віру в могутність людського розуму і перемогу добра над злом.

Для творчості письменників цього періоду характерна підкреслена гуманізація традиційного сюжетно-образного матеріалу, в якому виділяється героїчне, активно-корисне для людей начало. Біблійний герой Йосип Т.Манна, звертаючись до братів, зазначає: “Ведь смешон человек, который только потому, что у него есть сила, пускает ее против права и разума. Если сегодня он еще не смешон, то в будущем он непременно станет смешон, а мы смотрим в будущее” [5, 898]. У словах Йосипа звучить впевненість в людському розумі і здатності вміло, а головне вірно, розпоряджатися своєю історією в майбутньому.

Людство змушене час від часу оглядатися назад, у своє минуле, щоб не повторити у майбутньому зроблених вже помилок. Традиційні сюжети і образи, які використовуються сучасними авторами, виступають у якості мірила совісті і відповідальності людини за теперішнє і майбутнє [7, 12].

Одним із найбільш популярних традиційних сюжетів у літературі 30-40-х рр. є сюжет про доктора Фауста. Навряд чи можна погодитися з думкою О. Анікста, що Гете у своїй трагедії “исчерпал миф о Фаусте до предела” [2, 68]. Історія світової фаустіани переконливо показує безглуздість подібних тверджень. Гете показав і розвинув найбільш важливе і актуальне для свого часу та одночасно загально значиме для історії європейської цивілізації. В той же час, він не міг передбачити багатьох проблем, що стрімко виникали і виникають перед людством. Показовим є уже те, що згодом, після виходу у світ трагедії Гете, з’явилися твори, які намагаються доповнити її новими сценами (Ф. Штольке “Фауст”), чи продовжити її (Ф.Т. Фішер “Фауст, 3-частина трагедії”). Отож популярність традиційного сюжету про мага-чорнокнижника Фауста пояснюється перш за все тим, що Німеччина стає однією з тоталітарних держав, яка веде агресивну зовнішню політику, що суттєво впливає на долю європейських країн. Тому завдяки фаустівському традиційному німецькому сюжету автори ХХ ст. показували шкідливий вплив мілітаризації Німеччини, що викликало згодом підлеглість духовного начала грубому фізичному насиллю.

Вперше у радянській літературі антивоєнна тема у зв’язку з сюжетом про Фауста розроблена в драматичному етюді Я. Апушкіна “Кінець старого Фауста” (1937 р.). В самій назві цього твору декларується відмова автора від традиційного сприйняття гетівського персонажу. Автор доводить до логічного завершення “перше” життя Фауста Гете. З одного боку, в творі підкреслюється традиційність угоди між Фаустом і Мефістофелем (за продовження життя Фауст мусить розрахуватися своєю душею), з іншого – драматург використовує своєрідний варіант продовження першоджерела: договір між персонажами переукладався декілька раз, що дозволило традиційному Фаусту дожити до наших днів. Усі попередні століття він присвятив науці, “все відкинув, щоби сказати: “Я знаю” [3, 325]. Фауст перераховує Мефістофелю все зроблене ним за минулі віки. Драматург зображує масштабний розвиток науки і показує Фауста в якості символу сподвижників науки усіх часів і народів, що присвятили своє життя безкорисливому служінню Землі. Та Мефістофель, слухаючи ілюзорні розповіді Фауста, відкриває йому зовсім іншу істину:

“...все это превосходно

Но – маленькое “но”, пустяк, деталь!

Вы многое познали – спору нету,

Но не познали одного – людей!” [3, 331].

Демонструючи Фаусту варварське використання наукових відкриттів проти людства, Мефістофель намагається переконати в даремності прогресу, у непотрібності знань людству. Люди все одно перетворюють хороше в погане, а знання законів природи принесе лише нещастя.

Я. Апушкін у своєму творі порушує досить актуальні проблеми свого часу (причому проблематика не суперечить семантиці традиційних сюжетів): відповідальність вченого за наслідки використання своїх знань і вмінь, проблема сенсу людського життя, доля особистості і людства загалом.

Гуманізація Я. Апушкіним суперечки між Фаустом і Мефістофелем сприяла формуванню передумов для нової інтерпретації фаустівського сюжету, що співзвучна тенденціям розвитку європейської цивілізації, яка стоїть на порозі випробувань і усвідомленості їхньої невідворотності [7, 17].

Досить вагомим твором, в основі якого лежить фаустівський сюжет, є драма С. Альошина “Мефістофель” (1942 р.), яка була написана у взятому в облогу Сталінграді, де особливо гостро сприймалися такі поняття як “життя”, “смерть”, “сєнс життя”.

Своєрідність інтерпретації традиційного сюжету полягає у спробі С. Альошина олюднити Мефістофеля, віднявши у нього безсмертя і навчивши страждати. Для цього він знайомить Мефістофеля з Маргаритою, вважаючи, що лише жінка зможе змінити диявола: “Женщины рожают нас, женщины творят из нас мужчин, и если женщина не научит его чувствовать, то, значит, никто ему не поможет” [1, 17].

Гетівський Фауст продає свою душу дияволу, отримуючи взамін можливість пізнавати життя і навколишній світ. Альошинський Фауст навпаки відмовляється від пропозиції Мефістофеля повернути молодість, оскільки боїться втратити спогади, досвід життя і свіжість сприйняття. Він, пізнавши вже таємниці людського життя, сконцентровує свою увагу на Мефістофеля, з метою пізнати його сутність. Знання Фауста мають загальний характер: драматург навмисно робить свого героя доктором філософії (в попередніх інтерпретаціях Фауст був магом-чорнокнижником, доктором теології, юристом).

У багатьох інтерпретаціях традиційного фаустівського сюжету Мефістофелю потрібна була душа Фауста – основа укладеного договору, як доказ безсилля і нікчемності останнього. Це пояснюється перш за все загальною відомістю сюжету. Згода Мефістофеля на експеримент Фауста означає переукладання договору і свідчить про його розсіяність, невпевненість в своїх можливостях. Мотив договору – це один з найбільш поширених елементів традиційної структури.

У багатьох інтерпретаціях традиційного сюжету (А. Майков, А.В. Луначарський) безсмертний Мефістофель позбавлений можливості розвиватися. Він є уособленням незмінності

буття. Фауст Альошина повстає проти цього буття. Саме це і стало поштовхом до здійснення задуманого експерименту, кінцевою метою якого стає психологічне “перевиховання” диявола.

Досить цікавим є той факт, що між героями Альошина немає традиційної відчуженості. Його Мефістофель психологічно готовий до зближення з Фаустом, який поводить з “партнером” досить тактовно, намагаючись не образити його своїми знаннями, і одночасно ставиться з розумінням до втоми диявола від безсмертя [7, 25].

Драматург зосереджує увагу на Мефістофелі, розвиток якого має вигляд як перехід від абстрактного (він – диявол, матеріалізація позачасового, нелюдського) до конкретного (посилення особистісного начала, зародження почуттів, олюднення).

Актуальним питанням, яке порушує С. Альошин у своєму творі, є питання безсмертя. Тут варто згадати міф про Агасфера, який є архетипом мотиву безсмертя у світовій літературі і композиційно складається з двох елементів: етичної провини персонажу і кари за неї. В процесі еволюції даний мотив дещо втратив свої первісні значення і в літературі ХХ ст. використовується переважно у вигляді “агасферівського комплексу”. Під цим поняттям слід розуміти свідоме бажання безсмертного індивідуума до припинення свого існування через перенасичення життям і психологічної втоми від самотності. Саме цей комплекс у драмі С. Альошина стає основною причиною трансформації диявола. Мефістофель, так само як і Дон Жуан, пізнає “тисячі тисяч жінок всіх времен, и народов, и цвета кожи” [1, 7], самотний у своєму безсмерті.

Початок відносин Мефістофеля і Маргарити в драмі “Мефістофель” дещо схожий з гетівським варіантом, але у диявола немає того поетичного натхнення, яке було у гетівського Фауста. Він більш стриманий, що пояснюється відсутністю почуттів, нерозумінням сенсу кохання, розумінням того, що Маргарита неминуче помре [1, 30]. Саме тому він ставить умову: “Я одружуся з тією жінкою, яка народить мені сина” [1, 24].

Вагомим є факт, що Маргарита – героїня С. Альошина, на відміну від гетівського персонажу, так і не помітила диявольського походження Мефістофеля. Для неї він цікава, а головне, звичайна людина, яка вже за півроку, після знайомства з цією жінкою скаже Фаустові: “... Я иногда чувствую буд-то за время любви к этой девушке – за каких-то ничтожных полгода – мне открылось в мире больше, чем за те тысячелетия, что существуют” [1, 30]. Нове для Мефістофеля пізнання поєднується з думкою про його позачасовість. Виникає страх перед вічною самотністю.

Принципово важливе значення для розуміння психологічної еволюції Мефістофеля має сцена його розмови з Маргаритою. Розповідаючи про те, що сталося з нею біля річки, дівчина прямо звинувачує в цьому Мефістофеля: “ Ты сам меня толкнул на это...” [1, 35]. Це викликало сильне потрясіння у героя, який вперше за час свого багатовікового існування сповна відчув гіркоту зради жінки. Саме завдяки симпатії до цієї дівчини, у Мефістофеля зароджуються певні почуття (вони відрізняються від традиційного відношення диявола до оточуючих), які проявляються у його поведінці. Він пристрасно просить, щоб Маргарита народила йому сина, звертається до неї з величезним напруженням, прагнучи говорити спокійно тощо.

Зрада породжує у Мефістофеля нову хвилю почуттів, яка захоплює його. “Я понимаю его, что любил ее..., и, может быть, люблю, и что она меня любит. Но она стала противна мне... как буд-то я увидел на ней следы чужих рук... я не мог после этого коснуться ее” [1, 37]. Саме тут вперше проявляється відсутність байдужості героя до вчинків оточуючих.

Гетівська Маргарита відчуває диявольське начало у Мефістофеля та інстинктивно боїться його. Причину цього відчуття вона вбачає в тому, що він на її думку “любви вовек не ведал” [4,162]. Для неї кохання – це найбільше природне людське почуття, яке стає центром її світосприйняття і сенсом життя.

Подібну роль відіграє кохання і в житті альошинської Маргарити. Проте, на відміну від своєї попередниці вона активно бореться за своє щастя. Прагнучи утримати Мефістофеля і зберегти його кохання, вона віддається чужому чоловікові. Автор трактує вчинок дівчини не як гріхове падіння, а як вияв благородності і моральної чистоти своєї героїні. Образ Маргарити важливий у драмі і для розуміння еволюції диявола, і як образ, що отримав цілком нове тлумачення: оточивши Мефістофеля коханням і людяністю, вона втрачає свої найкращі людські якості, руйнується як особистість. У цьому її трагедія і велич одночасно. Так, зустріч героїв після повернення Мефістофеля у місто показує, що не дивлячись на своє падіння, Маргарита зберегла чисте кохання до Мефістофеля. Перед розлукою вона сказала йому: “Что мне – я, когда для меня все – ты?” [1, 36], і всі роки берегла вірність сказаному. Тому зустрівшись з коханим, її обличчя світилось від радості, а в словах звучала турбота за нього. Саме це більше всього вразило Мефістофеля, який п’ять років тому говорив Фаустові про відразу до дівчини. З цього моменту процес олюднення диявола став безповоротним: він пізнав не лише моральне страждання, а й зрозумів, що таке співчуття. Цей процес – це знищення зла взагалі, торжество людського начала у віковій боротьбі добра і зла.

С. Альошин створює в драмі своєрідний катарсис: трансформація Мефістофеля із диявола в людину здійснюється через страждання і співчуття. Катарсис змінює Мефістофеля, перебудовує

його світогляд. Він навіть докоряє собі і відчуває свою провину перед Маргаритою. Диявол отримує те, чого не мали дияволи усіх попередніх фаустівських творів світової літератури: здатності оцінювати свої вчинки з урахуванням діалектики понять “добро” і “зло”.

Цікавим фактом є також те, що трансформація диявола осмислюється драматургом не як божественний акт творіння, що здійснюється надлюдською силою. У прагненні Фауста змінити Мефістофеля проявляється специфічна здатність людини до перетворюючої творчої діяльності.

Як висновок, слід зазначити, що естетична значимість фаустівських творів 30-40-х рр. ХХ ст. полягає в тому, що в них здійснюється гуманістична трансформація традиційних образів і відповідної їм проблематики, а конкретно-індивідуальне розглядається з точки зору загальнолюдського. Фаустівські інтерпретації у драматургії ХХ ст. утверджують оптимізм та гуманізм, торжество добра і справедливості, могутність людського духу, символом яких став образ Фауста, що виник ще в минулих віках.

Список використаних джерел

1. Алешин С. 6 пьес / С. Алешин. – М.: Искусство, 1968. – 384 с.
2. Аникст А. “Фауст” Гете: Литературный комментарий / А. Аникст. – М.: Просвещение, 1979. – 240 с.
3. Апушкин Я. Конец старого Фауста // Апушкин Я. Драммы в стихах. – М.: Сов. писатель, 1979. – С. 321-342.
4. Гете И.В. Фауст / И.В. Гете. – М.: Худож. лит., 1969. – 512 с.
5. Манн Т. Иосиф и его братья / Т. Манн. – М.: Худож. лит., 1986. – Т.2. – 918 с.
6. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): монография / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
7. Нямцу А.Е. Рекомендации к изучению традиционных сюжетов и образов мировой литературы (советская драматургическая фаустиана) / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Черновицкий государственный университет, 1982. – Вып. 2. – 74 с.
8. Нямцу А. Русская фаустиана: учебное пособие / А.Е. Нямцу – Черновцы: Рута, 2009. – 288 с.

This article deals with the problems of modernization the plot of Gete's tragedy “Faust” in works of soviet dramatists in the end of 1930th – beginning of 1940th.

Key words: *tradition, character, drama, plot, myth.*

УДК 82.0:81'37

В.О. Коркішко

СЕМАНТИКА ТА ХУДОЖНІ ФУНКЦІЇ ХРОНОТОПУ ДОРОГИ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ

В статті розглядаються проблеми визначення художніх особливостей втілення хронотопу дороги в літературному тексті, визначаються часові та просторові координати дороги в художньому творі. Проаналізовано специфіку функціонування мотиву дороги та жанру подорожі в світовій літературі та культурі, а також визначено художні функції хронотопу дороги в літературному творі.

Ключові слова: *хронотоп дороги, часопросторові координати, паломницька література, жанр подорожі, художні функції.*

Хронотоп дороги займає важливе місце у російській і зарубіжній культурі. До мотиву дороги зверталися письменники світової літератури від античності до сьогодення. Хронотоп дороги лежить в основі сюжету багатьох фольклорних творів, авантюрного, середньовічного лицарського, шахрайського романів, а також “Дон Кіхота” Сервантеса; мотив дороги активно використовується у поезії Олександра Пушкіна, Михайла Лермонтова, Владислава Ходасевича та ін.; хронотоп дороги є фундаментальною основою сюжетної лінії та композиційним стрижнем поем Миколи Некрасова “Кому на Русі жити добре” та “Мертві душі” Миколи Гоголя. Отже, актуальним є дослідження семантики та художніх функцій хронотопу дороги в літературному творі, що і є предметом даної статті.

Вперше на особливості хронотопу дороги звернув увагу Михайло Бахтін у своєму дослідженні “Форми часу і хронотопу в романі. Нариси з історичної поетики”. Учений показав зміст хронотопу

дороги в європейському романі, його метафоризацію як “життєвого шляху” та визначив головну характеристику хронотопу дороги – перевагу художнього простору над часом: “тут час як би вливається в простір і тече по ньому” [1, 242].

Володимир Топоров у своєму науковому дослідженні “Простір і текст” розглядає семантику хронотопу дороги крізь призму міфопоетики. Вчений визначає шлях у міфопоетичній і релігійній моделях світу як “образ зв’язку між двома позначеними точками простору” [6, 258], тобто як сполучення між віддаленою периферією та об’єктами, що заповнюють або утворюють простір. Науковець також зазначає, що досягнення мети суб’єктом шляху майже завжди пов’язано з підвищенням його соціально-міфологічного або сакрального статусу. Необхідно звернути увагу й на те, що важкість подолання шляху в міфологічному просторі являє собою постійну та невід’ємну його характеристику. Шлях героя супроводжується труднощами та небезпекою. Тому сам факт успішного проходження персонажем цього шляху, досягнення ним поставленої мети звеличує головного персонажа в ранг “героя”, підносить його над іншими персонажами духовно та соціально.

Слід зазначити, що шлях героя в міфологічному просторі здійснюється не тільки в горизонтальній площині. Світова література має багато прикладів зображення вертикального шляху героя. Так, починаючи з художніх творів античності, в літературі з’являється досить розповсюджений мотив подорожі в інфернальний світ. Це такі сюжети, як подорож Орфея в Аїд задля порятунку Евридики, шлях у потойбічний світ Одисея та Енея, подорож у пекло Данте тощо. Не менш розповсюдженим у світовій літературі й культурі є мотив подорожі у вищій небесний світ. Найчастіше такі подорожі здійснюються у снах, видіннях, молитвах або під час медитації. Як зазначає Володимир Топоров, тільки міфологічний персонаж або служитель культу, при наявності виняткових якостей, спроможні здійснити вертикальний шлях, у той час як на подорож у горизонтальній площині здатні представники “класу героїв” [6, 261]. Отже, за твердженням дослідника, проста людина може вступити на горизонтальний шлях, проте на подорож у вертикальній площині здатна лише його душа. Однак, Юрій Лотман у своїй науковій праці “Семіосфера” наполягає на можливості тілесної подорожі людиною в потойбічний світ і вказує на популярну в середньовічній літературі ситуацію праведника, взятого ще за життя в рай, або ж грішника, що відправляється живцем у пекло [5]. При цьому будь-яка подорож у горизонтальній площині в уявленні середньовічної людини набувала характеру паломництва; прагнення до святості відображалось у необхідності вступити на дорогу, здійснити переміщення в просторі: “зміна етичного статусу для середньовічної свідомості Давньої Русі означала переміщення в просторі – перехід з однієї локальної ситуації в іншу” [5, 295]. Події в літописах, апокрифах та історичних повістях давньоруської літератури найчастіше являють собою переміщення в просторі: військові походи, паломництва, візити у чужі країни тощо. Процеси народження й смерті, зміни соціального й духовного статусу, набуття життєвого досвіду тісно взаємопов’язані з фізичним шляхом, дорогою. Отже, саме життя середньовічної людини сприймається як подорож, фізичне переміщення в просторі.

На основі цих тверджень можемо зробити висновок, що в світовій літературі й культурі протягом всього розвитку цивілізації існує розуміння шляху-дороги як горизонтального та вертикального руху, що в більшості випадків несе семантику духовного, соціального та інтелектуального розвитку людини. Цей факт вказує на сакралізацію шляху-дороги в культурній площині суспільства.

Свідомостю процесу сакралізації шляху-дороги є також наявність божеств і покровителів шляху в різних релігіях світу. Аналізуючи різноманітні релігії та вірування народів світу, Володимир Топоров виділяє індійських богів Пушана, “майстра та хоронителя шляху”, богиню ранкової зорі Ушас, котра освітлює людські шляхи, Варуна, Індра, Агні, Сома та ін.; вказує на міфологічний образ “сакрального шляху” давньоєгипетського бога Ра, давньогрецьких богів Аполлона та Гермеса тощо [6, 265]. Необхідно зазначити, що низка обрядових дійств періоду язичництва включає в себе символічне проходження ритуального шляху з метою ініціації, духовного очищення, наближення до бога та ін. Перехід у інший, вищий від попереднього статус (віковий, соціальний, духовний) вимагає фізичного переміщення зі “свого” в інший “чужий” простір. Цей перехід реалізується в символіці хронотопу дороги як межі, кордону між світами – “своїм” і “чужим”, людським і потойбічним. Звідси й уявлення про дорогу як про “нечисте місце”, особливо на перехресті – просторі перетинання людей і демонічних істот.

Необхідно зазначити, що топонім шляху не обмежується семантикою реально існуючої дороги. Саме слово “дорога” має багато визначень як в прямому значенні, так і в метафоричному. За словником Володимира Даля, дорога – це 1) місце для їзди, проходу або проїзду; 2) шлях, стежа, направлення та відстань від місця до місця; 3) сам процес поїздки, ходьби, подорож; 4) засіб, спосіб досягнення чого-небудь, рід життя, спосіб мислення, діла й учинки людини, а також ріка, смерть, Чумацький шлях тощо [3, 473]. На думку Володимира Топорова, в метафоричному

значенні дороги метою шляху є не його завершення, як результат, а сам шлях, “приведення свого Я, свого життя у відповідність з дорогою, з її внутрішньою структурою, логікою і ритмом” [6, 268]. На доказ свого твердження вчений посилається на низку духовних концепцій, що підкреслюють уявлення про наявність шляху та вказують на можливість його відкриття: буддизм, даосизм, іудаїзм, гностицизм.

Необхідно звернути увагу на наявність таких культурних сентенцій, як широка / вузька, пряма / крива, Велика дорога, що вказують на метафоричне значення дороги як життєвого шляху, засобу пізнання світу та свого “Я”, набору життєвих правил і норм поведінки, життєвого кредо людини.

Свої чіткі ознаки має символіка дороги в слов’янському фольклорі. Так, Ольга Черепанова вказує на різноманітну семантику хронотопу дороги в художніх творах Давньої Русі: дорога – “людська доля”, “шлях у краще майбутнє”, життєвий шлях – “час життя”, історичний шлях – “послідовність історичних подій”, тернистий шлях – символ страждань заради інших і досягнення вічних цінностей та ін. [7].

Хронотоп дороги та його метафоризація як життєвого шляху відіграють важливу роль у фольклорних текстах. За Михайлом Бахтіним, дорога в фольклорі ніколи не буває просто дорогою, вона реалізується як метафора життєвого шляху або його частини [1, 252]. Герої усної народної творчості виходять на дорогу в пошуках своєї долі (в чарівних казках) або в устремлінні реалізувати свої героїчні функції (в бувальщинах); обираючи дорогу, вони обирають свій життєвий шлях. В дорозі випробовуються людські та героїчні якості фольклорних персонажів, перевіряються на міцність родинні зв’язки, почуття дружби, кохання, вірності тощо.

Широке семантичне коло шляху-дороги наявне в Біблії. Стародавні юдеї були кочовим народом, тому дорога відіграла важливу роль у їхньому житті, що відобразилося у мові й мовленнєвій свідомості євреїв.

Багато сюжетів Біблії побудовані на мотиві мандрів, подорожі, блукання: вигнання Адама й Єви з Едему та пошуки ними нового дому, подорож Авраама до Обраної землі, мандри Ноевого ковчега під час потопу, сорокарічне блукання євреїв у пошуках Землі Обіцяної, блукання Ісуса Христа пустинею тощо.

Життя людини в Біблії називається шляхом (“От Господа направляются шаги человека; человеку же как узнать свой путь?” [Притч. 20:24]; “Ибо перед очами Господа пути человека, и Он измеряет все стези его” [Притч 5:21]); смерть уособлюється шляхом (“Ибо летам моим приходит конец, и я отхожу в путь невозвратный” [Йов 16:22]). Метафоризацією шляху-дороги є задуми та діяння Господа: “... пути Мои выше путей ваших, и мысли Мои выше мыслей ваших” [Іс 55:9]; “Праведен Господь во всех путях Своих и благ во всех делах Своих” [Іс 144:17].

Слід зазначити, що шлях у Біблії часто несе в собі семантику поведінки, життєвої позиції людини: “... ходили блудно... скоро уклонялись от пути, коим ходили отцы их...” [Суд 2:17]; “...попустил всем народам ходить своими путями” [Діян 14:16]. При наявності такої семантики шляху, закономірним є уявлення християн про існування двох шляхів – праведного та гріховного – й необхідність вибору одного з них.

Шляхом в Біблії називається й сама нова релігія – християнство, яке несе в собі спасіння: “Он был наставлен в начатках пути Господня и, горя духом, говорил и учил о Господе правильно...” [Діян 18:25]; “Идя за Павлом и за нами, она кричала, говоря: сии человеки – рабы Бога Всевышнего, которые возвещают нам путь спасения” [Діян 16:17]. Спасіння для християнина втілюється у “великій дорозі”, якою будуть ходити лише праведні: “И будет там большая дорога, и путь по ней называется путем святым; нечистый не будет ходить по нему; но он будет для них одних; идущие этим путем, даже и неопытные, не заблудятся” [Іс 35:8].

Найвищою ланкою метафоризації шляху-дороги в Біблії є його уособлення в постаті Ісуса Христа: “Иисус сказал ему: Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через меня” [Ін 14:6].

Стосовно формотворчої функції хронотопу дороги доречно звернути увагу на жанр паломницької прози. На думку Петра Білоуса, “подорож” є одним із трьох понять, які складають номінативне ядро жанру паломницької літератури. Оповідання цього жанру зосереджується на зображенні ходіння паломників святими місцями. Метою подорожі стає не тільки поклоніння святим місцям, а й духовне очищення, самореалізація в географічній і духовній дорозі. Дорога в паломницькій літературі – це “алегорія життєвої дороги, духовного очищення, звільнення від гріховності через подолання перешкод і страждань; символ долі” [2, 4–9]. Паломництво сприймається як духовна дорога, яка виражається через реальний рух у просторі, подолання труднощів і своєї гріховності на цьому шляху, а також духовне збагачення людини.

Мотив подорожі в літературі втілюється в таких жанрах, як подорожні враження, події, спостереження, що повідомляють про маловідомі читачеві або нововідкриті країни; історії вигаданої мандрівки, стилізованої під опис реальної та ін. Хронотоп дороги в рамках мандрівних

мотивів у художній літературі лежить в основі жанру подорожі. Жанр подорожі в світовій літературі має багатовікову історію. Ще в античній культурі були відомі описи подорожування водою (періпли) та сушею (перієгези) [8, 277]. За твердженням Віктора Коровіна, “подорож призвано задовольнити відвічні людські бажання: відкриття нового, об’єднання, випробування”, що сприяло великій популярності жанру “подорожі” ще з часів Античності [4, 136]. Земні дороги направляють мандрівника в певну духовну реальність, паломництво – це подорож у таємний, багатий моральний світ особистості. Будучи синтетичним жанром, подорож найчастіше поєднує в собі елементи й ознаки інших літературних жанрів, що, на нашу думку, є основною причиною великої його популярності в світовій літературі. Ми розглядаємо жанр “подорожі” як особливий синтетичний літературний жанр, який у процесі свого розвитку протягом століть набуває певної специфічної форми в залежності від завдань і художнього задуму автора. Вдалою, на наш погляд, є система характерних ознак жанру “подорожі”, розроблена російським філологом В. А. Шачковою: 1) принцип жанрової свободи, що не виключає композиційної та структурної стрункості твору; 2) особлива активна роль автора; 3) обов’язкові документальні елементи; 4) суб’єктивність авторського підходу, вигадка як невід’ємна частина тексту подорожі; 5) публіцистичність як спосіб вираження авторської позиції; 6) синтетичність жанра (взаємопроникнення і поєднання різномірних елементів: інших жанрів як художньої, так і небелетристичної літератури, а також пізнавальної, інформативної та суб’єктивної фактичних складових тексту); 7) дорога як тематичний і структурних стрижень твору [8, 281].

Отже, не зважаючи на еклектичний характер літературного жанру “подорожі”, константою для усіх творів цього жанру є хронотоп дороги, який являє собою тематичний і композиційний стрижень художньої “подорожі”.

У творах періодів античності, Середньовіччя та Ренесансу поряд із художньою функцією літературного твору наявна й пізнавальна функція. Так, з часів літератури античного періоду збереглися описи подорожей Геродота, вчених Олександра Македонського, “Географія” Стратона, “Німеччина” Тацита. В епоху Середньовіччя були відомими “Книга” Марко Поло, “Ходіння за три моря” А. Нікітіна, звіти про мандрівки на Схід П. Карпіні, У. Рубрука, твори паломницької літератури. Літературними подорожами Відродження стали твори Б. де Лас Касаса, бортовий журнал Х. Колумба, листи А. Веспуччі, щоденник А. Пігафетті. Літературу XVII–XVIII ст. збагатили документи, записи морських і сухопутних експедицій Р. Ла Саля, Дж. Кука, Л.А. де Бугенвіля, Ж.Ф. Лаперуза, В.І. Беринга та ін.; описи піратських авантур Ексквемеліна та У. Дампіра.

У XIX ст. поряд із документальними записами реальних подорожей – “Подорож на кораблі “Бігль”” Ч. Дарвіна, твори Ф. Нанесена, Н. Н. Міклухо-Маклая – з’являються твори, основу яких складають враження й думки автора. Такими ввійшли в літературу “Сентиментальна подорож” Л. Стерна, “Італійська подорож” Й. В. Гете, “Листи руського мандрівника” М. Карамзіна, “Подорож із Петербурга в Москву” О.М. Радищева. Розробляли жанр подорожних нарисів і представники романтичного напрямку: Ф. Шатобріан, А. Ламартін, Г. Гейне, Т. Гот’є, П. Меріме. До мотиву подорожі зверталися О.С. Пушкін (“Подорож у Арзрум”), В. Боткін (“Листи про Іспанію”), І.О. Гончаров (“Фрегат “Паллада””), А.П. Чехов (“Острів Сахалін”), В. Овчинников (“Вітка сакури”), М. Твен (“Простаки за кордоном”), Г. Белль (“Ірландський щоденник”), Ю. Смуул (“Льодова книга”) та ін.

У XX столітті з’являється науково-популярний жанр документальної подорожі: “Аку-Аку” та “Подорож на “Кон-Тікі”” Т. Хейердала, “За бортом за своєю волею” А. Бомбара, “Навколо світу за китами” Б. А. Зенковича, “Себе подолати” Ф. Чичестера тощо.

Подорожі й відкриття є сюжетною основою здобутків Ф. Рабле й В. Шекспіра. Філософський і соціально-утопічний роман будується на основі дорожніх заміток, спогадів про дивні країни (Т. Мор, Ф. Бекон, С. де Бержерак). У просвітницькому романі-подорожі, що ввібрав у себе риси авантюрного, філософського, психологічного романів, двигуном сюжету стають подорожні пригоди (“Робінзон Крузо” Д. Дефо й “Подорожі...” Дж. Свіфта, Т. Смоллетта, Л. Хольберга). Мотив подорожі лягає в основу творів “Паломництво Чайльд-Гарольда” Дж. Байрона та “Мобі Дік” Г. Мелвілла.

Часопросторові координати дороги відіграють важливу роль у художньому творі. Необхідно відмітити сюжетотворчу функцію хронотопу дороги як одну з найважливіших і найпоширеніших.

Необхідно звернути увагу й на формотворчу функцію хронотопу дороги. Часопросторові визначення дороги проявляються як частина художнього обрамлення тексту, а також можуть бути основою композиції літературного твору.

З цими двома функціями тісно пов’язана ще одна функція хронотопу дороги – жанротворча. Художні твори, в основі сюжету яких лежить мотив дороги, подорожі, блукання і т.д., а також ті, що композиційно побудовані на хронотопі дороги, дорожніх зустрічей і пригод, потребують вибору певного жанру літератури: роману-подорожі, лицарського, шахрайського, авантюрного роману тощо.

Поряд із перепетійною (сюжетотворчою) спостерігається й характерологічна функція хронотопу дороги – розкриття внутрішнього світу героя літературного твору, особливостей його характеру, специфіки настрою в певний момент повороту сюжетної лінії художнього твору. Хронотоп дороги також є засобом розкриття глибинних почуттів: на дорозі, як у екстремальній ситуації, проявляються основні риси характеру людини, її сутність.

Важливу роль хронотоп дороги відіграє в символіці художнього твору. Дорога в літературному тексті може бути символом життя людини, соціуму, існування певних верств суспільства, конкретної епохи, історичного розвитку країни, або ж символом долі всього людства.

Отже, можемо зробити висновок, що хронотоп дороги являє собою поєднання і взаємозв'язок просторових і часових визначень дороги в літературному творі, а також є одним із часопросторових класифікаторів художнього твору. Хронотоп дороги лежить в основі сюжету багатьох творів російської та зарубіжної літератури і є багатофункціональним елементом художнього твору: він здійснює сюжетотворчу, формотворчу, жанротворчу, характерологічну й символічну функції в літературному тексті.

Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С.234–407.
2. Білоус П.В. Українська паломницька проза : історія жанру : Монографія / П.В. Білоус. – К., 1998. – 128 с.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / Владимир Даль. – М. : Рус. яз., 1981. – Т. 1 : А-З. – 1981. – 699 с.
4. Коровин В.Ю. Феномен странничества в русской культуре / В.Ю. Коровин // Университетская площадь. – 2009. – № 2. – С. 136–142.
5. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров / Ю.М. Лотман // Семиосфера. – С.–Петербург : Искусство СПб, 2004. – С. 250–335.
6. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / В.Н. Топоров. – М., 1983. – С. 227–284.
7. Черепанова О.А. Путь и дорога русской ментальности и в древних текстах / О.А. Черепанова // Материалы XXVIII межвузовской научно-методической конференции. – СПб., 1999. – С. 29–34.
8. Шачкова В.А. “Путешествие” как жанр художественной литературы: вопросы теории / В.А. Шачкова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского : Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 3. – С. 2772–281.

Summary. In the article the problems of determination of artistic features of embodiment of chronotopos of road are examined in a literary text, temporal and spatial co-ordinates of road in artistic work are determined. The specific of functioning of reason of road and genre of trip is analysed in world literature and culture. Certainly artistic functions of chronotopos of road in literary work are examined.

Keywords: *chronotopos of road, temporal and spatial co-ordinates, literature of pilgrim, genre of trip, artistic functions.*

УДК 821.161.1Н-3.091

Г.М. Костенко

“БІЛІНГВІЗМ” В.НАБОКОВА І “ВЕСНА У ФІАЛЬТІ” ЯК ВІДПОВІДЬ А.П.ЧЕХОВУ

Ця стаття ставить за мету розглянути різні точки зору на творчість Набокова в контексті діалогу культур і співвіднести отримані результати з аналізом оповідання “Весна у Фіальті” як продовження російської оповідної традиції від Чехова до Набокова. Зустріч з Чеховим подарувала Набокову сюжет для “Весни у Фіальті”, але також примусила переглянути класичне минуле, наповнити його новим, сучасним звучанням.

Ключові слова: *білінгвізм письменника, національна традиція, національна ідентичність, діалог культур.*

Питання про національну ідентичність В. Набокова як митця досі викликає суперечки. У вітчизняному літературознавстві його зазвичай розглядають як представника російської емігрантської літератури, залишаючи без належної уваги той факт, що з 1940 до кінця свого життя Набоков писав англійською, залишивши “слід” не лише у становленні американської літератури, але й у розвитку англійської мови. Ця стаття має за мету розглянути різні точки зору на творчість Набокова у контексті діалогу культур з боку представників літературних кіл, вітчизняних і зарубіжних, і співвіднести отримані результати з аналізом оповідання “Весна у Фіальті” як продовження російської оповідної традиції від Чехова до Набокова.

Ставлення до рішення Набокова писати англійською мовою завжди було неоднозначним у російському літературознавстві. Деякі вчені (О.Н. Михайлов, О.М. Зверев) стверджують, що, відмовившись від російської мови, художник вчинив самогубство. В.С.Александров навіть підкреслює безперечну перевагу російськомовної прози Набокова порівняно з англомовною, яка, незважаючи на увесь засліплюючий блиск свого стилю, не досягає висот його творчості російською мовою [1, 20].

З іншого боку, творчість Набокова потрібно аналізувати як єдину, цілісну художню систему, незалежно від сирінського (європейського) або набоківського (американського) періоду життя письменника-емігранта. Така точка зору належала ще З.О. Шаховській, яка знаходила американські паралелі до російських творів письменника [9, 106]. Французький дослідник Ж. Бло пропонує розглядати творчість Набокова рівною мірою російською й англо-американською, а сам Набоков стає “основоположником транслінгвального відчуття і гарантом автономії особи й мислення, демонструючи й доводячи, що вони поза мовами, на яких вони говорять” [3, 236].

Є і ще один сучасний, хоча теж не безперечний погляд на цю проблему, згідно з яким перехід Набокова на англійську мову є не чим іншим, як “інобуттям російської словесності”. Свій емігрантський талан, а також долю Росії і росіян по обидві сторони залізної завіси Набоков оголосив формою інобуття. Визначив, зрозуміло, не у вигляді ідеологічних міркувань, йому органічно чужих, а через поетику своїх творів. І, головне, – через мову. Тому й “англомовність Набокова треба зрозуміти як факт історії російської словесності” [4, 261]. Як вважає Г.Р. Романова, незважаючи на те, що письменник підписував свої твори по-різному в європейській і американській еміграції (Сирін і Набоков), перед нами єдина творча індивідуальність на різних етапах свого життєвого і творчого шляху; Набоков-митець не міг у 1940 році починатися з нуля [8, 12].

Сам Набоков в інтерв’ю 1964 року сказав про себе: “Я – американський письменник, що народився в Росії і здобув освіту в Англії, де я вивчав французьку літературу перед тим, як провести п’ятнадцять років у Німеччині” [12, 26]. В інтерв’ю 1969 року Набоков пояснює, чому він називає себе американським письменником: “Американський письменник означає, насамперед, письменника, який є громадянином Америки чверть сторіччя. Більш того, це означає, що всі мої твори спочатку з’являються в Америці. Це також означає, що Америка – єдина країна, де я відчуваю себе ментально й емоційно вдома” [12, 131].

На нашу думку, було б неправильним, звертаючись до написаних в американській еміграції творів письменника, не враховувати досвід, що сформувався в Набокова в період європейської еміграції. Швидше слід говорити про єдність тематики й проблематики в умовах іншомовної образної системи. Письменник, керуючись основними домінантами сформованого сирінського творчого методу виводить його в іншу систему вимірювання, в нову просторово-часову реальність, що сприяє становленню іншого філософсько-естетичного світогляду. Слід враховувати, що без Сиріна не було б Набокова, але, водночас, це два різних етапи становлення Набокова-письменника, що показали різні грані його творчості, незважаючи на всю, як здається, сюжетну схожість. Зміна мови, так або інакше, сприяла зміні поетичного світу його художньої реальності, що ввібрала в себе весь досвід російської і європейської літературних традицій.

Набоков із самого початку стояв осторонь в російській літературі. Як писав Г. Адамович, російська література, – за відомою формулою, – вийшла з “Шинелі”, але Сирін-то вийшов з “Носа” [7, 225]. А. Бітов запитує, якою могла б бути російська література після Чехова і Блока, після “срібного століття” і символістів, якщо б її не перервала Жовтнева революція? Набокова А. Бітов вважає відсаженою гілкою тієї гіпотетичної літератури, яка проросла крізь культуру в цивілізацію, і тому російська література після 1917-го поділяється на радянську, емігрантську і ... Набокова [2, 234].

У жанрі оповідання Набоков вів тривалий діалог з Чеховим. М.Д. Шраєр відзначив належність обох письменників до однієї і тієї ж традиції, але водночас вони представляють дві різні її траєкторії: “Оповідання Чехова змушують читачів порівнювати себе з відверто незавершеними персонажами й намагатися себе удосконалити як поетично, так і прозаїчно. Оповідання Набокова змушують читачів забути про самих себе і поринути в глибини пам’яті, щоб потім знов себе знайти. Задумавши “Весну у Фіальті” як текст діалогу з “Пані з собачкою”,

Набоков створив свого Чехова, який пов'язує “батьків” і “дітей”, “російську класику й російський модернізм” [10, 115].

У своїй лекції про творчість Чехова Набоков докладно розбирає оповідання “Пані з собачкою”, називаючи його одним з найкращих у світовій літературі, незважаючи на те, що всі традиційні правила оповідання порушені в цій чудовій історії: “Тут немає проблеми, немає звичайної кульмінації, немає крапки в кінці” [5, 337]. Набоков відразу ж відзначає магію деталей, що добираються автором для опису своїх персонажів, а також уміння Чехова зображувати навколишній світ найбільш виразними деталями природи: “вода була бузкового кольору, такого м'якого й теплого, і по ній від місяця йшла золота смуга” [5, 331–332].

Набокова захоплює уміння Чехова передавати історію найприроднішим з можливих способів, розповідаючи про найважливіше в житті, “неквапливо, не відволікаючись і злегка приглушеним голосом”, що відрізняє його від Тургенєва й Мопассана. До того ж у цьому оповіданні немає ніякої особливої моралі, яку потрібно було б знайти, і ніякої особливої ідеї, яку необхідно було б з'ясувати, що, на думку Набокова, ставить його вище за тенденційні оповідання Горького або Томаса Манна [5, 337].

Важливим є те, що для Набокова Чехов існує не лише в межах російської літературної традиції, але й поряд з Мопассаном і Томасом Манном; отже Набоков розширює уявлення західного читача про творчість Чехова і визначає його місце серед авторів світової літератури.

Оповідання Набокова “Весна у Фіальті” (1936) починається як своєрідний діалог з Чеховим. Особливо це помітно в детальних описах, які відтворюють атмосферу спеки й хандри в приморському місті, що так виразно нагадують духоту й нудьгу чехівської Ялти. Щоб у читача не виникло сумнівів, Набоков уточнює, що в назві Фіальті відчувається виразне звучання “Ялта” [6, 390]. Такими ж промовистими, “хоча, можливо, і не в тон”, будуть і відгомони чехівської “Пані з собачкою” в оповіданні.

На відміну від чехівської “Пані з собачкою”, оповідь в набоківському творі ведеться від першої особи, що надає всій історії більш інтимний характер і мимоволі нагадує розмову самого Набокова з Чеховим. Сюжет оповідання Набокова за зовнішніми ознаками збудований, як чехівська “Пані з собачкою” – чоловік і жінка, давній зв'язок, швидкоплинні зустрічі, які залишають глибокий слід у серці, мотив долі, що постійно зводить головних героїв.

Проте набоківське оповідання починається там, де закінчується чехівське; це роздуми про те, що було б з героями після їх п'ятнадцятирічних відносин: були б вони, як і раніше, близькі, або всі почуття розчинилися в низці спогадів. Кожного разу, зустрічаючись з героєм, його кохана Ніна говорить “Ні!”, начебто намагаючись не підкорятися тій долі, яка призначає їм побачення, і водночас несила їй опиратися.

Не випадково головну героїню оповідання Набокова звать Ніна: у цьому імені відчувається і змінене ім'я “пані з собачкою” Анни, і прямі посилання на героїню п'єси Чехова “Чайка”. До того ж, чоловік набоківської Ніни – письменник, або, як він сам себе називає, “сочинитель”, вважаючи це звання вищим за звання письменника [6, 397]. Ця деталь має важливе значення і в структурній, і в ідейній побудові оповідання Набокова, в чому він близький письменницькій манері самого Чехова з його уважністю до кожної окремо взятої деталі, про що вже згадувалося вище.

Говорячи про свої нетривалі зустрічі з Ніною, герой підкреслює, що вона знов і знов з'являлася на полях його життя, не впливаючи на основний текст [6, 401]. Таким чином, життя людини прирівнюється до тексту, який пише всюдисущий автор, і в цьому йому допомагають серце, якому тільки й дозволено мати уяву, і пам'ять, ця вечірня тінь істини; “но рассудка ни за что не возил бы по маскарадам” [6, 397].

Спогади героя збудовані за принципом монтажу, вони уривчасті й інколи неясні, хоч і побудовані лінійно, від першої зустрічі до останньої. Проте в цій структурі відчувається якась штучність, театральність, і сам герой розуміє, що всі ці платформи і сходи, на яких вони випадково зустрічаються з Ніною, нагадують декорації, що залишилися від якихось інших дограних життів, але які так мало відображають гру власної долі [6, 394].

Можливо, це закінчене життя – долі Гурова й Анни Сергіївни, але стосунки героїв “Весни у Фіальті”, хоч і відбуваються на тлі схожих декорацій, є зовсім новим типом взаємин, зовсім іншими спогадами. Від колишнього життя залишилися лише бузковий світ навколо головних героїв, хвороблива жалість, яка отрує зустрічі героя з Ніною, тривога, яка росте з кожною новою зустріччю, і роздвоєність героя, що розривається між світом справжніх почуттів і світом фальшивого благополуччя. Саме тому неодноразово виникає на сторінках оповідання Набокова мотив цирку, що заявляє про себе то афішами на стінах білих вілл, то рекламними ходами. Цирк стає символом мішурного блиску і фальшивих усмішок, масок, за якими приховуються справжні обличчя людей, того, на що перетворилося життя головних героїв.

Незважаючи на те, що герой Набокова підкреслює відсутність будь-якого розриву почуттів, та й його подружнє життя, як і у героя Чехова, залишається недоторканим, він розуміє, що все-

таки вимушений вибирати між своїм щасливим світом і можливістю життя з Ніною, життям, наповненим пристрасною, нестерпною печаллю, “каждое мгновение которой прислушивались бы, дрожа, к тишине прошлого” [6, 403].

Мотив безнадійності в оповіданні Набокова посилюється в кінці історії: єдиний вихід з нерозв’язної ситуації – лише смерть головної героїні. Тепер вона існує тільки в тих уривках спогадів, які переповнюють душу головного героя, примушуючи його узятися за перо і, нарешті, дописати розпочате, перерване колись приходом Ніни.

Цікаво, що в перекладі оповідання “Весна у Фіальті” англійською мовою (1958) ця сцена представлена зовсім по-іншому. У російському варіанті герой під час відсутності сім’ї, яка виїхала на дачу, пише, лежачи в ліжку, але, почувши в передпокою голос Ніни, яка заїхала, щоб залишити якусь скриню, так ніколи і не дописав початого [6, 401]. В англійському варіанті він лежить і палить в ліжку [11, 424] – все вже дописано, все вже сказано, нарешті поставлена остання крапка.

Навіть ім’я головного героя змінюється – замість ласкавого, чисто російського імені Васенька читач отримує переможного Віктора, який з висоти прожитих років хоче заново пережити своє минуле і примиритися з неминучим. Дія стає більш театралізованою, уточнюється не тільки місце, але й час – на початку 30-х років, під час великого посту. Замість простого “я познайомився з Ніною”, читач отримує чіткіший, але водночас і більш відчужений опис: “Моя попередня сцена з Ніною відбулася в Росії досить давно, я б сказав, приблизно в 1917 році, судячи з певного гуркотіння за сценою в лівому крилі цього театру” [11, 415].

Описуючи, як світло з вікон відбивається на снігу разом з просвітом над парадними дверима, Набоков тут же додає в англійській версії, що кожна з двох бокових колон, пухнасто облямованих білим, псує лінії того, що було б ідеальним знаком “книги наших двох життів” [11, 416]. Книга закінчена, якою б незавершеною вона не здавалася. Герой усіма силами намагається втримати згадку про Ніну, вводячи все нові й нові деталі, намагаючись відтягнути неминуче – розставання.

Ще на початку оповідання герой зізнавався, що при кожній новій зустрічі з Ніною він ніби повторював все розгортання дії спочатку аж до останнього епізоду, “как в русской сказке подбирается уже сказанное при новом толчке вперед” [6, 392]. Це означає, що кожне нове прочитання наводить на нові роздуми, кожна нова зустріч дарує свіжий виток натхнення. Зустріч з Чеховим подарувала Набокову сюжет для “Весни у Фіальті”, але також і підштовхнула його вперед, примусила переосмислити класичне минуле, наповнивши його новим, сучасним звучанням. Чехівські три крапки отримали фінальний штрих, любов не перемогла смерть. Але і смерть не перемогла любов, про що свідчить спогад і створене оповідання.

Отже, традиція російської літератури в творчості Набокова отримала своє продовження, хай в інших декораціях і на інших просторах. Набоков, перебуваючи в еміграції, наслідував кращі ідеї й художні прийоми європейської літератури. Не відмовляючись від російської оповідної традиції, він, проте, збагатив її іншим світосприйняттям – відчуттям людини, індивідуаліста й дивака, що опинився в чужому оточенні і зумів в ньому освоїтися і вижити. Звідси дисонансне звучання його прози, відчуття беззаконня у світі, в якому можливо все, навіть залишитися росіянином, перейшовши на іншу мову існування.

Список використаних джерел

1. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Владимир Евгеньевич Александров; [пер. с англ. Н.А. Анастасьева; под ред. Б.В. Аверина и Т.Ю. Смирновой]. – СПб.: Алетей, 1999. – 312, [1] с.: портр.
2. Битов А. Одноклассники. К 90-летию О.В.Волкова и В.В.Набокова / Андрей Битов // Новый мир. – 1990. – № 5. – С. 224–242.
3. Бло Ж. Набоков = Nabokov / Жан Бло; [пер. с фр. В. и Е. Мельниковых]; Набоков фонд (Санкт-Петербург). – СПб.: БЛИЦ, 2000. – 239 с., [12] л. ил., портр.
4. Виролайнен М. Англоязычие Набокова как инобытие русской словесности / М. Виролайнен // В.В. Набоков: pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова: антология / [сост. Б. Аверин]. – СПб.: РХГИ, 1997–2001. – (Русский путь). – Т. 2. – 2001. – С. 261–269.
5. Набоков В.В. Антон Чехов / Владимир Владимирович Набоков; [пер. с англ. Г. Дашевского и А. Курт] // Набоков В. Лекции по русской литературе: [пер. с англ.] / Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев; [предисл. И. Толстого]. – М.: Изд-во Независимая Газета, 1998. – С. 319–370.
6. Набоков В. Весна в Фиальте / Владимир Владимирович Набоков // Набоков В. Круг: Поэтические произведения; Рассказы. – Л.: Худож. лит., 1990. – С. 390–407.
7. “...Наименее русский из всех русских писателей...”: Георгий Адамович о Владимире Сирине (Набокове) // Дружба народов. – 1994. – № 6. – С. 216–237.

8. Романова Г.Р. Философско-эстетическая система Владимира Набокова и ее художественная реализация: период американской эмиграции: дис. ...доктора филол. наук: 10.01.01 / Романова Галина Романовна. – Владивосток, 2007. – 419 с.
9. Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения / З.А. Шаховская; [предисл. П. Алешковского]. – М.: Книга, 1991. – 316, [1] с., [1] л. портр.
10. Шраер М.Д. Набоков: темы и вариации = Nabokov: themes and variations / Максим Д. Шраер; [пер. с англ. В. Полищук при участии авт.]. – СПб.: Акад. проект, 2000. – 374, [2] с.: ил., портр., факс. – (Современная западная русистика).
11. Nabokov V. Spring in Fialta / Vladimir Nabokov // The Stories of Vladimir Nabokov; [preface by Dmitri Nabokov, xiii-xvi]. – N.Y.: Vintage International, 1997. – P. 413-429.
12. Nabokov V. Strong Opinions / Vladimir Nabokov. – N.Y.; St.Louis; San Francisco; Toronto, 1973. – 335 p.

Summary. The purpose of this article is to consider different views of Nabokov's creative activity in the context of cultures' dialogue and correlate the received results with the analysis of "Spring in Fialta" as particular continuation of Russian narrative tradition from Chekhov to Nabokov. The meeting with Chekhov gives Nabokov the plot for "Spring in Fialta" but also makes him revalue the classic past, fill it with the new modern meaning.

Key words: writer's bilingualism, national tradition, national identity, dialogue of cultures.

УДК 7.046.1:293.11

Д.Ф. Кофлер

МІФОЛОГІЧНА ОБРАЗНІСТЬ ЕДДИЧНИХ ТЕКСТІВ ЯК ФОРМА ВИРАЖЕННЯ СВІТОГЛЯДНИХ УЯВЛЕНЬ ДАВНЬОСКАНДИНАВСЬКИХ ПЛЕМЕН

У статті на основі дослідження міфологічної образності еддичних текстів здійснено системний огляд уявлень стародавніх скандинавів щодо походження світу, його устрою та місця у ньому людини та сил, які впливають на її життя. Розглядаються такі аспекти даної теми, як створення світу та його мешканців; ієрархічний устрій світобудови та поєднання її складових елементів; питання про світи, які утворюють скандинавський міфологічний універсум; роль та функції скандинавських міфологічних істот; поняття про Рагнарек – кінець світу. Стаття також містить стислий огляд історії першоджерел скандинавської міфології та зіставлення її ключових аспектів із іншими міфологічними системами.

Ключові слова: Едда, міфологічна образність, світоглядні уявлення, горизонтальна модель, вертикальна модель, Світова безодня, Асгард, Мідгард, Гель, Іггдрасиль, Рагнарек.

Скандинавська міфологічна система є однією з найбільш ранніх із тих, що сформувалися в післяантичний період. Вплив її на європейську, а через неї – й на світову культуру є досить значним. Варто лише згадати середньовічну "Пісню про Нібелунгів", живопис Генріха Фюсслі, творчість прерафаелітів та оперну тетралогію Р. Вагнера ("Золото Рейна", "Валькірія", "Зігфрід", "Загибель богів", об'єднані під загальною назвою "Перстень Нібелунгів"), яка охоплює весь корпус германо-скандинавських міфологічних уявлень, геніально переплітаючи їхні основні мотиви. Сприйняття та інтерпретація германо-скандинавських міфів у ХХ ст. були різними та призводили до різних наслідків – так, наприклад, вони служили базисом для певних містичних ідей, популярних серед верхівки Третього Рейху. Здебільшого на основі тих же міфів був створений геніальний твір оксфордського професора Джона Роналда Роуела Толкіна "Володар Перстенів", який справив незабутнє враження на літературу другої половини ХХ ст. та породив величезну кількість епігонів. Таким чином, без осягнення базового поняття про скандинавський міф багато аспектів світової культури збагнути не менш складно, як і не маючи уявлень про міфологію античну, кельтську або ж юдео-християнську. На превеликий жаль, на сьогодні не видано жодної студії, в якій система міфологічних уявлень скандинавів була б представлена у всій повноті та цілісності. Базовими першоджерелами міфологічних уявлень стародавніх скандинавів постають тексти "Старшої Едди" та "Молодої Едди", у яких зафіксовано найбільш ранні взірці скандинавського епосу. Беручи за основу вказані тексти, зокрема представлену у них міфологічну образність, ми ставимо мету подати системний огляд міфологічних уявлень стародавніх скандинавів щодо походження світу, його устрою та місця у ньому людини.

Окрім еддичних текстів, опублікованих в російськомовних перекладах [1, 7–330; 5, 23–304], у процесі дослідження ми звертаємося до фундаментальної статті А. Гуревича, в якій розглядаються окремі аспекти скандинавської міфологічної картини світу, а також до коментарів М. Стеблін-Каменського, що містять цінний матеріал з історії еддичних текстів [5, 5–20, 395–460].

У середні віки “Еддою” називали книгу, що була написана в період з 1222 по 1225 роки відомим ісландським істориком та поетом Сноррі Стурлуссоном (1178-1241). На одному із рукописів цього тексту є напис: “Книга ця зветься Еддою, уклад її Сноррі Стурлуссон”. По-суті, книга являє собою підручник скальдичної поезії й містить огляд поетичної фразеології, притаманної скальдам (давньоскандинавським поетам), чисельні приклади її використання у творах, зразки віршованих розмірів, створених самим Сноррі Стурлуссоном, та огляд язичницької міфології [5, 395].

Відтак, “Едда” поділяється на дві частини: міфологічну – “Видіння Гюльві” та власне поетичну – “Мова поезії”. Тексту “Едди” передує вступ, у якому автор намагається надати міфологічним подіям певної історичності.

Незрозумілим лишається те, чому книга Стурлуссона отримала таку назву. Існують, принаймні, три версії етимології цього слова. Дехто вважає його похідним від “Одді”, назви хутора, де Сноррі виріс й, імовірно, знайшов матеріали для своєї книги. У такому разі “Едда” означає “книга з Одді”. Інша теорія – походження нібито від слова *ódr*, яке іноді мало значення “поетика”. [6, 41–42].

Третє можливе значення – ототожнення з подібним за звучанням словом, яке зустрічається в одній давньоісландській пісні й, імовірно, має значення “прабабуся”. У такому разі, Сноррі із якихось причин назвав свою книгу “прабабусею”. Усі три етимології були висунуті давно й час від часу знову висувуються й відкидаються як не досить переконливі. [5, 396].

В XVII ст. – епоху скандинавського “вченого ренесансу” – в Данії та Швеції виникла зацікавленість давніми пам’ятками. В Ісландії – тодішній данській колонії – розпочався інтенсивний пошук стародавніх рукописів. Але уявлення тогочасних вчених щодо стародавньої літератури нерідко межували із фантастикою. Зокрема, вони перебільшували значення діяльності ісландського вченого Семунда Сігфуссона Мудрого (1056–1133), про якого у народі ходили різноманітні легенди – так, зокрема, простолюд вважав його могутнім чаклуном, що нібито зумів обдурити самого Диявола. Йому приписували універсальну мудрість, знання про суть і основи всесвіту, й через це у деяких стародавніх дослідників склалася думка, що створюючи свою “Едду”, Сноррі Стурлуссон спирався саме на праці Семунда. У 1643 році єпископ Брінйольф Свейнссон, один із ісландських вчених та любителів давнини, відшукав стародавній пергаментний кодекс, який містив у собі пісні про богів та героїв – тих самих богів та героїв, про яких іде мова й у книзі Сноррі (цю думку підтверджувала низка словесних і сюжетних збігів у цитатах і переказах, які приводяться у Сноррі із відповідними місцями в анонімних піснях, знайдених Брінйольфом).

З огляду на вищезазначене, не дивним є те, що Брінйольф прийшов до висновку, що ці пісні є творами самого Семунда.

На копії, зробленій зі знайденого кодексу, Брінйольф так і зазначив – “Edda Saemundi multiscii” (“Едда Семунда Мудрого”) [5, 397].

Згодом з’ясувалося, що пісні, знайдені Брінйольфом не мають жодного стосунку ні до Семунда, ні до назви “Едда”, проте вказана назва залишилася, й вони стали називатися “Семундовою Еддою”, “Пісенною Еддою”, піснями “Едди”, просто “Еддою” або ж “Старшою Еддою”, в той час як книга Стурлуссона отримала назву “Едда Сноррі”, “Прозаїчна Едда” або ж “Молодша Едда”.

Після смерті Брінйольфа, рукопис “Старшої Едди” потрапив у Копенгаген, а в 1971 році – до Рейк’явіка. Більшість стародавніх рукописів, які знаходили в Ісландії, у XVII ст. потрапляли до Копенгагена, меншість – до Стокгольма й Уппсали. Кодекс, знайдений Брінйольфом, зберігався у Королівській бібліотеці Копенгагена й відтак отримав кодову назву **Codex Regius** (“Королівський кодекс”) 2365 або скорочено **CR 2365**.

Його історія до того моменту, коли він був знайдений Брінйольфом, невідома. Але за орфографічними й палеографічними даними було встановлено, що його написано в Ісландії у другій половині XIII ст. Судячи з характеру помилок у кодексі, видається очевидним, що він є копією з дещо давнішого рукопису, про який нам нічого не відомо [5, 395–397].

На думку Е.М. Мелетинського, основною передумовою для збереження саме в Ісландії скандинавського епосу в усній традиції послужив той факт, що на Півночі Європи сильно затрималися процеси феодалізму і, відповідно, довго зберігалися пережитки родового ладу. Прийнявши у 1000 р. християнство, ісландці засвоїли його порівняно поверхово, зберігши живий зв’язок із язичницькою ідеологією, і впродовж ще двох століть християнська релігія досить мирно співіснувала із язичницькими віруваннями.

Письмова фіксація усної епічної традиції й відбулася у XII–XIII ст. До цього часу належить укладання збірки стародавніх пісень, званої як “Старша Едда” [3, 6–7; 5, 13].

Пісні “Старшої Едди” й споріднені із ними пам’ятки належать до найвищих художніх досягнень, разом із тим являючи собою одне із найбільш архаїчних явищ західноєвропейської культури. Цю думку підтверджує О.Гуревич у статті “Середньовічний героїчний епос германських народів”, зазначаючи, що типологічне зіставлення “Старшої Едди” із іншими пам’ятками епосу змушує віднести її генезу до часів більш ранніх, ніж початок заселення Ісландії скандинавами в кінці IX – на поч. X ст. Хоча рукопис “Старшої Едди”, який зберігся (CR 2365), – молодший сучасник “Пісні про Нібелунгів”, еддична поезія відображає більш ранню стадію культурного й суспільного розвитку. І, хоча у “Старшій Едді” можна знайти сліди впливу християнства, в цілому її дух та зміст дуже далекі від нього. Це радше дух войовничих вікінгів, й видається вірогідним, що велика частина еддичного поетичного спадку відноситься до періоду саме епохи вікінгів, епохи воєн та переселень скандинавів (IX–XI ст.) [5, 13–14].

Іншими словами, еддичні тексти демонструють нам власне язичницькі вірування та філософію стародавніх скандинавів, їхній автентичний погляд на життя, який лише в дечому зазнав християнського впливу.

Що ж до структури тексту “Старшу Едду”, як і “Молодшу Едду”, поділяють на дві частини – так звані “міфологічні пісні” (про богів) – 10 пісень, та так звані “героїчні” (описують життя та подвиги героїв-людей) – таких пісень 19. Оригінальні назви пісень “Старшої Едди” містять у собі жанровий показник. Це зазвичай **Kviða** тобто “оповідальний віршований твір”, “віршоване сказання” або ж **Mal** – “слова” (від першої особи). Деякі пісні містять лише “слова”, в інших – пряма мова передається віршами, а про хід подій коротко повідомляється прозою у манері, яка є близькою до ісландських саг.

Спробуємо на основі базових текстів окреслити картину світу, що поставала у свідомості стародавніх скандинавів. Почнемо із проблеми виникнення світу.

Спочатку існували два світи: **Ніфльгейм** – світ темряви, імли, вологи та холоду (як правило, назву “Ніфльгейм” й перекладають як “темний світ”) та **Муспелль** (або ж “Муспелльсгейм”) – світ вічного полум’я (над цим світом владарює велетень на ім’я Сурт, тобто “чорний”). Отруйні води, що текли з Ніфльгейму перетворилися на кригу, а їхня отрута стала інієм, який заповнив Світову Безодню (в оригіналі “Ginnungagap”), що пролягала поміж цими двома світами. Але з Муспелльсгейму постійно йшло тепле повітря, тому іній почав танути. З цієї вологи виник велетень Імір (або ж Аургельмир) – зла істота, предок усіх хримтурсів – “інейстих велетнів”. Еддичні тексти називають цих істот також просто “турсами” або ж “йотунами”.

Імір харчувався молоком, яке давала корова Аудумла, що також утворилася з інею. Сама ж Аудумла лизала солоне каміння, завдяки чому з цього каміння утворився предок богів – Бурі (“той, що народжує”). Бурі зміг сам породити сина на ім’я Бор (“народжений”). Бор у свою чергу одружився з Бестлою, дочкою велетня Бельторна. Бестла народила Борові трьох синів: Одіна, Вілі та Ве.

Одін та його брати вбили велетня Іміра та створили з його тіла землю, з крові – море й усі води, з кісток – гори, а з уламків кісток та зубів – каміння. З черепа Іміра був створений небозвід, а з шматків його мозку – хмари.

Щоби укріпити небо над землею, Одін, Вілі та Ве загнули вгору її чотири кути, а під кожен із них посадили по цвергу – гному. Гномів звали Аустрі, Вестрі, Нордрі та Судрі (тобто “Східний”, “Західний”, “Північний” та “Південний”).

Після цього боги взяли палаючі іскри, які вилітали з Муспелльсгейму й створили з них небесні світила, розмістивши їх за межі земного небозводу – у небі Світової безодні, що оточувала створений світ.

Земля ж виглядала так: з усіх сторін її омивав океан, на берегах мешкали велетні (йотуни) та інші потвори; в середині ж суходолу був розташований власне світ людей – Мідгард – “серединний світ” або “серединний відгороджений простір”, названий так через те, що кругом нього йшла захисна огорожа, створена з повік все того ж Іміра.

Над Мідгардом височіє Асгард – твердиня богів (асів). Асгард поєднує із Мідгардом міст, який створює райдуга (еддичні тексти називають цей міст “Біфрост” (або “Більрьост”) – “дорога, що трясеться”).

У морі плаває хтонічна потвора – змії Йормунганд, якого ще називають “Змієм Мідгарда”, адже тіло його опоясує суходол. У міфологічній топографії народів Півночі важливе місце займає ясень Іггдрасиль, що поєднує усі світи, у тому числі й найнижчий – світ мертвих Гель (або “Ніфльгель”).

Подібним шляхом, хоча й з меншою кількістю подробиць, описує створення світу та його облаштування й “Старша Едда” у таких текстах як “Передбачення вьольви” (строфи 3–6, 38, 39, 50), “Слова Вафтрудніра”, строфи 21, 30, 31, 33, 43), “Слова Грімніра” (строфи 29, 40, 41, 44) та “Пісня про Гюмира” (строфи 22–24).

Отже, зіткнення двох протилежних стихій – Вогню та Криги – призводить до появи першоістоти, велетня Іміра – створіння злого, могутнього та некерованого, який відтак виступає у ролі символу Хаосу, першопочаткової непорядкованої матерії. Вбивши його, боги (Одін та його брати) розчленовують його труп, – тобто приборкують силу Хаосу, розділяючи первісну матерію на складові частини, з яких створюють до певної міри впорядкований світ.

Мотив вбивства (або ж принесення в жертву) першоістоти із подальшим створенням світу з його тіла не є виключно скандинавським, він є широко розповсюджений у індоєвропейській традиції. Подібні уявлення ми можемо зустріти у “Рігведі” та інших індуїстських текстах, або ж у іранській “Авесті”. У деяких античних гімнах Зевсу певні елементи світобудови співвідносяться із частинами його тіла тощо.

О. Гуревич пояснює створений скандинавами образ світу способом їхнього життя: скотарі, мисливці, рибалки та мореплавці, меншою мірою землероби жили в оточенні суворої та неопанованої природи, яку їхня багата фантазія із легкістю населяла ворожими силами. Центром їхнього життя було окреме сільське подвір’я. Відповідно й уся світобудова моделювалася ними у вигляді системи подібних селищ. Подібно до того, як навколо їхніх селищ тягнуться необроблені пустельні землі або скелі, так і увесь світ уявлявся їм як такий, що складається зі сфер, які були різко протиставлені одна одній: світ людей Мідгард та оточуючий його світ чудовиськ, які несуть постійну загрозу світові культури; цей дикий неопанований світ хаосу, оселю ворожих до богів хримтурсів, називали Утгард (букв.: “те, що за огорожею, за межею двору”) [5, 14–15].

Тут ми стикаємося із однією з найважливіших рис архаїчної, міфологічної свідомості. У рамках свідомості даного типу все “своє” сприймається добрим, все “чуже” – таємничим й потенційно ворожим. “Свій світ” – це світ, що є впорядкованим у соціальному, релігійному, етичному плані, його буття ґрунтується на певних законах, це єдиний “справжній”, “реальний”, “правильний” світ. Світ “чужий” – незрозумілий, таємничий, потенційно небезпечний, майже завжди смертоносний – це все, що знаходиться за межею “свого” (території даного племені чи народу). Дане сприйняття простору пропонує таку картину: “свій” світ – центр світобудови, оточений з усіх сторін іншим світом (або світами).

Необхідність міфологічного захисту від світу “чужого” породжує образ “світової огорожі” – втілення сил Порядку на противагу хаосу іншого світу (у даному випадку – стіна, яку боги створюють з повік велетня Іміра та оточують нею Мідгард). Тісно пов’язаним із образом “світової огорожі” є міфологічний образ “світової осі”, яка підтримує небо. Найчастіше цей образ набуває вигляду “світового дерева”; у даному випадку – ясеня Іггдрасиль, крона якого формує вищий світ, стовбур знаходиться у серединному, а коріння – у підземному. Цей ясень яскраво змальований у “Старшій Едді” (“Передбачення вольви”, строфа 19 [5, 27]; “Слова Гримніра”, строфи 31, 32 [5, 89]).

У цих текстах Іггдрасиль виступає свого роду “стрижнем” який поєднує три світи: небесний, (світ богів, Асгард; символізований орлом), земний, поділений між людьми (Мідгард), з одного боку, та велетнями й потворами (Утгард) – з іншого, та підземний (світ мертвих, Гель; символізований драконом Нідхегом, який згадується у “Передбаченні вольви”; строфи 19, 39, 66). Також “Передбачення вольви” (строфа 2) називає Іггдрасиль “деревом межі”, оскільки його крона та коріння тягнуться через весь світ (або світи) й кладуть йому межу у просторі. Відтак, Іггдрасиль надає скандинавській космогонії вигляд цілісної, завершеної, впорядкованої системи.

Незважаючи на те, що едична космогонія містить у собі таке поняття, як “дев’ять світів” (“Передбачення вольви”, строфа 2), едичні тексти не згадують інших окрім вищезгаданих трьох: Асгарду, Мідгарду (та існуючого в одному просторі із ним Утгарду) та Гель. Імовірно, що “дев’ять світів” – це міфологічна метафора, свого роду “три в кубі”, міфологічне помноження трійки як символу світобудови, яке має на меті підкреслити значимість кожної з трьох просторових сфер. Слід зауважити, що система світобудови, яка складається саме з трьох світів, є характерною для багатьох індоєвропейських міфологічних систем (зокрема індуїстської) та практично всіх світових релігій.

Однак відбувалися й продовжують відбуватися намагання (особливо в літературі “окультурного” спрямування) виявити усі дев’ять світів скандинавського міфологічного універсуму. Задля досягнення цього в окремі сфери світобудови виділяють світи ванів (богів родючості), світлих альвів, велетнів, темних альвів (цвергів), даючи їм відповідно назви Вангейм, Альвгейм (або ж Лайтальвгейм), Йотунгейм та Свартальвгейм [2, 235–264].

До цих “світів” приєднують ще два, які згідно із “Молодшою Еддою” існували ще до того, як боги впорядкували всесвіт, а саме вже згадані вище Ніфльгейм (світ холоду) та Муспелльгейм (світ вогню). Проте аналіз едичних текстів не дає достатньо підстав для подібних міркувань, адже згідно із цими текстами цверги та йотуни мешкають у одному просторі із людьми, вани, як і боги-аси, – у Асгарді, а світлі альви у палаці Гімле, який розташований на небі Відблаїн (“Широкосине”), що хоча й височіє над небом Асгарду, але ніде не згадується як окремий світ.

Що ж до Ніфльгейму та Муспелльсгейму, обидва ці світи мають відношення радше до початкового хаосу, ніж до впорядкованої системи трьох (чи символічно тричі по трьох) світів – Асгарду, Мідгарду та Гель.

Порівняльне вивчення багатьох міфологічних систем, перш за все індоєвропейських, дозволяє визначити дві моделі міфологічної світобудови, а саме: модель горизонтальну (просторово-структурну) й модель вертикальну (просторово-динамічну) [4, 34]. Для першої є характерним визначення центру й чотирьох (чи вісьмох) сторін світу, а також уявлення про світ як про землю, яку з усіх сторін оточує вода. Вертикальна ж проекція міфологічної світобудови, як правило, описується через образ світової гори (до прикладу, шумерська й індійська Меру, японська Фудзі чи грецький Олімп) або через образ світового дерева, що поєднує небо, землю й підземний світ.

Вищенаведений матеріал дозволяє нам побачити, що скандинавська міфологічна система поєднує у собі одночасно елементи обидвох моделей. У ній, як це характерно для горизонтальної моделі, сторони світу є чітко визначеними (усоблені чотирма карликами – цвергами, чії імена відповідають географічним координатам), а світ людей Мідгард оточує вода. Крім того, для горизонтальної моделі характерним є співвідношення півдня та заходу із верхом (тобто із усім добрим, чистим, світлим та піднесеним), а півночі та сходу – із низом (усім оскверненим та “нечистим”): згідно зі “Старшою Еддою” (“Передбачення вольви”, строфи 4, 5) сонце освітлює Мідгард саме з півдня, а оселя потвор – Утгард розташовується на сході [4, 34].

Що ж до моделі вертикальної, її чудово ілюструє наявність у скандинавській язичницькій космогонії Світового Дерева – ясеня Іггдрасиль.

Отже, світ облаштовано. Він чекає на своїх основних мешканців – на людей.

Згідно зі “Старшою Еддою” (“Передбачення вольви”, строфи 17, 18), троє богів – Один, Хенір та Лодур (імовірно, Локі), вийшовши на морське узбережжя, знайшли там два дерева – ясеня та вербу. З цих дерев вони й створили першу людську пару: чоловіка на ім’я Аск (букв. “Ясеня”) та жінку на ім’я Ембла (букв. “Верба”). “Молодша Едда” описує процес створення людей подібним чином, окрім однієї деталі: створити людей Одін допомагали не Хенір та Лодур, а двоє його братів – Вілі та Ве.

Окрім людей та богів, світ (або світи) населяють й інші раси розумних (чи майже розумних) істот. Вище вже неодноразово згадувались йотуни – “інеїсті велетні” та вогняні істоти, що мешкають у Муспелльсгеймі під владою велетня Сурта.

Окрім них, поруч із людьми, існують представники інших, не менш цікавих рас: світлі альви (або власне альви) та темні альви, або ж цверги (гноми). “Молодша Едда” описує світлих альвів як небесних прекрасних істот, натомість цвергів – як істот потворних, що мешкають в землі та скелях.

Особливу увагу обидві “Едди” приділяють власне цвергам. Адже цверги відіграють важливу роль у світобудові: четверо з них підтримують небозвід; також цверги є вправними ковалями, які, зокрема, створили основні міфологічні артефакти, що належать богам. Для Одіна – верховного бога-воїна та чаклуна – ними був створений спис Гунгнір, який дає непереможність, та перстень Драупнір – у ньому міститься мудрість Одіна. Крім того, перстень забезпечує своєму власникові безмежне багатство та символізує владу Одіна над дев’ятьма світами, оскільки кожен дев’яту ніч цей артефакт породжує ще вісім пернів, подібних до себе.

Тор – бог грому та блискавки, захисник богів та людей від сил зла – саме від цвергів отримав свій незмінний атрибут – молот М’йольнір. Фрейрові – богові родючості – вони виготовили чарівний корабель Скідбландір та створили золотого вепра Гуллінбурст – істоту, що може бігти водою й повітрям та світитися у темряві. Сів – дружина Тора – одержала від цвергів золоте волосся, оскільки свого власного вона позбулася через витівки бога Локі, що часто вносить хаос у розмірене буття мешканців Асгарду. Тор був ладен вбити Локі за це, тож останньому довелося попросити цвергів зробити нове волосся для Сів. Цверги створили його, а заодно – й усі вищеперераховані артефакти. За безпосередньої участі цвергів було створено й “мед поезії” – священний напій, здатний перетворити простого смертного на скальда або вченого та принести йому небувале натхнення [4, 534].

На відміну від світлих альвів, цверги бояться сонячного світла, оскільки воно здатне перетворити їх на камінь [5, 152, 425].

Цікавим є й походження цвергів. Згідно зі “Старшою Еддою” (“Передбачення вольви” строфи 9, 10), перших цвергів – Мотсогніра та Дуріна – боги створили з решток Іміра, а інші були зроблені ними з глини та оживлені богами.

“Молодша Едда” описує походження цвергів дещо по-іншому. Згідно із нею, початково цверги були хробаками, що завелися у трупі Іміра, з якого боги й створили землю. Згодом боги наділили їх розумом та подобою, що нагадувала людську [4, 66–67].

Нарешті, слід сказати дещо й про богів – повелителів світобудови.

Ще раз зауважимо, що боги скандинавського пантеону поділяються на два класи, а саме: на асів і ванів; ванам більш притаманні функції богів родючості (зокрема, до ванів належать Фрейр та Фрея), у той час як асам (до їхнього числа входять, наприклад, Один й Тор) – функції воїнів та правителів. Ці групи богів початково перебували у стані ворожнечі, яка призвела до першої у світі війни (“Передбачення вольви”, строфи 21–24), у якій вани майже перемогли асів. Згодом боги все ж досягли миру, й аси з того часу гармонійно співіснували разом із ванами, поєднані різноманітними зв’язками. Також тісні зв’язки поєднують богів та велетнів – йотунів: деякі боги є прямими нащадками останніх. Завдяки такому зв’язку, боги скандинавів наділені певними рисами хтонічних істот, деякі з них навіть породжують хтонічних потвор. Так, Локі (до речі, чистокровний йотун, з певних причин прийнятий у сонм асів) став батьком найжахливіших істот скандинавського міфологічного всесвіту, яких народила від нього жінка – велетень Ангрбода: Світового змія Йормунганда, Гель – богиню мертвих, володарку потойбіччя та велетенського вовка Фенріра, який повинен пожерти сонце під час Рагнареку – кінця світу.

Вчення про Рагнарек займає важливе місце у скандинавській міфологічній системі. Рагнарек – кінець світу, остання межа його існування та, що цікаво, остання межа існування його творців.

Еддичні тексти називають Рагнарек “Загибеллю богів”. У XIX ст., завдяки творчості Ріхарда Вагнера за цим поняттям закріпилася ще одна назва, імовірно найбільш відома – *Götterdämmerung* – “Сутінки богів”.

Концепція скандинавського уявлення про кінець світу є глибоко фаталістичною – світ не може уникнути власної загибелі, адже світобудова є рукотворною, а отже, приреченою на старіння й смерть – й разом із світобудовою гинуть боги, гинуть раз і назавжди.

Скандинавська міфологічна етика не знає поняття гріха у християнському розумінні цього слова. Світ повинен зникнути зовсім не тому, що боги порушують ними ж дані клятви, чинять перелюб чи ворогують один з одним.

Всі ці вчинки мають місце, але не вони є причиною остаточного кінця – світ загине лише тому, що такою є його доля, недарма слово “Рагнарек” має значення “загибель”, а також “доля богів” [4, 120–121].

Усвідомлюючи, чим для них закінчиться остання битва, в якій проти володарів Порядку об’єднуються усі сили Хаосу, очолювані Локі, який повністю перейшов на їхню сторону, боги навіть не намагаються уникнути її, але, навпаки, готуються гідно зустріти свою долю. Ніхто з них навіть не намагається діяти на свій власний розсуд, кожен просто грає свою роль у цій драмі – роль, яку визначили йому норни – богині долі. Адже найвищою цінністю для героя є зберегти не життя, а добре ім’я та славу. Герой не бачить сенсу у спробах уникнути своєї долі, зрештою, це видається йому неможливим.

Вибір полягає в іншому: як, у якому душевному стані свою долю зустріти. Життя – це дія, а не бездіяльність, навіть якщо ця дія веде до знищення.

Таким чином, дослідження міфологічної образності еддичних текстів наштовхує на висновки, що скандинавські уявлення про всесвіт та його будову тісно пов’язані із аналогічними уявленнями, представленими в інших індоєвропейських міфологічних системах, насамперед у індійській та давньогрецькій. Так, Всесвіт та боги походять із першопочаткового Хаосу. Характерною та в силу очевидних причин власне скандинавською рисою даного процесу є те, що Хаос тут зображений холодною мертвою безоднею, вкритою кригою та інеєм. Боги створюють світ із мертвого тіла велетня Іміра, попередньо розчленувавши його (індійський аналог: Пуруша).

Всесвіт поділений на три сфери: небесну, земну та підземну (аналог індійська “Трилока” – “Трисвіття”); подібна структура характерна й для грецької міфології, для християнства тощо) і поєднує у своїй будові елементи як горизонтальної міфологічної структури (чітко визначені сторони світу; землю з усіх боків оточує вода), так і вертикальної (всі складові світу з’єднані “стрижнем”, який, як правило, набуває форми Світового Дерева). Боги, як це характерно для більшості міфологій, не позбавлені людських вад: вони можуть бути злими та хитрими, зраджують один одного та ворогують між собою. Особливістю скандинавського міфологічного світобачення є чітко сформоване уявлення про Рагнарек – “загибель богів”, кінець світу, яке зближує дану міфологічну систему із християнською. У той час, як у індійській міфології буття світу є циклічним (він вже безліч разів знищувався та відроджувався), скандинавський Рагнарек ставить остаточну крапку в його існуванні, й уникнути цього не дано навіть богам. Адже вони, як і смертні, підвладні присудам долі, що домінують над усім і усіма у скандинавському міфологічному універсумі, де все визначене наперед, а Початок таїть у собі неминучий Кінець.

Список використаних джерел

1. Западноевропейский эпос: антология. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 988 с.
2. Медоуз Кеннет. Магия рун / Кеннет Медоуз. – М.: ФАИР, 1997. – 318 с.

3. Мелетинский Е.М. Эдда и ранние формы эпоса / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1968. – 364 с.
4. Скандинавская мифология: энциклопедия / сост. К. Королёв. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2004. – 592 с.
5. Старшая Эдда; [перевод с древнеисл. А. Корсуна] / вступ. статья “Средневековый героический эпос германских народов” А. Гуревича / Комментарии М. Стеблин-Каменского. – СПб: Азбука-классика, 2001. – 460 с.
6. Толкін Дж.Р.Р. Легенда про Сіґурда і Ґудрун / за ред. Крістофера Толкіна / Дж.Р.Р. Толкін. – Львів: Астролябія, 2010. – 493 с.

Summary. The article contains a systematic review of the ancient Scandinavian mythological beliefs: the creation of the world, its structure and the place of the human race and some supernatural powers in this structure. There is the information about: the origin of the world and its inhabitants; the hierarchycal structure of the Scandinavian mythological universe; the role and functions of the Scandinavian mythological creatures; Ragnarok – the end of the world. The article also compises a short review of the basic sources of the Scandinavian mythology and tries to compare it with the other mythological systems.

Key words: Edda, The Universal Abyss, Asgard, Midgard, Hel, Yggdrasyl, horizontal model, vertical model, Ragnarok, mythological imagery, beliefs about the world.

811.111'42:070(410.1)

Г.А. Кришталюк

КОМПОЗИЦІЯ АНГЛОМОВНИХ ГАЗЕТНИХ АНАЛІТИЧНИХ ТЕКСТІВ: ЛІНГВОКОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ

У статті композиційно-смілова структура англомовних газетних текстів редакторського й авторського коментаря розглядається як когнітивно-дискурсивне утворення, формування якого відбувається з участю образ-схем, відповідальних за концептуалізацію світу людиною. Доведено, що взаємодія цих елементарних ментальних структур визначає єдність формального, аргументативного й смислового планів композиції аналітичного тексту, що представляють його осмислення з різним ступенем точності.

Ключові слова: композиційно-смілова структура, газетний текст, редакторський коментар, авторський коментар, образ-схема.

Композиція – це групуванням за певною схемою елементів змісту [1, 168; 7, 133]. Композиційна побудова тексту є визначальним параметром будь-якого жанру [2, 428, 474], що також стосується газетних аналітичних статей, які подають колективний погляд редакції або індивідуальну авторську точку зору політика, експерта, економіста на проблему, інтерпретують події і факти суспільно-політичного життя, пропонують гіпотези можливого або бажаного розвитку ситуації [5, 91; 6, 83; 12, 18; 13, 120; 16, 29]. Мовознавці неодноразово визначали жанрову схему аналітичних статей, послідовність і регулярність її елементів з урахуванням переважно зовнішніх структурних і змістових ознак, а також загального комунікативного призначення цих текстів [14; 17; 18; 19].

У нашому дослідженні ми поєднуємо сучасний функціональний підхід до вивчення композиції [4; 7; 8] з досягненнями когнітивної лінгвістики та розглядаємо композиційно-смілову організацію газетного тексту взагалі й аналітичної статті зокрема як когнітивно-дискурсивне утворення, яке складається в ході взаємодії людини із засобами масової інформації за допомогою елементарних ментальних структур сенсомоторного походження – образ-схем. Вони визначають значення мовних одиниць, смілову зв'язність, моделюють події [20, 41; 22, 28], а тому є відповідальними за формування композиційно-смілової структури газетного тексту.

Урахуванням сенсомоторних механізмів концептуалізації у вивченні композиційно-смілової структури аналітичного тексту дозволяє поглибити функціональний аспект композиції, що розробляється в сучасному мовознавстві, і визначає **актуальність** цієї статті. **Метою** дослідження є встановлення лінгвокогнітивних особливостей формування і функціонування композиційно-смілової структури тексту газетної аналітичної статті. Поставлена мета

передбачає вирішення таких завдань: 1) пояснити елементи композиційно-сислової структури газетного тексту аналітичної статті, залучаючи ментальні операції з образ-схемами; 2) розкрити лінгвокогнітивне підґрунтя композиційно-сислової організації текстів аналітичних статей з використанням образ-схем; 3) установити функції композиційно-сислових схем текстів газетної аналітики із залученням процесів концептуалізації.

Композиційно-сислова організація аналітичних газетних статей обумовлена відведенням у цих текстах провідної ролі впливу, а другорядної – інформуванню [3, 13]. Призначення редакторського й авторського коментарів визначає однотипність елементів їхньої композиційно-сислової структури й включених у неї мовних одиниць. Застосування функціонального й когнітивного підходів передбачає комплексне вивчення композиції тексту в поєднанні її формального й змістового аспектів [4, 38; 7, 133; 8, 174; 11, 521]. Формальний аспект композиції представлений схемою розгортання її елементів, а змістовий – їх семантичним наповненням і взаємодією [9, 67].

У формальному плані аналітичний текст складається із заголовка, вступної, основної та заключної частини [17, 279], а його змістовий аспект представлений такими обов'язковими елементами як постановка проблеми й формулювання позиції [19, 21], а також деталізація проблеми й деталізація позиції. Постановка проблеми, як правило, представлена важливою соціальною або політичною темою, яка потребує вирішення, а формулювання позиції є композиційно-сисловим елементом аналітичного тексту, де адресату пропонується точка зору автора на проблему [19, 14]. Формулювання позиції може поєднуватися з постановкою проблеми, оскільки вони передбачають одна одну, тобто при відображенні першої окреслюється друга й навпаки. Переважання постановки проблеми або формулювання позиції виявляється в наголошенні точки зору учасника події або автора. При постановці проблеми активна позиція автора не есплікується, джерелом силової образ-схеми виступають учасники події.

Так, зміст газетного аналітичного заголовка *A Bridge Collapses* (The New York Times, 5.08.2007) ґрунтується на відображеній семантикою присудка силової образ-схеми ПОЗБАВЛЕННЯ МОЖЛИВОСТІ, яка репрезентує втрату об'єктом здатності до руху [20, 47]. Вектор цього гештальту позначається присудком *collapses*, а джерело – підметом *a bridge*. У ході співвіднесення мосту з джерелом ПОЗБАВЛЕННЯ МОЖЛИВОСТІ руйнування цього об'єкта осмислюється як проблема.

На противагу постановці проблеми, позиція автора формулюється шляхом відображення його активної ролі, що виявляється в оцінюванні події, висловленні протилежної загально-прийнятій точки зору на неї, протесті, закликати виконувати або не виконувати дію. На ставлення автора до подій вказує оцінна лексика як-то *wrong, right, great, good, bad, real* тощо. Наприклад, у заголовку *A Catastrophic Failure* (The Washington Post, 3.08.2007) прикметник *catastrophic* сигналізує про запропоновану читачеві позицію автора щодо аварії, вказуючи, що місцезнаходженням останньої на ОЦІННІЙ ШКАЛІ є позначка 'very bad' [21, 231].

Формулювання позиції автора, який спростовує панівні суспільні переконання щодо певного стану справ, базується на образ-схемі КОМУНІКАТИВНА ПРОТИДІЯ, що представляє досвід словесного зіткнення референтів. У разі відображення позиції автора він виступає джерелом КОМУНІКАТИВНОЇ ПРОТИДІЇ, а ціллю – представники суспільства, які дотримуються протилежної точки зору. Наприклад, у ході співвіднесення Стівена Стромберга, який є автором коментаря під заголовком *No, the 2012 elections won't magically solve the debt debate* (The Washington Post, 3.08.2011), з джерелом КОМУНІКАТИВНОЇ ПРОТИДІЇ за допомогою заперечних одиниць *no, won't* визначається його позиція, яка спростовує думку про вирішальну роль виборів 2012 року в США (*the 2012 elections will magically solve the debt debate*).

Заклик до дії, її припинення або попередження будь-якої діяльності ґрунтується на образ-схемі ПРИМУШЕННЯ, що втілює рух під впливом зовнішніх сил вітру, води, фізичних об'єктів, людей [20, 45]. У разі формулювання позиції редакція або окремих оглядач виступають джерелом цієї концептуальної структури, а ціллю є масова аудиторія або певні суспільні інститути, напр., *Don't blame 'both sides' for debt impasse* (The Washington Post, 12.07.2011). Наведений газетний аналітичний заголовок ґрунтується на образ-схемі ПРИМУШЕННЯ, вектор якої позначається заперечною наказовою формою *don't blame*. Джерелом ПРИМУШЕННЯ виступає автор Юджін Робінсон, а ціль конкретизується у вступному абзаці, де є вказівка на політиків і коментаторів (*politicians and commentators*), яким рекомендується переглянути їхні погляди.

Для забезпечення відповідей на запитання "чому?", навколо якого концентрується побудова аналітичного тексту [5, 91], а, отже, і осмислення проблеми й прийняття позиції редакції або автора [15, 104], композиційні елементи, виокремлені за формальним і змістовим принципами, взаємодіють з трьома компонентами аргументації: тезою, доказами й висновком.

Формальний, аргументативний і змістовий плани представляють композиційно-сислову організацію тексту аналітичної статті з різним ступенем точності. Із виокремленням заголовка,

вступної, основної та заключної частин складається найбільш загальне враження про побудову аналітичної статті, починається формування стереотипної моделі її організації. Накладання на заголовки, вступну, основну й заключну частини елементів аргументації конкретизує організацію тексту аналітичної статті, зумовлюючи виявлення провідної і підпорядкованої інформації та спонукаючи до її осмислення на аналітичному рівні. Подальша деталізація композиційно-сислової структури тексту аналітичної статті відбувається при поєднанні формального й аргументативного аспектів зі змістовим.

Основою формування композиційно-сислової структури газетного тексту взагалі і аналітичної статті зокрема є образ-схема ШЛЯХ (SOURCE-PATH-GOAL), яка представляє переміщення з пункту ДЖЕРЕЛА (SOURCE) в пункт ЦІЛІ (GOAL) через низку проміжних пунктів (PATH) [20, 113] і визначає зовнішню форму тексту, його загальну схему, межі, пов'язує ключові вузли текстового простору. З образ-схемою ШЛЯХ взаємодіють топологічні гешталти ВЕРХ-НИЗ, які визначають загальне орієнтування адресата в різних видах медіа-дискурсу [10, 42]. Топологічні орієнтири ВЕРХ-НИЗ устанавлюють загальну конфігурацію тексту аналітичної статті, локалізують початковий, проміжний і кінцевий пункти його композиційно-сислової структури, вказують на їх взаємне розташування. Орієнтир ВЕРХ локалізує початковий пункт ДЖЕРЕЛА, якому відповідає заголовок і вступний абзац, а орієнтир НИЗ дозволяє розпізнати заключний абзац як пункт ЦІЛІ. Відносно орієнтирів ВЕРХ-НИЗ розташовуються проміжні пункти ШЛЯХУ, які визначають основну частину композиційно-сислової структури аналітичного тексту.

Заголовок, вступний і заключний абзаци є сильними позиціями аналітичного тексту, де акцентуються важливі для розуміння всієї статті ідеї та нюанси, оскільки ці композиційні елементи відповідають початковому і кінцевому пунктам ШЛЯХУ, які створюють межі, що змушують читача зупинитися і затримати увагу на прочитаному. Заголовок і вступний абзац як пункт ДЖЕРЕЛА є рушійною силою, яка штовхає до аналізу газетного матеріалу, а заключний абзац як пункт ЦІЛІ представляє кінцеву мету осмислення аналітичного тексту, досягненню якої підпорядковується композиційно-сислова організація усього тексту. Заголовок і вступ представляють тезу, яка є постановкою проблеми або формулюванням позиції, а заключний абзац завжди репрезентує авторську позицію, прийняття якої читачем є кінцевою метою осмислення аналітичної статті.

Залежно від початкового пункту осмислення газетного аналітичного тексту, можливі дві основні послідовності його композиційно-сислової структури: (1) постановка проблеми (теза, представлена в заголовку та вступі) – конкретизація проблеми (аргументи в основній частині) – формулювання позиції (висновок у заключному абзаці); (2) формулювання позиції (теза, представлена в заголовку і вступному абзаці) – конкретизація позиції (аргументи в основній частині) – формулювання позиції (підсумкове наповнення тези в заключному абзаці). Поєднання формального, аргументативного й змістового аспектів композиційно-сислової організації аналітичного тексту базується на взаємодії образ-схеми ШЛЯХ з перцептивним й динамічними гешталтами, що визначає зміну переконань масової аудиторії та суспільних інститутів. Ця зміна спрямовується на подолання бездіяльності суспільних суб'єктів і формування хибних установок в адресата.

Так, композиційно-сислова структура аналітичних текстів, метою яких є переконання адресата в необхідності вирішення проблеми гарантування безпеки, ґрунтується на взаємодії образ-схеми ШЛЯХ з силовими образ-схемами ПОЗБАВЛЕННЯ МОЖЛИВОСТІ й ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МОЖЛИВОСТІ. Початковим і проміжним пунктами композиційно-сислової організації тексту є постановка і конкретизація проблеми нездатності гарантувати безпеки, осмислення якої ґрунтується на образ-схемі ПОЗБАВЛЕННЯ МОЖЛИВОСТІ. Кінцевим пунктом композиційно-сислової організації тексту є формулювання позиції автора, що ґрунтується на образ-схемі ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МОЖЛИВОСТІ, потенційним джерелом якої виступає суспільний інститут, здатний гарантувати безпеку.

Продемонструємо участь образ-схем ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МОЖЛИВОСТІ й ПОЗБАВЛЕННЯ МОЖЛИВОСТІ у формуванні композиційно-сислової схеми тексту на прикладі редакторського коментаря під заголовком *Unsafe mining* (The New York Times, 23.08.2007). Наведений заголовок є початковим пунктом осмислення тексту, де постає проблема гірничої промисловості (*mining*), яка виступає джерелом образ-схеми ПОЗБАВЛЕННЯ МОЖЛИВОСТІ. Вектор цього гешталту позначається прикметником *unsafe*. Наступним пунктом на ШЛЯХУ обробки проблеми є вступ, де вона конкретизується за рахунок уточнення джерела (*the Crandall Canyon Mine*) й цілі (*six miners*) ПОЗБАВЛЕННЯ МОЖЛИВОСТІ: (1) *The announcement by the operators of the Crandall Canyon Mine that they will keep searching for the six miners trapped below the surface, and close the mine for good if they find no signs of life, is a welcome decision.*

З рухом ВВЕРХ ОЦІННОЮ ВЕРТИКАЛЛЮ асоціюється ставлення автора до вирішення проблеми, на що вказує у вступі прикметник *welcome*. Образ-схеми ПРИМУШЕННЯ й ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МОЖЛИВОСТІ визначають основну й заключну частини тексту. Взаємодія

цих ментальних структур розкриває позицію автора щодо дій, необхідних для остаточного вирішення проблеми: (2) *But even as the Murray Energy Corporation reverses its earlier plan to resume operations at its Utah mine, there remains a need to understand what caused the disaster to ensure that it is never repeated.* (3) *Though the federal Mine Safety and Health Administration is planning an investigation of the accident, Congress should also launch an independent investigation into this tragedy to determine whether the federal regulator has done its job in enforcing safety standards at the mine.* (4) *The collapse at Crandall Canyon calls into question M.S.H.A.'s very decision to allow mining to proceed at this aging mine, where the last remaining coal was being stripped from pillars holding up millions of pounds of mountain above.* (5) *This so-called "retreat mining," while not unusual at shallower mines, is particularly perilous at Crandall Canyon's depths of about 2,000 feet.* (7) *Crandall Canyon is unlikely to be the only coal mine with questionable safety standards. Congress should investigate the broader question of whether safety standards in the nation's mines, and their enforcement by federal regulators, are slipping as energy companies embark on a massive hunt for coal in their rush to secure new energy sources.* (9) *In the wake of last year's mining disasters, Congress enacted the first new mining safety law in three decades. As the death rate creeps up again – before the Crandall Canyon accident, 17 coal miners had been killed so far this year – it is of paramount importance that Congress ensures that enforcement is up to the task.*

В основній частині позиція автора ґрунтується на образ-схемах ПРИМУШЕННЯ, ОЦІНКА ВЕРТИКАЛЬ й ПОЗБАВЛЕННЯ МОЖЛИВОСТІ. Образ-схема ПРИМУШЕННЯ, на яку вказують одиниці *a need, should*, представляє звернення автора до Конгресу (*Congress*) із закликом вирішити проблему безпеки гірників. Директива аргументується оцінкою автором техніки безпеки на шахтах (*safety standards*), що подається одиницями *collapse, calls into question, perilous, questionable, deadly accidents* як джерело ПОЗБАВЛЕННЯ МОЖЛИВОСТІ. У заключному абзаці присудок *ensures* представляє Конгрес як потенційне джерело ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МОЖЛИВОСТІ, що визначає кінцеву мету осмислення тексту – переконати цей законодавчий орган у гарантуванні негайного введення в дію необхідного закону.

Таким чином, композиційно-смілова організація газетного аналітичного тексту керується сенсомоторними механізмами осмислення світу. Цілісність композиційно-смілової структури аналітичного тексту визначається взаємодією образ-схеми ШЛЯХ, яка диктує його загальну схему, з динамічними образ-схемами, котрі репрезентують її смислове наповнення.

Список використаних джерел

1. Баженова Е. А. Композиция текста / Е. А. Баженова // *Стилистический энциклопедический словарь русского языка* / [под ред. М. Н. Кожинной]. – М. : Изд-во Флинта, Наука, 2003. – С. 168–173.
2. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров / М. М. Бахтин // *Литературно-критические статьи*. – М. : Художественная литература, 1986. – С. 428–471.
3. Добросклонская Т. Г. Что такое медиалингвистика? / Т. Г. Добросклонская // *Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация*. – 2004. – № 2. – С. 9–17.
4. Кайда Л. Г. Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию / Л. Г. Кайда. – М. : Флинта, 2004. – 208 с.
5. Кузнецов В. Г. Функциональные стили современного французского языка (публицистический и научный) / В. Г. Кузнецов. – М. : Высш. шк., 1991. – 160 с.
6. Майданова Л. М. Жанры публицистического стиля / Л. М. Майданова, Л. Р. Дускаева // *Стилистический энциклопедический словарь русского языка* / [под ред. М. Н. Кожинной]. – М. : Изд-во Флинта, Наука, 2003. – С. 79–88.
7. Одинцов В. В. Стилистика текста / В. В. Одинцов. – М. : УРСС, 2004. – 262 с.
8. Пихтовникова Л. С. Лингвистический и системно-структурный аспекты композиции художественного текста: концепции и дефиниция / Л. С. Пихтовникова // *Проблемы семантики слова, речення та тексту : зб. наук. праць* / [відп. ред. Н. М. Корбозерова]. – К. : КНЛУ, 2001. – Вип. 6. – С. 167–176.
9. Потапенко С. І. Мовна особистість у просторі медійного дискурсу (досвід лінгвокогнітивного аналізу) : [монографія] / С. І. Потапенко. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2004. – 360 с.
10. Потапенко С. І. Сучасний англomовний медіа-дискурс: лінгвокогнітивний і мотиваційний аспекти : [монографія] / С. І. Потапенко. – Ніжин : Видавництво НДУ імені Миколи Гоголя, 2009. – 391 с.
11. Стилистика и литературное редактирование / [под ред. В. И. Максимова, Ю. А. Бельчикова и др.]. – М. : Гардарики, 2005. – 651 с.
12. Стрельцов Б. В. Основы публицистики. Жанры : [учеб. пособ.] / Б. В. Стрельцов. – Минск : Университетское, 1990. – 240 с.

13. Тертычный А. А. Жанры периодической печати / А. А. Тертычный. – М. : Аспект Пресс, 2000. – 312 с.
14. Тхоровська С. В. Інваріантна модель редакційної статті (на матеріалі англomовних газет “The Guardian”, “The Daily Telegraph”, “The Times”, “The New York Times” та “The Washington Post”) / С. В. Тхоровська // Лінгвістика : зб. наук. праць / [гол. ред. В. Д. Ужченко]. – Луганськ : Альма-матер, 2006 – № 2. – С. 147–154.
15. Ученова В. В. Гносеологические проблемы публицистики / В. В. Ученова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1971. – 146 с.
16. Юрковская Е. А. Функционально-прагматические и концептуальные аспекты идиом в дискурсе редакторской статьи: на материале американской и британской прессы : дис. ... кандидата филол. наук : 10.02.04 / Юрковская Елена Александровна. – Иркутск, 2001. – 195 с.
17. Bolivar A. The Structure of Newspaper Editorials / A. Bolivar // Advances in written text analysis. – L. : Routledge, 1994. – P. 276–294.
18. Dijk T.A. van Opinions and Ideologies in Editorials [Електронний ресурс] / T.A. van Dijk. – 1995. – Режим доступу:
 1. <http://www.discourses.org/UnpublishedArticles/Opinions%20and%20ideologies%20in%20editorials.htm>.
19. Hasan A. The Generic Integrity of Newspaper Editorials: A Systemic Functional Perspective [Електронний ресурс] / A. Hasan, B. Esmat // Asian English Foreign Language Journal. – 2004. – Vol. 6, № 3. – Режим доступу :
 - a. http://www.asian-efl-journal.com/Sept_04_ha&.pdf.
20. Johnson M. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason / M. Johnson. – Chicago ; L. : The Univ. of Chicago Press, 1987. – 233 p.
21. Longman Dictionary of Contemporary English / [ed. D. Summers]. – 4th ed. – Harlow : Longman, 2005. – 1949 p.
22. Turner M. The Literary Mind. The Origins of Thought and Language / M. Turner. – N.Y. ; Oxford : Oxford Univ. Press, 1998. – 187 p.

Summary. The article looks at the compositional-content structure of English editorials and op-ed articles as a cognitive-discourse formation, based on image schemas, responsible for human conceptualization of the world. It has been proved that the interaction of these elementary mental structures determines unity of the formal, argumentative and semantic aspects of composition of an analytical newspaper text, that provide its conceptualization at different levels of precision.

Key words: compositional-content structure, newspaper text, editorial, op-ed article, image schema.

УДК 821.111 – 31.09

О.Р. Крючкова

НАУКА ЯК СПОСІБ ВТЕЧІ ВІД ДІЙСНОСТІ У “КОРАБЛІ ДУРНІВ” Г. НОРМІНТОНА

Стаття присвячена дослідженню змалюваного у романі Г.Нормінтона “Корабель дурнів” образу Вченого, який, відкинувши постулати традиційної християнської моралі, прагне не стільки пізнання, скільки володарювання над світом. Більш того, Вчений у художньому світі Нормінтона постає як один із представників Глупоти.

Ключові слова: постмодернізм, наука, вчені, надлюдина, філософія, релігія, схоластика, мотив лабіринту, літота, символ.

Наука, яка в Новий час висунулася на роль провідного чинника культури, продемонструвала у ХХ ст. не лише карколомні злети людського розуму, а й приклади моральної деградації та справжнього розлюднення. Ця тема здавна почала активно розроблятися західноєвропейськими літературами, зокрема англійською – доволі пригадати імена Еразма Роттердамського, Гьоте або Свіфта. Г. Нормінтон, яскравий представник сучасного англійського постмодернізму, не залишився осторонь цієї проблеми.

При цьому слід зазначити, що трактовка Вченого в романі “Корабель дурнів” не стільки протистоїть класичній традиції, скільки дещо неочікувано розвиває й поглиблює її, що вимагає конкретного аналізу.

Слід відзначити ту обставину, що, попри гучну репутацію Г. Нормінтона як “золотого хлопчика сучасного постмодернізму”, наукової літератури, йому присвяченої, катастрофічно обмаль. Доволі сказати, що на батьківщині письменника надруковано хіба кілька побіжних компліментарних рецензій. А в пострадянському літературознавчому просторі “Корабель дурнів” проаналізовано лише у статті Н. Бочкарьової, яка містить спостереження над еволюцією екфрасису у європейській культурі та проявам його у цьому романі Нормінтона в різних функціях – хронотопічній, пародійній, сюжетній тощо; при цьому дослідниця зосереджена виключно на паралелях по лінії Босх-Нормінтон [1, 81-82].

У той само час художні вирішення Нормінтона, складні й насичені не стільки прагненням до створення загадкового симулякру, скільки гострим, гротесковим осмисленням тупиків європейської культури, заслуговують на серйозну увагу літературознавця. Так, ряд постатей з “Корабля дурнів” є витонченими варіантами авторської маски, яка активно деформує традиційний жанр, розчиняючи його в інтертекстуальному полі (Д. Фоккема). Й особливо цікавий в аспекті кризи авторитету науки образ Вченого, побудований в живому діалозі з постеренесансними письменниками, що приділяли цьому питанню особливу увагу.

Маніфестом Нового часу став заклик Кампанелли, звернений до Піко делла Мірандола: залишити бібліотеки та спрямувати до світу жагу дії [3, 71]. Ось і в С. Бранта в його “Кораблі дурнів” один з розділів називається “Про непотрібні книги”, в якому розповідь ведеться про дурня-бібліофіла, любителя книг, що назбирав вдома величезну їх кількість, але і не збирався читати, вивчивши, як мавпа, лише пару слів латиною [2, 37–38].

У Новий час Вчений набуває, завдяки класичній інтерпретації Гьоте, рис доктора Фауста, який годен продати душу самому дияволу за знання законів природи, яке дає владу над світом. Це дає привід О. Шпенглеру визначити психологічний стереотип західного європейця післяренесансної доби як “фаустову душу” [8, 156-159].

Утім вже на початку піднесення авторитету науки, яка сама собі тяжіє, – в епоху Ренесансу – складається іронічне ставлення до постаті Мудреця, який ставить себе над світом і над мораллю. Уже в “Похвальному слові Глупоті” Еразма Роттердамського затавровано як справжніх безумців університетських професорів, які живуть в атмосфері такої собі “гри у бісер”. Навіть те, що гуманіст Еразм цілив тут у середньовічну теологічну схоластику, не затьмарює тієї обставини, що в західноєвропейському суспільстві назріває скептичне ставлення до “чистого розуму”, і марно у Еразма Глупота виголошує свою промову за всіма правилами тодішньої університетської риторики з професорської кафедри. Звісно, тут присутня, поруч з критикою схоластичного мислення, й інерція чисто середньовічного засудження розумової гордовитості, зарозумілості й духовного самозванства. Але в цілому Еразмові вдалося втілити тут загальнонародну й загальнолюдську пересторогу щодо особистості, яка почувається “надлюдиною” і зневажає мудрість простого серця.

Цей комплекс, генетично пов’язаний з архетипом Мудреця, враховано Нормінтоном, у якого своєрідним, але незаперечним попередником сучасного вченого і взагалі “вільнодумця” виступає Монах, одна з ключових постатей середньовічної культури, й характерно, що він трактований відверто іронічно: “Our second votarist, the MONK, is a man of great learning. The author of thirteen theological tracts is, by his own admission, a cerebral Atlas, sustaining the Heavens by mental heft. Although a keen neologist, he also serves as sanctuary for obscure and arcane worlds. Like an academic St Francis, he protects frail and endangered language, giving glottal Greekisms a place of safety in his mind. Astronomer, chemist, fabulist and physician, no School of Thought is closed to him. His mind is antiheliotropic, straining not for the sunlight but for the shadowy recesses of understanding. Currently he is preoccupied with a desire to enclose the human condition within mathematical formulae. Already he has found the Scatological Parabola. (As one grows from wet-bed to bed-pot, the parabola reaches its apogee, only to fall off in clumsy, accident-prone old age.) Other graphs include a Rhombus of Appetite, Octahedrons of Doubt and Faith, and an Acute Ellipse of Speech. His Sexual Trapezoid remains purely theoretical” [9, 6-7].

Зазначивши принагідно, що з погляду психіатра неологізми є свідоцтвом хай тимчасового, функціонального, але усе ж таки розладу психіки, вкажемо й на те, що нормінтоновий Монах є, як це не парадоксально, у повній відповідності до реальної історії філософії, духовним прародителем сучасного вільнодумства, оскільки школою логічного розумування європейця виступила, беззаперечно, середньовічна університетська схоластика [5, 389]: “Perhaps the Monk might approve of the last actor in this strange eventless Comedy? The SWIMMER is an avowed foe to material vanity. Having renounced worldly ways, he occupies himself with Speculations” [9, 7].

Тому образ вченого, який, відкинувши постулати традиційної християнської моралі, прагне не стільки пізнання, скільки володарювання над світом і навіть переробки його за власним бажанням, усе ж таки генетично пов’язаний зі своїми середньовічними предтечами. У новій же англійській літературі, яка розвивалася якраз у контексті зростання авторитету науки (роль

Англії у становленні сучасного наукового знання не вимагає коментарів), цей образ стає в повному розумінні слова одним з ключових. Достатньо вказати на острів Лапуту, змальований Свіфтом, який населений дивакуватими вченими-маргіналами, безпорадними у звичайних життєвих ситуаціях, які, тим не менш, почуваються на своєму летючому острові господарями над містами й селами, жителі яких цих вчених утримують і годують, а проте життям їхнім лапутяни маніпулюють абсолютно тиранічно. Цей образ склався, як не дивно, в добу Просвітництва, коли віра в науку та її неосяжні можливості набула досі нечуваного масштабу. Проте здоровий глузд Свіфта-сатирика не піддався на гіпноз нових претендентів на духовну домінацію у суспільстві, які прагнули витіснити традиційно авторитетну релігію з суспільної свідомості й посісти її місце, створивши таку собі “релігію розуму”. Звідси бере свій початок роман-антиутопія, тема зловісного вченого, здатного знищити світ тощо.

У Нормінтона, який вже у першому своєму романі “Корабель дурнів” приділяє особливу увагу саме Вченому, виразно спостерігається якраз розробка традицій Еразма Роттердамського, Брандта та Свіфта: Вчений парадоксально й однозначно постає в його художньому світі як один з представників Глупоти. Оціночно-глумливим сигналом результатів мурашиного труду Розуму виступає вже в “Кораблі дурнів” та “Копрологічна Парабола”, яку виводить у своєму мисленні Монах, і це підсилюється саркастичною “приміткою перекладача”: “Копрологический – относящийся к изучению экскрементов. Когда человек перестает испражняться в пеленки и пересаживается на горшок, парабола достигает пика и дальше идет уже по нисходящей – до самой старости, когда человек в своей немощи начинает ходить под себя. – Примеч. пер.” [6, 14]. Мотив гниття, розкладу та лабіринту з численними глухими кутами, за який майже неможливо вирватися, наскрізь пронизує розділ першого роману, присвячений науці та науковцям. Зауважимо принагідно, що міфологема лабіринту є чи не однією з популярніших у мистецтві постмодернізму, і у творі Нормінтона вона одна з найчастіше повторюваних: у зеленому лабіринті зустрічає свою кохану Альфонсо, тіло Белкули нагадує хвилі та лабіринти, Вільгельм шукає свою Агнес у лабіринті колючих чагарників і, нарешті, складним лабіринтом постає перед нами Башта вчених. Лабіринт має достатньо складну й розгалужену символіку – це: ініціація, повернення до материнського лона, перехід через смерть до відродження, відкриття духовного центру, напружене самопізнання [7, 184]. Майже усі ці нюанси значень ми зустрінемо у Нормінтона. Т. Литвиненко, розглядаючи реалізацію мотиву лабіринту у творах сучасних письменників, виділяє дві світоглядні концепції стосовно людини у лабіринті, у формуванні яких провідна роль належить Х. Борхесу та У. Еко: за першою концепцією, виходом з лабіринту є тільки смерть, за другою – з нього можна вийти, сплативши певну ціну [4, 35]. Як ми переконаємося, у цій розповіді героєві вдається вийти з лабіринту Башти-примари і, хоча він ледве врятувався, але лишився живим.

Юний оповідач живе поблизу величезної вежі, яку побудовано Обранцями, людьми Науки, що зберігають колосальний досвід людського інтелекту й щороку відбирають найрозумніших молодих людей для введення їх до свого кола. Титанічний масштаб Вежі, яка неосяжна ані ззовні, ані всередині, створює враження грандіозної, унікальної монументальності, й аура загадковості, яка оточує жменьку вчених, що тут перебувають, набагато сугестивніша, ніж навіть свіфтівська Лапута, просякнута яскравим світлом раціонального задуму, так що навіть гротески тут виглядають не зловісними, а радше кумедними. Так, недолугі й загайкуваті бідолахи-вчені, яких слуги мусять легенько бити по голові надутими пухирями, коли вони, замислившись, втрачають почуття реальності, або коли вони змушені діставати з мішків, що тягають на плечах, якісь предмети, аби точніше висловитися – згідно з нормами винайдені ними штучної нової мови, позбавлені будь-якої зловісності, й навіть терор, який вони влаштовують непокірним територіям унизу, на землі, закриваючи масивом свого величезного острова денний світ, виглядає досить наївним і примітивним рекетом, порівняно з тією похмурою атмосферою страху, змішаного зі справжньою глибокою повагою, яку відчувають до мешканців Башти жителі територій, що її оточують. “No other band of man – not the Templars of old, nor our Saviour’s disciples – belonged to so rare and secret a code as the Brethren” [9, 119].

Молодий чоловік, впевнений у високому призначенні Науки, понад усе в світі прагне прилучитися до цієї загадкової когорти надлюдей: “Like many young man of humble birth but lofty aspiration, I longed as a boy to enter the Tower” [9, 119] І ось він із тремтячим серцем пропонує на конкурс, який щорічно влаштовується Баштою, свій винахід. Щоправда, читача від початку дещо шокує дріб’язковість цього винаходу, його ница, міщанська масштабність, – це звичайна яйцезбивалка. Але ж справжня наука, як відомо, не має відриватися від життя, а робити його усе комфортнішим й приємним для людини, отож – начебто дрібниць тут принципово не існує, й наукове знання, спрямоване на вивчення й прагматичне використання законів природи, спрямоване в площину переважно фізичного світу й набуває виразного характеру “інженерної утопії”, що у Нормінтона іронічно трактується в форматі літоти.

Юного винахідника відзначають серед численних пошукувачів і вводять до кола обранців, отож надалі стан Науки ми спостерігаємо вже не “ззовні”, а “зсередини”, очима розгублено-щасливого неофіта.

Одразу ж відзначимо, що історія осягнення ним наукових істин стає історією глибокого й тотального розчарування, й таємничість, якої сповнена цитадель Розуму, від самого початку підлягає недовірі й сумніву: “As I stepped inside, I thought I heard something breathing behind the door. A hollow sense of dread prevented me from enquiring further. I followed Brother Nester doggedly through the bewildering passageways. They were lit by wall-hung lanterns, whose phosphorescence made the stone floor glisten underfoot. In this penumbra my mind worked furiously. If I was in the Tower *now*, where had I been previously? Some kind of courtyard? Perhaps the Tower was hollow, like an ancient oak whose core has rotted, the living husk enveloping nothing” [9, 123].

Та хоча згодом це передчуття виявиться, цілком відповідно до законів психології, абсолютно справедливим, усе ж таки враження надлюдської титанічності споруди його пересилує (здається, що тут письменник силою своєї фантазії переносить нас “всередину” відомого образу Вавилонської вежі, створеного митцем XVI ст. Пітером Брейгелем Старшим): “Once inside the Tower, I forgot myself entirely. I have visited great cathedrals since: those echoing spaces are as log cabins in comparison. How do I describe the scale of it? It was like walking upon a plain at night, a space so vast it could exist only in the open air. Yet this landscape was walled on all sides, with the sky bricked out above me” [9, 121].

Та недаремно величезний штучний простір, який незрівнянно більший за обсягом, ніж будь-який храм Божий, є не шляхом до Неба, а ізоляцією від Неба. Як, зрештою, й від звичайного земного життя. Ця рукотворна архітектурна феєрія дуже нагадує знамениту серію офортів Дж. Піранезе “Темниці”: “The interior of the Tower, I tell you, was like a patchwork of interlocking buildings, as though an entire city had been compressed into interconnecting cells, so that windows opened not on to exteriors but other interiors, and one flight of stairs ended with the beginning of another. I lacked the effrontery to ask questions about the ceremony and its particulars; no doubt my being kept in ignorance was part of the tradition” [9, 127].

Після штучних і малозмістовних ритуалів, які є начебто автоматичним мавпуванням сакральної містерії, наш оповідач отримує доступ до прихованого життя Посвячених.

Ритм цього життя, тупо-монотонний, позбавлений духу пошуку й креативності, радощів здорової конкуренції. Життя тут не має смаку, як та їжа, що її споживають Обрані: “A word, if you please, about the food. It was never clearly identifiable. It had a dark, dank, crushed quality. Mushrooms were transmuted into soup and purees; meat was snail-rubbery and anonymous; for want of vegetables deserving of the name, we swallowed thin green filaments redolent of bog-moss. Whatever the dish, the Brethren scoffed it hungrily, blowing to cool their forkfuls with stale fungal breaths” [9, 131].

Саркастична й манера, в якій Нормінтон описує заняття цих жерців Знання: “Alas, conversation, though permitted, was rare. Every mind chewed over its own concerns, and I could not elicit the briefest explanation for anything. <...>

After breakfast there followed the Call to Industry, when the sated Brethren traipsed off to their respective workshops. The first work hour was devoted to Theory; the second to Composition and Refinement. The third and fourth hours were taken up with Crafting and Implementation.

Luncheon was announced with an engaging *organum*: one bell maintaining a steady note in a low register, the other singing out high above it. Visibly it lifted the spirits of the conundrum-gripped inventors. They would gather with a spring in their step, smiling almost at their meeting. Conversation then was fast and furious; but when the Resumption Bell tolled, it ceased in mid-flow. The Brethren, who only seconds earlier had been leaning across the table in fervent disputation, bowed their tonsured heads and trudged back to their studies.

The afternoon was divided evenly between Creative Progress, Total Perplexity and the Tearing of Papers. At last, when all extraneous notes and stillborn enquiries had been consigned to the dustbin, the Brethren would sit at their desks and Nap for twenty minutes until Evenbreak.

Supper was a very different affair from the midday meal. On weekdays the Brethren assembled in the Red Room; on Saturday it was the Scarlet Chambers; on Sunday, the Solemn Apartments. Regardless of setting, it was the custom for one of the six to recite from the Book of Instruction” [9, 131-132].

Більше того, оповідач неочікувано для себе стикається з підступністю, непрофесіоналізмом, відвертим плагиатом. Менше за все тут приділяють увагу молодим спадкоємцям, допущеним в коло Обранців якимось механічно, відповідно до давнього ритуалу:

“Brother Heridus, the Tower’s polyglot, when begged for a translation, retreated to his workshop muttering of colic. The motto on his door – *Salus extra arduam non est* – exhorted me to work, yet my curiosity went a-begging.

On the training front, too, I found myself frustrated. Although I devoted many hours to each discipline, visiting by rota one workshop after another, the Brethren proved reluctant to involve me in their projects. I floated sadly in a limbo, excluded from all but the simplest aspects of my superiors' studies. Perhaps – I came to reason – the Brethren's indifference was *proof* of their engagement? Less an abnegation of responsibility than a policy dutifully enacted? Surely my exclusion was part of my training, requiring me to match inquisitiveness with investigative flare?" [9, 132-133].

Характерні замальовки постатей тих кількох Вчених, які вважаються, так би мовити, титанами думки: "Brother Ludwig was fired by fat reserves of scorching odium. He scowled and seethed through his work. He threw up bustling, multistoreyed equations with dazzling speed, clacking his chalk on the foggy blackboard with electric loathing for the physical word and its frictions. For his mind moved faster than his fingers could follow, sending him stumbling over the symbols like a sprinter in a sack race <...> When they came to naught, he spat and swore without a trace of verbal impediment; when they came good, he treated himself to fingerfuls of damp, fudgy ooze, which he cultivated in a frosted jar" [9, 134].

Брат Ерідус знає масу непотрібних речей: "He spoke, for instance, of the Laplanders' many words for snow, or the purity of Icelandic, which reaches into its box of old words to assemble new ones. I strained to catch him speak of Mari and Mordvin as heard on the Volga; of Udmurt and Zyrian, which roam the wasters of Arctic Muskovy; of Ostyak and Vogul, which never venture from the Ob Valley of northern Siberia. He told me of the Shang dynasty texts incised on tortoiseshells and cow horns; how the Chinese rebus, which took pictograms of concrete words to indicate abstract ones, borrowed the pictogram for *dustpan* (*ji*) to signify personal pronouns (*qi*), until over time *dustpan* caesed to mean *dustpan*, and the selfless word got its character stolen. In a voice cracked with mental strain, Brother Heridus explained how words are forever making and unmaking themselves, fragmenting and reassembling like quicksilver split on a slope. He told me of patois that live, unwritten, only in the mouth; of dialects so rare that one family cannot comprehend its neighbors; of words that live like parasites and change their meaning when they climb upon another word's back.

'So many,' he exclaimed. 'How can I cope with so many?'" [9, 135].

Музиканти, брати Греда та Еп, пишуть сумбурну музику, хоча про свою працю вони дуже високої думки:

"This is an entirely new direction in music,' shrilled Brother Ep one morning as he sprinted to the positive-organ. 'The world won't be ready for it for decades.'

'For centuries,' corrected Brother Greda, who manned the bellows.

'We call it dodecatone music!' After punching or pulling the stops and inspecting the flues, Brother Ep landed hands first on the keys, announcing as he did so their 'Organ Piece in Dodecatone Form'.

'It'll blow your brain!' said Brother Greda discouragingly.

It was ghastly: a depressing, pluvius, bladder-pinching noise that left the ear hankering in vain for shelter. There was no crevice, not one familiar outcrop on that sheer, unaccommodating wall of sound.

'Isn't it beautiful?' cried Brother Greda, stark haired in the organ's wind" [9, 136-167]. Утім, випадково виявляється, що ці генії навіть не знають музичної грамоти.

Нарешті, виявляється, що навіть винахід, завдяки якому молодий ентузіаст науки потрапив до цього кола Обраних, у нього просто брутально вкрадено: "I scrutinized carefully the footpedal-activated device. And found that it was a clumsy, scratched copy of my original – a forgery of the prototype. I could scarcely believe the evidence; only its metal solidity persuaded me to acknowledge its significance.

Brother Nester was a plagiarist" [9, 139].

Врешті-решт Нормінтон підсумовує ситуацію містким символом. Книги брата Ерідуса – недоторкані, бо становлять величезну наукову цінність: "I was forbidden, strictly forbidden, you understand, to touch the very *bindings* of his books..." [9, 136]. Однак коли героєві таки вдалося доторкнутися до цих книг, виявилось, що вони геть зотліли й спорохнєли за імпазантними палітурками...

Перед читачем – не корпорація обдарованих, креативних однодумців, а купка нищих і заздрісних людей, що проводять своє життя в тупому й непривабливому заціпенінні: "As day was succeeded by featureless day, the Brethren became incapable of hiding their antagonisms. Feuds raged, couched in language of civility and learning. Like the shifting air at its centre, the Tower's political atmosphere was protean and unstable. From one day to the next new alliances were forged, new rivalries born. In the Red Room, in the Scarlet Chambers – but most starkly in the Refectory – the Brethren scrabbled for pre-eminence" [9, 146].

Нарешті юнакові стає доступною страшна остання таємниця: головний Майстер, ім'ям якого начебто освячувалося буття у Башті, давно насильно позбавлений життя й труп його укрито в

надрах Будови. Сторінки, присвячені проникненню хлопця в цю колізію, детективна напруженість його пошуків, ухилення від помсти Братів та втеча з цього зачарованого місця написані з непересічною майстерністю.

Труп Майстра символізує смерть надій на перемогу Науки й перебудову життя в душі оптимістичної інженерної утопії: “You cannot imagine the triumph of my vindication. Despite my retching, in spite of the dread, I had brought the Truth to light. Quite literally. The corpse’s hands were withered claws, the fingernails grown long and black. The feet, which poked through a dusty white shroud, were curled at the toes like a sultan’s slippers. In contrast to his sculpted predecessor, Gerbos von Okba was – had been – clean shaven. Dry wisps of cadaverous hair were a downy halo about the mottled scalp. His face was muffled as though from mumps. A livid gash travelled the neck from ear to severed ear” [9, 170]. Послання Майстра, яке мало містити в собі певне Об’явлення, так само зруйновано часом і долею: “Something unwanted, vestigial within me, sent my hand into the heavy wet folds of my gown. My fingers found a corner of the scroll and cautiously extracted it. But seawater and sewage had rendered that delicate lettering illegible. Yes, brine and blood and shit had made their irrefutable contributions to the Master’s paper. Indomitable disputants, they had dissolved the bonds of the wood paste, tearing the scroll to shreds when I exposed it to the salt, indifferent wind” [9, 203].

Таким чином, основна колізія цього фрагмента – сподівання людини знати Істину і за допомогою цього знання підкорити собі світ – закінчується визнанням поразки людини й надією втомленого пошукувача Істини на нездійснену Мрію:

“I have no wants nor great desires. Only this. To find some sparse and underpeopled place; a bean-row isle, with a cabin and hives, where I might nurture waking dreams, untroubled by the Widow, Truth.

Explicit fabula alta” [9, 203].

Що ж, сильне й містке визначення правди як Удовиці зустрічається тут чи не вперше у світовій літературі.

Список використаних джерел

1. Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона “Корабль дураков” / Нина Станиславовна Бочкарева // Вестник Пермского университета. – 2009. – Вып. 6. – 118 с.
2. Брант С. Корабль дураков: Избранные сатиры / С. Брант // [Пер.с нем. Л. Пеньковского; авт. предислов. Б. Пуришев; примеч. Е. Маркович; ил. А. Дюрер]. – М. : Худож. лит., 1984. – 270 с., [1] л. портр.: ил.
3. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения / Эудженио Гарэн. – М.: Прогресс, 1986. – 400 с.
4. Литвиненко Т.М. Лабіринт – символ естетики постмодернізму (До проблеми цієї міфологеми в літературі ХХ ст.) // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2004. – № 3. – С.32–35.
5. Майоров Г.Г. Философия как искание Абсолюта. Опыт теоретические и исторические. – 2-е. – М.: Книжный дом “Либроком”, 2009. – 416 с.
6. Норминтон Г. Корабль дураков: [роман] / Грегори Норминтон. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Транзиткнига, 2006. – 350, [2] с. – ISBN 5-9713-0254-X.
7. Тресиддер Дж. Словарь символов: [пер. с англ. С. Палько]. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
8. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1.[пер. с нем. К. А. Свасьяна] / Освальд Шпенглер. – М.: Издательство “Мысль”, 1993. – 665 с.
9. Norminton Gregory. The Ship of Fools / G.Norminton. – Scepter. – London, 2002. – 278 p. – ISBN 0 340 82102 7.

The paper focuses on the image of the Scholar in the G.Norminton’s novel “The Ship of Fools”, who, rejecting the basic tenets of traditional Christian morality, seeking not so much knowledge as domination over the world. Moreover, in the art world of Norminton, the Scholar is appearing as one of the representatives of Folly (Stupidity).

Key words: *postmodernism, science, scholars, philosophy, religion, scholasticism, motif of labyrinth, litotes, symbol.*

МІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ ЧИНГІЗА АЙТМАТОВА У КОНТЕКСТІ ЗАСТЕРЕЖЛИВИХ ВІЗІЙ ДОБИ: ПОРІВНЯЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

У даній статті автор висвітлює ідейну проблематику романів Ч.Айтматова “І понад вік триває день” і “Плаха” у контексті застережливих візій часу, зупиняючись передусім на духовно-етичних аспектах.

Ключові слова: філософічність, поліфонізм, ретроспекції, алюзії, психологізм, духовність, ідея, символи.

Після шістдесятницької генерації зі спробами національного відродження, тепер уже на ленінських засадах, які нібито були проігноровані у культівські часи, небагато представників музи усвідомлювало руйнівний дух часу, безперспективність декларованих кремлівською геронтологією ідей.

Заідеологізована художня сфера, орієнтована на оспівування примарних ідеалів, не в силі була повернути втрачені зв'язки поколінь: поклоніння не Творцю, а його підміні земними ідолами продукувало етику неоязичництва.

Серйозна духовна деградація компенсувалась паломництвом до Мавзолею вождя революції – гробниці “червоного терафима” (Ю.Воробйовський), з вершин якої приймались поради і давались клятви вірності “безсмертним ідеалам”. Щось загадково містичне приховувалось за цим масовим поклонінням: зрікаючись Христа під тиском атеїстичних моральних постулатів (у роки війни з фашизмом з ініціативи Сталіна і Жукова було відновлено понад двадцять тисяч православних храмів, а в часи “хрущовської відлиги” їх було зруйновано більше, ніж у горезвісні тридцять лєнінсько-троцькістською командою), населення великої країни змушене було поклонитись диявольській підміні – штучно твореній нетлінності, що мала б символізувати безсмертя (у 20-ті роки, коли у первинну споруду гробниці червоного фараона після прориву каналізації хлинули нечистоти, патріарх Тихон, замордований пізніше більшовиками, сказав: “По мощам и елей!”), а насправді “вампірити народ, пити його життєві соки, наводити й наводити на нього червону порчу” (Ю.Воробйовський).

Про духовну кризу суспільства “розвинутого соціалізму” брежнєвської доби, про моральне збочення вождиків, про необхідність повернення до храмів скаже вагоме слово великий літературний авторитет Олесь Гончар у своєму романі “Собор” (1968), де письменник, що вірив у свій народ, поставив під сумнів можливість існування зденационалізованого, заснованого на історичному безпам'яності, перекроюванні людських душ “земного раю”, розвиваючи тезу великого Довженка про пріоритет духовного, а не матеріального начала в людині, про єдність із пракореннями.

Роман, що утверджував життя у його національних, традиційних морально-християнських проявах, у високих злетах людського духу, буде підданий остракізму, трактуватиметься як творча невдача автора, всесоюзний і міжнародний авторитет якого стримував можновладців від жорстокої розправи над ним.

Справді неабияким явищем у літературі, яка порушуватиме на рубежі 80-х років питання морально-духовної суспільної кризи, стане роман Чингіза Айтматова “І понад вік триває день” (“Буранний плустанок” – 1980).

Цей непересічний письменник повоєнного покоління входив у літературний процес у когорті шістдесятницької генерації. Перша його повість “Джаміля” (1958) була надрукована у журналі “Новый мир” у перекладі з киргизької (рідною мовою киргизький і власне російський прозаїк писав до 1965 року), принісши згодом авторові світове визнання. Уже тоді Ч.Айтматов заявив про себе як неабиякий талант, зокрема як майстер поетичної прози з оригінальним поєднанням драматичних колізій і ліризації людських почуттів, описів природи, народного колориту, неординарних людських характерів у їх сміливих життєвих виборах.

Вірним своєму амплуа залишиться письменник і в наступних повістях “Перший учитель” (1959), “Верблюже око”, “Тополенька моя у червоній хустинці” (1961), “Материнське поле” (1963). Згодом побачила світ повість “Прощай, Гульсари” – перший російськомовний твір письменника.

Трагічна доля коня-іноходця Гульсари, який супроводжує протягом багатьох років свого господаря Танабая, це своєрідна метафора людського життя, котре стає підконтрольним і підневільним, будучи відірваним від свободи, від природних умов існування.

Нелегкий шлях помилок та прозріння проходить і Танабай, який у колективізацію, непохитний у революційній доцільності, не пожалів і рідного брата, а через деякий час і сам стає жертвою партійно-державних чиновників.

У 1977 році виходить повість Ч.Айтматова “Рябий пес біжить краєм моря”, в основу якої лягли міфологічно-епічні мотиви. Уже в цьому творі проявляється яскраво нова грань таланту письменника як майстра фантастично-реалістичного письма. Ця манера стане визначальною і в наступних романах Ч.Айтматова “Буранний полустанок” (1980), “Плаха” (1986), “Тавро Кассандри” (1996), що особливо споріднюватиме письменника з колумбійським прозаїком Г.Маркесом – автором чудових символічно-реалістичних оповідей “Сто літ самотності”, “Полковнику ніхто не пише”, “Казка про Ерендіру та її бездушну бабусю”, “Притча про моряка, який зазнав корабельної аварії” тощо.

У повісті Ч.Айтматова “Рябий пес біжить краєм моря” (друкувалася і в “Новом мире”, і в українській “Вітчизні”) неординарна життєва ситуація (четверо людей, серед яких і хлопчик Кириск, опиняються після шторму у відкритому морі серед густого туману) поєднується з міфологічними факторами – легендами і переказами нівхів. У творі немає ознак часу і простору. Саме цей чинник окреслює мізерність людського “я” у безкінечних просторах планети і Всесвіту. Однак людина мислить, вона здатна досягнути космічну і земну велич і тому не безнадійна (якоюсь мірою тут відчувається ідейний відгомін повісті Е.Хемінгуей “Старий і море”). Лейтмотивом проходить через твір і традиційний моральний закон буття: старші гинуть в ім’я життя наступних поколінь. Ця ж ідея була домінуючою і в ряді воєнних повістей (наприклад, “Син капітана” А.Дімарова, “Вовча зграя” В.Бикова).

Роман “І понад вік триває день” (“Буранний полустанок”) Ч.Айтматова вийшов з друку через п’ять років після автобіографічної повісті “Ранні журавлі” (був іще й чудовий символічно-реалістичний твір “Білий пароплав”, де автор через долю хлопчика намагається показати неспівмірність високих поривань і мрій, людського милосердя перед силою жорстокого, бездуховного, меркантильного світу).

“Буранний полустанок” в основі своїй – твір поліфонічний, проблематика його розкривається через реалістичні, символічні картини, у роздумах і ретроспекціях. Однак і тут все підпорядковано домінуючій ідеї: розрив з традиційними основами буття, з історичною пам’яттю, з генезою роду і народу, бездумне споживацтво, моральна поляризація людей поставило суспільство на грань катастрофи.

“Якщо людство не навчиться жити в мирі, воно загине” [1, 5-7], – говорив автор у передмові до роману, який писався у розпалі “холодної” (по суті, третьої світової) війни, у час багатьох світових катаклізмів (див. Айтматов Ч. Твори: У двох томах. – Т.2. – К., 1983. – С.5-7. Далі посилання на це видання).

З метою осмислення можливості планетарної катастрофи Ч.Айтматов уперше в своїй творчій практиці (як зазначає він сам) використовує фантастичний сюжет, котрий відіграє ключову роль в досягненні складної ідейної проблематики роману. Сама назва твору “І понад вік триває день” (згадаймо біблійне: “У Бога один день як тисячу років і тисяча років як один день”) свідчить про вихід автора та його героїв за межі часових та просторових бар’єрів, хронотоп подій тут у спогадах, ретроспекціях, фантастичних епізодах допомагає розкрити внутрішню сутність людської душі в її нелегких пошуках істини, самого смислу існування.

Фантастичний реалізм письменника у романі з подвійною назвою (у варіанті роман-газети твір іменований як “Буранний полустанок” – за епіцентром подій) – це той реалізм, де реальне стикається з фантастикою так, що в нього (за висловом Ф.Достоевського) змушені вірити. Стародавні міфи, легенди й перекази, містицизм Гоголя, М.Булгакова, Маркеса, віртуальна дійсність у творах українських письменників В.Земляка чи П.Загребельного, наукова фантастика Олександра Беляєва, Олексія Толстого, Герберта Уелса, Станіслава Лема у своїй самотності і різноманітності хвилюють і наводять на серйозні роздуми саме своєю дотичністю до реального життя. Фантастичне – це своєрідна гіперболізація і метафоризація дійсності, кот

ру читач має досягнути у всій її складності, глянути на неї з філософської точки зору. Саме на цьому наголошує у вступному слові Ч.Айтматов.

“Метафори стали особливо необхідними у наш вік не тільки через вторгнення науково-технічних звершень у галузь вчорашньої фантастики, а скоріше тому, що фантастичний світ, в якому ми живемо, роздирають суперечності – економічні, політичні, ідеологічні, расові” [1,7].

Сокровенні глибини людської свідомості (як конкретного індивіда, так суспільства загалом) за допомогою фантастичних елементів зрощуються з простими, на перший погляд, але складними і суперечливими, часто абсурдними колізіями буденності. Саме ці чинники лежать в основі ідейно-проблематичного пласту резонансного не тільки для свого часу роману “І понад вік триває день” Ч.Айтматова.

Можна подивуватися неабиякій прозорливості автора “Буранного полустанку” (багато в чому пророчого роману), котрий за добрий десяток літ до відомих подій, що спричинили розвал могутньої радянської цивілізації не без впливу на психологію мас, застерігав про грядущу небезпеку використання психотронної зброї для підкорення цілих народів. Людина перетво-

рюється у безнаціонального, бездуховного, здатного сліпо виконати будь-які накази біоробота. Про це мріяли з давніх-давен претенденти на світове панування.

Новий тип “homo sapiens” необхідний в епоху інформатики, коли втрачається сакральне сприйняття дійсності, коли світ знаходиться де-факто у полоні інфернальних сил, котрими і користуються для здійснення мондіалістських планів “богообрані”. Сьогодні панує той, кому належать засоби масової інформації. Слуги диявола завойовують простір окультною агресією. Слушно зазначає православний мислитель Ю.Воробйовський: “Цими силами не користуються, їм служать. Їм приносять людські жертви” [4, 43]. До речі, цей православний публіцист події у серпні 1991 року називає першою психотронною революцією, наводячи цікавий приклад, коли зомбі-генератори на борту американського крейсера “Белкап” були налаштовані на особливий режим роботи: “Невидимий промінь був націлений на Москву. У столиці його дія коректувалась. Спеціальну техніку включили на шостому поверсі американського посольства. Вона також була вже випробувана. Однак у ході апробації, поглинаючи велику кількість енергії, облаштування загорілись. До вогнища російські пожежники допущені не були [4, 58]. Однак спрацювало все чітко: “свобода” була завойована.

Агресивний, під’юджуваний натовп легко скеровується, піддаючись невидимим субстанціям, що діють через земних провідників. Трансформація психотронних енергій, як показує досвід, вдосконалюється. Це видно передусім із привнесених на пострадянський простір кольорових революцій за останні роки. Індукований психоз натовпу із знавіснелими поглядами олов’яних очей і заклиналими мантрами у вигляді патріотичних гасел досягав свого апогею. І мало хто усвідомлює, що технології зомбі-агресії страшніші ядерних ударів, поскільки у першому випадку знищується тілесна сфера, у другому – духовна, гинуть людські душі без надії на воскресіння. Характерно, що над психотронними технологіями працювали засекречені інституції у нацистському Третньому Рейху. Одним із останніх керівників психотронної розробки під назвою “Аненербе” (“Спадщина предків”) був полковник СС Вольфрам Зіверс, дуже швидко з певних причин ліквідований через повішення після Нюрнберзького процесу (там засекречені, небезпечні для людства проекти не підлягали гласності: спадкоємці досліджень нацистів знайшлись швидко). Так-от деякі вчені стверджують: “фашисти затратили на “Аненербе” майже стільки, як американці на атомний Манхеттенський проект” [5, 110-111].

Технології впливу на великі маси людей відомі з далекої давнини. Вони відображені у легендах і переказах. Цікаво, що у ХХ столітті з метою оволодіти таємними знаннями, підкріпивши їх науково-технічними досягненнями, у тибетські монастирі відправлялись експедиції як націонал-соціалістів з “Аненербе”, так і поборників світової революції на чолі з Яковом Блюмкіним (тим самим, що за погодженням з Ульяновим-Леніним застрелив 6 липня 1918 року німецького посла Мірбаха, а через деякий час був виведений у романі В.Катаєва “Уже написан Вертер” в образі Наума Безстрашного).

Характерно, що у романі Ч.Айтматова позитивно сприймає, інформуючи про науковий прогрес земляків, теорію і практику управління людиною при допомозі психофізичних засобів безпринципна і бездушна людина, кар’єрист Сабітжан, який у технократичному світі поступово втрачає свою причетність до історичної пам’яті народу.

Не випадково (без цього твір втратив би головну ідейну доміную) у фабульну канву роману “Буранний полустанок” вставлена легенда (свого роду неофольклоризм, який є одним із сегментів у творчості письменника) про людину, позбавлену пам’яті – манкурта. Манкуртами ставали, як правило, здорові юнаки-воїни, захоплені у полон ворогами (племенами жуан-жуанів).

Завойовники брали десяткох полонених, котрим обривали голови, на які зразу натягували верблюжий міхур. Потім жертви клали під палючим сонцем. Міхур, зсихаючись, стискував голови, як у лещатах, від чого нещасні корчилились у нестерпних муках. Більшість божеволіли і вмирили. А хто вижив, ставав бездумним виконавцем у руках господарів, забувши назавжди власне ім’я, матір, дім, батьківщину. Такий, позбавлений пам’яті і власного “я”, раб міг здійснити будь-який наказ хазяїна.

Одна із матерів воїна, котрий попав у полон, не змиралася з участю сина: вона пішла шукати його. І знайшла, упізнала у манкуртові (так нарекли рабів, позбавлених пам’яті), на спотворену голову якого був надітий ковпак.

Манкурти виконували найбруднішу, найтяжчу роботу тупо, довго, терпляче, замінюючи одним багатьох працівників, ні на що ніколи не скаржачись, будучи невибагливими до їжі, питва, до сну, здатні за першим повелінням виконати все, що наказують.

У такому-от манкурті мати, на ймення Найман-Ана, упізнає зниклого сина. Але син-манкурт не визнав матері, як і взагалі нічого не визнавав, крім наказів повелителів. Не буває нічого страшнішого за психічне поневолення особистості: “Можна відібрати землю, можна відібрати багатство, можна відібрати життя, – промовила вона вголос, – але хто вигадав, хто посміє посягати на пам’ять людини?! О господи, якщо ти є, як дозволив ти таке людям? Хіба мало зла на землі і без цього?”

І тоді мовила вона, дивлячись на сина-манкурта, своє славетне скорботне слово про сонце, про бога, про себе, що його переказують люди й понині, коли мова заходить про сарозекську історію...” [1, 111].

Ні згадка про справжнє ім'я манкурта Жолман, ні ім'я батька Доненбай, ні спогади про дитинство не розбудили ні в пам'яті, ні в серці спотвореного юнака ніяких думок, ні почуттів – той говорив тільки про розмови з місяцем (у багатьох переказах, легендах, припущеннях – на місяці сконцентрована негативна, сатанинська енергетика), на якому не чують його. Мати так і не змогла пробудити синову пам'ять: це нагадувало зустріч верблюдиці зі своїм випотрошеним і набитим соломою верблюденям. І тільки рідні пісні, що слухав манкурт, змогли дати щось схоже на потепління на задубілому, почорнілому обличчі (доречно згадати давньоруську легенду про Євшан-зілля, майстерно інтерпретовану українським поетом Миколою Вороним). Але коли розлючені жуан-жуані вручили манкурту лук і віддали наказ стріляти, той вистрелив у матір Найман-Ану: стріла вразила жінку у саме серце, але її біла хустина перетворилась на птицю, яка літатиме вічно, нагадуючи про втрачену пам'ять криком: “Згадай, чий ти! Як твоє ім'я? Ім'я? Твій батько Доненбай! Доненбай, Доненбай, Доненбай, Доненбай!” [1, 116].

Роман “І понад вік триває день” на рубежі глобальних перемін й екологічних, ядерних, суспільно-моральних катастроф, що грядуть через кілька років, був резонансним, прозірливо-застережливим явищем у літературі, а термін “манкуртизм” став своєрідним символом фатальних перемін у людській свідомості, втрати народом сакральної єдності з духовно-етичними пракореннями, усталеними законами буття.

Слід підкреслити, що у романі “І понад вік триває день” акцентується проблема віри, її органічної необхідності в житті людини (часто позитивні персонажі роману наголошують на потребі молитви, зверненні до Бога як найвищої справедливості, традиційних обрядів, у яких закладений глибокий містично-сакральний смисл). Тому можна з повним правом стверджувати, що у період атеїзму як сегменту офіційної державної ідеології твір Чингіза Айтматова був свого роду художньою альтернативою антидуховним, матеріалістичним тенденціям часу.

Власне такою ж злободенністю у необхідності домінанти духовного начала в людині, багатством філософської проблематики, осмисленням людських взаємин з природою, нерозумне споживацьке відношення до якої може принести непоправні втрати, відзначається і наступний, не менш резонансний роман письменника “Плаха” (1986) – твір, який побачив світ у рік апокаліптичної Чорнобильської катастрофи. Певною мірою це роман-катастрофа, де художньо вмотивується катастрофа людської особистості (як і моральних покидьків, так і бажаючих ствердити благо), катастрофа природи, яка бездумно руйнується споживацькою мораллю, катастрофа роду, відтворена у відповідних символах і метафорах. Це роман про необхідність пошуків Бога як рятівного начала у людському існуванні. У творі декілька сюжетних ліній. Одна з них пов'язана з долею Авдія Калістратова – колишнього семінариста і невтомного шукача істини. Друга – це життя трудівників-скотарів на Ісик-Кулі. Третя – боротьба за виживання і за продовження роду вовків Акбари і Ташчайнара, що виступають свідками і сучасниками усіх трагічних подій і є своєрідними образами-символами (такі художні аналогії зустрічаємо у творчості А. Чехова (“Каштанка”), у “Кличі предків”, “Білому іклі” Д.Лондона тощо). Своєрідним ключем до розкриття ідейної парадигми роману є самотутня інтерпретація євангельського сюжету про Ісуса Христа та прокуратора Іудеї Понтія Пілата. Оповідь ця включена в сюжетну канву роману, усуваючи часові і просторові бар'єри в окресленні вічних протистоянь добра і зла, пошуків у складних лабіринтах життя правди, котру, на жаль, у земному житті неможливо утвердити: підлість і зрада, байдужість і кар'єризм, що прикривається пустою демагогією, існували завжди. Використання вставних сюжетів, ретроспекцій (часто вони можуть навіть виконувати функції роману в романі, як, скажімо, своєрідний відступ від євангельської фабули в інтерпретації долі Іешуа (Ісуса) в романі “Майстер і Маргарита” М.Булгакова) досить поширений прийом у літературі. Вставні новели “Чорне вогнище” і “Бхілайське вогнище” допомагають глибше зрозуміти ідейний зміст “Собору” О.Гончара.

Врешті без “Легенди про Великого Інквізитора” у “Братах Карамазових” Ф.Достоевського багато втратив би поліфонізм твору, менш виразним був би містично-філософський смисл роману. Кажуть (і це поза всяким сумнівом), що коли б вилучити з “Тихого Дону” М.Шолохова щоденник білого офіцера (невдатного коханця Лізи Мохової), то геніальний роман класика теж міг би втратити якийсь особливий фон.

У центрі роману “Плаха” Ч.Айтматова – нелегка доля у пошуках смислу життя, у пошуках Бога (пошуки ці закінчуються трагічно) виключеного із семінарії Авдія Калістратова, який через прагнення модернізувати християнське вчення до нових умов часу розійшовся в поглядах з офіційною церквою і творить свою власну релігію за принципом: “Моя церква – це я...” У чомусь це було своєрідне новітнє толстовство – заперечення зла і насильства, але і непротилежності йому, намагання робити добрі справи, нести любов. Однак на відміну від духовного вибору славетного

класика-графа, для Авдія ідеалом залишається Христос, подвиг і муки якого намагається досягнути герой у найтяжчі хвилини життя.

Змальовуючи складну боротьбу за існування як людей, так і звірів (вовків Акбари і Ташчайнара), так і беззахисних тварин, які служать здобиччю для інших (розстрілювані озвірілими ловцями сайгаки), письменник ставить болючі, так і нерозгадані віками питання, чому “У звичайнісіньких для людства речах криється джерело добра та зла на землі”, на що спрямовують свій розум та енергію люди – “на добро чи зло, на творення, чи на руйнацію, “чому зло майже завжди перемагає добро” [2, 11].

Сам головний герой твору Авдій намагається утвердити любов і добро власними вчинками, однак прагнення його розбиваються об жорстокі реалії гріховного світу: бажання повернути на праведний шлях наркоманів, що торгують анашею, благородні жести у прощенні за спроби посягання суспільних покидьків на його життя – все це закінчується поразкою.

Само добро тут залишається лише абстрактною ідеєю. Великодушних вчинків не можуть та й не бажують зрозуміти ні збирачі коноплі (Петрука, Гришан, Льонька, Махач), ні тим паче озвірілі виконавці держплану, а насправді бездушні руйнівники, на чолі з Обер-Кандаловим (звироднілим садистом-надстроковиком, вигнаним зі служби за сексуальне збоченство).

Характерно, що навіть середовище вовків у своїй споконвічній боротьбі за виживання і продовження роду виявиться менш хижим і значно благороднішим за звірів у людській подобі: вовчиця Акбара не зачепила беззбройного і беззахисного Авдія Калістратова, відчувши добрі наміри людини, яка ніжно гралась з маленькими вовчятами, вона ж пізно прийшла на клич розп'ятого на дереві свого знайомого, так і не змігши врятувати його від знавіснелих у люті й садизмі руйнівників моралі і природи Обер-Кандалова, Мишаша, Кепи, Гамлета-Галкіна.

Як і в попередньому романі “І понад вік триває день”, у “Пласі” письменник порушує проблему історичної пам'яті, руйнування якої принесе непоправні біди і катастрофи – духовні, моральні, екологічні.

Осмыслюючи подвиг Христа, причини його зради Іудею, пілатівський вибір “умивання рук”, Авдій Калістратов, який у власному “богошуканні”, намаганні ствердити благо терпить поразку за поразкою, приходять до висновку, що уплинності віків добро і зло як вічні антиподи переходять із покоління в покоління в нескінченності часу і простору, тому пам'ять цих поколінь має обов'язково зберегти в собі кращі духовні імперативи і досвід минулого, адже “якщо завтрашні забудуть про сьогоднішнє, це біда для всіх” [2, 144].

Секуляризований світ, де під високопарними фразами відбувається суспільна деградація і руйнація дарованих Творцем природних багатств, приречений на загибель – фізично і морально. Так вважає зміщеній уявою у часі і просторі Авдій, перенесений у Гефсиманію з бажанням порятувати Спасителя, жертви якого не сприймуть та й не здатні зрозуміти люди, спокушені марнотою матеріального, гординою наукових пошуків, щоб стати вище самого Бога: “Так думатимуть ті покоління, яким Твій подвиг здаватиметься мало не безглуздя, які на той час досягнуть будову матерії до її первісної суті і, подолавши земне тяжіння, ступивши у космічні сфери, змагатимуться за всесвіт один з одним в зажерливості жажливій, прагнучи до галактичного панування, і хоча й нескінченний простір, але їм і всесвіту буде мало, бо, щоб помститися за невдачу на землі, вони готові будуть на угоду своїм амбіціям саму планету розвіяти на порох, планету, на якій Ти намагався зголосити культ милосердя. То Ти подумай, що для них Бог, коли вони себе вище за Бога вважають, що їм дивак, який завис на хресті, коли, знищивши всіх разом, вони саму пам'ять твою зітруть з лиця землі” [2, 149-150].

Тривожний монолог людини в апокаліптичному передгрозі. Людини, яка, заблукавшись у намаганнях змінити світ на краще, у спробі подолати зло, буде незабаром замордована сама у степу новітніми мучителями – виконавцями злочинних планів.

Ілюзією виявиться щастя з журналісткою Інгою – так неждано знайденою любов'ю. Милосердя й приязнь дарують Авдієві часто випадково зустрінуті люди (на залізничній станції, у лікарні). Інга теж хоче боротися з соціальним злом – наркоманією. Для неї це проблема насамперед екологічна. Авдій, на відміну від неї, усвідомлює, що в основі цього лиха лежить передусім духовно-моральна проблема, що суспільству загалом необхідне покаєння. Адже в основі усіх суспільних, природних, моральних катаклізмів лежить гріховність людини. Про це говорить Христос Понтію Пілоту у вставній новелі, яка (як, до речі, “Легенда про Великого Інквізитора” з “Братів Карамазових” Ф.Достоевського) є ключем до повнішого з'ясування ідейно-філософського змісту роману Ч.Айтматова.

“Тож знай, правителю римській, кінець світу не від мене, не від стихійних лих, а від ворогування людей прийде. Від того ворогування і тих перемог, які ти славиш в захопленості державній...” [2, 139-140] – заявляє Христос прокуратору перед стратою. Логічно вбачати тут авторські алюзії щодо сучасного режиму з його осаннами вождям і самовпевненій непогрішимості пройдених шляхів та ілюзорно окреслених, примарних стратегій. Можна впевнено стверджувати,

що роман “Плаха” Ч.Айтматова антиатеїстичний твір, що своїми сміливо поставленими проблемами розбігався з офіційною державною матеріалістичною ідеократією.

Характерно, що проблема визнання Бога, яку поставив письменник у романі, викликала спротив панівної ідеології. Обслуговуюча політично-державний апарат преса, що буквально через два-три роки перейде на зовсім полярні – антикомуністичні позиції з непомірно агресивним викриттям існуючої соціальної системи, гостро критикувала роман Ч.Айтматова, передусім за використання ним євангельських мотивів. З’явилися статті типу “На свидание с боженькой”, у яких іронізували над авторськими богошуканнями. Але то вже були інші часи.

Роман “Плаха” не спіткала доля “Собору” О.Гончара. Тим паче, що трагедія Чорнобиля підтвердила застереження Ч.Айтматова у “Пласі”, і Н.Думбадзе в “Законі вічності”, та О.Гончара в “Соборі”, “Твоїй зорі” і в новелі “Чорний Яр”, написаній буквально напередодні великої ядерної аварії. Ця аварія (чи скоріше катастрофа) у черговий раз підтвердила слова, сказані героєм Айтматова про те, що “є потенціальні пілати й тепер” [2,145].

Вагомі аргументи приводитимуть і немало вчених, зокрема про те, що багато земних і космічних проблем ніколи не можуть бути доступними для освоєння наукою (вона може досліджувати лише матеріальну сферу), поскільки таять у собі безліч містичних загадок, недосяжних людському розумові (див. Клімишин І. Вдивляючись у таємничу безодню // Наука і суспільство. – 1991. – № 8-9), досвід поколінь показував, що “утвердити ідеї добра і справедливості можливо тільки їх поєднанням з джерелом цих ідей – з Богом. А хто Бога відкидає, але намагається зберегти оті ідеали, уподібнюється тим, хто хоче зберегти промені, погасивши їх джерело”[7, 60]. У цьому і полягає головна ідея роману “Плаха” Ч.Айтматова.

Підтверджує її у творі і ще одна колізія, яка пов’язана з протистоянням творчого, продуктивного, по-народному мудрого начала в образі чабана Бостона Уркунчієва і руйнівного-демагогічної, споживацько-аморальної позиції підлотників та наклепників типу парторга Кочкорбаєва і морального деграданта-п’янички й злодія Базарбая.

Ця сюжетна лінія також переплітається зі стихійною долею вовків Акбари і Тайшчайнара – своєрідних образів-символів, у яких віддзеркалена проблема грядущої суспільної катастрофи з руйнуванням роду, родини, народу, природних багатств.

У свій час відомий російський філософ Микола Бердяєв стверджував про Ф.Достоевського, що той прекрасно розумів сутність атеїстичного соціалізму, який ішов не на зміну капіталізму, а як альтернатива християнству і як руйнівник національної свідомості і державності Росії. Бісівське свавілля, що веде до батьковбивства, це і свідоме заперечення Вітчизни. Звернення у романі Ч.Айтматова “Плаха” до Бога, потреба необхідності богошукання в собі викликане часом, у передгрози трагічних подій, коли у бездуховному, тяжіючому до мамони середовищі розплodжуватимуться обер-кандалови, базарбаї, трансформовані чи реінкеровані із смердякових, які ненавидять все і вся: рідних і близьких, працюючих і порядніших, природу і світ.

Розплачуються ж люди, які намагались запобігти злу (Авдій Калістратов, Бостон, Гулюмкан) і невинні безгрішні створіння (маленький син Бостона Кенджеш). Вбивається клин і в природну гармонію. Показовою з цього приводу є загибель сайгаків, овець, цілого вовчого виводку.

Чи міг передбачити автор “Плахи” і “Буранного полустанку”, що станеться незабаром після перестроєчних (космополітичних у своїй основі!) катаклізмів?

Про те, що зловісний манкуртизм перетвориться у типово трагічну реальність? Що “казарменій” обляяний соціалізм розчиниться у процесах глобалізму з його ліберально-ринковими підходами до національно-духовних проблем, коли особистість, родина, цілий народ перетворюються на товар і такі трудяги, як Бостон, як Єдигей чи Казангап, не зможуть стати господарями на власній землі і стануть наймитами новітніх баїв? Що капіталістично-феодальним системам взагалі несприйнятливі соціальні і традиційно-національні пріоритети?

Кращі митці-мислителі завжди надіялись на краще, а надія, як правило, помирає останньою. У пострадянську добу Ч.Айтматов звернувся до фантастично-космічної теми у романі “Тавро Кассандри” (1996), розвиваючи відому з античних часів (міф про доньку троянського царя Пріама Кассандуру, наділену, чи скоріше покарану, богом Аполлоном, пророчим даром, однак позбавлену людського довір’я: до цього мотиву звертались у різні часи Есхіл, Евріпід, Ф.Теслер, Ф.Міллер, А.Майков, Я.Полонський, Леся Українка тощо) проблему пророцтва, неухва до якого обертається бідами і нещастями. Персонажі твору Ч.Айтматова – представники інтернаціональної когорти: чернець Філофей, російський учений Андрій Крильцов, який, привласнивши славу Філофея, відмовляється повернутися з Космосу на Землю, американські футурологи тощо.

Однак, як сказано у псалмі, “не можна слухати людей більше, ніж Бога”: катастроф, земних і космічних, неможливо зупинити через людську мораль, поскільки в основі усіх нещасть лежить гріх. Критика несприятливо зустріла роман “Тавро Кассандри”, звинувачуючи письменника у космополітичних тенденціях.

Тривоги за майбутнє людської цивілізації, яка, поглинута науково-технічним прогресом, втрачає духовно-моральні орієнтири, визначають головний ідейно-філософський спектр літератури 80-х рр. – якраз напередодні серйозних і трагічних геополітичних змін. Вони у “Твоїй зорі” українця Олеса Гончара, у романах “Закон вічності” грузина Н.Думбадзе, “Вибір” та “Гра” росіянина Ю.Бондарєва, у прозі магічного реалізму колумбійця Гарсія Маркеса.

В основі драматичних і трагічних колізій минулих і сучасних поколінь лежать серйозні аномалії духовно-етичного плану. Це спільна думка в ідейно-філософській парадигмі багатьох прогресивних культурних діячів останніх десятиліть напередодні глобалістичної доби. Через деякий час зображення суспільних деформацій системи, що приходила до остаточного руйнування, набуде відверто кон’юктурного характеру, від чого аж ніяк література не набувала катарсисного змісту: новітні революційні біси використовували витонченішу підлоту. Про це чудово повідав на початку перестроєчних процесів прекрасний письменник і громадянин Юрій Бондарєв у романі “Игра”, де режисера Кримова, колишнього офіцера-фронтовика, звинувачує бездарний кар’єрист Молочков, якому, нікчемному боягузу, той колись урятував життя пострілом у руку. Пізніше, через десятиліття, підлотник інкримінуватиме рятувнику інсценізоване самострільство. Дуже швидко у перестроєчних процесах молочкови вилізуть не тільки в пограбуванні мас, фізичному і духовному, а й творенні антикультури, котра розтліватиме і нові покоління.

Однак зішлюсь знову на не раз цитованого мною Ю.Воробйовського:

“Однако вспомним жития святых – как повергали они лгущих истуканов? Молитвой Господней!

Предание говорит нам, что при рождении Спасителя рассыпались многие кумиры и онемел Дельфийский оракул.

При возвращении Христа в наше сердце – пусть онемееет озвученная человеческими кумирами демоническая “классика”.

Пусть разрушатся и идолы, и навязанные ими идеалы” [3, 176]. Історія триває...

Список використаних джерел

1. Айтматов Ч. Буранний полустанок / Ч. Айтматов // Твори: У двох томах. – Т.2. – К., 1983. – 448 с.
2. Айтматов Ч. Плаха / Ч. Айтматов. – К., 1989. – 279 с.
3. Воробьевский Ю. Русский Голем: Дьяволиада мировой культуры / Ю. Воробьевский. – Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2005. – 358 с.
4. Воробьевский Ю. Стук в золотые врата: Очерки последних времен / Ю. Воробьевский. – Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2004. – 446 с.
5. Воробьевский Ю. Шаг змеи: Дьявол в истории последнего тысячелетия / Ю. Воробьевский. – Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2003. – 525 с.
6. Довженко О. Твори: У 5 томах. – Т.3. – К., 1984. – 362 с.
7. Климичин І. Вдивляючись у таємничу безодню // Наука і суспільство. – 1991. – № 9. – с. 27-36

Summary. This article deals with the problems of ideological problematics in the Ch. Aytmatov's novels “And beyond the ages lasts the day” and “Block” in the context of warning visions of time, stopping first of all on the spiritual-ethical aspects.

Key words: *philosophic, polyphonism, retrospections, allusions, psychologism, spirituality, idea, symbols.*

УДК 82 (091)Савка

О.В. Кудряшова

ЗБІРКА МАР’ЯНИ САВКИ “КВІТИ ЦМИНУ” ЯК РІЗНОВИД АЛЬБОМНОЇ ЛІРИКИ

У статті автор за різновекторними параметрами поезики досліджує поняття “альбомна лірика” у книзі Мар’яни Савки “Квіти цмину” та доводить приналежність збірки до літературного альбому.

Ключові слова: *альбомна лірика, літературний альбом, пам’ять, монолог, полілог, поліжанровість, вербальні і невербальні компоненти.*

*Квіти цмину такі ж незліченні, як і фотографії
у родинних альбомах, такі ж жовтаві та затишні
(з рецензії в інтернеті)*

Літературні альбоми пушкінської епохи можна назвати центральною текстуальною “фігурою” поетичної лірики середини ХІХ ст. Зауважимо, що за авторською маскою, структурою, складом, функціями, характером наповнення ці зразки були неоднорідні. Такі російські науковці, як Л.І. Петіна, М.А. Цявловський, Б.М. Ейхенбаум та ін. говорять про розмаїття форм альбомної лірики: від альбомів-зібрань автографів до альбомів-зібрань текстів. Сприйняття рукописних альбомів також різняться, але вважається, що літературний альбом це не так явище літератури, а як своєрідний історико-культурний феномен (Л.Петіна).

Широкого побутування альбоми отримали у ХІХ столітті, й відповідно, що саме цей період досліджувався вченими. Найчастіше ліричні альбоми розглядалися як фактичне джерело інформації про діячів мистецтв та літератури, а також як самостійне явище літературного життя (Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, Л. Петіна та ін.); до аналізу таких текстів зверталися й у пошуках письмових форм фольклору (М. Бахтін, В. Лур’є, С. Борисов та ін.). В українському письменстві широкого побутування власне літературний альбом не набув, але певна кількість друкованих поезій (найчастіше присутність вказівки на кшталт “До альбому...” тощо) засвідчує про існування таких рукописних “книг”. Серед українських авторів альбомної лірики можна згадати імена Я. Головацького, поетів-молодомузівців (зокрема, ім’я В. Пачовського), Івана Франка, Олександра Олеса, Олену Телігу, Наталію Левицьку-Холодну та ін.

Структурі літературного альбому притаманні форми усної комунікації. Втім, залишаючись таки письмовим текстом, літературний альбом виступає також засобом зберігання, відтворення й поширення інформації: “В якості історико-культурного явища альбом несе інформацію, що дозволяє реконструювати риси культури того часу” [4].

Сучасна російська дослідниця М. Калашникова, наприклад, розглядала альбом з позицій теорії літератури та текстології і змогла відійти від існуючої в літературознавстві жанрової класифікації відповідних текстів. Так, однією з особливостей сучасної альбомної традиції, на її думку, стало виникнення друкованих альбомів, що є новим типом дівочого альбому, який при всій своїй спадковості жанру володіє функціями, не притаманними його рукописному аналогу.

Маючи подвійну природу (за Л. Петіною), форма літературного альбому чудово “лягає” й на творчість сучасних поетів, оскільки ця подвійність виявляється у формі своєрідної літературної гри на тлі літературного побуту та одночасному включенні в історію писемності й історію побуту.

Ми спробуємо розглянути збірку Мар’яни Савки “Квіти цмину” (2006) [5] як зразок сучасного літературного альбому. Звісно, цю збірку не варто означати “альбомом” у чистому, первісному значенні цього навкололітературного терміну. Оскільки альбомна лірика (відповідно, вірші для альбому) – це “вірші переважно салонного чи інтимного характеру, внесені у спеціальний зошит, оздоблений малюнками, світлинами тощо <...>, зорієнтований передусім на задоволення приватних інтересів” [3, 55], то вбачаємо у зазначеній збірці риси літературного альбому, що і дає можливість дослідити поетику даного жанру.

Аналіз збірки варто почати з її структури. Оскільки однією із функцій “дівочого альбому” є архівуюча (власне, з французької “album” перекладається як “пам’ятна книга” і збереження в пам’яті залишається найголовнішим завданням альбому), то однією із форм фіксації пам’яті і є створення домашнього архіву, який наповнюється, насамперед, фотографіями. Останні, мабуть, спричинилися й тому, що у книзі зазначено її тип – літературно-художнє видання [5,128].

Так, першу сторінку збірки відкриває не “сухий” та чіткий бібліографічний запис, не анотація, не вихідні дані тощо (вони відсутні!), а фотографія дитини. Потрібні дані винесено не на перші сторінки (за каноном), а на останні, якими й закінчується книга поезій.

Присвята “бабуні Анні” та “всім моїм ангелам-охоронцям” також повертають нас до родинної пам’яті. Для Мар’яни Савки ця збірка – “із думок та спогадів про гарних і світлих людей”, яких вона любить і вважає найбільшим скарбом. Для неї родинний зв’язок безперервний, і, таким чином, кожна фігура з особистого родинного кола, представленого в книзі текстами та фотографіями, наділяється рисами ангела-охоронця.

З останньої сторінки дізнаємося, що “світлини взято з родинного архіву автора” [5,128] і навіть рік видання – як дата останнього запису в альбомі – також знаходиться на фінальній сторінці.

Збірка складається з семи розділів. У цьому магічному колі прихована давня міфологія: “сім – божественне число Всесвіту. Складається з трійки як символа неба й душі і четвірки як символа землі і тіла” [1, 585]. Поєднання неба і землі, душі й тіла нерозривно має дати результат, що втілюватиме живий досвід і мудрість народу: “Кожен повинен знати своє походження, своїх батьків-дідів до сьомого коліна” [1, 585]. Цікаво, що назви розділів так само можуть повертати читача до минулого. Наприклад, розділ “Родинні пасторалі”, “Квіти цмину” (місцева назва *цмину*

– безсмертник – лікарська рослина, яка навіть у висушеному вигляді зберігає подобу живої квітки), “Парад світлин”, “Зі старого, улюбленого”. І в цих розділах, і в інших трьох застосований принцип колажу – своєрідне “часозміщення”, одночасне переплетення кількох часових площин, наприклад, у розділі “Почути ангела” з однойменного циклу:

Давно-предавно,
коли я ще лежала в колисці
з великою пипкою в роті... [5,11]

та:

Ангел приходить
самим лише голосом
й каже: не плач [5,12]

та:

ми живемо дитинно
збираємо роси на травах
ми шукаємо суті у сутіні древніх дерев
і зірничі в зіницях... [5, 9].

Відсутність жорсткої композиційної структури в межах альбому відрізняє його від, наприклад, анкети (де, хто, як, куди, звідки і т.д.) і тому альбом відкритий всім зовнішнім віянням, постає вільним простором для творчості і не відмежовується зовнішніми рамками.

Як і в альбомах ХІХ ст., так і в сучасному спілкуванні в межах альбомного простору відбувається за моделлю діалогу і в полілог перетворюється тільки при колективному читанні та обговоренні (останнє не припустимо для таких текстів пушкінської епохи).

Збірка-альбом Мар’яни Савки виступає монологом і полілогом водночас. Вона затягує читача у сприйняття власних образів: коли простір читаного починає накладатися на простір читача (близькість мотивів, ситуацій, часу тощо), відбувається синтез почуттів автора й власне читача. “Альбом є засобом активної внутрішньої комунікації в межах однієї культурної групи” [7] і тому він “не знає ситуації “інокультури” – все, що потрапляє на його сторінки, автоматично перетворюється на “своє” [7], наприклад:

“своє” просторове:

Звивається камінне дно,
буруниться ріка,
біжить в потоці полотно,
як цівка молока [5, 16];

“своє” часове:

Зима, ковзнувши поглядом морозним,
на нас плечима знизує дарма.
Ми все ще є, нас бозна-стільки, бозна...
Хто вам сказав, що нас уже нема? [5, 94];

“своє” ситуативне:

Ніхто не знав, що вона неписьменна,
жінка оця,
бо уміла читати з лица
книгу муки і болю,
а писати уміла
тільки радості писанки [5, 39].

Друкований “альбом” Мар’яни Савки, як і рукописні збірники, тяжіє до багатожанровості, що утворює комплекс вербальних і невербальних складових. Такий тип був сформований ще на початку ХІХ ст., в цей же час виокремилися і його визначальні риси.

Присутність текстів різних жанрів в структурі альбому створює поліжанровість. Збірка авторки не надто заповнена відповідним означником, але тут, наприклад, зустрічаються присвяти. Вони займають у книзі чільне місце. Одні з них – це звернення до загалу (“Нащадкам” [5, 109]), інші ж – до конкретних осіб або ж героїв (“Поетові-вісімдесятнику” [5, 50], “Бабуні Стефі” [5, 39], “Анеті Камінській” [5, 103], “Тобі, Фло” [5, 105], “Мамі” [5, 114], “Три вірші до Донни Анни” [5, 116], “Юлі Міщенко” [5, 120]). Власне, присвяти можна трактувати як жанр, що постійно присутній в альбомній ліриці, але, зазвичай, ситуація присвят господині рукописного альбому в друкованому змінюються навпаки: авторка “дарує” своє серце, думки та почуття іншим, відповідно, й з’являється такий “обернений” жанр у вигляді “Я – Вам”, а не “Ви – Мені”. Саме це й створює ефект відкритості та готовності на розмову: “Я вам хочу лишити свій голос” [5, 109].

Цикл “Жовтневі нотатки” [5, 86] уводить читача у певну форму ліричного щоденника. Варто зазначити, що всі вірші циклу написані без пунктуаційних знаків як намагання відобразити справжній нотатник – пишу швидко для того, щоб не забути...:

Жовтень самотньо тепло
вітер і дощ у парі
повітря гирчить хризантемно
каштани на тротуарі

.....
Жовтень самотньо м'яко
солодко гірко мигдально
трошки мартіні б'яно
й можна рушати далі [5, 92].

Цікаво, що у більшості поезій авторка застосовує дольник, але перша поезія (одна з восьми!) витримана у силабо-тоніці (п'ятистопний ямб) із застосуванням кінцевих рим:

нема новин як вимерзла нема
терebить пустка звужені судини
і я студжу чоло неостудиме
долонями твоїми обома [5, 86],

можливо, як вступна частина-означення, коли ще зібрані думки і є про що конкретно говорити. У циклі “Жовтневі нотатки” всього два вірша з восьми мають кінцеві рими.

До речі, Мар'яні Савці притаманна “вітієватість” кінцевих неточних рим, що надає їй поетиці непередбачуваних ходів як у структурі вірша, так і на образному рівні. Інколи така рима відчувається одразу: сестро – оркестрі, горностаях – проростають, м'яко – б'яно, мигдально – далі (поетеса ніби грається звуками), а інколи співзвучні закінчення утворені певною звуковою організацією. Рими, які виникають при цьому, навіть не завжди можна назвати римами: шрамами – амальгамі, листівках – політиків, значить – значущість, камені – пам'яті. На нашу думку, тільки підвищена чутливість до музики може створювати такі “спільноти” звуків, які на загальному тлі вірша створюють лише ефект рими.

Така риса комплексу “альбомна лірика” як синкретизм (взаємозв'язок вербальних і невербальних компонентів) широко представлена в аналізованій збірці-альбомі і проявляється у майстерному поєднанні слова та різних невербальних елементів.

Наприклад, вірш “Маковій” [5, 43] зумів передати поступ святої, що проявився у “сув'язі” руху людини та художнього слова, і цьому ефекту, на нашу думку, сприяє метрична форма дольника:

Іде Марія на Маковія,
Чари ховає на чорних віях.
Тиша не дише. Вітер не віє.
Іде, прегарна, ніяковіє [5, 43].

Як бачимо, рухоме зміщення наголосів та присутність алітерованих звуків (у рядках) створює ефект урочистості, всеохопності та руху (“Іде Марія полем та гаєм”, “Груди здіймають грубе намисто”, “Маком дрібненьким шлях посипає”, “Від Маковія до Маковія // Вже й заколише сина Марія”); парне римування ніби додає чіткості у вселюдських кроках Марії, що уособлює образ Матері; і власне весь вірш (парність кінцевої рими, рухомі наголоси, образи, мотив) – як імітація фольклорного віршування.

Зміну ритму дихання вдало імітує власне верлібр зі своїми нерівноскладовими рядками (сегментами), розхитаністю метрики, “незібраністю” рими тощо. В таких віршах змінюється й інтонація, що створює ефект переривання дихання:

мила панно
ще півхвилини
до закриття
ви ще встигнете купити
сумочку зі шкіри мінотавра
із застібкою
либонь
із того
єдиного
рогу [5, 72].

Вірші збірки часто наповнені мімікою та жестами: “Маленька долоня затисла лелію” [5, 75], “як жаский поцілунок // панни середнього віку” [5, 93], “Губами зігриваємо долоні” [5, 94], “Ми довго тримаємо паузу // останнього па” [5, 108], “Стамувавши чуття поволі // Тихо очі примруж лишень” [5, 114]; або ж увесь вірш – суцільні пози, міміка та жести у поєднанні з візуальним контактом:

Осміліла.
Підійшла уприутул.

Ба ні, притулила до себе.
Стою і не знаю,
Які у вас очі –
Зелені чи попелясті.
Якщо зелені, гадаю,
Сплету вам вінок із барвінку,
А як попелясті –
Сплету із блаватів.
А ви подивились у вічі.
Карі?.. [5, 30].

На наш погляд, Мар'яні Савці якнайкраще вдається поєднати слово і мову рухів тіла. У таких випадках авторка особливо структурує звукову організацію тексту, наслідками якої є ніби живе “споглядання” еротичних сплавів вірша:

і ми такі
потомлені спітнілі
як переспілі вижаті жита
і небеса від спеки сполотнілі
солодка днина
диня золота [5, 59];

або ж цілий вірш-сплав, який, до речі, схожий на зорову поезію (поезомалярство), оскільки розташування рядків з абзацу в електронному варіанті дало нам перевернуту *грушу*, яку, про що йдеться у вірші, “розітнули” на дві половини, так подібних до скрипки:

грушу
теплу і медвяну
розтинаєш на дві скрипки
для солодких духів літа
аби грали до нестями
про сум'яття матіоли
про півонії шаленство
про акацієвий безум
про лілеї божевілля
на дві скрипки
на два серця
а скуштуєш
захмелієш
губи сонцем
позолотиш [5, 61].

Мабуть, не тільки за подібністю до скрипки поетеса обрала такий фрукт. Наприклад, у соннику зазначається, що груша “втілює собою жіночу фігуру – бажану і дуже спокусливу. Тому бачити грушу уві сні для чоловіка знаменує зустріч і знайомство з незвичайною жінкою. Їсти грушу уві сні – для чоловіка означає сексуальні стосунки з дуже жіночною і ласкавою партнеркою. Для жінки груша символізує знайомство з усіма можливими наслідками” [6]. А ще, на відміну від любительок яблук, жінки, які полюбляють вживати в їжу груші – “мають шарм та вміють спокушати. Без уваги чоловіків вони почуваються некомфортно” [2]. Таким і є вірш-груша, в якому Мар'яна Савки втілила й жіночу спокусливу фігуру (форма груші-скрипки), і зустріч (влітку), і можливі наслідки від зустрічі-спокуси (“скуштуєш”, “захмелієш”, “позолотиш”).

Взагалі, еротичні вірші поетеси, як і звукова організація текстів, може стати окремим дослідженням з теми.

Як бачимо, для автора ліричний альбом має можливість виразити не тільки свої захоплення кимось або чимось, а й особистісні естетичні захоплення, етичні та моральні уявлення, розставити акценти у своїх вподобаннях тощо. Альбом постає засобом творчої та емоційної самореалізації; може діяти як катарсис. І, насамперед, його сторінки вміщують тільки ті тексти, які відповідають особистим смакам автора.

Список використаних джерел

1. Войтович В. Українська міфологія / Войтович Валерій. – Вид. 2-ге, стереотип. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.; іл.
2. Груша – лакомство соблазнительниц [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://www.obozrevatel.com/family/grusha-lakomstvo-soblaznitelnits.htm>
3. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-укл. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т.1. – 608 с.

4. Петина Л.И. Структурные особенности альбома пушкинской эпохи / Л.И. Петина [Электронный ресурс] / Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/document/529033.html>
5. Савка М. Квіти цмину / Мар'яна Савка. – Львів : ТОВ “Видавництво Старого Лева”, 2006. – 128 с.
6. Сонник. Груша [Электронный ресурс] / Режим доступа : <http://sonnik.guru.ua/slovo/396/>
7. Чеканова А.В. Современный девичий альбом: проблемы бытования / А.В. Чеканова [Электронный ресурс] / Режим доступа : http://www.ruthenia.ru/folklore/l04_chekanova1.htm.

Summary. The author of article investigates the concept of “landscape poetry” by the diverse parameters of poetics in the book “Caraway flowers” of Mariana Savka and proves the collections belonging to the literary album.

Key words: landscape poetry, literary album, memory, monologue, polylogue, polygenre, verbal and nonverbal components.

УДК 821.161.1.09 – 31

Т.В. Кушнірова

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ Ф. СОЛОГУБА “МЕЛКИЙ БЕС”

У статті розглядаються жанрово-стильові особливості роману Ф. Сологуба “Мелкий бес”. Визначено жанровий зміст, жанрові та стильові домінанти, проаналізовано наративну структуру, основні мотиви (фольклорні, міфологічні, екзистенціальні). Значну увагу приділено образам-символам, особливостям портретування та хронотопу роману. Виокремлено риси індивідуального стилю письменника у зв'язку з літературною традицією.

Ключові слова: жанр, стиль, жанровий зміст, домінанта, хронотоп, літературна традиція.

Роман Ф. Сологуба “Мелкий бес” (1902) створювався у непрості роки “рубіжної свідомості” і має ознаки не лише класичного реалістичного роману XIX століття, але й сповідує символістське бачення дійсності. Дослідники (В. Єрофеев, І. Тихонов, З. Мінц, О. Іванова, С. Ільєв, Н. Барковська та ін.) всебічно розглядали творчість письменника, акцентуючи увагу на проблемних питаннях мови, стилю, імагології, однак ґрунтовного аналізу жанрових особливостей у творчості письменника ще не було здійснено у сучасному літературознавстві. Тож ми маємо на меті провести детальне дослідження роману Ф. Сологуба “Мелкий бес”, розглянути його жанрову природу, виокремити жанрово-стильові константи та домінанти, зацентувати увагу на хронотопі роману.

Твір Ф. Сологуба “Мелкий бес” має риси не лише реалістичного роману, але й вибудований у жанрі “космічного” символізму [1, 129], названий “поезією народного бісівства” [7, 59] та стає “порубіжним” твором, що продовжує літературну традицію М. Гоголя, Ф. Достоевського, А. Чехова, Л. Толстого [2]. Жанр преналежність даного роману викликає численні дискусії й нині, оскільки твір характеризується глибоким синтетизмом, у якому певні ознаки стають домінантними.

Хронотоп даного роману виписаний у реалістичній манері, оскільки письменник правдоподібно відтворює життя провінційного містечка. Головний герой, Ардальйон Борисович Передонов, провінційний вчитель, що мріє отримати місце інспектора, обіцяне йому далекою княгинією після весілля із “троюрідною сестрою” Варварою. Даний персонаж стає заключною ланкою у типологічному ряду “маленьких людей” у літературі “порубіжжя” [6, 270], займаючи належне місце поряд із Башмачкіним М. Гоголя, Германом О. Пушкіна, Голядкіним Ф. Достоевського, Беліковим А. Чехова. Передонов, хоча і має риси “маленької людини”, однак змальований “антигероєм”, який зневажає все, що його оточує: “на улице всё казалось Передонову враждебным и зловещим” [8, 178]. Місце інспектора – мета життя персонажа, задля досягнення якої він використовує усі відомі йому засоби: наносить візити місцевим високопосадовцям (відвідує міського голову, прокурора, голову земської управи та ін.), одружується з Варварою тощо. Реалістичності оповіді додає гоголівський прийом, “галерея образів”, покликана детально відтворити побут містечкової інтелігенції.

Попри непередбачувані та безглузді вчинки Передонова, місцеві мешканці не вважають його божевільним: у нього чимало знайомих, жіноча половина населення вважає його перспективним нареченим. Дехто із персонажів відзначає “ненормальність” героя, однак все списується на його “дивакуватість”, перепади настрою. Апогеєм психологічної агонії стає втрата персонажем здорового глузду. Підсвідомість героя породжує фантастичну істоту – недотикомку, яка скеровує не лише думки, але й вчинки персонажа. “Откуда-то прибежала удивительная тварь неопределённых очертаний, маленькая, серая, юркая недотыкомка. Она посмеивалась, и дрожала, и вертелась вокруг Передонова. Когда же он протягивал к ней руку, она быстро ускользала, убегала за дверь или под шкаф, а через минуту появлялась снова, и дрожала, и дразнилась, – серая, безликая, юркая” [8, 119]. Недотикомка зникла, лише коли Передонов “зачурался шепотом” [8, 119]. Передонов, немов медіум, відчуває наявність іншого, таємничого світу, однак боїться його проявів. “Інший світ” вороже налаштований до героя, оскільки життя його – постійний “програш” (“програшними” є не лише доленосні ситуації (одруження, божевілля), але символічна гра в карти, в якій герой терпить фіаско).

Художній простір роману автором детально виписаний, відтворені стосунки між соціальними групами та окремими персонажами, що ґрунтуються на “національному колориті” та виписані в “російському дусі” [2, 9]. Росія, на думку Ф. Сологуба, країна без майбутнього, оскільки в її структурі немає життєдайних сил, здатних сповідувати прогресивні ідеї. Художній час у романі доходить рівня стильової домінанти, оскільки не вбирає рис певного часу, а характеризується “безвременщиной” [2, 9], є типовим для різних періодів російської історії.

Авторська реальність, хоча і скрупульозно виписана, має міфологічні риси та витворює “очевидний “надісторичний” символіко-філософський шар” [11, 9]. У романі створюється певна модель реальності, провінційне містечко стає мікрокосмом, що витворюється головним героєм – деміургом, який має певні міфологічні уявлення. Загалом установка на деміургію, створення певної моделі реальності, характерна для багатьох творів Ф. Сологуба, оскільки кожен його стражденний герой наділений даною функцією. Особистість, намагаючись вирватися за рамки існуючої реальності, наділена здатністю існувати в індивідуальному світі, який по-різному співвідноситься із дійсністю. “Мелкий бес” вибудований на протиставленні характерів двох героїв-ідеологів – Передонова та Людмили Рутілової. Кожен із них перебуває в індивідуальному ідеальному просторі. Мрія Передонова – утвердження свого панування в матеріальному світі, але реальність жорстко детермінована, панівне становище віддано року, тому, за задумом Ф. Сологуба, єдиним виходом із ситуації може бути божевілля, що призводить до повного занурення у підсвідомість. Герой-деміург в сологубівській світобудові не є самостійною одиницею, що здатна вплинути на свою долю, а підпорядкована певним законам буття, що тяжіють над нею. Передонов намагається віднайти істину, вийти з-під влади вищих сил, однак губиться перед величчю інфернальної влади: “Передонов стремился к истине по общему закону всякой сознательной жизни, и это стремление томило его... Он не мог найти для себя истины, и запутался, и погибал” [8, 228]. Передонов є лише іграшкою в руках випадковості й долі, що призводить до приреченості героя, безволля, оскільки всі його дії скеровані містичною фігурою – недотикомкою. Ірраціональне у романі не тлумачиться, однак виконує сюжетотворювальну функцію.

Інший герой-деміург у романі – Людмила Рутилова, яка вибудовує свій індивідуальний світ краси, в основі якого лежать еротичні стосунки із гімназистом Сашею Пильниковим. Любовна історія актуалізує мотив гри, яскраво виражений у романі. Рутилова, граючись, зваблює гімназиста, не замислюючись про наслідки своїх вчинків. Потяг у Людмили з’являється після сну, який відтворює її дивні садистські нахили. “Она сидела высоко, и нагие отроки перед нею поочередно бичевали друг друга. И когда положили на пол Сашу, головою к Людмиле, и бичевали его, а он звонко смеялся и плакал, – она хохотала, как иногда хохочут во сне, когда вдруг усиленно забьется сердце, – смеются долго, неудержимо, смехом самозабвения и смерти...” [8, 138]. Кульмінацією стосунків стає маскарад, куди сестри посилають гімназиста у жіночому костюмі гейші (що є символом розпусти). Хмільні мешканці містечка у намаганні дізнатися, хто ховається за маскарадним костюмом, ледь не розривають героя. Сестри Рутилови, ніби демонічні істоти, відьми, русалки (за словами самого Пильникова), затакують у свої тенета і не дають звільнитися, провокуючи соціальні конфлікти (приїзд Катерини Іванівни Пильникової, зустріч із директором Хрипачем). Хоча реальність Людмили змальована у протиставленні зі світом Передонова, однак має регресивні риси, оскільки підґрунтям стосунків героїв є підлість, обман та розпушта.

Фантастична складова роману допускає існування міфологічних проявів, зокрема образів-міфологем. Архетипи архаїчної свідомості досліджувала З. Мінц і дійшла висновку, що у романі існують язичницькі, християнські, історико-культурні міфологеми (баран, кіт, свято, Змій, Діоніс та ін.) [4]. Однак новаторство Сологуба-фантаста у тому, що “жодна із форм фантастичного вичерпно не пояснює існування головного фантастичного персонажа – Недотикомки” [9, 141]. Цікаво, що в образі недотикомки немає нічого надреального, вона змальована злісною маленькою

тваринкою, цілком реальною та традиційною. Даний персонаж – витвір уяви героя, продукт викривленої свідомості, наділений сюжетоутворювальною функцією.

У міфологічному просторі роману “людина” – явище позачасове, не пов’язане з історичним часом, співвідносне із архетипними схемами. Передонов проходить у романі шлях “анти-розвитку”, доля героя уособлює ідею вічного повтору історії людства, коли особистість повертається до несвідомого, міфологічного мислення, що знаменує процес втрати здорового глузду. Герой втрачає здатність до абстрактно-логічного мислення і пояснює свої неадекватні вчинки втручанням демонічних сил. Персонаж змальований основою зла і руйнувань з проявами “первобытной озлобленности”, стає втіленням “древнего демона” дозачасового хаосу, оскільки його дії спровоковані саме демонічним началом: “... он ломал и портил вещи, рубил топором, резал ножом, срубал деревья в саду, чтобы не выглядывал из-за них соглядатай” [8, 227]. У фіналі оповіді Передонов порушує загальнолюдські заповіді і здійснює вбивство свого “підопічного” Володіна. Персонаж, ніби маріонетка, виконує чужу волю і не може відійти від заздалегідь складеного кимось плану. Не випадково письменник порівнює героя із трупом, що “приводится в действие внешними силами” [8, 229].

Образи антагоністів Передонова – Людмили Рутилової і Саші Пильникова теж змодельовані за архетипними зразками. Людмила Рутілова в оніричному просторі зіставляється і з Євою, яку спокусив Змій, і з давньогрецькою царицею Спарти Ледою, якою захопився Зевс в образі прекрасного лебедя. “То грезилось ей, что лежит она в душно натопленной горнице и одеяло сползает с нее и обнажает ее горячее тело, – и вот чешуйчатый, кольчатый змей вполз в ее опочивальню и поднимается, ползет по дереву, по вервям ее нагих прекрасных ног...” [8, 137]. Міфопоетика образу Саші Пильникова двояка: він наділений рисами Аполлона і Діоніса – двох антагоністів у системі міфопоетичних образів. Риси Аполлона проглядаються через його дитяче гармонійне ставлення до світу, а у сцені маскараду, що нагадує сучасний варіант діонісових Сатурналій із задіянням давнього обряду кривавих тризн, вбачаються риси міфу про Діоніса [5].

Для художнього простору роману характерна наявність постійного нав’язливого, безпричинного сміху. Чим би герої не займалися, сміх супроводжує всі починання. Наприклад, в епізоді помсти господарці квартири, коли герої всіляко псували шпалери в кімнаті, постійно звучить “радостный хохот” Володіна, “сухой, злой смех” Варвари. Забави сестер Рутилових із Сашею Пильниковим теж часто супроводжуються безпричинним сміхом. С. Ільєв, досліджуючи поетику “Мелкого беса”, вказує на переосмислення автором версії давнього греко-єгипетського міфу про сміх як магічний засіб створення світу. У романі сміх стає відтворенням демонічного начала, а творцем світу стає не бог, а його антипод – диявол-звоблювач, який “осміює божественну світобудову, пародіюючи, вивертаючи і показуючи його зворотність, неправедність” [3, 49].

Сміхове начало актуалізує дуальні мотиви “живий” / “мертвий”, причому мотив відмирання є домінантним. Світ, у якому живуть герої роману, є абсурдним, оскільки все, з чим стикається герой набуває статусу “мертвий”, та й сам герой стає квінтесенцією жахливого побуту. Автор деталізує поступовий розпад особистості, робить акцент на механічності героя. Розлад свідомості героя призводить до викривлення світовідчуття: “Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умертвляющим аппаратом. Всё доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь. В предметах ему бросались в глаза неисправности, и радовали его. <...> У него не было любимых предметов, как не было любимых людей, и потому природа могла только в одну сторону действовать на его чувства, только угнетать их” [8, 89]. Регресивність, зіпсованість простору призводить до трагедії в душах героїв, які під тиском обставин змінюються, занепадають. Сюжетна лінія “Пильников – Рутилова” має відкритий фінал, тоді як історія Передонова доводиться автором до логічного закінчення (герой втрачає розум і скоює вбивство).

Просторово-часова організація твору вибудована на протиставленні топосів “провінція” – “столиця”, причому топос провінції домінує в романі. Головний герой живе у типовому провінційному містечку, що не має авторської назви, та відтворене з негативною семантикою. Песимізму оповіді додають і пейзажні замальовки: “Опять была пасмурная погода”, “тоскою веяло затишье на улицах” [8, 88], “Грязные улицы, пасмурное небо, жалкие домишки, оборванные, вялые дети – ото всего веяло тоскою, неизбывною печалью” [8, 179]. Художній простір роману екзистенційно замкнений, статичний, все у ньому сохне і чахне в пилу. Прізвище молодого гімназиста (Пильников) свідчить про те, що не лише простір потерпає від задухи, але й герої фізично та морально занепадають. Простір роману характеризується “тупістю”, дана ознака доводиться автором до лейтмотиву. У романі епітетом “тупий” наділено безліч героїв: “глупый старик”, “глупый инспектор”, “глупый городской голова”, “глупый исправник”, “глупая молодежь” тощо. Мотив “тупості” стає наскрізним у портретуванні багатьох персонажів, зокрема образу Володіна, який неодноразово порівнюється із бараном. “Вошел, молодой человек... : волосы, как у барашка, курчавые, глаза выпуклые и тупые, – все, как у веселого барашка, – глупый молодой человек” [8, 32]. В. Єрофеев зазначав: “Сологубівське місто дійсно славиться

своїм ідіотизмом; при цьому його мешканці все більше тупіють, вірячи “казкам”, оскільки бояться виглядати дурнями” [2, 11].

Топос столиці у романі представлений значно менше, стає символом нездійсненої мрії та виконує імагогічну функцію: “Из Летнего сада Передонов стремительно вошел к Вершиной” [8, 191], “Предводителев дом напоминал поместительскую дачу где-нибудь в Павловске или в Царском Селе” [8, 95]. У деякого із знакових персонажів (Адаменко, Грушиної) є родичі в Петербурзі, згадка про яких є одним із проявів портретування. Столиця у романі є “примарною, ірреальною, ніякою. Немає різниці, існує вона чи ні” [8, 12]. Даний топос автором не описується, лише окремі деталі вказують на наявність даної просторово-часової площини (Людмила виписує із Петербургу духи, у столиці знаходиться княгиня, яка повинна посприяти Передонову в отриманні місця тощо). Тобто просторово-часові межі роману окреслені не лише топосом провінції, але й задіюють топос столиці, що розширює межі художнього простору твору та актуалізує дуальні мотиви.

У хронотопі роману значну роль відіграє топос саду, який змальовується міфологічним Едемом і символізує невинність. Наталія Вершина, господарка саду, яку часто відвідує Передонов, бачиться чаклункою та звідницею, здатною впливати на долі людей. Художній час в окресленому просторі співвідноситься із вічністю та застигає. “Сад желтел и пестрел плодами да поздними цветами. Было тут много плодовых и простых деревьев да кустов” [8, 23]. В означений простір органічно вписується хлопчик Владя, що стає символом непорочності. Автор акцентує увагу на деталі – Владя має приємний, добродушний сміх та бігає босоніж стежками саду. Однак сад-Едем стає й місцем гріхопадіння людей: в райському куточку домінує червоно-жовта, “вогняна” палітра. На думку дослідника С. Ільєва, “...колористичні символи створюють особливу сугестивність обману, підступності, зради та еротичної пристрасті в межах садового простору” [3, 24]. Флористика саду підкреслює оманливість простору (цикутний аїстник, лютики, молочаї та ін. – отруйні рослини, що мають важкий, задушливий запах). Господиня садиби, Наталія Вершина (прізвище походить від слова “верша” – риболовна сітка, що слугує для затягування предметів), в авторському портретуванні змальовується чаклункою, що заманує до себе перехожих. “Каждый раз как Передонов проходил мимо вершинского сада, Вершина останавливала его, и своими ворожащими движениями и словами заманивала в сад. И он входил, невольно подчиняясь ее тихой ворожке” [8, 69].

У художнього просторі роману константними є екзистенційні мотиви, провідним серед яких стає мотив страху. Головний герой повсякчас зазнає впливу даного прояву, що позначається на його характері (домінантним стає агресивний стан). Персонаж панічно боїться, що не отримає омріяного місця, що його обмовлять, обдурять, отруять. Ієрархічно найвище стоїть страх підміни його Володіним, і, як наслідок, втрата Варвари та інспекторського місця. Із розвитком сюжету страхи героя стають все більше екзистенційними та метафізичними, впливаючи на психічний стан персонажа. Показовим є приклад із передоновською кішкою, яка у викривленій свідомості героя постала замаскованим зрадником, що пильнує і пише наклепи. Страх Передонова перед картами ріднить його із пушкінським Германом, якого гра довела до божевілля. Дамам і валетам персонаж виколоє очі, бачачи їх шпигунами у своєму будинку. Перебуваючи під впливом страху, цілком логічною є поява сірої невловимої недотикомки, фантастичної істоти, яка символізує апогей передоновської агонії.

Цікавою у романі є позиція наратора, який на відміну від оповідача реалістичної традиції, що є цілісною фігурою, яка протистоїть хаосу і дає читачеві надію, сам сповідує теорію хаосу. Оповідач є фігурою багатоликою, оскільки вбирає в себе безліч функцій та відтворює дійсність за допомогою грубої іронії, сарказму тощо. Точка зору автора залишається завуальованою, його порівняння контрастні (грубий, тупий Передонов і весела, нарядна Людмила та ін.). В ліричних відступах оповідач сповідує ідеологію символізму, на чому часто наголошували дослідники [2]. Світовідчуття оповідача впливає на колористику роману, яка в свою чергу витворює просторовий континуум твору. Дослідники вказували на автобіографічність роману, оскільки певні герої (Передонов, Варвара та ін.) та події (зокрема, багаторічне викладання самого автора у гімназії тощо) мали місце в реальному житті. Та і характер головного героя мав певну схожість із авторським. Н. Теффі зазначала: “признаючи батьком своїм диявола, він (Ф.Сологуб. – Т.К.) перейняв від нього і весь чорний його спадок: злісну тугу, духовну самотність, холод серця, відразу від земних радостей і презирство до людини” [10, 83]. Саме таку ідеологію сповідує головний герой роману, світовідчуття якого було близьким автору.

Таким чином, визначаємо даний роман як фантастично-соціальний роман-міф, що має глибоке філософське підґрунтя. Основним у творі є філософський шар, який у символічній формі відтворює реалії буття. Символічна форма вираження актуалізує міфологічні мотиви, що є домінантними у романі. Створена деміургом модель світу напівмістична, напівреальна. У романі присутні фольклорні мотиви (чародійство, перевертництво), неоромантична гротескна сатира

(уподібнення людей картам, механізмам, рослинам, мерцям) та інтродюкована фантастика, що наповнює оніричний простір твору (галюцинації Передонова, сні Передонова, Володіна, Марти, Людмили). Однак фантастика у Ф.Сологуба носить завуальований або неявний (терміни Ю. Манна) характер, оскільки ґрунтується на реалістичному матеріалі.

Список використаних джерел

1. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа: дис... доктора филол. наук: 10.01.01 / Нина Владимировна Барковская. – Екатеринбург, 1996. – 461с.
2. Ерофеев В. Тревожные уроки “Мелкого беса” / В. Ерофеев // Сологуб Ф. Мелкий бес: Роман. Рассказы. – М.: Правда, 1989. – С. 3–16.
3. Ильев С.П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики / С.П. Ильев. – К.: Лыбидь, 1991. – 172 с.
4. Минц З.Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов / З.Г. Минц // Ученые записки Тартусского государственного университета. – Тарту. – 1979. – № 459. – С.76–120.
5. Мойсеева О.П. Жанровые особенности романа Ф. Сологуба “Творимая легенда”: дис... канд. филол. наук: 10.01.02 / Ольга Павловна Мойсеева. – Одесса, 2000. – 192 с.
6. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) / Л. Силард // Проблемы поэтики русского реализма XX века. – Л.: СПбГУ, 1984. – С. 265–286.
7. Слободнюк С.Л. “Дьяволы “Серебряного века” (древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг.) / С.Л. Слободнюк. – СПб.: Алетейя, 1998. – 427 с.
8. Сологуб Ф. Мелкий бес: Роман. Рассказы / Ф. Сологуб. – М.: Правда, 1989. – 475 с.
9. Тихонов И.А. Фантастическое в романе Ф.Сологуба “Мелкий бес” / И.А. Тихонов // Традиции в контексте русской культуры. – Череповец: Изд-во Череповецкого гос. ун-та им. А.В. Луначарского, 1995. – С.139–141.
10. Тэффи Н.А. Федор Сологуб / Н.А. Тэффи // Воспоминания о Серебряном веке: [сборник мемуаров]. – М.: Республика, 1993. – С.80–89.
11. Утехин Н.П. Альдонса и Дульцинея Ф. Сологуба / Н.П. Утехин // Сологуб Ф. Мелкий бес. Заклинательница змей. Рассказы. – М.: Советская Розсип, 1991. – С.3–24.

Summary. The article deals the genre-style features of the novel F.Sologub “The Petty Demon”. Provided genre content, determined genre and stylistic dominant, the main motives (highlights folklore, mythological and existential motives). The basic attention is taken away to images-symbols, features of portraiture, a chronotope of the novel. Highlights of the individual style of the writer, and the relationship with the literary tradition.

Key words: genre, style, genre content, the dominant, chronotope, a literary tradition.

УДК 821.161.1-1

В.С. Кшевецький

МОДИФІКАЦІЯ КАНОНІЧНОЇ ФОРМИ СОНЕТА У ПОЕЗІЇ СРІБНОГО ВІКУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ВАЛЕРІЯ БРЮСОВА)

У статті розглянуто основні архітектонічні трансформації та особливості сонетів В. Брюсова. Строфіка та метрика творів дає підстави стверджувати, що в епоху розквіту символізму канонічна форма сонета зазнає як архітектонічних модифікацій, так і ускладнення смислового навантаження.

Ключові слова: архітектоніка, метр, рима, ритм, сонет, строфа, хорей, ямб.

Валерій Брюсов небезпідставно вважається знавцем європейської поезії [1; 7]. Беручи до уваги пильне ставлення поета до проблеми організації віршового мовлення, не важко припустити, що строфи, канонізовані в Середні віки й епоху Відродження, були ним добре вивчені. Так, у репертуарі В. Брюсова знаходимо сонет, октаву, сициліану, терцину, рондель, тріолет, хоку, пантум тощо.

Досить поширеним сьогодні є твердження, що сонет – це “ідеальна форма художнього твору” [1, 22]. В межах твердих архітектонічних форм В. Брюсова на долю сонетів припадає 55,2%. Інтерес митця до цієї канонічної форми був не випадковим, адже своїми жорсткими архітектонічними вимогами сонет якнайкраще відповідав принципам, що формували поетичне мислення лідера російського символізму. На думку літературознавця І. Бехера, “ніяка інша форма не вимагає навіть приблизно такої поетичної дисципліни, такої конденсації рими, образу...” [2, 101]. Кількісний аналіз показників метричної будови сонетів В. Брюсова демонструє панування 5-стопового ямба – канонічного для сонета, “в якому поезія конкретного народу досягла найбільшої досконалості” [3, 37]. 5-стоповий ямб дозволяє створити в сонеті специфічну звукову красу слова, надати віршеві особливої мелодійності, що не конкурує ні з музикою, ні з піснею. Відомий український віршознавець І. Качуровський пояснює популярність цього розміру в канонізованих строфах тим, що 5-стоповий ямб виступає “як заміник відповідних силабічних розмірів романської поезії” [4, 27]. Припускаємо, що використання традиційного метра свідчить про намагання письменника дотримуватися канону, демонструвати власну поетичну майстерність і розширювати жанрово-тематичні якості національної літератури.

Сонетарна спадщина митця є неоднорідною у вираженні через метричні схеми. Серед 40 оригінальних сонетів В. Брюсова зустрічаємо близько 20 варіантів різних метричних сполук. Найпопулярнішим варіантом метричної побудови сонета є схема AbAbAbAbCCdEEd Я5. Абсолютну тотожність на рівні архітектоніки спостерігаємо в тематично різних сонетах “К портрету М.Ю.Лермонтова”, “Путь к высотам (Сонет-акростих)”, “Ликорн”, “Южный крест” та ін. В. Брюсов дотримується сонетного канону, протиставляючи на семантичному рівні тезу, антитезу та синтезуючи їх у фіналі твору. Спільна для всіх сонетів цієї групи тональність суму, песимізму зумовлена, зокрема, й архітектонічною тотожністю поезій.

Сонет “К портрету М.Ю.Лермонтова” – це зверненням ліричного героя до поета, який уособлював цілу епоху, що мріяла про “*ангельски-прекрасное*”, але любила “*демонски-мятежное*”. Неоднозначність світосприйняття поета зумовлює складність інтерпретації його творчості:

<i>И мѣтебѣ, поэт, не разгадаѣли,</i>	́ ́ ́ ́ ́ ́ ́
<i>Не по́няли млада́енческой печа́ли</i>	́ ́ ́ ́ ́ ́ ́ ́
<i>В твоѣх как будто ко́ваных стиха́х!</i>	́ ́ ́ ́ ́ ́

[5, 144].

Невідповідність зовнішнього та внутрішнього світів посилюється на рівні архітектоніки: фонічно слабкі стопи пірихія є потенційно сильними, тому що вони несуть основне ідейне навантаження синтезуючої частини сонета. Їхнє гармонійне розташування в метричній схемі підкреслює витонченість і досконалість форми сонета.

Душевна роздвоєність ліричного героя на тлі первісної природи є предметом зображення в сонеті “Ликорн”:

<i>Столетний бор. Вечерний сумрак зѣлен.</i>	A
<i>Мне щеки нежит мох и мягкий дѣрн.</i>	B
<i>Мелькают эльфы. Гномы из расщѣлин</i>	A
<i>Гранита смотрят. Крадется ликорн</i> [5, 297].	B

Алітерація носових [м], [н] створює ефект замкнутості простору (клаузула на [н] у кожному вірші строфи), посилюючи таємничість та відстороненість світу природи від світу людини.

<i>Свободы! Тишины! Путем знако́мым</i>	A
<i>Сойти в пещеру к празднующим гно́мам.</i>	A
<i>Иль с дочерью Царя Лесногопе́ть,</i>	b
<i>Иль мирно спать, сомхом, с землей, с грани́том...</i>	C
<i>Нет! голосом жесто́ким и несѣ́тым</i>	c ́ ́ ́ ́ ́ ́ ́ ́
<i>Звучит во мне, считая миги, ме́дь</i>	b ́ ́ ́ ́ ́

[5, 298].

В. Брюсов експериментує в останній строфі сонета, графічно розбиваючи перший вірш терцета. Тому візуально другий та третій вірші сприймаються осібно, утворюючи своєрідний дистих. На архітектонічному рівні таке виокремлення посилюється стопою спондея та насиченістю вірша стопою пірихія. Семантично дистих є найсильнішим місцем сонета, в якому вирішується доля ліричного героя. Архітектоніка фінальної терцини наближає сонет поетасимволіста до англійської форми, хоча за формальними ознаками – це французький канон. Таким чином, автор намагався провести своєрідний “подвійний” синтез як на рівні семантики, так і на рівні архітектоніки, наближаючи власну сонетну майстерність до досконалості.

Російський поет звертався також до нетрадиційних метрів у написанні сонетних творів: 6-стоповий ямб (12%) та 4-стоповий хорей (3%). Нетрадиційний для сонета 6-стоповий ямб “здобув широке розповсюдження в російській, а згодом і в українській поезії” [4, 28]. Припускаємо, що використання цього розміру свідчить про намагання В. Брюсова відійти від канону, посилити медитативне начало, продемонструвати власну майстерність.

Прагнення до експериментів з канонічною формою присутнє в сонеті “Осеннеечувство”. Типологічну близькість із попередніми сонетами спостерігаємо у тотожності строфічної побудови (AbAbAbAbCCdEEEd), проте відмінним є віршовий розмір – неканонічний для сонета розмір 4-стопового хорей (AbAbAbAbCCdEEEd X4). Метр хорей оновлює “тверду” форму. Незважаючи на етимологію та семантику метра (танець, хоровод [6, 328]), тональність сонета є сумною, тому що важкі роздуми переповнюють ліричного героя, що перебуває в пошуку творчого “Я”:

<i>Подлучаюнонойгрéзы</i> ,	A
<i>Не цветутсозвучийрозы</i>	A
<i>На куртинах Красоты́,</i>	b

<i>И сквозьокнаснобессвя́зных</i>	C
<i>Не встречаютзвездалма́зных</i>	C
<i>Утомленныемечты́</i> [5: 30].	b

Архітектонічні особливості останнього вірша терцета (насиченість стопою пірихія на тлі попередніх віршів із сильною позицією стоп та чітким ритмом) співвідносяться із семантичним наповненням сонета. Ліричний герой надто юний, щоб повністю зрозуміти закони поетичної краси та матеріалізувати свої задуми; він втомлюється через постійні творчі пошуки (“*утомленныемечты*”).

Розмір 6-стопового ямба зустрічається в сонетах “Ассаргадон (Ассирийскаянадпись)”, “К портрету Лейбница”, “Сонет”, “Египетский раб”, “К.Д. Бальмонту (“Какпрежде, мывдвоем, в ночном кафе. За входом...”)” та ін.

Спільна для багатьох творів В. Брюсова тема сенсу людського життя розгортається по-різному в сонетах “Ассаргадон (Ассирийскаянадпись)” (aBaBaBaBccDDee Я6) з циклу “Любимцывеков” та “Египетский раб” (AbAbAbAbCdCdEE Я6) з циклу “Властительныетени”. Ассаргадон – “вождь земныхцарей и царь”, який підкорив усі давні цивілізації, і саме в цьому він бачить головне завдання людини на землі:

<i>Я исчерпа́ до дна́тебя́, земна́ясла́ва!</i>
<i>И вотстою́один, вели́чьемупо́ен,</i>
<i>Я́, во́ждьземныхцарей́ и царь—Ассаргадо́н</i> [5, 67].
$\cup\cup$ \cup' \cup' \cup' \cup' \cup' \cup' \cup
$\cup\cup$ \cup' \cup' \cup' $\cup\cup$ \cup'
\cup' \cup' \cup' \cup' $\cup\cup$ \cup'

Детальний аналіз архітектоніки сонета зумовлює неоднозначність тлумачення фінального терцета. Фонічно та метрично початок останнього вірша (“Я, вождь”, | \cup' \cup' |) після подовженої анакрузи в попередніх сприймається як безсумнівно найсильніша частина твору, що несе основний ідейний зміст. Проте пари слів, що римуються (“забава” – “слава”, “упоен” – “Ассаргадон”), відсутність окличної інтонації наптовхують на думку про хибність і марність сподівань героя; він залишається самотнім у пошуках щастя.

Ліричний герой поезії “Египетский раб” розуміє плинність і закономірність завершення людського життя. Ця думка підтверджується в архітектоніці останнього вірша:

<i>Я жалкий раб царя, и жребиймойбезвэ́стен:</i>	A
<i>Какутренняятень, исчезну без следа́,</i>	b
<i>Меня с лицаземливекасотрут, какплесень...</i> [5, 287].	A

Проте результати праці раба (“*гробницацарская, святаяпирамида*”) будуть існувати вічно:

*Но не исчезнет следот моего труда,
И вечность простоят, близ озера Мериды,
Гробница царская, святая пирамида* [5, 287].

| u | u' | u' | u | u | u' | u' |
| u' | u | u' | u' | u | u' | u' | u
| u' | u' | u | u' | u | u' | u

Вертикальне розташування стоп пірихія пов'язує заключні вірші сонета, що на ідейному рівні перегукуються з темою рабства. Суміжне римування в останніх строфах терцетів (характерна ознака англійського сонета) посилює ідейний зміст твору (результати наполегливої праці існуватимуть після смерті людини), підводить підсумок пошуків людиною свого місця у всесвіті.

Ідентична поезії “Египетский раб” метрична побудова представлена в сонетах “К.Д. Бальмонту” (цикл “Для всех”) і “Сонет” (цикл “Сонеты и терцины”).

Сонет “К.Д. Бальмонту” (AbAbAbAbCdCdEE Я6) – це звернення-посвята ліричного героя. 6-стоповий ямб надає сонету урочистості, тому поезія сприймається як щире звернення до давно знайомої людини, внутрішній світ якої прагне зрозуміти ліричний герой. Автор порушує канонічне правило синтаксичної завершеності кожного вірша. Художній прийом енжамбеманаутворює віршову єдність і забезпечує ефект очікування наступної думки:

<i>Как прежде, мы вдвоем, в ночном кафе. За входом</i>	A
<i>Кружит огни Париж, своим весельем тыян.</i>	b
<i>Смотрю на облик твой; стараюсь год за годом</i>	A
<i>Все разгадать, найти рубцы от свежих ран</i> [5, 294].	b

Уся строфа сприймається як суцільна розповідь, близька до чіткої ритмічної прози (лише дві стопи пірихія). Своєрідний диптих у фіналі (“*Но чтобы выразить, что в этом лике ново, / Ни ты, ни я, никто еще не знает слова!*” [5, 295]) розкриває ідейний зміст сонета. Це є типовим для представників символізму твердження, що ґрунтується на ідеї космічної первинності знака та, в цьому контексті, можливості вираження сутності речі лише через символ.

Проблема ролі митця в суспільстві порушується в поезії “Сонет” (AbAbAbAbCdCdEE Я6). Архітектонічна побудова сонета за англійським зразком взаємопов’язана з тематичним наповненням твору (театр, сценічна роль, життя, людина) і шекспірівськими алюзіями та ремінісценціями (“*О ловкий драматург*”, “*Вся жизнь игра*” тощо). Ліричний герой вдячний долі за випробування в житті (“*красоту неожиданных поражений*”, “*роль сославой*”), що зробили його мудрим. Наприкінці життєвого шляху в нього залишається лише одне бажання:

<i>Одно желание во мне, в пыл простертном,</i>	E
<i>Узнать, как пятый акт развяжется с четвертым</i> [5, 147].	E

Ліричний герой залишається вірним власним принципам, а В. Брюсов – канонам побудови сонета. Останній вірш поезії – концентрація основної думки – це водночас головна вимога до побудови сонетних творів, а саме – зв’язок і гармонічність усіх складових елементів.

Роздуми над непростотою долею геніальних людей складають основу сонета “К портрету Лейбница” (aBaBaBaVccDeeDЯ6) з циклу “Близким”. Ліричний герой захоплений постаттю великого математика та мислителя (“*О Лейбниц, о мудрец, создатель вещей книг*” [5, 90]), який співвідноситься з образом автора (“... ты... тайны от людей Скрывал в символах...” [5, 91]). Антитеза (геній і суспільство, що його не розуміє) посилюється антиномічними римованими парами (*книг – не постиг, пророки – упреки, людей – детей, тобой – судьбой, хранитель – Учитель*). Своєрідне зіткнення понять, їхнє постійне чергування посилюються на рівні архітектоніки –aBaBaBaVccDeeD Я6, що свідчить про увагу Брюсова до формозмістових компонентів сонета. Філософський зміст, увага до світоглядних проблем, символічне навантаження образів є рисами сонета “К портрету Лейбница”.

Отже, аналіз архітектонічних та семантичних особливостей сонетів В. Брюсова дає підстави стверджувати, що в епоху розквіту символізму жанр сонета зазнає як архітектонічних модифікацій, так і ускладнення смислового навантаження. Переважна кількість сонетних творів пишеться канонічним 5-стоповим ямбом, проте в творчості В. Брюсова відступ від канону складає приблизно 20%.

Завдяки використанню 6-стопового ямба основоположник російського символізму досягає уповільнення поетичного мовлення, концентрації уваги на лексичному матеріалі, деякої урочистості. Це твори, переважно, на філософську тематику.

Умовна цезура після третьої стопи споріднює сонети митця з олександрійським віршем. Сонетна спадщина В. Брюсова містить зразки англійського, італійського та французького сонетів, що свідчить про увагу до традиції та класичних норм. Автор порушує канон завершеності кожного

вірша строфи, забезпечуючи їхню архітектонічну єдність, зв'язок і гармонічність усіх елементів та створюючи ефект очікування наступної думки. Рима в поезії виконує змістову функцію, акцентуючи увагу на ідейно значимих частинах твору.

Архітектонічні особливості сонетних творів В. Брюсова становлять тісне сплетіння традиції і новаторства. Тяжіння лідера російського символізму до версифікаційних пошуків стає основою поетичного мислення сучасних і наступних поколінь.

Детальне дослідження архітектонічних особливостей поезії В. Брюсова може породжувати нові наукові розвідки. Дослідження метрики і строфіки інших канонізованих форм визначатимуть прерогативи подальших перспективних досліджень спеціального, уточнюючого й узагальнюючого характеру.

Список використаних джерел

1. Герасимов К.С. Диалектика канонов сонета / Герасимов К. // Гармония противоположностей. Аспекты теории и истории сонета. Тбилиси :Изд-во Тбил. ун-та, 1985. –С. 17-52.
2. Бехер И.Р. Философия сонета или маленькое наставление по сонету / И.Р.Бехер // Вопросы литературы. – 1965. – № 10. – С. 101-112.
3. Гиришман М. М. Архитектоника бытия-общения – ритмическая композиция стихотворного текста – невозможное, но несомненное совершенство поэзии / Гиришман М. // Анализ одного стихотворения. “О чем ты воешь, ветер ночной?..” Ф.И. Тютчева : Сб. науч. тр. – Тверь :Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 20-27.
4. Качуровський І. Метрика:Підручник для студентівфілологічного факультету вищого навчального закладу / Ігор ВасильовичКачуровський. – К.:Либідь, 1994. – 120 с.
5. Брюсов В. Я. Сочинения :[в 2-х т.].–М.: Худож. лит., 1987. – Т. 1 : Стихотворения и поэмы / Сост., вступ. ст. и ком. А. Козловского. – 1987. –575 с.
6. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М.: Сов.энцикл., 1966. – 376 с.
7. Гаспаров М. Л. “Синтетика поэзии” в сонетах В.Я. Брюсова //Гаспаров М.Л. Избранные труды. – М.: Языки русской культуры, 1997. – Т. II : О стихах. – 1997. – С. 306-331.

Summary. The article deals with the main architectonic transformations and peculiarities of Valeryi Bryusov's sonnets. Stanzaic prosody and metrics prove that genre of sonnet gets architectonic modifications and sense complication in the epoch of symbolism prosperity.

Keywords: architectonics, iambus, metre, rhyme, rhythm, sonnet, strophe, trochee.

УДК 821.111-32.09

А.А. Лаврова

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В РАССКАЗЕ У.С. МОЭМА “ПАДЕНИЕ ЭДВАРДА БАРНАРДА”

У статті розглядаються особливості художнього часо-простору в оповіданні В.С. Моєма “Падіння Едварда Барнарда”. Йдеться про використання різних форм простору і часу, їхнє художнє відображення й філософське осмислення, що є тісно пов'язаним з пошуками найбільш глибокого та всеохоплюючого розуміння життя у його кардинальних моментах, що визначають долю індивіда.

Ключові слова: В.С. Моєм; художній простір; художній час; хронотоп; мала проза; оповідання; жанр.

У.С. Моєм писав в різних жанрах: виступав як драматург – “Леди Фредерик” (“Lady Frederick”, 1907), “Круг” (“The Circle”, 1921), “За боевые заслуги” (“For Services Rendered”, 1932), “Шепи” (“Sheppey”, 1933) и др.; романист – “Время страстей человеческих” (“Of Human Bondage”, 1915), “Луна и грош” (“The Moon and Sixpence”, 1915), “Узорный покров” (“The Painted Veil”, 1925), “Пирог и пиво” (“Cakes and Ale”, 1930), “Театр” (“The Theater”, 1937), “На лезвии бритвы” (“The Razor’s Edge”, 1945). Моєм – автор многочисленных статей о писательском ремесле, об искусстве рассказчика, о романистах прошлого (Г. Филдинг, Дж. Остен, Ч. Диккенс, Г. Флобер, Ф. Достоевский, А. Чехов). Но свой творческий путь писатель начал в жанре рассказа (“Дон Себастьян”, 1898) в конце XIX столетия. В начале XX века Сомерсет Моэм настойчиво экспериментировал с малой формой, по-разному объединяя рассказы для создания панорамной

картины социальной жизни человека в переходный период (“Ориентиры”, 1899; “Трепет листа: маленькие истории островов Южного моря”, 1921; “Каузарина”, 1926; “Эшенден, или Британский агент”, 1928; “Шесть рассказов, написанных от первого лица”, 1931; “Космополиты: очень короткие рассказы”, 1936; “По тому же рецепту”, 1940; “Игрушки судьбы”, 1946).

Нельзя сказать, что творчество У.С. Моэма оставалось вне поля зрения отечественных и зарубежных исследователей (Бурцев А.А., Влодавская И., Гозенпуд А.А., Жантиева Д.Г., Ионкис Г.Э., Михальская Н.П., Пивоварова Е.Л., Скороденко В.А., Урнов Д.М., Кёртис А., Колдер Р., Морган Т., Олдридж Дж. и др.), однако приходится констатировать, что проблеме художественного пространства / времени внимание не уделялось. Особенно это касается малой прозы писателя. А ведь немаловажным представляется тот факт, что создание маленьких шедевров новеллистики приходилось на весьма значимые исторические моменты. Это даёт все основания утверждать, что социально-историческое пространство и время в рассказах Моэма помогает более выпукло воспринимать реалии Британской империи. Именно этой проблеме – исследованию особенностей поэтики художественного пространства и времени малой прозы Сомерсета Моэма – и посвящена данная статья.

Вневременное истолкование конфликтов жизни, в известной степени восходящее к модернистской концепции действительности, отчасти свойственно и Моэму. Противостояние доброго и злого представляется ему извечным, но в процессе развития действия в повествовании эти вневременные этические категории приобретают конкретно-историческое содержание и определяют основную реалистическую доминанту художественного метода писателя.

Использование различных форм пространства и времени, их художественное отражение и философское осмысление в рассказах Моэма тесно связаны с поисками наиболее глубокого и всеобъемлющего постижения жизни в ее кардинальных моментах, определяющих не только судьбу индивида, но и судьбу страны, общества, народа.

Художественная реальность и изображение человека у Моэма не поддаются однозначному определению, что находит своё объяснение в многомерном осмыслении им конкретно-исторических пространственно-временных реалий эпохи. Показательным в этом смысле является рассказ “Падение Эдварда Барнарда”.

Пространство этого произведения построено на антитезе: оно делится на своё и чужое, столицу и провинцию, город и сельскую глушь, метрополию и колонию. Своё – это Соединённые Штаты Америки, чужое – Таити. Герой рассказа Бэйтмен Хантер возвращается с острова в Чикаго, домой: “Но вот наконец и Чикаго. Бэйтмен с радостью увидел знакомые длинные вереницы серых домов. Ему не терпелось поскорее очутиться на Уобаш-авеню, увидеть толпы на тротуарах, машины, снующие по мостовой, услышать привычный шум. Он дома. И он счастлив, что родился в самом замечательном городе Соединённых Штатов” [1, 67]. Для Хантера его родной город – “неугомонный город” [1, 68] – средоточие всех ценностей и благ цивилизации: “Он снова в цивилизованном мире, в самом средоточии культуры, среди избранных мира сего” [1, 69]; “Сан-Франциско – это провинция, Нью-Йорк уже изжил себя, будущее Америки – в развитии её экономических возможностей, а Чикаго так удобно расположен и жители его исполнены такой энергии, что, конечно, ему суждено стать подлинной столицей страны” [1, 67]. Хантер не сомневается в том, что “Чикаго станет величайшим городом мира” [1, 67].

Однако главный герой рассказа, именем которого он назван, Эдвард Барнард воспринимает этот город совсем по-другому: “Вот я вспоминаю Чикаго и вижу мрачный, серый город, сплошной камень – точно тюрьма – и непрестанную суматоху” [1, 97]. Для него это место, где безвозвратно теряется душа, где сам стиль жизни – это вечная суета и напряжение, а цели и устремления – довольно таки мелкие и пошлые. Чикаго становится для него городом, в котором люди превращаются в цирковых лошадей, несущихся в безудержном порыве по кругу, подстёгиваемых бичом стремления к наживе, власти, пуританской благопристойности: “<...> спешить на службу, работать час за часом весь день напролёт, потом спешить домой, обедать, ехать в театр <...> А когда состаришься, чего тогда ждать? Утром спешить из дому на службу и работать час за часом весь день напролёт, потом спешить домой, обедать, ехать в театр?” [1, 97-98].

Справедливости ради стоит отметить, что не всегда Эдвард так воспринимал Чикаго и темп и стиль его жизни. Бывали времена, когда и он, сын преуспевающего человека, подающий надежды претендент на руку завидной невесты, очаровательной Изабеллы Лонгстаф, был абсолютно своим среди себе подобных дельцов, для которых на первом месте (да что там, и на втором, и на третьем!) всегда были прибыли, карьера и успех любой ценой. После внезапного финансового краха семьи и самоубийства отца, когда бракосочетание с наследницей капиталов Лонгстафов становится не просто проблематичным, а вообще невозможным, Эдвард отправляется на острова Полинезии, чтоб изучить все тонкости торгового дела и сделать себе состояние, что по возвращении в Чикаго обеспечит ему приличное положение и возможность взять в жёны Изабеллу.

Исторические реалии этого периода были таковы, что, нещадно эксплуатируя местное население и проводя политику хищнического отношения к природным богатствам колоний, выходцы из метрополий, европейцы и американцы, в считанные месяцы становились нуворишами. При этом им не было никакого дела до местного населения, которое они считали второсортным, презирали и воспринимали как дикарей, отказывая им в культуре, самобытности, человеческих качествах. Так, Хантер оценивает людей и судит об их качествах исключительно по расовому признаку: “Бэйтмен заметил то, что раньше ускользнуло от него: в жилах этого юноши течёт немало туземной крови. И невольно Бэйтмен стал смотреть на него несколько свысока” [1, 80].

Именно потому пространство острова Эдвард поначалу воспринимает как чужое. Для него Таити – всего лишь “широкое поле деятельности для предприимчивого человека” [1, 96]. Подспудно он стремится преобразовать это чужое для него пространство в подобное “своему”, привычное, наполненное всеми благами цивилизации: “<...> я уже видел, как на острове возникают огромные фабрики”; “Гавань была тесновата. Я строил планы, как расширить её, потом образовать синдикат и купить землю, построить две-три большие гостиницы и несколько бунгало <...> Я уже видел, как через двадцать лет на месте этого полуфранцузского ленивого городишка Папеэте вырастет большой американский город с десятиэтажными домами и трамваями, театрами, биржей и мэром” [1, 96]. Однако со временем Таити из “чужого” пространства превращается в “свое”, и Эдвард уже говорит “У нас на Таити” (выделено нами. – А.Л.) [1, 85].

С целью приумножить капитал отправляется в Полинезию и Бэйтмен Хантер: “Фирма его отца, компаньоном которой он теперь стал, производила все виды автомобилей и как раз намеревалась открыть отделение в Гонолулу, Сиднее и Веллингтоне” [1, 78]. На обратном пути Бэйтмен останавливается на Таити, чтоб повидать Эдварда и выполнить поручение Изабеллы – разузнать причину невозвращения Барнарда. Хантер, делец до мозга костей, не в состоянии принять точку зрения Эдварда. Выслушав исповедь друга, он понимает лишь одно – упущенную возможность разбогатеть: “У тебя есть идеи и есть способности. Ведь ты станешь самым богатым человеком на всём Тихом океане! <...> Неужели ты хочешь сказать, что тебе не нужны деньги, огромные деньги, миллионы? А ты знаешь, что можно сделать с такими деньгами? Знаешь, какую силу они дают?” [1, 96]. Поначалу Хантер пытается найти объяснение поведению Эдварда в привычных для своего общества координатах: Барнард не возвращается в Чикаго, так как ему стыдно, что он не преуспел на торговом поприще. Выслушав Эдварда, он взволнован и возмущен нежеланием друга делать деньги. В конечном итоге, как настоящий бизнесмен, Бэйтмен просчитывает свою выгоду: “<...> когда оказались затронуты его собственные интересы, он позволил им одержать верх над рыцарскими чувствами” [1, 66]. Интересами этими была Изабелла Лонгстаф.

Изабелла – представительница того мира, членами которого были Эдвард и Бэйтмен: “<...> в её жилах течёт кровь лучших семей Чикаго” [1, 69]. Образец утонченности, хрупкости, стиля, эта прелестная девушка на деле оказывается такой же расчётливой, трезвой, бездушной, чопорной пуританкой, стремящейся соответствовать всеми силами тому положению, которое занимает, куклой, для которой не существует понятий любовь, свобода, непосредственность, лишённой какого-либо налёта романтизма, так свойственного её возрасту. Эдвард Барнард, искренне любящий Изабеллу, начинает понимать её сущность, лишь оказавшись в ином жизненном пространстве – на Таити. Одновременно с пониманием смысла жизни, для него становится очевидным, что Изабелла любит не его как такового, а те возможности, которые сулит будущий статус Эдварда: “Ева любит меня таким, какой я есть, а не таким, каким я могу стать” [1, 101]. Эти слова проникнуты горечью разочарования, но не только в своей бывшей невесте, а и во всём том мире, который некогда был близок Эдварду. Моэм ироничен по отношению к своей героине. И эта ирония сквозит при описании Изабеллы (“Она всех судит с высоты своей непогрешимости, и нет ничего страшнее ледяного молчания, каким она встречает любой поступок, несогласный с требованиями её суровой морали. Нечего и думать переубедить её, она никогда не меняет своих мнений” [1, 67]), и при описании её жизненного пространства (“Столовая была подходящей оправой для её хрупкой красоты, ибо по желанию Изабеллы этот дом – точь-в-точь один из дворцов на Большом канале в Венеции – был обставлен знатоком англичанином в стиле Людовика XV; изящество обстановки, связанное для нас с именем этого любвеобильного монарха, оттеняло прелесть Изабеллы и в то же время казалось в её присутствии не столь легкомысленным” [1, 69]; “<...> оправились наверх, и она ввела его (Хантера. – А.Л.) в гостиную <...> Изабелла с улыбкой огляделась по сторонам.

– По-моему, очень удачно, – сказала она. – **Главное, всё, как должно быть.** Даже пепельницы и те не нарушают стиля.

– Вот в этом-то вся прелесть. Здесь всё в точности так, как должно быть, **вы и тут верны себе**” (выделено нами. – А.Л.) [1, 70]).

Изабелле противопоставлена дочь Арнольда Джексона Ева. Она – дитя природы, свободная от условностей цивилизованного мира. Бэйтмен не может не отметить её красоту и грацию: “Прелестное создание. Словно богиня полинезийской весны” [1, 90]. В отличие от Изабеллы, в Еве нет ничего напускного, чопорного. Она свободна в проявлении своих эмоций и симпатий. И в своём пространстве она так же органична, как органична в своём мире Изабелла. Вопрос мисс Лонгстаф, обращённый к Бэйтмену и оставленный им без ответа, есть ли между ними какое-нибудь сходство, отнюдь не случаен и не празден. Для Моэма это один из важных моментов повествования, подводящий к развязке. И, как это ни парадоксально, ответ, несмотря на всё различие между представительницами двух чуждых миров, утвердительный: да, они очень похожи, эти две девушки. И не только и не столько своей красотой, сколько абсолютным соответствием тому пространству, в котором каждая из них существует.

В рассказе не только сталкиваются жизненные пространства героев, но и вступают в конфликт две идеологии, два взгляда на общество, мир, чувства. Стремлению к упорядоченности, чёткой регламентации, пафосности и снобизму Хантеров (“<...> ехали берегом озера к внушительному зданию, точной копии одного замка на Луаре, которое мистер Хантер построил несколько лет назад” [1, 68]) и Лонгстафов противопоставлен естественный, далёкий от цивилизации мир полинезийцев, мир безбрежных просторов: “Кокосовые пальмы беспорядочной толпой спускались по крутому склону к лагуне, и в вечернем свете она вся переливалась нежными красками, точно грудь голубки. Неподальёку на берегу ручья теснились туземные хижины, а у рифа чётко вырисовывался силуэт челна и в нём – два рыбака. Дальше открывался беспредельный простор Тихого океана, и в двадцати милях, воздушный, бесплотный, точно сотканный воображением поэта, виднелся несказанной прелести остров Муреа. Красота была такая, что у Бэйтмена дух захватило” [1, 89]; “<...> мужчины вышли на веранду. Было очень тепло и воздух напоён ароматом белых ночных цветов. Полная луна сияла в безоблачном небе, и лунная дорожка протянулась по широкой глади океана, уводя в беспредельные просторы Вечности” [1, 70].

Мотив полнолуния, типичный для прозы Моэма, вводит в повествование тему Вечности, противопоставленной суетности бытия человека цивилизации. Именно Арнольду Джексоу, “паршивой овце” и “блудному сыну” семейства Джексон – Лонгстафов, дано понятие истинную красоту: “<...> мгновение преходящее, но память о нём всегда будет жить в вашем сердце. Вы коснулись вечности” [1, 90].

Время для героев повествования различно. Для Изабеллы очень важно соблюдать все условности света, и время помогает не терять лицо в обществе. Спешить – это не *comme il faut*: “Это так похоже на неё – ждать долгие часы, хотя можно было бы и раньше узнать о том, что так близко её касается” [1, 69]. Об Эдварде же она говорит: “У него нет чувства времени” [1, 76]. У Бэйтмена в запасе всегда “вдоволь времени” [1, 70], и хотя он удивляется тому, что Изабелла не торопит стрелки часов, сам занимает выжидательную позицию. Эдвард, который смолodu был рассудителен, как старик, попав в другое жизненное пространство, словно поворачивает время вспять. Сбросив налёт цивилизации, он словно молодеет: “Он смеялся, кричал, пел. Совсем как пятнадцатилетний мальчишка. Никогда Бэйтмен не видел его таким весёлым” [1, 88]. Обитатели острова, а с ними и принявшие их образ жизни, их философию европейцы Арнольд Джексон и Эдвард Барнард живут в абсолютно других временных рамках. Мы сталкиваемся с мифологическим хронотопом древних легенд Таити: “То были диковинные рассказы о былых временах, об опасных путешествиях в неведомые края, о любви и смерти, о ненависти и мщении. Рассказы об искателях приключений, открывших эти затерянные в океане острова, о мореплавателях, которые селились здесь и брали в жёны дочерей славных вождей таитянских племён” [1, 93].

“Колдовство, таившееся в этих рассказах”, завораживает Бэйтмена: “Романтический мираж заслонил от него трезвый свет будней” [1, 93]. Правда, так и не сделал пространство острова “своим”. Показателен следующий диалог между Хантером и Барнардом: “Садись, будь как дома”, – обращается Эдвард к Бэйтмену, на что тот отвечает: “Не можем же мы разговаривать здесь. Пойдём ко мне в гостиницу” (выделено нами. – А.Л.) [1, 82]. “Трезвый свет будней” берёт верх над романтикой. Она – лишь минутная слабость, в которой виноват “сладкоречивый, как змий” [1, 93], Арнольд Джексон: “Ты влюбился в этот остров, подпал под дурное влияние, но стоит тебе вырваться отсюда – и ты возблагодаришь судьбу. Ты будешь чувствовать себя как наркоман, который наконец излечился от своей страсти. И тогда ты поймешь, что два года дышал отравленным воздухом. Ты даже не представляешь себе, какое это будет облегчение – вновь полной грудью вдохнуть свежий и чистый воздух родины” [1, 94].

Апофеозом рассказа является видение героями будущего. Эдвард, вопреки сетованиям Хантера, считает себя преуспевшим: “Ты и не представляешь себе, с какой жадностью я смотрю в будущее, каким богатым и полным смысла оно мне кажется <...> Я построю себе дом на своём коралловом островке и стану там жить и выращивать пальмы, и очищать кокосы от скорлупы, как их очищали спокон веку, и возделывать свой сад, и удить рыбу. У меня будет как раз столько

дела, чтобы не скучать, но и не тупеть от работы. У меня будут книги, и Ева, и дети, я надеюсь, и главное – бесконечная изменчивость моря и неба, и свежесть рассвета, и прелесть закатов, и щедрое великолепие ночи” [1, 101-102]. И каким же жалким и меркантильным по сравнению с этими вечными ценностями представляется будущее Хантера и Изабеллы, решивших пожениться: “<...> держа её в объятиях, он видел, как разрастается и приобретает всё больший вес “Автомобильная компания Хантера”, видел миллионы машин, которые она будет выпускать, видел огромную коллекцию картин, которая затмит любую нью-йоркскую коллекцию <...> А Изабелла <...> думала о доме, который она обставит самой изысканной старинной мебелью, и о концертах, которые они будут устраивать, и о thes dansants (танцевальные вечера (фр.). – А.Л.), и обедах, на которые станет приглашать лишь самое избранное общество” [1, 104].

Художественное пространство – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие. Однако оно не является пассивным вместилищем героев и сюжетов. Оно напрямую соотносится с общей моделью мира и человека, конструируемой писателем в том или ином художественном произведении.

Моэмовское художественное пространство, по-разному интегрируясь, тяготеет к синтетической полноте и универсальности благодаря переплетению различных типов хромотопных модусов, а именно: реально-исторического (жизнеподобного), психологического, мифологически-библейского.

Вместе с тем пространственный мир рассказа “Падение Эдварда Барнарда” обнаруживает отчётливую тенденцию к тройственной структуре. Это, во-первых, “свой” мир. Ему противопоставлен мир “чужой”. Два противопоставленных земных мира окружены и поглощены “вечным миром”.

Устойчивый мотив полнолуния (и луны вообще) также интенсивно формирует черты специфического моэмовского хромотопа, позволяя писателю создать специфический мотивный дискурс, а с другой стороны, подняться над повседневностью к пониманию и оригинальному художественному воплощению идеи вечного смысла жизни и её непреходящих нравственно-этических ценностей.

В структуре рассказа отчётливо просматривается оппозиция свой/чужой, столица/провинция, дом/дворец, город/селение, что также является отличительной особенностью моэмовского топоса.

В рассказе прослеживается активное формирование авторской философии времени, которая характеризуется сложным соотношением дискретного исторического времени с вечностью, субъективного времени отдельной человеческой экзистенции и течения истории. Переменчивая временная перспектива, объединение рассказа о дне сегодняшнем с ретроспекциями – этот композиционный приём свидетельствует, что для Моэма значимым был факт столкновения исконных начал добра и зла на фоне примет конкретной истории.

Список использованных источников

1. Моэм У.С. Падение Эдварда Барнарда / Уильям Сомерсет Моэм // Моэм У.С. Собрание рассказов. В 3 т. Т. 1 : [пер. с англ.]. – М. : АСТ, 2010. – С. 66-104.

Summary. The article deals with the analysis of the peculiarities of W.S. Maugham short story “The Fall of Edward Barnard”. The artistic space and artistic time of W.S. Maugham story have been found.

Key words: W.S. Maugham, artistic space, artistic time, chronotope, short prose, short story, genre.

УДК 37.016:811.111

Л.Ю. Лагодзинська

ПІДГОТОВКА ВЧИТЕЛЯ ДО ПРОВЕДЕННЯ ІНТЕГРОВАНІХ УРОКІВ ІЗ ЗАРУБІЖНОЇ (АНГЛІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ) ТА АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Необхідним шляхом реформації сучасної школи є проведення інноваційної діяльності, в тому числі інтеграції наукових дисциплін в межах одного уроку, зокрема зарубіжної літератури та іноземної мови. Основна увага в статті приділена проблемі готовності викладачів до проведення такої діяльності в школі та пошуку відповідних методів і технологій їхньої професійної підготовки в даному напрямку.

Ключові слова: рівень якості освіти, інноваційна діяльність, інтегроване навчання, професійно-педагогічна готовність вчителя, навчально-логічні уміння, методичні прийоми.

Без направляючої ролі викладачів різних дисциплін, координації їх дій, знання та уміння, отримані учнями в школі, часто являють собою розрізнені відомості, які вони навряд чи здатні відповідно використати у подальшому застосуванні. І хоча цілісне поєднання різних навчальних дисциплін у межах одного уроку складає враження порушення ритму засвоєння кожної окремої дисципліни, проте саме це порушення являє собою “ключову особливість інтегрованого навчання, її квінтесенцію, її виклик монотонності та механістичності навчального конвеєра, того самого, який, незважаючи на розтягнутість у часі, є статичним” [5].

Саме тому у сучасній школі необхідно поєднувати по можливості математику і фізику, інформатику і математику, хімію і біологію та ряд інших дисциплін. І коли в цей синтез наукових дисциплін вдається органічно вплести мистецтво, як у випадку інтеграції зарубіжної літератури та іноземної мови, в результаті можливо досягнути більш високого рівня якості освіти, яка відображає цілісний погляд на природу світу і несе велике виховне значення.

Поєднання різних предметів випадає з ритму типово стандартизованих методик навчання, що викликає в свою чергу труднощі вибору адекватних методів та технологій проведення відповідних інтегрованих уроків. У зв’язку з цим особливо актуальною сьогодні постає проблема готовності викладачів до проведення інноваційної діяльності в школі та пошуку відповідних методів і технологій діяльності в рамках одного уроку. “У розумінні сутності інноваційних процесів в освіті лежать дві найважливіші проблеми педагогіки – проблема вивчення, узагальнення та поширення передового педагогічного досвіду і проблема впровадження досягнень психолого-педагогічної науки в практику”, – зауважують методисти [6].

Однією з основних характеристик інтеграційного уроку з зарубіжної літератури та іноземної мови є необхідність створення емоційно-естетичної атмосфери, опрацювання творів мистецтва (художньої літератури) мовою оригіналу, виявлення аспектів національної та зарубіжної культури, прилучення учнів до загальнокультурних цінностей. “Надзвичайно важливо показати вихованцеві логіку розвитку науки, навчати його самостійно видобувати і систематизувати знання, відтворювати причинно-наслідкові зв’язки, користуючись методами розуміння та співтворчості, розуміти навчальний предмет не як самоціль, а органічну частину цілого, програма якого будується відповідно логіці розвитку людського знання взагалі і в даній науці зокрема” [8]. При дотриманні відповідних характеристик інноваційна педагогічна діяльність набуває цілісного характеру, забезпечуючи комплексний характер отримання знань. Основним завданням вчителів у даному випадку є вибір таких методів та технологій навчання, які дозволили би кожному учню проявити свою активність та творчі здібності.

Для досягнення інтеграційної мети викладачам обох предметів – як мови, так і літератури необхідно виявити у викладанні ті поля взаємодії, які зближують перспективні цілі навчання в школі. На практиці здійснення подібних зв’язків викликає досі чимало труднощів. Проблемними постають питання організації пізнавальної діяльності учнів, практичної роботи з освітніми програмами, побудови та впровадження розвиваючих освітніх завдань на інтегрованому уроці.

Усі вищезазначені фактори наголошують на необхідності зміни характеру підготовки вчителя до професійної діяльності, яка повинна поєднувати поетапну професійну, психолого-педагогічну, технологічну підготовку викладача в їх взаємозв’язку; “навчання інноваційної діяльності в режимі інтеграційного навчання, формування вмінь і навичок педагогічної рефлексії; спеціальні методи і прийоми формування готовності майбутнього вчителя до реалізації інтеграційного навчання у школі” [3].

Закономірно постає питання: що необхідно ввести у поняття “професійно-педагогічна готовність” вчителя до проведення інтегрованого навчання? За яких умов можливо забезпечити достатній рівень такої готовності? Якими мають бути дидактичні умови формування готовності майбутніх вчителів до реалізації інтегрованого навчання?

Зрозуміло, що вирішувати завдання, поставлені перед школою на сучасному етапі, зможе той учитель, який розуміє сутність інтеграції та здатен на практиці реалізувати спеціальні уміння щодо її впровадження в освіту, має комплексне бачення педагогічного процесу як цілісного явища спрямованого на одночасне навчання та виховання особистості.

На жаль, у сучасних навчальних посібниках з педагогіки і психології не має визначення “професійної готовності до реалізації процесів інтеграції в освіті”, недостатньо розробленими залишаються теоретичний і методичний аспекти даної проблеми, не вистачає емпіричного матеріалу, який характеризує показники процесу розвитку професійної готовності вчителів до реалізації інтеграційних уроків у професійній діяльності. Така ситуація веде до виникнення певних протиріч у галузі освіти.

Одним з варіантів вирішення цієї проблема є запровадження нових педагогічних спеціальностей, які дають можливість професійної підготовки інтегрованого типу : “Іноземна мова та зарубіжна література” (ГДПІМ – факультет заочного та дистанційного навчання); “Англійська, німецька, французька мови та зарубіжна література” (Київський гуманітарний

інститут); “Педагогіка і методика середньої освіти, українська мова, література та англійська мова і література” (Кам’янець-Подільський державний університет імені Івана Огієнка); “Англійська мова і література” (Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди) та інших, що передбачають формування фахівця нового профілю, який володіє методикою проведення уроків різного типу та знанням власної та іноземної культури і орієнтований на розвиток особистості у новому полікультурному суспільстві. Для здійснення інтегративних зв’язків зарубіжної літератури та іноземної мови майбутнього вчителя-філолога в процесі професійної підготовки готують в різних галузях знань і формують у нього такі основні якості особистості та компетенції як: методичну, комунікативну, політичну, соціальну, інформаційну, яка здатна реалізовувати готовність підвищувати свої професійні можливості, “пов’язувати між собою і узагальнювати предметні знання, бачити об’єкт в єдності його різноманітних властивостей і відносин, оцінювати приватне з позицій загального, що забезпечує процесуальний бік формування наукового світогляду” [4,64]. Необхідно забезпечити оволодіння майбутнім учителем розумовими навчально-логічними вміннями (синтез, аналіз, висновок, порівняння, узагальнення, доказ); його орієнтацію на професійну самостійність в побудові навчальних програм і навчального матеріалу. Усі перераховані чинники є необхідними показниками професійних якостей вчителів сучасної інноваційної школи.

Першим кроком в напрямку професійної підготовки до проведення інтегрованого навчання є безумовно ініціація формування мотиваційної готовності майбутнього вчителя до реалізації інноваційної діяльності в школі, в тому числі проведення інтегрованих уроків. Такою ініціацією є усвідомлення зростаючої глобальної взаємозалежності між народами і націями, установки на сприйняття іншого способу мислення, необхідності конструктивної участі в діалозі культур, проблеми підготовки всебічно розвинутого фахівця, що володіє мовою ефективною міжкультурної взаємодії.

Наступний етап – це власне цілеспрямована професійна підготовка майбутнього вчителя до проведення інтегрованого навчання в подальшій професійній діяльності. Для того, щоб майбутні вчителі навчилися реалізовувати інтеграційні зв’язки між різними дисциплінами та могли в подальшому навчити цьому своїх учнів, необхідно навчити їх навичкам аналізу, порівняння, вміння знаходити аналогії, виявляти різницю явищ власної та іноземної культури та іншим навичкам синтезу міжпредметного матеріалу. Досягнення цієї мети реалізується в процесі різноманітних прийомів роботи з підручником, довідковою та додатковою літературою з суміжних дисциплін; виконання завдань на встановлення зв’язків між предметами; логічних вправ на переосмислення та конкретизацію нової системи знань; складання комплексних завдань з суміжних дисциплін; навчання загальним для суміжних предметів засобам діяльності.

При постановці проблемних питань необхідно зосереджувати увагу студентів на мисленневих прийомах. Завдання в даному випадку можуть бути різними. Так, можна запропонувати текстові завдання на міжпредметному матеріалі починаючи з простих текстів і переходячи до класичної художньої літератури. Наприклад :

- розділити текст на змістові частини (формування навичок аналізу);
- порівняти національні характеристики іноземної країни з характеристиками власної країни – географічне положення, традиційні свята, символіку кольорів тощо (формування навичок порівняння);
- скласти з декількох текстів один, наприклад “Політичний устрій Великобританії” і “Політичний устрій України” (вироблення навичок узагальнення);

Починаючи з нескладних завдань подібного типу можна досягти розуміння майбутніми вчителями необхідності міжнаучного узагальнення знань та володіння відповідними вміннями та навичками в ході роботи. Завданнями наступного рівня можуть бути вправи на аналіз певних мовних явищ (наприклад порівняння фразеологізмів англійської мови та української, що відображають національну специфіку, порівняння та аналіз оригінального тексту та перекладу); пошуку цілісних та взаємопов’язаних характеристик педагогічних фактів та явищ; розгляд проблемних питань філософського характеру; складання майбутніми педагогами самостійних пізнавальних завдань для учнів на формування мисленневих умінь; орієнтація на самостійність у побудові навчальних програм та навчального матеріалу.

Методичними прийомами застосування мисленневих умінь є повідомлення, доповіді, відповіді на запропоновані питання, в яких студенти показують свої вміння аналізувати інформацію з різних джерел, порівнювати, узагальнювати, робити висновки.

Для формування емоційно-ціннісного відношення до світу у підготовці до проведення інноваційної діяльності в школі необхідно практикувати обговорення на заняттях ряду проблем, які стосуються власної та іноземної країни, її способу життя, менталітету, культури, правил поведінки. При цьому для підготовки вчителя до проведення інтегрованої діяльності з іноземної мови та літератури акцент необхідно робити на лінгвокраїнознавчому та країнознавчому

компоненті; орієнтувати абітурієнта на цілісне сприйняття іншомовної культури шляхом вивчення мови та літератури країни. Заключним етапом підготовки майбутніх вчителів є проведення навчальних експериментів з метою конструювання педагогічного досвіду інтегрованого навчання.

Таким чином необхідність розробки комплексної технології підготовки майбутнього вчителя до реалізації інтегрованого підходу у викладанні таких предметів як зарубіжна література та іноземна мова, введення поетапної системи методичного забезпечення її просування – від засвоєння теоретичних та методичних основ міжкультурної комунікації у освітньому процесі до безпосередньо практичного введення в практику школи інноваційних технологій є необхідним шляхом реформації сучасної школи .

Список використаних джерел

1. Бондаревская Е.В. Педагогика: личность в гуманистических теориях и системах воспитания / Е.В. Бондаревская, С.В. Кульневич – Ростов н/Д. : Творч. центр “Учитель”, 1999. – 560 с.
2. Бордовская Н.В. Педагогика : учебник для вузов / Н.В. Бордовская, А.А. Реан – СПб. : Издательство “Питер”, 2000. – 304 с.
3. Девятова Г. Г. Формирование готовности будущих учителей иностранного языка к межкультурной коммуникации : Дис. ... канд. пед. наук : спец.: 13.00.08 “Теория и методика профессионального образования” [Электронный ресурс] / Г. Г. Девятова – Магнитогорск, 2002. – 186 с. – Режим доступа: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/107443.html>.
4. Морозкина Л.Г. Подготовка будущих учителей лингвистических дисциплин к реализации межпредметных связей. / Л.Г. Морозкина // Вестник СамГУ.– 2006.– № 10/3 (50), – С.62-68.
5. Система интегрированного обучения Евгения Сеницына и метод микрооткрытий (фрагмент из книги) [Электронный ресурс] / Е. Сеницын – Режим доступа: http://www.s-genius.ru/pedagogica/sistema_integrir.htm.
6. Слостенин В.А. Педагогика: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. Заведений [Электронный ресурс] / В. А. Слостенин, И. Ф. Исаев, Е. Н. Шиянов; Под ред. В.А. Слостенина. М.: Издательский центр “Академия”, 2002. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Pedagog/slast/25.php.
7. Чернилевский Д.В. Дидактические технологии в высшей школе: учеб. пособие для вузов / Д.В. Чернилевский – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2002. – 437 с.
8. Шибанова Ю. В. Дидактические основы интеграции учебных предметов естественнонаучного цикла в общеобразовательной школе : Дис. ... канд. пед. наук : спец.: 13.00.01 “Общая педагогика, история педагогики и образования” [Электронный ресурс] / Ю. В. Шибанова – Улан-Удэ, 1999. – 165 с. – Режим доступа: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/119576.html>.

Summary. One of the main way of modern school reformation is leading different innovational activities including integration of scientific disciplines such as foreign literature and foreign languages. Basic attention in the article is spared to the teachers abilities of conduting such activities at school and appropriate methods and technologies for their training.

Key words: quality of education, innovative activity, integrated training, vocational and educational teacher's competences, training and logical skills, instructional techniques.

УДК 821.111-31.09

О.М. Литвинюк

ТРАДИЦІЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ РОМАНУ В. ҐОЛДІНҐА “ПОДВІЙНА МОВА”

Стаття присвячена дослідженню особливостей рецепції та переосмислення традиційного образу в романі В. Ґолдінґа “Подвійна мова”. У романі автор звертається до трагічних подій і проблем сучасності, а саме до сутності людини та її морально-естетичних директив, крізь призму легендарно-міфологічного традиційного матеріалу.

Ключові слова: антична та біблійна традиція, традиційний образ, переосмислення.

Актуальність дослідження. Одним із принципово вагомим аспектів сучасного літературознавства є дослідження функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу різних

генетичних груп у світовій літературі. Ця наукова проблема набула особливого значення в останні роки для яких характерна тенденція пошуку духовного коріння національної свідомості, спроба пов'язати сучасність із загальнолюдською історією, з минулим. Інакше кажучи, в сучасну епоху поняття традиції починає відігравати якісно іншу у порівнянні з попередніми епохами роль. Проблема функціонування загальновідомих структур у творчості В. Голдінга знайшла певне осмислення у працях вітчизняних та зарубіжних літературознавців (О.З. Алеєва, Б.А. Мінц, Л.Н. Татарінова, Ю.О. Шаніна, О.І. Кузнецова Я. Грегор, М. Кінкід-Уїкс Дж. Джіндін, Н. Дікен-Фуллер, Б. Олдсі, О.К. Мельниченко, О.О. Товстенко, Л.Я. Мірошніченко, Г.М. Костенко, О.В. Кеби, Г.С. Стובби), та дослідження трансформації міфологічних та біблійних образів та сюжетів у творчості англійського письменника ХХ ст. потребує цілісного осмислення процесів рецепції традиційного матеріалу [4].

Мета дослідження розглянути особливості якісного переосмислення традиційної семантики та аксіологічних домінант легендарно-міфологічного матеріалу у романі “Подвійна мова” В. Голдінга.

Мета передбачає розв'язання наступних завдань: 1. визначення особливостей переосмислення автором морально-психологічних домінант традиційного образу в романі автора, як універсальної моделі особистісного та соціального буття, 2. дослідження особливостей художньої інтерпретації сюжетно-образного матеріалу у романі В. Голдінга “Подвійна мова” у контексті екзистенційних протиріч зазначеної епохи.

Об'єктом дослідження є формально-змістові трансформації легендарно-міфологічного дискурсу у романі В. Голдінга “Подвійна мова”.

Предметом вивчення є характер рецепції та функції античного та біблійного традиційного матеріалу у задекларованому романі В. Голдінга, процес деміфологізації.

Незакінчений роман “Подвійна мова” В. Голдінг писав перед смертю, і один з варіантів чернетки цього твору був опублікований в Англії у 1995 р. Дія роману відбувається в екзотичній атмосфері Стародавньої Греції на тлі гори Парнас і Дельфійського храму Аполлона. В основу сюжету покладено міфи та історичні факти, пов'язані з культом Аполлону та Дельфійським оракулом – піфією. Згідно сакрального ритуалу, що склався у Стародавній Греції, Піфія, сидячи на триніжці, нібито надихалася Аполлоном та у стані екстазу повідомляла пророцтва, які жрець переводив у віршовану форму. Неодноразово згадується у романі легендарний дракон Пітон, який охороняв Дельфи, але згодом був убитий богом Аполлоном.

Історія і міф – головні дійові особи у романі “Подвійна мова”. У своїй першооснові заголовок перегукується з думкою одного з теоретиків концептуалізму Р. Барта про те, що міф – це друга семіотична система, це “друга мова, якою говорять про першу”. У цьому відношенні Голдінг завжди був близький до концептуалістів, які вважали одним зі своїх завдань “перекидання міфу” шляхом його абсолютної баналізації, переведення ідеології у модус банальності (процес деміфологізації).

Письменник не ставить за мету відтворення історії як такої, тому вона не закріплюється і не відтворюється в історичних документах і свідченнях. Автор надає їй статус “віртуальної”, тобто художньо-реальної історії людського життя, зануреної в існування відповідної епохи, що зображується. Проте важливими виявляються непримітні для зовнішнього погляду переходи від минулого до сучасності та майбутнього з точки зору минулого (future-in-the-past). Внутрішню колізію голдінгівського і подібних йому романів, – згадаймо у цьому зв'язку діалогію Мері Рено “Тезей” і роман Клайва С. Льюїса “Допоки ми не набули облич”, – визначає осягнення логіки цього процесу напружено працюючою свідомістю [1]. Усі три романи написані від першої особи, розповідь веде герой-протагоніст, за яким стоїть ідентифікований з ним автор. Він береться за перо, щоб описати механізм осягнення розумом особистісної та суспільної історії упродовж їх становлення, розвитку та усвідомлення. Для таких романів характерна націленість на нескінчене майбутнє, і вони не часто завершуються подієвим прибуттям в сучасне нам сьогоднішнє. Центральний персонаж кожного роману наділений “синдромом” фейхтвангерівської “потворної герцогині”: Арієка у Голдінга, як і Оруаль у романі К.С. Льюїса, має потворне обличчя, а легендарний Тезей – поставу (статуру). Вади зовнішності дозволяють зосередити увагу на особливій внутрішній обдарованості особистості, привернути увагу до загостреної роботи свідомості, до рідкісного таланту душі. Кожен з цих персонажів наділений і екстрасенсорними здібностями, загостреним сприйняттям через здатність до аналітичного мислення. Думка кожного з них бореться над усвідомленням найскладніших питань світу, який є напередодні змін, і який сприймається ними цілісно. Реальність, що ожила (не обов'язково міфологічна, але, можливо, і більш близького минулого) стає головною “подією” не історичних, якщо мати на увазі звичні жанрові позначення, але “історизованих” (термін Стівена Коннора [5, 149]) романів.

Способом баналізації величного й таємничого міфу про Піфію у романі Голдінга стає форма розповіді від першої особи. У ролі оповідача виступає грецька дівчинка, що носить непоказне,

“варварське” ім’я Аріека. Волею долі вона стає Оракулом у Дельфах. Історична реальність об’єктивується через свідомість героїні, яку переконують у тому, що вона – носій особливого інформаційного коду, магічних знань про життя. У свідомості героїні поєднуються божественне несвідоме та слабкості, страхи конкретної людини.

Аріека піддається тяжкому випробуванню у процесі інтуїтивного осягнення правди про Бога і зворотного боку феномену пророцтва. Трагічні, почасти іронічні риси духовного обранця, інтелектуального аристократа, якому дано знання “згори”, і відчуття неминучої розплати за можливе проникнення у таємницю пророкування – це в образ Аріеки. Вона подібна до образів Саймона з “Володаря мух” та Метті з “Видимої темряви”.

Разом з тим “Подвійна мова” – роман, що зазнав явного впливу ідей лінгвістичної філософії Л. Вітгенштейна. Образ Піфії відображує концепцію про ненадійність мови як засобу людського спілкування та інструменту осягнення істини. Замкнутість Аріеки в дитинстві, її нездатність вимовити прості слова про звичайні речі перегукуються з мовчанням Метті з “Видимої темряви”, якого зламала катастрофа війни, але при цьому він наділений надприродними здібностями – інтуїтивними, магічними знаннями.

Значну роль у змістовій структурі романів Голдінга відіграє проблема вибору та активності життєвої позиції, яка прямо чи завуальовано постає перед героями. Автор неодноразово удається до замовчувань, містифікації, недомовленості, навіть чуда, з метою якнайбільше оголити, контрастувати реалістичне та раціональне. Тому, у романах домінують не події плани, а світ ідей та моралізаторських відступів і повчань. Звернення до євангельського сюжетно-образного матеріалу, його переосмислення, інколи не тільки проясняють істинний зміст канонізованих постулатів, але й навпаки, ускладнюють їх розуміння.

Показовим є звернення до образу провидиці Кассандри Крісти Вульф, сучасниці Голдінга. (“Кассандра”, 1983). Обидва романи об’єднує образ головної героїні-провидиці, який є знаковим для культури ХХ ст. Ім’я великої провісниця Троянської війни Касандри, яка несе прокляття невіри того, що вона віщує, знаково з’являється на перших сторінках роману В. Голдінга та задає трагічну долю головної героїні Аріеки. Ізольована від суспільства, Аріека знаходить себе у служінні жорстоко-прекрасному Аполлону, а поряд з нею – єдиний, хто “чує” її, також самотній верховний жрець Іонід.

Процес руйнування традиційної семантики прослідковується в образі Касандри, який після багатовікового функціонування набуває значення своєрідного культурного “архетипу”. Голдінг літературно засвоїв матеріал з позиції як універсальних світоглядних уявлень цивілізації, так і з погляду конкретно-історичного стану сучасного суспільства. Мотив року (фатуму), що мав принципове значення у попередні епохи, стає своєрідною банальністю, умовністю та втрачає абсолютний вплив на людину.

Номінально роман “Подвійна мова” написаний у вигляді споминів піфії, яка прожила довге життя, у мемуарній формі, проте автор лише умовно притримувався цієї установки, перевівши документалізований наратив у план потоку свідомості. В. Голдінг зображує конфлікт не зовнішній, а внутрішній: Аріека є вустами Бога, він усередині неї, та ззовні, хоча невідомим є шлях до нього. Письменник ускладнює конфлікт: жриця Аполлону не лише дискутує з Богом, творить новий світ, але й шукає, сумує за “невідомим Богом”. Віра як сумнів – суть взаємовідносин людини та Бога, за Голдінгом, протиставлення Аріеки та світу ускладнюється її “подвійністю”. Роман починається з опису перших пробісків свідомості героїні та обмежений історією її життя. Кінець роману збігається з кінцем біографічної історії, як й історії цілої цивілізації, разом з тим він націлений на неминучу появу іншого світу і нового майбутнього бога. Завдяки цьому досягається епічна цілісність і художня замкнутість роману. Всередині цих меж, що збігаються з межами одного людського життя, – зміна епох і, по суті, двох цивілізацій. Онтологічний контекст у романі усвідомлюється персонажами як дійсна реальність, які живуть у період змін, і одночасно як художня реальність – читачами, нашими сучасниками. Особливого значення набуває і підтекст, що виникає в романі завдяки діалогу свідомостей: автора роману та автора записок на дощечках.

Роздвоєність Аріеки – наслідок подвійності самого Бога (Слова, Духа, Думки). Вічний вибір Аріеки, вустами якої здійснюються пророцтва, викриває існування діаметрально протилежних первнів у Всесвіті, її душі та епосі, “аполлонівського” та “діонісійського”. Світ ламається, Боги ідуть з нього чи люди відвертаються від них. Велика святиня Елади перестає бути сакральною обителю. Величні питання філософсько-релігійного характеру про історичні долі держави замінюються питаннями буттєвого плану про втрачену брошку чи вибору імені новонародженого. Аріека чудово розуміє подвійність сприйняття Храму та себе.

Голдінг вперше для себе поставив у центр роману жінку-оповідача. Перед читачем знову специфічний “Голдінгівський” роздвоєний герой, але цього разу він вистояв проти “природи самого небезпечного з усіх живих – людини” [6, 509-510], автор зображує єдиний головний

жіночий образ як рефлектуючу свідомість, саме у ньому співпадають “можливості” та їх реалізація. Духовні сили Аріеки достатньо великі щоб чітко передавати слова Бога, стати медіумом та зберегти особистісні характеристики. Звернення до традиційного образу та концепція “подвійної мови” виносить дію роману далеко за певні конкретно-історичні межі елліністичної Греції, яка змальована достатньо умовно та стає універсальною схемою, ідеєю вічної двоплановості світу.

Голдінг не випадково використав конструктивний прийом “тексту в тексті”, тобто рукопису, який створюється за спогадами 80-річної Аріеки, і тексту роману, що виникає на цій основі. Постійна рефлексія з приводу творення на очах читача тексту на дощечках і зображуваного автором світу сприяє моделюванню ускладнених відносин між історичною реальністю і описаною міфологізованою, історизованою дійсністю, що подана у формі спогадів Аріеки. Епізоди, що зумовлюють розвиток сюжету, ретельно відібрані Голдінгом (випадкове не зберігається в пам’яті людини до старості), і кожен з них виявляється знаковим. На подвійне (пряме й переносне, символічне чи іронічне) прочитання роману налаштовує сама його назва, розшифровка якого подана у тексті. Поглиблює і символізує його і захована за ним міфологічна історія, що надає назві роману підтекстову багатозначність. Як героїня, так і читачі повинні навчитися розуміти прихований від зовнішнього погляду сторону речей.

“Подвійна мова” – це роман про зв’язок Бога та людини, про незриму соборність сакрального та світського через Логос – слово. В. Голдінг, можливо, знаходить відповідь, яка вирішує конфлікт усієї творчості: де загубилася душа у “видимій темряві” світу. Екстаз Аріеки – це її народження та смерть. Можливо, слово – це брехня? Культ Аполлона – це культ інтелектуального початку на противагу “інтуїтивному” культу Діоніса. Це свого роду повернення автора до абсолютної істини Слова та утвердження феномену Книги у системі людських цінностей. Письменник бачить світло у Логосі, але це не знімає внутрішньої напруги у романі тому, що невідомий шлях крізь земну “тьму”. Пророцтва Аріеки підносять її до світлого Бога абсолютної краси та гармонії та одночасно примножують муки її душі, яка не може донести до людей слова Бога та сумнівається у їх істинності.

Для художньої манери сучасних британських письменників характерний симбіоз традиційних та інноваційних прийомів. Відомий літературознавець Девід Лодж у лекції 1991 метафорично визначив цю особливість поезії сучасної британської прози, визначивши її як ситуацію “на перехресті доріг”, і з цим визначенням погодилися найбільш авторитетні дослідники сучасної прози Великобританії: Д. Кромптон, Н.С. Дікен-Фуллер, С. Коннор [див. 1].

У контексті усієї творчості В. Голдінга Аріека виступає у якості авторського еґо, яка підсумовує письменницький шлях, його концепцію мистецтва слова, істинного та оманливого, а тому невідомого. Божественна суть слова невідома, але у ній спасіння та загибель одночасно. Бог Аполлон у Храмі Слова може назавжди заблукати в інтелектуальному лабіринті мертвої логіки, завести у мальовничо-поетичну пустелю чи відкрити істину Макрокосмосу – у цьому рок вибраних для ролі пророка-провидця і у цьому велика таємниця та парадокс Книги.

Система цінностей у романах Голдінга, пропонує відчутну переактуалізацію у змістовій структурі традиційного міфологічного та біблійного матеріалу, одночасно заперечуючи канонізовані стереотипи сприйняття. Переосмислення відбувається крізь призму морально-психологічних постулатів, на фоні соціальних, національних та історичних змін та процесів. Формально-змістові характеристики загальнолюдських ідеалів змінилися, демонструючи широкий інтерпретаційний діапазон загальнокультурних зразків, що вважались “вічними”. Так, А.С. Нямцу висловлює слушну думку про становлення загальної тенденції щодо використання успадкованих культурних зразків літературою минулого століття: “Наголошена відмова від нормативності, пошук парадоксальних сюжетних ходів та мотивувань, явне наближення традиційних структур до національно-історичних та духовних реалій ХХ ст., акцентування звичайності, “посередності” персонажів, яких багатівікова літературна традиція ідеалізувала” [3, 98].

Характерно, що у ХХ ст., при збереженні зацікавленості до соціального буття окремої людини, акцентується увага на амбівалентності індивідуальної свідомості, подвійності психології, розбіжності між ідеально уявним та реально існуючим. Цілісна, гармонійна картина світу, створена у духовній свідомості ХХ ст., стає мозаїчною, розпадається на фрагменти, які є антиномними по відношенню один до одного з позиції світоглядних кодексів. Саме руйнація світоглядних орієнтирів сформували відчуття самотності особистості, а реальні інститути влади, які обмежують індивідуальну духовну свободу, набувають чітко міфологізованого навіть містифікованого характеру.

Отже, традиційний образ Касандри у романі Голдінга “Подвійна мова” переосмислюється у новому національно-культурному аспекті творчо засвоюється та перетворюється, розробляються оригінальні мотивування, психологізується. Письменник комбінує його традиційну семантику

(сліпе підкорення волі богів, пасивність, трагічне безвихідне становище) із власними автохтонними елементами (якісно нове ставлення до таких понять, як “бог”, “доля”, “фатум”). Баналізація та дегероїзація образу здійснюється шляхом втрати сили важливості дару пророцтва, виведенням провидиці на перший план романної оповіді. Конфлікт протистояння особистості – натовпу (духовність – моральна сліпота) не має подієвого характеру, а швидше переходить у внутрішнє протистояння (усвідомлення Кассандрою власного безсилля, неможливості активних дій зі своєї сторони). Підкреслена віддаленість автора-публікатора (роман побудований “текст у тексті”) породжує ілюзію достовірності, створює ефект об’єктивованої суб’єктивності наративу, саме так Голдінг завуальовує певну міру іронічності щодо класичного зразка. У цьому випадку можна говорити про деміфологізацію традиційного образу та налагодження міждіалітературної комунікації.

Список використаних джерел

1. Владимірова Н.Г. Поэтика романа У. Голдинга “Двойной язык” / Н.Г. Владимірова // Вестник Новгородского государственного университета. – 2000. – №15. – С. 75-80.
2. Голдинг У. Двойной язык: Роман / У. Голдинг ; Пер. с англ. И. Гуровой. – М.: ООО “Издательство АСТ”: ЗАО НПП “Ермак”, 2004. – 235 с.
3. Нямцу А.Е. Русская литература в контексте мировых традиций [Текст]: учеб. пособие / А.Е. Нямцу – Черновцы: Черновицкий нац. ун-т, 2009. – 424 с.
4. Нямцу А.С., Литвинюк О.М. Міфопоетика Вільяма Голдінга: монографія / А.С. Нямцу, О.М. Литвинюк. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. – 232 с.
5. Connor Steven. The English Novel in History : 1950-1995. L. & N. Y, 1996. – 145 p.
6. Ronald Carter and John McRae The Routledge History of Literature in English – Britain and Ireland, London, 1997, P. 509-510.

Summary. The article deals with the analysis of the peculiarities in the reception and interpretation of the traditional image in W. Golding's novel “The Double Tongue”. In his work the author considers tragic events and problems of contemporaneity by referring to legendary and mythological traditional material.

Key words: antique and biblical tradition, traditional image, interpretation.

УДК: 821.111: 82-2

О.Є.Лілова

ПЕРСОНАЖІ-АЛЕГОРІЇ У П'ЄСІ ДЖОНА СКЕЛТОНА “ВЕЛИЧНІСТЬ” (БЛ. 1519–20)

Об’єктом аналізу в статті є особливості конструювання алегоричних образів у п’єсі Джона Скелтона “Величність” (бл.1519-20). Показано, що, хоча негативні персонажі-алегорії в цій інтерлюдії створені на основі абстрактної ідеї, їм надано не узагальнено-типових характеристик, а індивідуальних рис реальних прототипів – політичних діячів при дворі короля Генріха VIII. Таке художнє рішення англійського драматурга, вочевидь, продиктовано ідейною спрямованістю твору.

Ключові слова: алегорія, інтерлюдія, мораліте, ранньотюдорівська драма, образи персонажів, Джон Скелтон.

Ранньотюдорівську інтерлюдію справедливо вважають надзвичайно важливою ланкою в історії становлення англійської ренесансної драми. Цей різновид театрального дійства не випадково перебуває в центрі уваги таких сучасних науковців, фахівців з історії англійської літератури, як Г. Волкер, П. Гаппе, Ж.-Р. Дебакс [8; 3; 2] та ін.

Інтерлюдія характеризується амальгамністю жанрової структури, до якої увійшло чимало елементів середньовічної драматургії. Зокрема, одним з принципів творення художнього образу, що активно застосовувався в інтерлюдіях першої половини XVI ст., був принцип алегорії. Як відомо, своєї найбільш яскравої художньої реалізації алегорія отримала у середньовічних мораліте, де діяв цілий набір алегоричних фігур, добре відомих глядачеві. Уже в той момент, як алегоричний персонаж з’являвся на сцені, певним чином зодягнутий та наділений певними атрибутами, що розкривають його внутрішню сутність, у свідомості глядача виринала ціла низка

асоціацій, пов'язаних з цією дійовою особою. Так, приміром, Лінощі зазвичай поставали у вигляді розхристаного, недбало зодягнутого, непричесаного нероби, у штанах, що провисають по коліна, та з подушкою під пахвою, аби мати, куди притулити голову, тільки-но заманеться відпочити. Варто зазначити, що глядач в алегоричному театрі отримувал неабияке задоволення від декодування таких образів персонажів. При цьому костюми та зовнішній вигляд можна вважати невербальними прийомами стереотипізації алегоричних персонажів. Тож, візуалізація персонажу постає необхідною передумовою творення сценічного алегоричного образу, кожна деталь зовнішнього вигляду якого має працювати на розкриття сутності алегорії.

В інтерлюдії Джона Скелтона "Величність", що була написана, згодом, у 1519–20 рр., повною мірою використовується такий спосіб сценічної презентації образів персонажів, як алегорія. У цій п'єсі, так само, як у мораліте, негативні персонажі (зокрема, Fanny, Folly, Counterfeit Countenaunce, Crafty Conveyaunce, Clokyd Colusyon, Courtly Abusyon) протиставляються персонажам позитивним (Wealthy Felicity, Measure, Perseveraunce та ін.). Сили добра і зла ведуть між собою боротьбу за прихильність суверена на ім'я Величність. Це молодий принц, який стоїть на порозі дорослого життя і має обрати для себе життєві пріоритети. Негативні персонажі у п'єсі Дж. Скелтона об'єднані однією ідеєю, а саме: облудна удаваність, брехня, фальш. Вони вдаються до різноманітних витівок та каверз, змовляються між собою, влаштовують підступні пастки, тобто роблять все, аби обдурити Величність, використовуючи довірливість та наївність принца. Предметом аналізу у статті постають особливості творення алегоричних образів в інтерлюдії Дж. Скелтона "Величність". Водночас особливої уваги приділяється специфіці алегоричної образності в англійській драмі першої половини XVI ст., зокрема здатності алегорії реагувати на актуальні події суспільно-політичного життя країни, відповідати на політичні виклики тогочасся.

Встановлення точної дати написання та виконання п'єси "Величність" стало каменем спотикання у сучасних дослідженнях з ранньотюдорівського театру. Зазвичай літературознавці наголошують на тому, що ця інтерлюдія була написана на "злобу дня". Тож, у них закономірно виникає спокуса відшукувати паралелі між змістом твору та тими подіями, що відбувалися у суспільно-політичному житті Англії часів царювання короля Генріха VIII [зокрема: 8, 61]. Деякі дослідники вбачають у п'єсі "Величність" сатиру на діяльність кардинала Томаса Волсі, харизматичного політика макіавеллівського типу, котрий протягом певного часу мав необмежений вплив на монарха. Інші співвідносять зміст твору із надмірною й абсолютно безцільною розтратливістю, якою характеризувалася зовнішня політика Генріха VIII у 1514–16 роках (зокрема, щедра фінансування витрат на утримання армій Риму та Швейцарських кантонів) [див., приміром: 9, 62–63]. Сучасний британський дослідник Г. Волкер у своїй ґрунтовній праці, що присвячена особливостям розвитку театральних практик в тих політичних умовах, що склалися при дворі Генріха VIII, спростовує обидві точки зору [8]. На думку літературознавця, наші уявлення про постать Волсі жодною мірою не відповідають тому образу злих сил, що формується у п'єсі Скелтона навколо шістьох пройдисвітів. Прототип від героїв відрізняє хоча б те, що негативні персонажі в інтерлюдії "Величність" постають зятими франкофілами, у той час, як Волсі був відомий як виразник анти-французьких настроїв при англійському дворі [8, 65]. Що ж до сатири на політичні рішення Генріха, що її ніби-то містить п'єса "Величність", то Джон Скелтон навряд чи пішов би на ризик зіпсувати стосунки з монархом своєю критикою його дій. Адже, як відомо, Скелтон був учителем і наставником Генріха до 1502 року. Вірогідно, драматург мав особливі почуття до Генріха і тоді, коли той уже став дорослою людиною та королем Англії. До того ж, невдовзі після того, як Генріх VIII зійшов на англійський престол, Скелтон полишив королівський двір, отримавши посаду священника – rector of Diss – у Норфолку, а згодом і у Вестмінстері. Тож, скоріш за все своєю інтерлюдією "Величність" автор намагався привернути до себе увагу короля та відновити свої позиції придворного поета. Зрозуміло, що написаний з цією метою твір мав би демонструвати прихильність і до монаршої особи, і до владної політики.

Не заперечуючи самого факту, що інтерлюдія Скелтона є п'єсою з вагомим політичним підтекстом [8, 65], Г. Волкер висуває та обґрунтовує іншу версію того, які саме події при дворі Генріха VIII могли стати приводом для написання "Величності". На думку науковця, негативні персонажі драми списані з членів Таємної Ради (Privy Council), ганебну анти-державницьку діяльність якої було гучно викрито у травні 1519 році. Функції та обов'язки усіх шести учасників Таємної Ради було передано до іншої державної структури, її казну – реорганізовано, а самих радників розігнано [8, 70]. Принагідно зазначимо, що, посідаючи престижні посади при дворі англійського короля, члени Ради водночас виступали емісарами Генріха при дворі правителя Франції. Саме французькі манери, одяг, звички шести фаворитів, а також їхня зарозумілість та зневажливо-презирливе ставлення до інших придворних, яких вони вважали невартими своєї уваги невігласами (як про це сказано в історичних хроніках Едварда Голла [цит. за: 8, 67]), викликали обурення в оточенні Генріха. Зрештою це змусило короля переглянути своє ставлення

до діяльності Таємної Ради. Політичний резонанс навколо цієї справи, відомої під назвою “the expulsion of the minions of 1519”, мав продемонструвати, що король, хоча й довірився в якийсь момент своїм підступним радникам, які ледь не прибрали владу в країні до своїх рук, втім, зміг вчасно повернути на шлях істини та правдивого служіння своєму народові. Подібний висновок також впливає із інтерлюдії Джона Скелтона “Величність”, яку можна тлумачити як урок політичної освіти, поданий молодому правителю, з метою навчити його давати собі раду з власним господарством, зокрема, та з державою в цілому.

Головну ідею п’єси можна висловити таким чином: в усіх своїх справах, тим більше, коли йдеться про справи державні, людина повинна передовсім керуватися почуттям міри. Тільки-но в результаті інтриг та змов між підступними шахраями, Міру виганяють з маєтку Величності, а Свобода стає абсолютно вільною від будь-якого морального стримування та раціонального контролю, життя головного героя перетворюється на руїну. У фіналі п’єси Величність рятують Добра Надія (Good Hope), виправлення (Redresse), Обачливість (Sad Circumspession) та Наполегливість (Perseverance).

Принагідно зазначимо, що за часів правління королеви Єлизавети I Тюдор, в період найвищого розквіту англійської ренесансної літератури, Велич чи Величність (Magnificence) вважалася найбільшою особистою чеснотою. Наслідуючи Арістотеля, під Величністю розуміли не просто вміння подати себе, пишноту та розкіш вбрання, вишукане поведіння чи зовнішню красу. Єлизаветинцям йшлося, насамперед, про велич духу, великодушність та обдарованість людини усіма хорошими якостями, якими тільки може її наділити природа [4, 189]. Вочевидь, запозичені з класичних джерел уявлення про Величність як про етико-філософську категорію та моральний імператив людини активно обговорювалися уже при дворі Генріха VIII, у тому духовно-інтелектуальному середовищі, що сформувалося завдяки культурницькій діяльності англійських гуманістів на чолі з Томасом Мором. Тож, не випадково фігура англійського монарха співвідноситься в п’єсі Скелтона саме з Величністю. Такий алегоричний зміст образу правителя, безперечно, надає інтерлюдії потужного дидактико-філософського звучання.

Водночас, “Величність” постає яскравим прикладом сценічної реалізації цілої низки популярних ранньотюдорівських театральних прийомів та драматургічних технік. Так, п’єса є наочною ілюстрацією того, як в ході театралізованого дійства використовувалися просторові можливості Тюдорівської зали, де в ті часи здійснювалася постановка переважної більшості інтерлюдій. В інтерлюдії “Величність” політичний статус придворного, міра його наближеності до монаршої особи позначаються також і на тому, де саме знаходиться персонаж – ближче чи подальше від “високого столу”, тобто господарського сектору зали. Так, коли Міра впадає у Величності в немилість, вона не наважується наблизитися до господаря та заговорити з ним [7, 389]. Посередником у стосунках між героями стає Cloked Colusion, який ніби-то береться владнати непорозуміння між ними, а насправді підступно зводить ще більший наклеп на Міру, звинувативши останню в хабарництві.

Окрім того, у деяких сценах інтерлюдії “Величність” гра відбувається одночасно на двох кінцях Тюдорівської зали так, ніби персонажі не бачать одне одного. Це було можливим завдяки тому, що ввечері зала освітлювалася смолоскипами. Один смолоскип давав стільки світла, що його вистачало, аби побачити у колі невеличкого радіусу лише кількох акторів, а не всю залу в цілому. Сама ж зала була настільки великою, що її простору вистачало для того, щоби організувати там щонайменше два ігрові центри. Як зазначають укладачі монографії з історії англійської драми, що вийшла друком під редакцією Т.В. Крейка, актори в інтерлюдії “Величність” могли продовжувати грати свої ролі, навіть перебуваючи за межами ігрового ядра театрального дійства [6, 89].

Так само, як і в інших інтерлюдіях, написаних для Тюдорівської зали, у п’єсі Скелтона оголошується про вихід персонажів за кілька секунд до їхнього приєднання до ігрового поля вистави. Це також було обумовлено просторовою організацією помешкання, в якому прості люди, аби побачити спектакль, гуртувалися біля входів і мали трохи посторонитися, щоб дати дорогу акторам. Активне залучення глядацької аудиторії до ігрового простору п’єси, відображення у творі актуальної суспільно-політичної проблематики – ці типові риси поезики ранньотюдорівської інтерлюдії знайшли свої яскраве вираження також і у творі Дж. Скелтона “Величність”.

Надзвичайно цікавим видається використання в інтерлюдії Дж. Скелтона алегоричних персонажів, що було характерною поетологічною ознакою середньовічного мораліте. Нерідко до алегорії як до способу сценічної презентації персонажу зверталися і автори ранньотюдорівських інтерлюдій (зокрема, Дж. Растелл, Г. Медволл, Н. Юдалл та ін.). Невипадково найбільш яскравими образами-алегоріями в інтерлюдії “Величність” є образи негативних персонажів. Це також пов’язано із традиціями театральних практик Середньовіччя. Як відомо, у мораліте головний конфлікт розгортався у площині етико-моральних переконань людини. Центральним персонажем п’єси поставав герой на ім’я Людство, Кожен, Всі, Світ тощо, за душу якого свій

запеклий бій вели чесноти та вади людської природи. Кожен глядач мораліте мав би ототожнювати себе із головним героєм п'єси та протягом дії, так само, як він, відчувати потяг саме до вад – Лінощів, Розпусти, Гордині, Марнославства та інших найпривабливіших та найпокусливіших героїв мораліте. Без цього зачарування глядачів персонажами-вадами неможливо було б змусити їх пройти разом з головним героєм п'єси шлях, що веде до морального падіння та руйнації власної особистості, і таким чином досягти основної – повчальної – мети мораліте. А саме, наочно продемонструвати, що чекає на людину, яка виказує слабкість до гріхів та вад власної природи. У фіналі мораліте надію на спасіння душі героєві дає розкаяння у скоєному та звернення по допомогу до чеснот, які раніше видавалися йому такими прісними та нудними.

Всі негативні персонажі інтерлюдії “Величність” – веселі, розкуті, вдягнуті за останньою модою, впевнені у своїй звабливості франти. Таким є, зокрема, Counterfeit Countenance, тобто “фальшивий, удаваний вигляд”. Цей лицемірний тип заявляє таке: “This worlde is full of my folly” (рядок 411) [7, 361]. Персонаж входить до дії інтерлюдії з довгим монологом, у якому говорить про те, що кожен щось із себе удає, тож у світі повно підробок: удавана молитва, удавана совість, удаваний смуток, удавана святість, удавана розсудливість, удавана мудрість тощо (рядки 466-471) [7, 362]. Не менш пихатими та зарозумілими є Crafty Countenaunce – уособлення віроломної брехні, ловкий хитрун, майстер переповідати неправдиву, перекручену інформацію, чи Clokyd Colusyон – пліткар і таємний змовник. Як зазначається у переліку діючих осіб до п'єси, протягом усього дійства цей персонаж постає замаскованим під священика [7, 351]. До речі, цей підступний придворний залицяльник, нахаба-франт так і сипле французькими словами та виразами. Ще одним специфічним алегоричним персонажем в інтерлюдії постає Courtly Abusyон – уособлення придворних образ. Лише Fansy та Folly з усієї компанії, як видається, є більш-менш узагальненими типажми, звичними для тюдорівського глядача, до якого б соціального прошарку він не належав та яким би обізнаним у державних справах він не був. Так, Примха чи Каприз (Fansy) носить костюм дурня, хоч і намагається прикрити його розкішним одягом придворного, видаючи себе за “Largesse” (Щедрість). Проте, сам зовнішній вигляд героя, (як зазначається у настановах до твору, цю роль мав грати хлопчик або карлик [7, 351]), вступав у дисонанс з його амбітним само-називанням і не залишав глядачам вистави жодних сумнівів щодо його справжньої сутності. Безглуздя (Folly) не приховує своєї природи професійного блазня. Зокрема, на це вказує блазнівський жезл з брязкальцем (bauble), що його не випускає з рук цей герой п'єси Скелтона.

Завдяки настановам своїх підступних радників Величність опиняється на межі відчаю, він постає фінансовим та моральним банкрутом. Яскравим свідченням цілковитої розбещеності героя є його монолог, який він виголошує наодинці після того, як його полишають Felycyte, Lyberte та Fansy (рядки 1455–1512) [7, 385]. Величність порівнює себе з великими мужами минулого та героями античної міфології. У своїй зарозумілій пихатості він ставить себе вище за Александра Македонського та Юлія Цезаря, говорить, про те, що ані Геркулес, ані Тезей не могли би скласти йому достойної конкуренції: “My name is Magnyfycence, man most of might” (рядок 1491). Ця промова, вочевидь, постає чинником стереотипізації персонажа в той момент його існування, коли його полишила Міра. Адже, даний монолог споріднює його з Іродом, Пілатом та іншими тиранами з циклів містерій [7, 385].

Таким чином, у п'єсі Джона Скелтона начебто розігрується хрестоматійний для літератури Середньовіччя сюжет про мирські випробування та спокушання правителя, що є намісником Бога на землі. Саме в момент його падіння (морального та буквально – фізичного, адже Величність опиняється на підлозі) на сцені з'являються Негаразди та Злидні. Останній (Poverty) тягне за собою солом'яний килимок, пропонуючи герою звикати спати на цій твердій постелі, задовольнятися крихтами хліба на обід та ходити загорнутим у ковдру замість багатого вбрання (рядки 2003–2017) [7, 396]. Величність позбавляється свого одягу, отримуючи його назад наприкінці п'єси, після того, як проходить через спокутування своїх гріхів та духовне очищення (рядок 2403) [7, 404].

Водночас, не можна не побачити суттєвої відмінності між традиційними алегоричними персонажами, що є, так би мовити, вічними образами середньовічного мораліте, та алегоріями шахраїв (принаймні, чотирьох з них) в інтерлюдії “Величність”. Якщо у випадку с першими засоби творення сценічних алегорій – одяг і зовнішній вигляд, манери, стиль поведінки, мова – сприяють тому, що образ постає впізнаваним, стереотипним, традиційним, то алегоричні образи шахраїв, навпаки, вибудовуються на основі конкретизації, акцентування тих якостей, що були притаманні тому чи іншому прототипу, конкретній особі. Неозначено-особовою, так би мовити, матричною основою для створення цих образів постають алегорії Примхи та Безглуздя. В кожному з чотирьох випадків ця алегорія набуває індивідуальних рис і таким чином співвідноситься не з узагальненим носієм тих чи інших якостей людської природи, а з конкретною людиною. Отже, Counterfeit Countenaunce, Crafty Conveyaunce, Clokyd Colusyон та Courtly Abusyон в інтерлюдії Скелтона

сполучають у собі стереотипність алегоричного образу з індивідуальністю конкретного політичного діяча при дворі Генріха VIII. При цьому слід зауважити, що глядачеві вистави було б набагато легше розпізнавати ці образи інтерлюдії Скелтона, аніж читачеві тексту п'єси. Тим більше, що для нашого сучасника вони не несуть жодної інформації про своїх реальних прототипів.

Коли йдеться про алегорію як про основний художній прийом у середньовічному мораліте, то найавторитетнішим науковим дослідженням на цю тему дотепер залишається робота англійського дослідника К. Л'юїса "Алегорія любові" (1936). Окреслюючи відмінність між алегорією і символом, науковець зазначає, що в основі принципу алегоризації лежить матеріалізація, уречевлення нематеріальних субстанцій – пристрастей чи думок, в той час, як символ утворюється в ході зворотної операції, тобто, коли матеріальне наділяється певним нематеріальним змістом. При цьому, К. Л'юїс визначає символізм як спосіб мислення, а алегорію як спосіб вираження ("symbolism is a mode of thought, but allegory is a mode of expression") [5, 48].

Розвиваючи думку видатного науковця, чимало з його послідовників намагалися уточнити сутність і зміст середньовічної алегорії. Так, сучасна американська дослідниця Н. Крон Шміт наголошує на тому, що у свідомості середньовічної людини не існувало чіткого розподілу між матеріальним та нематеріальним, а явища, яких не можна побачити на власні очі та до яких не можна доторкнутися, видавалися їй не менш реальними за ті, що оточували її в її емпіричному світі [1, 306–307]. Тож, як висновує Н. Крон Шміт, алегорії в мораліте набагато більше, ніж ми гадаємо, співвідносилися в уявленні середньовічного глядача із реальною дійсністю [1, 313]. Дане зауваження видається вельми слушним, адже абстрактна субстанція може бути осягнутою саме через свої конкретні прояви в світі речей. Подібно до того, як сутність фальші чи удавання в інтерлюдії "Величність" відкривається в особах негативних персонажів-алегорій. Як зазначалося вище, ці конструкти сповнюють життєвої енергії не просто в результаті оприявлення абстрактної ідеї в людській подобі, а й внаслідок надання ним індивідуальних рис реальних прототипів.

В контексті художніх пошуків ранньотюдорівських драматургів творчий задум Скелтона створити негативні алегоричні образи, відштовхуючись від певної морально-філософської категорії, але враховуючи при цьому особистості конкретний носіїв цієї якості, видається напрочуд оригінальним та новаторським. Вочевидь, цей прийом підпорядковується всій ідейній настанові інтерлюдії "Величність". На перший план у ній виведені не питання особистого морально-етичного вибору, а проблеми суспільно-політичного життя країни. Ці проблеми виявляються на прикладі окремого домогосподарства, що виступає тут аналогією англійського королівського двору. Відповідно, основним принципом структурування дії в інтерлюдії Скелтона постає не типове для мораліте чергування сцен із алегоричними образами чеснот та вад, які борються за душу людини, а обігрування протокольних аспектів процедури аудієнції у монарха в боротьбі за його прихильність. Що ж до образів пройдисвітів, тимчасових фаворитів правителя в п'єсі "Величність", то вони демонструють здатність середньовічної театральної алегорії трансформуватися в бік набуття нею персональних характеристик та означено-особових рис.

Список використаних джерел

1. Crohn Schmitt N. The Idea of a Person in Medieval Morality Plays / N. Crohn Schmitt // The Drama of the Middle Ages. Comparative and Critical Essays/ Ed. by C. Davidson, C.J. Gianakaris, J.H. Stroupe. – New York: AMS Press, 1982. – P.304-315.
2. Debax J.-P. Complicity and Hierarchy: A Tentative Definition of the Interlude Genus / J.-P. Debax // Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama. – Vol. 9: Interludes and Early Modern Society. Studies in Gender, Power and Theatricality/ Ed. By P. Happй and W. Ньскен. – Amsterdam-NY: Rodopi, 2007. – P.23-42.
3. HappйP. Introduction / P. Happй // Ludus. Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama. – Vol. 9: Interludes and Early Modern Society. Studies in Gender, Power and Theatricality/ Ed. By P. Happй and W. Ньскен. – Amsterdam-NY: Rodopi, 2007. – P.7-21.
4. Jones M. The Court and the Dramatists / M. Jones // Stratford-upon Avon studies 9. Elizabethan theatre. – London: Edward Arnold Ltd, 1966. – P.169-195.
5. Lewis C.S. The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition / C.S. Lewis. – Oxford: Oxford University Press, 1953. – 378p.
6. Sanders N. The Revels. History of Drama in English/ N. Sanders, R. Southern, T.W. Craik, L. Potter / General Editor T.W.Craik. – Volume II. 1500-1576. – London: Methuen, 1980. – 290p.
7. Skelton J. Magnyfycence / J. Skelton // Medieval Drama: An Anthology / Ed. by G. Walker. – Oxford: Blackwell Publishers, 2000. – P.351-407.

8. Walker G. Plays of Persuasion. Drama and politics at the Court of Henry VIII / G. Walker. – Cambridge: Cambridge University Press, 1991. – 244p.
9. Wilson F.P. The earlier Tudor Morality and Interlude / F.P. Wilson // The Oxford History of English Literature/ Ed.by G.K. Hunter. – Oxford: Clarendon Press, 1969. – P.1-46.

Summary. The peculiarities of constructing the allegoric characters in J. Skelton's play Magnyfycence are under analysis in the article. Though all negative allegoric images in this interlude are created on the basis of some abstract idea they appear to be endowed with the individualised features of real prototypes – certain politicians at Henry VIII's court – rather than represent generalised types. This approach was evidently determined by the ideology of the play.

Key words: *allegory, interlude, morality, early Tudor drama, characters, John Skelton.*

УДК 821.161.2-94.09'06

Н.С. Мажара

ДЕФІНІЦІЯ МЕМУАРІВ ЯК МЕТАЖАНРУ: ПАМ'ЯТЬ І СУБ'ЕКТИВНІСТЬ

У статті автор розглядає пам'ять і суб'єктивність як основні жанротворчі домінанти мемуаристики. Зазначені категорії аналізуються та тлумачаться як жанрове ядро в системі мемуарів як метажанру.

Ключові слова: *мемуари, метажанр, жанр, жанрове ядро, жанротворча домінанта, пам'ять, суб'єктивність.*

Звернення до пропонованої теми розвідки зумовлене малодослідженістю питання визначеності стійких жанротворчих домінант у мемуарах як наджанровому утворенні документалістики. У літературному процесі сучасності, де зазвичай переважають не надто традиційні принципи генологічного поділу, генерика все одно залишається основоположним елементом систематизації художнього-документального матеріалу, в сфері функціонування якого останнім часом спостерігається помітний інтерес до осмислення категорій “жанр” / “метажанр” з урахуванням найновітніших наукових досягнень.

Метою нашого дослідження є спроба окреслити специфіку пам'яті та суб'єктивності як жанротворчого ядра метажанрової парадигми мемуарів. Всі ці риси є самодостатніми лише у поєднанні, адже разом вони творять теоретичну модель мемуарного наджанру.

Для кожного історичного періоду характерним є вироблення власної системи жанрів, у межах якої вони співвідносяться один з одним, залучаючи різну за ступенем активності своїх компонентів жанротворчу силу, що бере участь в організації генологічної структури. Складність для дослідників полягає у тому, щоб виявити ці активні компоненти-домінанти, окреслити їх специфіку. Це насамперед пов'язано з тим, що поняття жанру є рухомим і в залежності від етапів розвитку літератури змінює свій зміст, вступає у різні взаємовідносини, маючи при цьому достатньо умовні межі.

Жанрам притаманна певна сукупність повторюваних властивостей – змістових і структурних – завдяки яким вони відрізняються один від іншого. До таких ознак, спираючись на вчення М. Бахтіна, можна віднести предмет оповіді, проблематику, “розуміння дійсності”, що належать до плану змісту та формальні показники структури твору (просторово-часовий, мовний тощо) [2, 234].

Загальновідомим є той факт, що поняття жанру поєднує у собі як сталі, так і змінні ознаки. Ця думка обґрунтована Н. Копистянською: “жанр сталий як поняття загальнотеоретичне (протягом віків існує комедія, сонет, новела...)”, “жанр змінний у безперервному історичному розвитку і національній своєрідності”, “жанр неповторно індивідуальний (творчість визначних письменників відрізняється особливим зламом жанрових ознак і часто дає якийсь новий напрямок розвитку того чи іншого жанру, чи його відгалуженню, сприяє трансформації поняття” [8, 33].

Якщо в жанрі класичної літератури існувало ядро, домінанта незмінних постійних ознак, то основою сучасного жанру є лише одна ознака – від якої відштовхується автор, інші ознаки є довільними, що сприяє варіативності жанрів.

Дослідженню та виокремленню жанрового ядра зі стійкими повторюваними явищами (“типологія першого рівня”) та змінними жанровими модифікаціями (“типологія другого рівня”)

у контексті романного жанру присвячені праці А. Есалнек, яка слушно зауважує на необхідності розгляду поняття “жанр” як складного явища, у межах якого окреслюються зазначені типології [7].

Загальна теорія жанру є базисом для теорії метажанру, котрий є своєрідною системою жанрів із характерними ознаками, об’єднаними не лише загальним предметом зображення, а й способом художнього вираження та мають у своїй основі певну сталу структурно-змістову єдність.

Як основа системи жанрів, метажанр містить власне жанрове ядро (повторювані жанротворчі ознаки) та загальну структурну організацію тексту. Поряд з ними, звичайно, існують і варіативні (змінні) складові, що надають кожному з жанрів своєрідності або набуваються ними у процесі оновлення та синтезу, виявляючись у певному спорідненому жанрі більшою чи меншою мірою та властивими індивідуальними характеристиками. Це пов’язано з тим, що жанрові структури видозмінились в літературі останніх століть, стали гнучкими, втратили канонічну суворість, а тому відкривають широкий простір для прояву авторської ініціативи.

Створюючи жанрову теоретичну модель мемуарів, науковці найчастіше орієнтуються на їх реалістичність, розуміння людини як продукту соціального середовища, розвитку суспільства, зосередженість на питаннях взаємин на тлі історичної доби. Загалом, переосмислюючи існуючі визначення і тлумачення мемуаристики можна окреслити своєрідну формулу: мемуари – це розповідь або роздум про реальні події минулщини, що ґрунтуються на особистому досвіді та власній пам’яті їхнього автора.

Характер зв’язку змістовних і формальних жанротвірних компонентів у мемуарах склався історично та є тим головним, що вирізняє їх серед інших форм документалістики.

Над жанром, з одного боку, тяжіє традиційність, а з іншого – намагання художнього змісту вийти за межі усталених ознак, що веде до певних трансформацій, залишаючи тексти у приналежності до певного жанру. Водночас складається свій комплекс елементів і визначається жанрова домінанта, які набувають певної організації підпорядкування. Саме мемуари у процесі історичного побутування дають вагомий підстави для таких концептуальних засад і вказують на необхідність новітніх підходів до вивчення їх не лише як категорії літературно-історичної, а й самотнього наджанрового утворення, що складається з власної усталеної ієрархії жанрів.

Вузьке окреслення мемуарів лише як жанру неспроможне повністю розкрити їхню природу та потенціал, оскільки вони вже давно вийшли далеко за межі даного поняття і стали провідним жанром, ядром своєї власної генологічної системи. Мемуаристика є безперечно наджанровим утворенням, яке становить специфічний масив із комплексом документальних і художніх особливостей.

Порівняльно-типологічний аналіз мемуарної літератури дозволяє окреслити низку ознак, які відрізняють її від інших форм документалістики, незважаючи на те, що межі даного метажанру є нечіткими, адже в їх основі лежить принцип авторської індивідуальності.

Намагання окреслити жанрове ядро мемуаристики робилося Л. Гараніним, котрий вважав, що спогади, щоденники, автобіографії тощо належать до однієї типологічної сукупності, тому що “різниця між цими формами не є настільки значною, щоб перетворювати її на принцип, вважати основою відокремленості” [6, 24-25].

О. Галич зазначає, що мемуаристика є “невигаданою” прозою, яка оповідає про минуле, прозою з яскраво вираженим суб’єктивним мотивом, у якій письменник у першу чергу звертається до своєї пам’яті. Для розуміння жанрової природи та з’ясування типології мемуарів науковець окреслює важливі ознаки, які дозволяють віднести їх до документальної літератури: суб’єктивність або особистісне начало, звернення спогадів в минуле, документальність, наявність двох часових планів зображення, багаточасова вимірність, концептуальність, фактографічність, ретроспективність, насиченість подіями, фрагментарність тощо [2].

Спираючись на вчення А. Есалнек, нам видається закономірним визначення пам’яті та суб’єктивності оповіді (бачення, розуміння світу) в мемуаристиці як жанротворчих домінант, що характеризують її як метажанр на першому типологічному рівні. Ці категорії, на нашу думку, відображають основний зміст мемуарів та у поєднанні вирізняють їх з-поміж інших форм документально-художньої літератури.

Звернення до пам’яті закладене в існуванні кожного із жанрів мемуарів здавна. На це вказує вже сама назва: “*memoria*” (лат.) – пам’ять, “*memories*” (франц.) – спогади. Пам’ять є обов’язковою для композиції мемуарного твору і цим споріднює всі жанри мемуарів. Вона, не лише нерозривно пов’язана з особистістю автора, а й є предметом оповіді, який ми виділяємо в якості жанротворчої домінанти, що характеризує ядро мемуаристики як метажанру.

За “Словником української мови” пам’ять тлумачиться як: “здатність запам’ятовувати, зберігати і відтворювати в свідомості минулі враження”; “запас вражень, що зберігаються у свідомості і можуть бути відтворені”; “згадка про кого-, що-небудь”; “здатність розумно, тверезо мислити, міркувати, свідомість” [13, 39-40].

Психологи зазначають, що як складна психолого-фізіологічна категорія вона є “процесом організації та збереження минулого досвіду, що робить можливим його повторне використання в діяльності або повернення до сфери свідомого” [9, 240]. Специфіка даного процесу тісно пов’язана з тим, що у митців над логічною пам’яттю домінує емоційна, образна.

Дійсно, в мемуарах виявляється здатність людини запам’ятовувати, зберігати, забувати та відтворювати (згадувати) інформацію про минуле, точність та об’єктивність якої перебуває у прямій залежності від властивостей пам’яті. Мемуарист розповідає про те, що він справді бачив й чув, зберіг у свідомості під впливом певних вражень протягом різних вікових періодів власного життя – дитинства, юності, зрілості. Вони відтворюються з його пам’яті повністю або частково та сприяють організації оповіді за певною хронологією, доповнюючись при цьому різноманітними коментарями, відступами, міркуваннями.

Однією із провідних психолого-світоглядних ознак, яка синтезує загальну концепцію мемуарних текстів, часто є ностальгія за минулим. На нашу думку, стимул фіксації власних спогадів полягає не лише у прагненні мемуаристів поділитися досвідом, залишити по собі спогад, а насамперед у бажанні зрозуміти себе, своє минуле, досягнути сенс буття. Саме через спогадовий пласт він часто прагне віднайти у пам’яті свій початок, усвідомитися у певній точці відліку, скороченій версії власного або чужого життя.

Завдяки репрезентації з глибин пам’яті певного фактичного досвіду можна досягнути дійсності, що оточувала та формувала особистість автора мемуарного твору, зрозуміти своєрідність його світосприйняття, і поряд з цим визначити жанр мемуарів.

Вибірковість пам’яті у процесі репрезентації подій з минулого становить неповторну своєрідність мемуарних текстів. Адже найчастіше мемуари починають писати через деякий час після певних життєвих колізій, вражень і подій.

О. Кубрякова звертає увагу на те, що “серед слів, які характеризують духовну діяльність людини, слово *пам’ять*, безперечно, посідає особливе місце” [10, 85]. На її думку, воно є одним із ключових та характеризує прагнення літератури “зберегти в пам’яті народній моральні й етичні цінності, сформувані ідеали поведінки й образи, гідні наслідування, зберегти найкраще з досвіду народу і його культури” [10, 85-86].

Пам’ять репрезентує не лише індивідуальні, а й універсальні та загальнонаціональні знання. За визначенням відомого дослідника художньо-документальної літератури А. Тартаковського, мемуаристика є носієм “історичної пам’яті народу” і одночасно є виразником “життєвого досвіду” та “історії становлення особистісного самопізнання людини, що пише мемуари” [14, 35]. Саме тому, будь-який мемуарний твір можна розглядати як своєрідний діалог автора з самим собою, з читачем, або ж з іншими творами, цілою епохою, майбутнім.

“... Розповіді очевидців, сповіді, мемуари супроводжують, як правило літературу перехідних епох, часи значних історичних зрушень і змін. Саме на роздоріжжі життєвих доріг людина з подвійною енергією “перебирає своє минуле... згадує колишнє і звіряє його з теперішнім” – зазначає російський літературознавець В. Піскунов [11, 20].

Пам’ять як основа мемуарів сприяє відчуттю у реципієнта спорідненості з життям народу. Крізь призму історичної динаміки можна простежити низку трансформацій мемуаристики, у процесі яких відбувся перехід від переважно описового, інформативного характеру творів, приватного літописання та зображення життя доби через змалювання відомих персоналій до зближення з художньою літературою. Історична деталь у мемуарних творах перестає бути лише фактом, і, як зазначає Л. Гінзбург, стає художнім образом, символом, “одиничним знаком узагальнень” [5, 8]. С. Аверінцев зауважував: “Мені здається, що ми живемо в такий час, коли відбувається різка поляризація людських можливостей, між іншим, і відносно надбань минулого. Той, хто зараз обере шлях історичної пам’яті, отримає її, цю втрату, з такою повнотою, яка досі була просто неможливою” [1, 36].

Категорія пам’яті пов’язує минуле особистості з її теперішнім і майбутнім та є важливим пізнавальним фактором, завдяки якому кожне покоління передає свої знання наступному, акцентуючи увагу реципієнтів на тому, що видається мемуаристу найсуттєвішим.

На важливості мемуаристики як носія “соціальної пам’яті” наголошує І. Сиротіна, зазначаючи, що саме вона заснована на цій найважливішій категорії культурології та відносить до її різновидів “художні, філософські, й ті публіцистичні твори, написані в жанрі ліричних щоденників, листів або дорожніх нотатків, і власне спогади, автобіографії, сповіді, щоденники, листування, літературні портрети та документальні нариси” [12, 228].

Мемуарна література вважається цікавим і своєрідним типом словесної творчості та поряд з цим найсуб’єктивнішим з-поміж інших форм документалістики. Суб’єктивність мемуарів проявляється у тому, що вони завжди є віддзеркаленням особистості їх автора. Достовірність спогадових творів більшою мірою залежить від особистої зацікавленості, уподобань, емоційної спрямованості, світогляду, особистісних орієнтирів мемуариста.

Суб'єктивність насамперед становить саму суть спогадів, незважаючи на те, в якій формі їх подано та якими були інтенції того, хто їх писав. Автор може вдаватися до осмислення подій не лише індивідуальної, а й колективної ваги, описувати свій досвід переживання історичних явищ, однак і тоді матимемо не портрет доби, а портрет конкретної особи у відповідному часовому інтер'єрі. Цікавим фактом є те, що саме від неординарності мемуариста, своєрідності стилю його оповіді залежить суб'єктивний момент у мемуарах.

Суб'єктивні погляди на видатних постатей, приватні виміри історичних подій завжди знаходилися і перебуватимуть далі в колі інтересів суспільства. У такий спосіб мемуаристика здійснює безперечний вплив на суспільно-культурне життя: є цінним джерелом для дослідження не тільки особливостей епохи, закономірностей побутування людини в історії та сприйняття нею мінливої дійсності, а й індивідуальних власне авторських засобів створення художнього образу світу.

Досліджуючи основні принципи мемуаристики, Л. Гінзбург звернула увагу на “особливу якість документальної літератури – у спрямуванні на правдивість, ...яке не завжди дорівнює фактографічній чіткості” [5, 7]. Науковець визнає право мемуариста на суб'єктивність, залишає простір для його вибору, оцінки, через те, що “світогляд перебудовує матеріал”, і закріплює “фермент “недостовірності” у самому існуванні жанру” [5, 7]. Використовуючи надбання своєї пам'яті, автор мемуарного твору, на її думку, розкриває “латентну енергію історичних, філософських, психологічних узагальнень”, “прокладає дорогу від факта до його значення” [5, 10].

Л. Гаранін у якості концептуального принципу мемуаристики теж виокремлював суб'єктивний характер авторського сприйняття: “Мемуарист завжди передає факти суб'єктивно. <... > Не вимагайте від автора, що він перестав бути самою собою” [6, 8].

Т. Гажа, у свою чергу, акцентує увагу на тому, що літературна мемуаристика “суб'єктивна за своєю природою”, чим забезпечує “можливість встановлення правди, досягнення об'єктивного змісту історії” [3, 2].

Так чи інакше, саме природа мемуарів спричинює їх суб'єктивність. Адже будь-які мемуарні тексти не можливі без суб'єктивного ставлення автора до написаного, оскільки мемуаристи, у першу чергу, детально відтворюють досвід власного життя, процес формування світогляду. Кожен із них намагається найточніше відтворити факти та події, що мали місце в історії суспільства, народу в цілому, адже за плечима у кожного своє життя, досвід, політичні вподобання. Деякі з дослідників вважають, що таким чином відбувається вплив минулого на сучасне крізь призму намагання мемуаристів зафіксувати в текстах свою ідентифікацію у подіях, які відбулися.

Розгляд специфіки пам'яті та суб'єктивності як жанротворчих домінант дозволяє зробити висновок, що вони є окремими сталими ознаками мемуарного метажанру, важливими чинниками реалізації творчого задуму мемуариста і сприяють оновленню концепції цього наджанрового утворення. Перспективними нам видаються подальші дослідження поданих жанротворів у контексті системи жанрів мемуарів на основі текстового матеріалу, що безумовно сприятиме оновленню концептуальних основ дефініції жанрово-стильового поля літератури “non-fiction”.

Список використаних джерел

1. Аверинцев С.С. Попытки объясниться / С.С. Аверинцев. – М., 1988. – 246 с.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
3. Гажа Т.П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об'єктивного і суб'єктивного типів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01. „українська література” / Т.П. Гажа. – Харків, 2006. – 19 с.
4. Галич О.А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: Монографія / О.А. Галич. – Луганськ: Знання, 2001. – 246 с.
5. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – М.: INTRADA, 1999. – 464 с.
6. Гаранін Л. Мемуарный жанр советской литературы: историко-теоретический очерк. – Минск: Наука и техника, 1986. – 223 с.
7. Эсалнек А. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А. Эсалнек. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 183 с.
8. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія / Н. Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
9. Краткий психологический словарь / [ред.-сост. Л.А. Карпенко]. – Ростов н/Д: Феникс, 1999. – 512 с.
10. Кубрякова Е.С. Об одном фрагменте концептуального анализа слова память / Е.С. Кубрякова // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М., 1991. – С.85-91.

11. Пискунов В. Чистый ритм Мнемозины: О мемуарах “серебряного века” / В. Пискунов // Литературное обозрение. – 1990. – № 4. – С. 20-29.
12. Сиротина И.Л. Культурологическое источниковедение: проблема мемуаристики [Электронный ресурс] / И.Л. Сиротина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Серия “Symposium”. – Выпуск № 12. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 226–232. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/sirotina/symp12_50.html.
13. Словник української мови: в 11-ти т. / [уклад. Н. Яцко та ін.]. – К., 1970-1980. – Т. 6. – К., 1978. – 648 с.
14. Тартаковский А.Г. Мемуары как феномен культуры / А.Г. Тартаковский // Вопросы литературы. – 1999. – № 1. – С. 35-55.

Summary. In clauses the attempt of consideration of memory and subjectivity as basic majorants forming a genre of the memoirs is made. The specified categories are analyzed and are defined as a genre nucleus in system of the memoirs as metagenre.

Key words: memoirs, metagenre, genre, genre nucleus, majorant forming a genre, memory, subjectivity.

УДК: 81.161.2–251.09

В. А. Маринчак

“ГРІХ” В.ВИННИЧЕНКА: ВНУТРІШНЯ КАТАСТРОФА ОСОБИСТОСТІ В СВІТЛІ РЕЛІГІЙНОЇ РЕЦЕПЦІЇ

У статті здійснено аналіз духовної катастрофи головної героїні драми “Гріх” В. Винниченка з точки зору релігійної рецепції. Особлива увага приділяється ціннісній змістовності твору, яка оприявлюється в ситуаціях нерозрішувальних конфліктів. Використовуючи методологічний апарат екзистенціалізму та феноменології, автор доходить висновку, що катастрофічні зрушення в сфері інтенційності призводять до втрати особистістю самототожності, подальшої можливості самоконститування, розширення інтенційного горизонту.

Ключові слова: гріх, катастрофа, інтенційність, екзистенція, інтенційний горизонт, “смерть Бога”.

У даній роботі здійснюється спроба окреслення проблематики аналізу внутрішнього світу героя літературного твору в ситуаціях нерозрішувальних конфліктів, що постають як які моральні, психологічні, духовні (тобто внутрішні) катастрофи. В якості матеріалу використовується драма В. Винниченка “Гріх” як яскравий зразок відтворення такого типу конфліктів і катастроф.

В якості методологічної бази даного дослідження виступають філософія екзистенціалізму і феноменологія Е. Гуссерля, що, як відомо, досить тісно пов’язані між собою [див.: 1; 15]. Нагадаю, що П. Рікер писав про екзистенційну феноменологію [12, 201], що з самого початку екзистенціалізм висуває поняття екзистенції, котра пов’язується в першу чергу з досягненням внутрішнього буття людини.

Здобування екзистенції передбачає, що людина має зробити певний вирішальний вибір, завдяки якому вона від детермінованості зовнішніми чинниками середовища переходить до самої себе, здобуваючи свою єдину і неповторну ідентичність [пор.: 13, 535]. Це пов’язується з реалізацією таких екзистенціалів, як турбота, надія, сумління, рішучість тощо. Як писав П. Рікер, “екзистенція виникає в печалі і самоті, сумнівах, екзальтації і пристрастях, це індивідуальне, яке Система заперечує” [12, 206].

Увага при цьому спрямовується на трагічні колізії, на катастрофи соціального, але найголовніше – морального та духовного характеру. Це вибір в ситуації кризи, здійснюючи який, особистість обирає себе, свободу і відповідальність. Характерним є тут висування на передній план проблем збереження особистістю тотожності собі, обирання нею ідентичності, з одного боку, і, з іншого боку, втрати нею самототожності, останнє в філософії і естетичній практиці екзистенціалізму тлумачиться як особистісна катастрофа.

Нагадаю принагідно, що в “Картезіанських розмислах” феноменологія Гуссерля доповнюється ще одним виміром, а саме аксіологічним, це ж призводить до висунування наперед проблем, суголосних екзистенціалізму, а саме проблем ідентичності (самототожності), самоконститування, єдності інтенційного синтезу і поведінки [7]. Власне розпад єдності інтенційного синтезу (як процесу усвідомлення власного буття, осягнення світу, його осмислення, здобування свідомістю в процесі усвідомлювання єдиної й впорядкованої смислової картини світу чи моделі існування), а також відповідно розпад єдності й узгодженості поведінки можна трактувати як катастрофу інтенційну.

В цьому фокусі інтенційне й екзистенційне збігаються, різні ж поняття висвітлюють різні аспекти внутрішньої катастрофи особистості. Екзистенційний аспект пов’язаний з цілісним переживанням буття у взаємодії особистості зі світом інших людей. Інтенційний аспект спрямовує увагу на проекцію екзистенції у внутрішньому світі, на сприйняття й переживання, осмислення й здійснення вибору, на актуалізацію ціннісних підвалин свідомості (що зосереджені в інтенційному ядрі внутрішньої сфери особистості), на волю до здійснення цінності. Інтенційний аспект надзвичайно важливий, коли йдеться про проблеми моральні й духовні, про аксіологічний вимір особистості й її екзистенції.

Коли катастрофа торкається основ внутрішнього світу людини й її існування, неминучим стає її укрупнення, узагальнення, осмислення в світлі найбільш загальних опозицій: не тільки ДОБРО – ЗЛО, ТЕМРЯВА – СВІТЛО, але й ПЕКЛО – РАЙ, САТАНИНСЬКЕ – БОЖЕ, бо ж граничність проблем викликає потребу в граничних символах відповідного масштабу, що сягає метафізичного, трансцендентного. Користуючись термінами Гуссерля, можна сказати: гранична катастрофа викликає потребу в найбільшому розширенні інтенційного горизонту.

Відповідні символи і концепти виникають й у тих авторів, що вважаються атеїстами. Так, скажімо, одне з центральних тверджень Ж.-П. Сартра звучить так: “Достоевський якось написав, що “якщо Бога нема, то все дозволено”. Це – вихідний пункт екзистенціалізму. Справді, все дозволено, якщо Бога не існує, а тому людина є закинута, їй нема на що спертися ані в собі, ані ззовні” [15, 135].

Подібна логіка властива й художньому мисленню В. Винниченка (атеїста за світоглядом) в його драмі “Гріх”. Уже сама назва, а далі й розробка теми вказує на те, що внутрішня катастрофа тут таких масштабів, що її без релігійної символіки осмислити було неможливо. Але це тягне за собою потребу в специфічній релігійній рецепції катастрофи у внутрішньому світі головної героїні п’єси. Здається, що саме така рецепція надає можливості виробити поглиблене тлумачення ціннісної змістовності цього твору.

Зауважмо, що якщо етичний вимір цієї драми й екзистенційні мотиви в ній уже піддані вивченню [див.: 2; 6; 8; 9; 10], то її інтенційність, ціннісна змістовність в світлі релігійної рецепції ще потребують дослідницької уваги.

Дія драми починається в роки першої світової війни в домі, де живуть Іван, молодий і вочевидь недосвідчений революціонер і його дружина Ніна. У Ніни гостює її подруга Марія Антонівна, вчорашня сестра милосердя, яка щойно повернулася з фронту, тепер теж підпільниця. Особа вона аж надто емансипована, із задоволенням епатує тіточку Ніни своїм скільки неприхованим, стільки все ж робленим цинізмом.

Скоро стає зрозумілим, що Івана вона кохає щиро, і він уже щось відчуває, щось зрушилось в глибині їхніх стосунків.

Але головне на початку п’єси – нерівновага у внутрішньому світі Марії. Вона людина морально уражена, розгублена, скривджена.

Вчора вона щиро говорила про віру в Бога, днями їздила до монастиря, а сьогодні запалює цигарку від лампадки, фліртує із закоханим у неї студентом і легковажно розводиться про печерного монаха, як би його спокусить. Вона каже про нього: “Він убив трьох людей і думає, що це такий гріх, який треба відмолювати усе життя” [4, 483].

Про зовнішню причину її нерівноваженості прохоплюється Ніна: “Ти весь час нікому не даєш спокою: ні мені, ні Іванові, ні тітці. Наче ми винні, що ти зраджувала свого чоловіка й він кинувся під німецькі штики” [4, 483].

Марія вибухає монологом. І в ньому розкривається причина цього нестерпного внутрішнього конфлікту.

“Гріх? Гріх зостався ще в печерах у монахів та ще в печерних тіточок... Поїдь на фронт, і ти переконаєшся зразу. Там за одну годину робиться стільки всяких чудесних гріхів, що всім печерним монахам і тіточкам не відмолить за мільйони літ. Лежить собі, наприклад, чоловік в рівчаку, держить у руках рушницю й “пах-пах” – убиває собі людей... Або ось, вривається одна купа людей до других і – лусь! хрясь! бах! – убивають, грабують, насилують, катують. А потім сидять собі, сміються, п’ють, співають, вихваляються. А це ж великий гріх... красти, грабувати, насилувати жінок... А скільки... гріхів там робиться проти сьомої заповіді! Чоловіки зраджують

жінок, жінки чоловіків, любовників, лікарі мають жіночі гареми, сестри-жалібниці мають чоловічі гареми, міняються, продають. А всяке інше? Мужні герої обдирають ранених товаришів, добивають їх, крадуть у мертвих, гризуться за крадене. І головне... головне в тому, що нема в цьому ніякого гріха. Ніхто не думає зариватись у печери й по двадцять років не вмиватись через те. Той монах із своїми трьома вбитими перед любою якою-небудь сестрою з фронту – немовлятко, інститутка щодо гріховності. Та я сама вбила своїми руками з десять німців. І можу хоч зараз убити тобі кого хочеш і ніякого гріха не буду почувати..." [4, 483-484].

Ні, не можна сказати, що Марія вважає, начебто все дозволено. Те, що вона бачила на фронті, їй огидно. Тільки ось суспільство ж виправдовує таку поведінку людини – на те, мовляв, і війна. Отже, світ норм, правил, закону і моралі повалився. На цьому тлі старомодними й святенницькими здаються будь-які судження про гріх і совість. У всякому разі звичні правила здаються умовностями, що ні до чого не зобов'язують.

Але, мабуть, для Марії ще важливіше те, що світ роздвоївся і в одній його частині діють одні норми, в другій – навіть не інші, а просто ніяких норм. А це неминуче призводить до висновку про відносність моралі, тобто до одного з найстрашніших наслідків розпаду нормального буття, наслідків "занепаду Європи", який став ясним саме в добу світових воєн.

Ось у такому стані застигає героїню наприкінці першої дії арешт всієї підпільної групи.

До початку наступного акту минає біля півроку. Група відмовляється давати свідчення. Жандарм полковник Сталинський, який у своїх же жандармів заслужив прізвисько Каїн, змінює тактику слідства, враховуючи, що, як сам він каже, у жінок "серце м'якше, більше. Вона готова свою честь ради коханого в жертву принести" [4, 500].

Він влаштовує побачення Марії з Іваном, який за цей час захворів на туберкульоз, схуд, знесилів. Марія наодинці кидається до Івана, сильно обіймає й жагуче цілує його. Вона говорить: "Я на все готова, чуєте? Коли вам треба буде людину на смерть, на що хочете, пам'ятайте про мене" [4, 502]. Ці слова підслухано. І Сталинський пропонує Марії компроміс: "Дайте мені тільки саму друкарню, а я вам всім дам волю" [4, 507]. У нього і обґрунтування заготовлене: "Це тільки уступка з вашого боку... Розуміється, така жертва важча, але хіба не важче знати, що через твою моральну чистоту, через твій егоїзм страждають і гинуть близькі тобі люди? Кажу ще раз: друкарню я все одно, так чи сяк, знайду. Я заморю вас, доведу до самогубства, доведу до справжнього зрадництва слабших із вас... Так чи не розумніше, не альтруїстичніше прийняти на себе невеличкий, майже зовсім невинний гріх і тим позбавити своїх од страждання, хвороб, смерті й великих гріхів?" [4, 508].

І Марія погоджується.

Остання дія – ще через кілька місяців, Марія вже повністю в тенетах Сталинського. Вона вже здає йому людей, а не обладнання. Вже поширюються підозри, що в групі є провокатор, і вона в постійному страхові бути викритою. Ось приходять батько заарештованого студента, передає слова сина: "Просив сказати вам, що неодмінно єсть предатель серед вас" [4, 513]. Батько цей і катує Марію словом: "То ж є серед вас страшні люди! Свого, свого взять і предать ворогам!.. Це ж Юда христородавець, будь він проклят у всіх ділах своїх!" [4, 513].

Про її стан тепер можна судити за сценкою з тіточкою, яка образилась, що підпільники в Страсний Четвер співають. Марія каже: "Ні... не це гріх... Сказати вам, де є справжній, найстрашніший гріх?.. Знаєте, для чого вони там засідають і співають? Щоб одкрити отой гріх. Щоб піймати справжнього, страшного грішника. Страшного мерзотника, від якого сіркою тхне. Який сам собі нігтями серце роздирає" [4, 514-515].

Для Марії остання надія – знайти розуміння у Івана. Вона заводить з ним розмову про мотиви зради, які можна було б визнати пом'якшуючими: "Ну, а коли б... чоловік зробив те... ради спасіння другої людини?" [4, 517]. Іван відкидає це. "Ну, коли б ради вас це було зроблено" [4, 517], – продовжує Марія. Іван лишається непохитним.

Марія робить останню відчайдушну спробу примусити зрозуміти себе з середини: "Ви можете собі уявити, що ви кого-небудь любите? І... що ви ради тої людини зробили маленьку... майже невинну зраду... Але ж вас піймано... на тій самій любові. Коли ви не будете видавати, то ту ж вашу кохану людину знов будуть мучити... А далі ви починаєте плювати на себе... І бачите, як ви страшно самотні. Ах, яка ж страшна, чорна, безнадійна самотність. Ні одної близької людини у зрадника не може бути, ні товариша, ні друга... він навіть не може одкритись тій людині, ради якої сталось це. Яку він любить, за яку прийняв весь цей жах на себе" [4, 518].

Іван розуміє все по-своєму: "Ви, очевидячки, щось знаєте?" [4, 519]. Відповідаючи, Марія мовби підбиває остаточний підсумок: "І ви сподіваєтесь, що я вам віддам цю людину, яка душу поклала так, власне, душу поклала, продала її, заплювала, втовкмачила в бруд, в гидоту, в розпусту. Щоб я її видала вам, тупим, жорстоким, сухим?" [4, 519]. Позиція Івана та ж сама: "Коли для вас інтереси громади важніші, то могли б" [4, 519]. Останнє, остаточне, фатальне питання ставить Марія: "А ви могли б? Тільки, ради Бога, подумайте серйозно, вдумайтесь, не

спішить. Могли б?" – "Міг би". – "І могли б ту людину виставити на ганьбу, на посміховисько, на зневагу, на смерть. Могли б?" Іван (думає): "Міг би" [4, 519].

От і все. Вирок винесено. Залишається тільки виконати його. Але, виявляється, раніше треба ще випити до дна чашу ганьби і мерзоти. До Марії входить переодягнений в цивільне полковник Сталинський, який дещо змінив зовнішність. Він пропонує поїхати з ним до Криму, де буде вілла, яхта, автомобільчик і, розуміється, його любов. Обурення Марії він відбиває: "Пропоную найвищу насолоду: любити чоловіка, якого ненавидиш" [4, 523]. Барвисто змалювавши подробиці такого подвійного почуття, він резюмує: "У цьому є щось сатанинське..." [4, 523].

Марія, хоч і з револьвером в руці, але загалом жалюгідно захищається: "На все є межі..." [4, 524]. Наївна! Які можуть бути межі у того, хто здатний смакувати "сатанинську насолоду". І ніякого револьвера він не боїться. Вся повнота влади в його руках, і він нею не забариться скористатися. І річ уже не в тім, що в разі чого всіх заберуть. Але навіть якщо вона уб'є і його, і себе, через що це сталося, стане відомим. "Цим ви не сховаєте, ким ви були для них" [4, 524]. Це другий вирок, який чує Марія в 3 акті. І він страшніший.

Уже за першим вирокком їй судилася смерть, і вона готова була віддатися їй. Але хоч з надією смертю розрубати всі вузли, піти в смерть і не лише від ганьби, а від тої травми, що чекала на її близьких, друзів, коханого, від того жаху і мерзоти, які могли впасти на них: дізнатись, що вона – той зрадник. Тепер ясно: ані себе, ані їх не зберегти від цього. Саме це і дає змогу Сталинському на запитання: "Значить, ви гадаєте, що можете робити зі мною все, що вам забажається?" – з безтурботним сміхом відповісти: "Ну, розуміється, дорога моя... Ви – моя... з голови до ніг, з душею, з серцем, із тілом, тепер і навіки... Ви навіть померти без моєї згоди не можете" [4, 524]. І він показує Марії її фотографії, її розписки, хай нечесно сфабриковані, але без сумніву такі, що викривають її співробітництво з охранкою.

У Сталинського є й етичне обґрунтування і своєї поведінки, і катастрофічного становища Марії: "Чого для вас ця історія така тяжка, а для мене чого байдужа?.. Того, думаєте, що ви порядна, а я мерзотник? Того, що ви виступаєте проти своїх, а я виступаю проти ворогів. Ви продаєте своїх. От у чому вся штука... Це є найбільше злочинство серед людей. Навіть ми, жандарми, не можемо цього робити" [4, 526].

Ось воно – знов: подвійний світ, подвійна мораль. Зі своїми обов'язково самовідданість, чесність, вірність, з чужими ж – дозволено все: підлість, ницість, будь яка мерзота. Це ще одне, до чого був не готовий вихований культурою XIX століття інтелігент. Для нього моральний закон є абсолютним. Але ж абсолют не допускає, не може допустити відносності. Подвійна мораль – це вже не мораль. Етичний плюралізм неприйнятний, бо він є не те що аморальним, він просто поза етикою. Так вважає людина, вихована європейською, за сутністю своєю християнською культурою. Тою культурою, яка і виробила уявлення про те, що таке моральний закон, совість, гріх, покаєння, покута.

Але ця культура саме і відкидається в добу переоцінки всіх цінностей. Відкидається і такими, як революціонер-невдаха Іван. Але особливо такими, як Сталинський. Адже для нього в кінцевому рахунку жодної моралі й не існує. До цього він і закликає Марію: "От і уявіть собі, що ви переламали так свій світогляд, що ці люди перестали бути для вас своїми. Ну, що я вам тоді можу зробити? Арештуйте ваших? Арештуйте собі, мені байдуже. Розкрию? Розкривайте, мені не соромно... Вся моя влада розвіється, як дим" [4, 526].

І не в тому суть, що Сталинський пропонує помінати своїх з чужими, а в тому, що для людини його ґатунку і не потрібно своїх: "Та станьте ви вище всяких зрад, вище всяких своїх. Що вони вам, оці людиці? Перед вами тисячі людей ждуть, щоб ви скрутили їх, панували над ними" [4, 531].

Ось слово, яке мало бути сказаним: панування, влада над людьми. Ось чому поклоняється Сталинський. Коли ж поклоняються такому кумирові, нема ані своїх, ані моралі, ані гріха. Влада перебуває над усім цим, влада над усе.

Сталинський жадає, як жрець, щоб цьому ідолові вклонилась і Марія: "Та я б на вашому місці... світом заволодів би. Мати таку красу, такий розум... В ваших руках величезна сила... Не над вами буде влада, а ваша над іншими" [4, 532]. Марія вже за кілька хвилин до цього вірно ставить діагноз: "Вам треба всю душу до останнього затягти до себе?" [4, 527].

Марія не піддається йому. Вона вже знає, що марно благати такого, як Сталинський, про милосердя. І вона... начебто погоджується з ним і з його пропозицією, обіцяє післязавтра о десятій бути у нього... Після того ж, як він іде, викликає Івана. Вона питає, чи можуть всі за один день виїхати і сховатись. І віддає Іванові, певно, давно вже на такий випадок заготовлений пакет, в якому містяться всі пояснення. Цілує його, просить, щоб він не читав листа найближчі три години, до другої ночі, а вже тоді: "А тоді приходь. Я ждатиму тебе... Всі вже спатимуть... Тоді ти будеш... моїм" [4, 523-524].

Остання ремарка: "Марія плаче. Потім виймає з шухляди столу слоїк, іде з ним до дзеркала, дивиться, чепуриться... Потім рішуче підносить слоїк до вуст. Завіса" [4, 534].

І тут на глядача або ж читача надходить пітьма, спустошеність, свідомість людської безсилості, і він по-євангельськи цьому ворожому світові може сказати: “Але тепер ваша година і влада темряви” (Луки, 22, 53).

Адже ясно, що пітьма надійшла на всіх нас в цьому жахливому ХХ столітті. І саме тому, що все, з чого складається суспільне (а надто політичне) життя, захоплено одним – боротьбою за владу. Боротьбою, в якій гарні всі засоби. Але якщо життя – суспільне чи політичне – є таким, воно патологічне. У всякому разі з точки зору природного права, природної моралі. Надто ж з точки зору категоричного імперативу, морального абсолюту.

Щойно з’являється слово “абсолют”, ми потрапляємо в сферу буття, яка адекватно осмислюється в термінах релігійної культури: це сфера, де особистість зустрічається з нескінченним і вічним, це питання, які постають на межі із трансцендентним, це порубіжжя безодні, порубіжжя смерті, тут являє себе гранична відповідальність, обсяг якої зумовлений тим, що йдеться про загибель чи спасіння такої значущості, що віруюча людина скаже: “вічна загибель, вічне спасіння”. Під таким кутом зору й ведеться подальше осмислення матеріалу.

Духовні катастрофи, катастрофи у сферах екзистенції й інтенційності, мають такий обсяг, що їх тлумачення в релігійних термінах, їх рецепція через концептосферу релігії здається неминучою. Власне це відбулося з В. Винниченком і з його героїнею, їх переслідує концепт чи символ гріха, протиставлення себе або ж світу норми пеклу, сатанинській облуді тощо. “Щось сатанинське” з’являється тоді, коли виникає перекручення й спотворення цінностей, коли здійснюється підмінування їх.

Найвиразніший приклад цього представлений в драмі. Це коли хто-небудь підносить до абсолюту владу і утверджує одне лише право сили, тобто право владарювати, не рахуючись ні з чим. Таке людство знало завжди, але особливо гостро відчуло це в добу соціальних революцій і світових воєн. І те, що побачила на фронті Марія, було просто відвертим виявленням цієї тенденції.

Жадоба влади без берегів висуває своїх ідеологів і навіть поетів. Одним з них і є полковник Сталинський. У Сталинського не просто воля до влади, у нього поряд з цим цією волею викликана воля до гріха, чи навіть “хтивість до гріха, любово-страсть гріха. Він їм милується, він його смакує, ласує ним, він самовдоволен у гріху. Це вже одержимість. І в усякому разі це не примушений гріх, викликаний і зумовлений обставинами, як у тої ж Марії. Це гріх свідомий, умисний, ба більше – зловмисний.

Що дає право Сталинському на його аморальну і позаетичну позицію? Та хоча б те, що опоненти його також одержимі. Революціонери “борці за владу. Але при цьому, будучи безкомпромісним борцем за владу, революціонер виставляє себе (для наївних, звісно!) борцем за ідею. І стає дволиким. Є лице для себе (вища цінність – влада) і лице для інших (цінність – ідеал!). Риторика ж і демагогія розважань про ідеали робить його ригористом. Як він пильнує за моральною чистотою! І уявляє (в засліпленості і гордині), що він людина з чистою совістю і має право судити інших.

Недаремно було сказано, що “чиста совість – вигадка диявола” [17, 223]. Людина, що оцінює свою совість як чисту (саме як головний герой п’єси Іван), ніколи не сприйме найпростішу і найгуманнішу за змістом думку: “один Бог без гріха”. І буде непримиренно жорстоким в оцінці гріхів інших людей. І ось що характерно: він тут враз стає найкращим союзником якого-небудь Сталинського, котрий так і розраховує на непримиренність “чесних” і “чистих” революціонерів. Але ж це все з самого початку своєю жіночою інтуїцією відчула Марія. Вона ще в першій дії говорить: “Твій Іван – святий, без гріха, солоденька мамалига, кваша, благообразний інтелігент, бездарна поміркованість, нездатна ні на який гріх. А значить, і ні на яку святість” [4, 483].

Вона тут права у найглибшому сенсі. Святість є не відсутність гріха (абсолютна чистота, дистильованість, стерильність), що насправді й неможливо, а подолання спокуси, зваби, облуди сатанинської. Чому ж вона, так глибоко все це розуміючи, відчуваючи, залишається засліпленою стосовно Івана? Може, тому, що пристрасть її до нього є гріховною, може, тому, що кара над нею за минуле мала звершитись?

Але любити їй – такий такого Івана було не можна.

Людині звичайній, з природними уявленнями про право і мораль, зі звичайними гуманістичними цінностями, людині, для якої совість, категоричний імператив, моральний абсолют становлять найвищу цінність, неможливо сполучитись ані зі Сталинським, ані з Іваном. І не дай їй Боже бути затягнутою в шпарину між подібними жорнами.

А Марію затягло-таки. Вона потрапила в колізію, де на одній чаші терезів – моральний абсолют, а на іншій – людське життя, причому життя (і здоров’я) коханої людини – Івана. І перед цими терезами – вона, звичайна жінка.

Правий був Сталинський: у жінок сильніші природні почуття жалості, співстраждання, любові, прагнення захистити, затулити своїм тілом, охопити своєю душею. Полковник і користується цим природним для кохаючої жінки прагненням: страждання – полегшити, хворому

– допомогти, того, що в небезпеці – врятувати. Сталинський користується готовністю жінки все, навіть честь свою, поставити на карту задля спасіння коханого. Він вірно все розрахував: через недосвідченість, вперше потрапивши в ситуацію зіткнення політичних сил, Марія не розуміє одразу незворотності вибору. Полковник вірно розрахував й інше: добро, а особливо любов і жалість довірливі. Марія не думала, кому вона довіряється, не до того було: щоб врятувати Івана, треба було довіритись одразу, негайно.

З іншого боку, внутрішній стан Марії сам по собі був поза нормою. Вона щойно з фронту, де закону нема, а відтак і гріха нема, а як там цього нема, то й тут теж нема абсолюту. Отже теоретично все дозволено, а практично можна знехтувати деякими нормами (умовностями, сказати б) заради користі в кінцевому підсумку. Норма Марією неминуче повинна була сприйматися як відносна, і тому як така, що її можна обминути чи взагалі скасувати.

В чому її помилка? І в тому, що моральну норму, як їй здається, можна заради чогось переступити чи проігнорувати. І в тому, що абсолют нібито реалізується як категоричний імператив лише в нормальних умовах, в екстремальній же ситуації треба думати про спасіння, скажімо, життя (тут знов повернення до подвійної моралі). І в тому, що альтруїзм, прагнення врятувати чуже життя може виправдати гріх: мовляв, як задля себе, то гріх, а заради іншого уже майже і не гріх (знов подвійна мораль!). І в тому, що як можна прикласти градацію, то це дозволяє уникнути прямого запитання, чи був гріх, яке припускає лише одну відповідь: або “так”, або “ні”.

Помилка і в тому, що вона, одразу відчувши, не одразу застосувала найпростіший критерій: все, що ховається від світла – породження тьми. Коли ми ховаємось від світла, на нас самих знаходить п'ятьма. А головне, що, перебуваючи в суєтному, просякнутому злом і гріхом світі і через це недорозвинувшись духовно, життя і здоров'я вважала за найвищу цінність, а не душу і сумління.

Останнє – найстрашніше, і тут вона найбільше і покарана. Та, може, Іван вважав би за краще померти від сухот в казематі, аніж дізнатись про те, про що судилось йому прочитати о другій ночі. Що вона зробила не лише з собою, але і з ним, з його совістю? Це людяність? В усякому разі дуже погано потрактована.

Ми не маємо права засуджувати її за самогубство. Адже прийняттого виходу в реальних стосунках і з своїми, і з Сталинським у неї не було.

Але незалежно від того, що думав про це автор-атеїст, треба усвідомити: ним розкриваються певні закономірності переживання особистістю граничних соціальних, екзистенційних й відповідно інтенційних катастроф, й одна з них в тому, що така п'ятьма знаходить на Марію через те, що не було у неї віри. Віра відкрила б їй шлях покаяння й покути. Віра б відкрила їй, що суддя для неї не “тупий, жорстокий, сухий Іван”, не похитливий негідник Сталинський, а милосердний Бог, який прощає в міру розкаяння і дає надію спокутування. Віра б могла відкрити їй і те, що навіть Іуда не мав права на самогубство, бо самогубство це значить невір'я у всеблагодатність Отця Небесного, тобто це було навіть не просто відчаєм, але хулою на Бога [див.: 11].

І ще про помилки її. Вона ж себе принесла в пожертву, свою совість, честь – душею своєю жертвувала. Душу за друга поклала, за улюбленого свого. Душу – не життя, душу, безсмертну душу, совість, честь, чистоту свою, вічне спасіння – все віддала. Невже Бог не помилював би її?

Зрозуміло, що світ Сталинського безблагодатний. Так точно, вочевидь, і світ Івана. І його світ не знає слів Спасителя: “Милості хочу, а не жертви” (Матфея, 9,13).

Але ж Марія витримала головну спокусу, не піддавшись їй, – спокусу владою. Не вклонилася перед цим ідолом.

За книгою книг, “Горе світові від спокус, бо повинно прийти спокусам; але горе такій людині, через яку спокуса приходять” (Матфея, 18, 7). Свідомий спокусник знаний, в п'єсі це – Сталинський. В духовному вимірі світу, який тут також розкривається, це демон влади.

Є в п'єсі люди, яких Христос назвав би “малими цими”. Заарештований студент, його нещасний батько, та й сама Марія теж. І сказано: “А хто спокусить одного з малих цих... тому краще було б, якби повісили йому камінь жорновий на шию і кинули його в море” (Марка, 9, 42).

А їх спокушують не один Сталинський, на шлях боротьби за владу їх зваблюють кристально чисті, ідейні революціонери.

А відповідають за все, покарані за все – Марія й Іван.

Ні, не випадково Іваном і Марією назвав автор своїх героїв. Вони зажадали любові гріховної, беззаконної, перелюбної. Вони, кожний по-своєму, були обтяжені страшним гріхом. Сатанинською облудою влади він. А вона, що вона вигукнула в гордині і нерозкаяності своїй ще на початку п'єси: “Ну, скажи мені такий гріх, якого б я не сміла зробити!” [4, 484]. І тепер заради любові своєї – що вона зробила з собою. І що ось зараз – через три години зробить з Іваном, з усіма.

Спробуймо вдивитись в обличчя, в душу цієї жінки. Вона зараз буде вивержена своєю рукою в ту п'ятьму зовнішню, де буває лише плач і скрегіт зубів. Але ж ми, ми – чи маємо ми право

осудити. Релігійна рецепція спирається на відому відповідь – Христос сказав тим, що привели до нього грішницю: “Хто з вас без гріха, перший кинь у неї камінь. Вони ж, докорені совістю, почали виходити один за одним... і залишився один Ісус і жінка... Ісус сказав їй: жінко! де ті, що звинувачували тебе? ніхто тебе не осудив? Вона відповіла: ніхто, Господи. Ісус сказав їй: і Я не осуджую тебе” (Іоанна, 8, 7-11).

Той, хто судить, мав би знати: осуджування є гріх саме тому, що грішник залишається у владі диявола, якщо нема милосердя.

Наведений матеріал дає уявлення про інтенційність автора твору та його героїв. Іntenційність автора може тут в першу чергу тлумачитись як спрямованість свідомості на певну предметність. В даному творі ця інтенційна предметність – це катастрофічний світ, де відбуваються катастрофи війни, зіткнення політичних сил в революційній боротьбі, що не знає компромісів та не перебирає засобами.

Подібні катастрофи зовнішнього характеру неминуче захоплюють внутрішній простір суспільної свідомості, екзистенційних переживань окремої особистості. Виявляється це через катастрофічні зрушення в сфері інтенційності: особистість втрачає єдність інтенційного синтезу і поведінки, втрачає самототожність і подальші можливості самоконституювання, розширення інтенційного горизонту тощо.

Внутрішня катастрофа, яка з природи є екзистенційною і водночас інтенційною, має таку значущість, що її осягнення часто викликає потребу в рецепції релігійного характеру – через систему релігійних символів і уявлень. Це неминуче: цивілізаційні й культурні катастрофи, з якими пов’язаний духовний чи моральний занепад суспільства і поява загрози найсуттєвішим духовним цінностям, в культурній свідомості співвідносяться з ідеєю “смерті Бога” [див.: 3]. Показово, що, як зазначила свого часу П. П. Гайденко, ця ідея (чи проблема) знімає опозицію між атеїстичним та релігійним екзистенціалізмом, бо “визнання того, що Бог помер, супроводжується (зокрема у Гайдеггера і Камю) твердженням про неможливість і абсурдність життя без Бога” [5, 755].

Можна стверджувати, що “смерть Бога” це культурний символ, яким символізується втрата певних уявлень про джерела буття, про його центр і впорядкованість, про його смисл чи мету. Втрачаючи це, суспільство переживає стан ентропії, впадає в хаос (життя стає абсурдним і неможливим). Коли подібне переживає особистість, це порушує підвалини її екзистенції. Бо ж для появи самототожності необхідна ідентифікація з тим, що має смисл і мету, що тяжіє до певного центру і джерел. Реалізація ідентифікації відкриває можливість самоконституювання, розширення інтенційного горизонту як осягнення все ширших сфер буття, просякненого смислом і впорядкованістю.

Але варто лише знищити джерело чи центр, як одразу втрачається “шлях, істина і життя”, смисл і мета. Втрата взірця ідентичності руйнує самототожність, втрачає смисл самоконституювання, унеможлиблюється єдність інтенційного синтезу і поведінки, інтенційний горизонт звужується, так що особистість прямує до сингулярності, до стану відокремленої від усіх монади, приреченої на абсолютну самотність.

Саме це сталося з героїнею драми. Вона, безумовно, сама в усьому винна. Але з точки зору релігійної рецепції відповідальність за те, що сталося з нею, мають з нею поділити ті сили, що призвели в цьому суспільстві до смерті Бога (в означеному вище розумінні). З цієї ж точки зору катарсис, який має бути в мистецтві драми, виходить за межі її дії, він являє себе в зрушенні інтенційності читача й глядача, яка наповнюється переживанням прагнення воскресіння.

Список використаних джерел

1. Бояновский Й. Экзистенциальная философия / Й. Бояновский // Современная западная философия: энциклопедический словарь / [под ред. О. Хеффе, В. С. Малахова, В. П. Филатова. – М. : Культурная революция, 2009. – С. 117-119.
2. Бежнар Г. П. Екзистенційні мотиви в творчій спадщині В. Винниченка): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук: спец.: 09.00.05. “Етика” / Г. П. Бежнар. – К., 2004. – 19 с.
3. Ваганян Г. Смерть Бога / Г. Ваганян ; [пер. з англ. В. Шовкун] // Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С. 393-395.
4. Винниченко В. К. Вибрані п’єси / В. К. Винниченко ; [упоряд. М. Г. Жулинський, В. А. Бурбела]. – К. : Мистецтво, 1991. – 605 с.
5. Гайденко П. П. Экзистенциализм / П. П. Гайденко // Философский энциклопедический словарь. – М. : Сов. энциклопедия, 1989. – С. 755-757.
6. Гуменюк В. І. Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец.: 10.01.01. “Українська література” / В. І. Гуменюк. – К., 2002. – 36 с.

7. Гуссерль Э. Картезианские размышления / Э. Гуссерль ; [пер. с нем. Д. В. Скляднева]. – СПб. : Наука : Ювента, 1998. – 315 с
8. Ковалик М. О. Типологія жіночих характерів у прозі та драматургії Володимира Винниченка 1902-1923 р. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.: 10.01.01. “Українська література” / М. О. Ковалик. – Кіровоград, 2007. – 25 с.
9. Летнянчин П. П. Концепція особистості у драмах Б.Шоу, І.Франка, В.Винниченка: компаративний дискурс: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец.: 10.01.05. “Порівняльне літературознавство” / П. П. Летнянчин. – Тернопіль, 2009. – 22 с.
10. Макарова Т. М. Не гріхи, а продумані злочини (за п’єсою В.Винниченка “Гріх”) / Т. М. Макарова // Література. Фольклор. Проблеми поетики: збірник наукових праць. – К. : Акцент, 2004. – Вип. 18. – Ч. 1. – С. 483-488.
11. Моріак Ф. Життя Ісуса / Ф. Моріак ; [пер. з фр. Я. Кравець]. – Львів : Каменяр, 1994. – 136 с.
12. Рікер П. Гуссерль: Аналіз його феноменології / П. Рікер // Читанка з історії філософії : у 6 кн. / [під ред. Г. І. Волинки]. – К. : Довіра, 1993. – Кн. 6. : Зарубіжна філософія ХХ ст. – С. 201-213.
13. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2009. – 544 с.
14. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – це гуманізм / Ж.-П. Сартр // Читанка з історії філософії : у 6 кн. / [під ред. Г. І. Волинки]. – К. : Довіра, 1993. – Кн. 6. : Зарубіжна філософія ХХ ст. – С. 131-138.
15. Сартр Ж.-П. Проблемы метода / Ж.-П. Сартр ; [пер. с фр. В. П. Гайдамака]. – М. : Академический Проект, 2008. – 222 с.
16. Сосланд А. Апокалиптический дискурс / А. Сосланд // Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2009. – С. 24-28.
17. Швейцер А. Благоговение перед жизнью / А. Швейцер ; [пер. с нем.]. – М. : Прогресс, 1992. – 576 с.

Summary. The analysis of the main heroine’s spiritual catastrophe in the play “The Sin” by V. Vynnychenko from the point of religious reception is represented in the article. Special attention is paid to the value meaningfulness that reveals itself in the situations of non-solvable conflicts. With the help of the methodological instruments of existentialism and phenomenology the author comes to the conclusion that catastrophic displacements in the sphere of intentionality cause the loss of self-identity, of further possibility for self-constitution and for intentional horizon broadening.

Key words: sin, catastrophe, intentionality, existence, intentional horizon, “the death of God”.

УДК 821.161.1 Замятин 09

А.О. Мартыненко

Е.И. ЗАМЯТИН КАК МАСТЕР ИНСЦЕНИЗАЦИИ

Інценування Є.І. Замятиним власних творів і творів класиків російської літератури М.С. Лєскова і М.Є. Салтикова-Щєдріна дозволяють нам з нового боку поглянути на драматургічний талант автора. Беручи за основу першоджерела, драматург, керуючись своїми естетичними принципами і концепціями, створював окремі самостійні твори, які відзначалися високим ідейно-художнім потенціалом. Такі трансформації аж ніяк не шкодили творам, а скоріш надавали їм оригінальний неповторний характер.

Ключові слова: інсценізація, “гра”, народний театр, сатира, гротеск.

Долгое время драматургическое наследие Е.И. Замятина находилось на периферии исследовательского интереса. Малоизученным остается и такой аспект драматургического творчества автора, как инсценизация. Тем не менее заверченный портрет Замятина-драматурга невозможен без учета особенностей и характера его инсценировок. Настоящая статья ставит перед собой цель охарактеризовать Замятина как мастера инсценизации, проанализировать художественные особенности пьес в их связи с претекстами, а также авторскими эстетическими позициями и концепциями. В ходе анализа мы опирались на работы И.Е. Ерыкаловой, И.О. Шайтанова и оценки пьес современниками автора.

1920-ые годы стали для талантливого прозаика и публициста Е.И. Замятина новым этапом его литературной деятельности и периодом необычайного творческого подъема. Наряду с написанием первого в мировой литературе антиутопического романа “Мы” (1920), ряда повестей и рассказов, таких как: “Русь” (1923), “Мученики науки” (1926), “Ёла” (1928) и других, Замятин проявляет себя в новом качестве — драматурга. Театр стал для автора “новым соблазном” [3, 7], перед которым Замятин не мог устоять и в последующее десятилетие.

Из восьми пьес, вошедших в последнее собрание сочинений Е.И. Замятина (2004-2011), четыре пьесы являются инсценировками. Первым опытом инсценизации стала комедия “Блоха” (1925), написанная по заказу режиссера МХАТа 2-го А. Дикого. Десятью месяцами позже пьеса была поставлена на сцене Большого Драматического Театра в Ленинграде, где постановкой руководил талантливый актер и режиссер Н.Ф. Монахов, занесший инсценировку Замятина в “классический репертуар”.

Несомненно, “Блоха” стала одним самых удачных драматургических произведений автора, вызвав при этом ряд неоднозначных, а порой и диаметрально противоположных отзывов и оценок. Однако резко выраженная полярность мнений не помешала спектаклю продержаться на сцене в общей сложности шесть сезонов.

Идеологически незаангажированными критиками и театральными деятелями, а в последующем исследователями творчества Замятина пьеса была названа “заметным явлением в русской драме” [1, 32], “неистоцимым буйством фантазии” [5, 75], протестом против “бесформенности “современного” содержания” [2, 274].

Основой для комедии “Блоха” послужил известный “бродячий сказ” о туляках и блохе, переработанный Н.С. Лесковым в рассказ “Левша”. Желание инсценировать Лескова возникло у А. Дикого после триумфальной постановки “Турандот” в театре Е. Вахтангова. За помощью режиссер обратился к А. Толстому, но писатель, сославшись на свою занятость и “невозможность” инсценирования “Левши”, отказался. Тогда вспомнили о Е.И. Замятине. Для талантливого стилиста и знатока русского слова эта задача оказалась под силу.

Первостепенным вопросом стал выбор жанра и формы задуманной пьесы.

В 1920-ые, послереволюционные, годы внимание художников, писателей, поэтов, драматургов привлекла эстетика балагана, народного действия. Переосмысленная, она была воплощена в литературной и театральной практике А. Блоком, В. Мейерхольдом и другими деятелями искусства. Этот жанр также стал предметом исследований известного литературоведа М. Бахтина.

Ведомый общими тенденциями искусства и собственными литературными принципами, Замятин-драматург обратился к традициям старинного русского действия, итальянским импровизационным комедиям, к опыту мастеров народного театра Гоцци и Гольдони. Решению задачи воплощения формы Замятин посвятил четыре месяца, соблюдая при этом, как иронично отмечал сам автор, “строгую диету”. Для “Блохи” “диета была такая: русские народные комедии и сказки, пьесы Гоцци и кое-что из Гольдони, балаганные афиши, старые русские лубки, книги Ровинского” [3, 191].

Результатом сосредоточенной работы над идеей стала „игра в четырех действиях” “Блоха”, послужившая, по словам драматурга, “опытом воссоздания русской народной комедии” [3, 309]. Выбор подобной формы не был случайностью. Е.И. Замятин, рассуждая о судьбе русского театра, и в частности, о театре народном, отмечал равнодушие русских драматургов к этой стороне народного творчества. Если все же народный театр попадал в поле зрения драматургов, то расценивался исключительно как источник тем. Замятин же в народном театре прежде всего ценил форму. Для него как драматурга успех народной комедии заключался в “профессиональной обработке” материала. Он писал, что “нужно использовать не темы, а формы и методы народного театра, спаяв их с новым сюжетом” [4, 206]. Такой подход оказался успешной “формулой”, позволившей Замятину проявить свое новаторство в драматургии.

Бесспорно, особой заслугой Замятина в жанре инсценизации стал тот факт, что, взяв за основу русскую классику, он создал качественно новое, самостоятельное, отличное от первоисточника произведение. Театровед А.П. Мацкин обратил внимание на эту особенность: “Инсценировка “Блохи” может служить образцом в этом жанре драматургической литературы; применительно к законам сцены она далеко ушла от первоисточника и ни в чем его не исказила; непослушная букве, она сохранила его дух... Свою пьесу писатель сочинял, а не монтировал, как это обычно принято в цехе инсценировщиков” [5, 70].

Критики, обвинявшие драматурга в оторванности пьесы от современной действительности, не учли главного. Замятин ставил перед собой задачу создать комедию в духе народного театра. А народный театр, по словам автора, “театр не реалистический, а условный от начала до конца, это – игра” [3, 309]. Такая позиция обусловила те художественные и драматургические приемы и методы, которые Замятин задействовал в пьесе. В первую очередь условность комедии выражена

в трех персонажах – халдеях, предками которых были “скоморохи, Петрушки, масленичный балаганый дед, медвежий вожак”, с одной стороны, и “их итальянские родичи – Бригелла, Панталоне, Капитан, Пульчинелла, Труфальдино”, с другой [3, 309].

Сказовый характер инсценировки обозначен и в подчеркнутом равнодушии к соблюдению исторической точности. Если в рассказе Лескова действие разворачивается в конкретную историческую эпоху – эпоху царствования Александра I и Николая I, то в инсценировке Замятина возможны любые исторические аналогии и анахронизмы. Так, из патриархальной России рубежа XVIII – XIX веков читатель мгновенно переносится в индустриально развитый Лондон с его радиотелефонами, барометрами, необычными кнопками. Разве не сказочным является чудесное превращение старухи Малафеевны, побывавшей в печи, в “молодую, ражею девуку” [3, 317]? И не из сказки ли драматург черпает идею изображения и самой блохи: в шкатулке – бриллиантовый орех, а в орехе блоха? Вспомним с детства знакомую нам сказку о Кощее Бессмертном, чья смерть заключена в игле, игла в яйце, яйцо в утке, утка в зайце, заяц в ларце, а ларец зарыт под дубом.

Однако все “чудеса”, происходящие на глазах публики, лишь подчеркивают нарочитую театральность народной комедии, ее игровой характер, который дает “полный простор фантазии” [4, 207].

Отдавая дань традициям народного театра, Замятин-драматург ввел фигуру раёшника – неотъемлемого персонажа балаганных гуляний, чьей задачей было зазывание публики и демонстрация картинок, сопровождение их остроумными комментариями. Функцию раёшника в инсценировке выполняет первый Халдей, разъясняющий происходящее и ведущий беседу со зрителями. Его речь образна, наполнена метафорами, сравнениями и нередко остротами.

Подчиняясь законам народной комедии, сказки, балагана, автор инсценировки предложил отличную от оригинала счастливую развязку. Такой подход вызвал сомнения у режиссера А. Дикого, считавшего основополагающей в пьесе идею “трагической судьбы русского гения”. Это различие трактовок стало предметом спора режиссера и драматурга, в конечном счёте решенного в пользу автора. Отстаивая свою идею, А. Дикий попросил Замятина изменить концовку так, чтобы в последнем действии Левша погиб. Просьбу драматург не поддержал, мотивировав свой отказ так: “Для меня основное в (будущей) пьесе” не торжество русского гения (как Вы меня поняли) и не судьба русского гения (как Вы понимаете “Левшу”), а русская сказка в незамутненной чистоте ее формы” [5, 80].

Справедливо отметить, что выбранная автором форма синтез сказа, балагана, петрушечного театра, русской и итальянской народной комедии открыла драматургу несравненно более богатый идейно-художественный потенциал форм народного театра, которыми он успешно воспользовался.

Таким образом, благодаря тонкому чутью и литературному дарованию автора инсценировки, талантливой работе режиссеров А. Дикого и Н. Монахова, неподражаемым декорациям Б. Кустодиева и искусной игре актеров спектакль имел триумфальный успех. Высоко оценив пьесу, А.П. Мацкин назвал “Блоху” “одним из самых веселых, остроумных и эксцентрических спектаклей в истории советского театра” [5, 82].

Вдохновленный успехом комедии “Блоха”, Замятин принимается за инсценировку собственного произведения. В 1924 году драматург заканчивает работу над трагикомедией “Общество Почетных Звонарей”, основой которой послужила повесть “Островитяне” (1917). Пьеса была поставлена в Ленинграде в Михайловском театре в 1925 году режиссером С. Радловым. Критики отнеслись к ней довольно прохладно, в очередной раз обвинив драматурга в “оторванности от театра” современности и акцентировании внимания лишь на “формальных заданиях” пьесы [6, 28-29]. Критик А. Пиотровский назвал трагикомедию “неотразимейшим доказательством того, что пьесе, подчиненной только формальным заданиям, пьесе, высокомерно сторонящейся всяких ассоциаций с житейски-волнующими зрителя событиями и фактами, нечего делать на сцене” [6, 28].

Написанная Замятиным по возвращении на родину из Англии, где Замятин-инженер руководил постройкой первых русских ледоколов, повесть (а впоследствии и пьеса) стала отражением авторской позиции протеста против механизации человека, превращения его в бездушную машину. Именно в этой повести впервые уже были намечены образы Благодетеля и безвольных граждан Единого Государства из романа “Мы”, однако на тот момент ее персонажи скорее напоминали кукол, заводные механизмы.

Выбрав для пьесы драматургический жанр трагикомедии, Замятин мастерски преподносит трагический сюжет в комическом виде. Комичность изображения порой доходит до абсурдности: строго регламентированная и расписанная по минутам жизнь викария Дьюли, которая не допускает даже приема пищи не в четко отведенное для этого время, желание Кембла приобрести уют, превращающееся в навязчивую идею.

По своему идейно-художественному своеобразию пьеса “Общество Почетных Звонарей” близка другой инсценировке Замятина – “Истории одного города”, написанной на материале одноименного романа М.Е. Салтыкова-Щедрина. Работа над пьесой была начата автором весной 1927 года по заказу Государственного театра имени В.Э. Мейерхольда. Как утверждают исследователи, инсценировка задумывалась в соавторстве с Р.В. Ивановым-Разумником. Пьеса была включена в репертуар театра, однако так и осталась в незавершенном рукописном варианте. Из намеченных семи происшествий, из которых, по задумке автора, должна была состоять пьеса, фактически написанными были всего четыре. По форме инсценировка представляла собой фантастическую гротескную пародию на историю России от ее начала (“доисторическое происшествие”) до современности.

Взяв за основу роман М.Е. Салтыкова-Щедрина, Замятин-драматург вновь создает самостоятельное произведение, трансформируя некоторых персонажей первоисточника в новые характеры. Так, из щедринских градоначальников Двоекурова и Бородавкина рождается новый замятинский Великанов, а Грустилов из инсценировки предстает результатом синтеза характеров Дю Шарьо, Микеладзе и Эраста Грустилова.

Стилистическим центром трагикомедии “Общество Почетных Звонарей” и “Истории одного города” послужили принципы гротеска и синекдохи. В связи с этим исследовательница драматургического творчества писателя И.Е. Ерыкалова обращает внимание на принцип сценической сатиры драматурга, отмечая, что “его гротеск основан на диссонансе, возникающем при столкновении современного актера, человека с психологией 1920-ых годов, с миром сценического персонажа: сатирой становится само подчинение правилам игры и исполнение актером роли как бы не свойственной ему” [3, 275]. Идея иерархичности, подчиненности одного человека другому прописана автором уже в экспозиции пьесы “История одного города”, отчетливо разделяющей действующие лица собственно на “лица весьма действующие”, “лица действующие” и “лица, подвергаемые действию”.

В трагикомедии “Общество Почетных Звонарей” примерами гротескной синекдохи могут послужить образы мистера Кембла с его квадратными ботинками, квадратным подбородком, квадратным лбом, образ леди Кембл с ее извивающимися, как черви, губами и выпирающими костями, словно пружины сломанного зонтика.

Используя прием гротеска, Замятин вносил в размеренную реальность персонажей необыкновенные перевоплощения: воскрешение посредством печки, неведомое тульскому Левше электричество, летающие градоначальники.

Мастерство Замятина-сатирика и драматурга проявилось также в его умении сочетать реальное с фантастическим, воплотившееся в авторской концепции неореализма “синтезе фантастики с бытом”, который взрывает жизнь “страшнейшим из динамитов: улыбкой” [3, 168]. Однако в произведениях Замятина это, очевидно, был “смех сквозь слезы”. Трагикомизм Замятина отметила И.Е. Ерыкалова. По мнению исследовательницы, успех сатирическим произведениям автора обеспечивало то, что “сложные и даже трагические вещи он был способен облечь в необыкновенно смешную форму, обезоруживающую даже его противников” [2, 275].

Так же как и “Блоху”, инсценировку “Истории одного города” автор превращает в игру. Согласно авторскому принципу, эта форма оправдывает “любые чудеса, неожиданности, анахронизмы”. Таким образом, в историческое полотно пьесы вписываются подчас современная лексика и знаки времени: Царь для осмотра блохи просит позвать кого-нибудь “с мозговой конструкцией”, Скороход, превратившийся в курьера, химики-механики, называющие на английский манер Левшу “камрадом”, то есть “товарищем”, провинившихся глуповцев угрожают сослать “в Соловки”, Казначейша грозит искать правду у “самого Мейерхольда”, наконец, цитирующий Вертинского Грустилов.

Одновременно с инсценировкой “Истории одного города” Замятин задумал постановку пьесы по мотивам своего рассказа “Пещера” (1920), повествующего о тяжелых условиях жизни интеллигенции, вынужденной нечеловеческими усилиями выживать в голодном послереволюционном Петрограде.

Инсценировка была написана Замятиным по заказу Совкино, однако автор и режиссер не смогли достигнуть компромисса. В результате фильм был снят по другому сценарию, а пьеса “Пещера” так и не была поставлена.

Инсценировки Замятина отличаются также и еще одной характерной чертой “особым, замятинским, психологизмом” [7, 33], отмеченным И.О. Шайтановым в его прозаических произведениях. Эта особенность оказывается вполне применимой и к произведениям драматургическим. Основу авторского психологизма, по мнению исследователя, составляет “не всеведение, а всевидение: мир известен в той мере, в какой он зрим, предметен. Внутренний мир героев также открывается, лишь поскольку имеет внешнее выражение” [7, 33]. Так, перед читателем возникают образы миссис Дьюли в пенсне, Кембла в погоне за уютгом, символом

благополучия и успешности, лондонские химики-механики с их огромными часами, печка-буржуйка, которая становится средоточием надежд и устремлений героев и в то же время причиной их крушений. Эти образы неоднократно повторяются и акцентируют на себе внимание, ни на минуту не отпуская читателя.

Инсценировки Замятина, как и многие его оригинальные драматургические произведения, не имели оглушительного успеха. Исключением, пожалуй, может служить лишь комедия “Блоха”, выдержавшая более трех тысяч представлений. Однако подобное положение вряд ли свидетельствует о художественных недостатках пьес, скорее оно говорит об особенностях того исторического периода, в который они создавались, что во многом определило литературную и сценическую судьбу инсценировок.

Список использованной литературы

1. Давыдова Т. Т. Евгений Замятин / Т. Т. Давыдова. М. : Знание, 1991. 64 с.
2. Ерыкалова И. Е. Пьесы Е. И. Замятина петербургского периода [Электронный ресурс] / И. Е. Ерыкалова. Режим доступа : http://www.lihachev.ru/pic/site/files/lihcht/2007/sec5/s5_06.pdf.
3. Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Лица / Сост., подгот. текста и коммент. Ст. С. Никоненко и А. Н. Тюрина. — М. : Русская книга, 2004. — 608 с.
4. Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Беседы еретика / Сост., подгот. текста, коммент. Ст. С. Никоненко, А. Н. Тюрина. М. : Дмитрий Сечин, Республика, 2010. 510 с.
5. Мацкин А. П. Театр моих современников. Из старых и новых тетрадей / А. П. Мацкин. — М. : Искусство, 1987. — 383 с.
6. Пиотровский А. “Общество почетных звонарей” / А. Пиотровский // Жизнь искусства. 1925. № 45. С. 28-29.
7. Шайтанов И. О. Евгений Замятин и русская литературная традиция / И. О. Шайтанов // Русская словесность. 1998. № 1. С. 27-35.

Summary. Dramatizations of Zamyatin's own works and the works by such classical Russian writers as N. Leskov and M. Saltykov-Shchedrin allow of new view on the author's talent of a playwright. On the basis of source material Zamyatin following his aesthetic principles and concepts managed to create independent works characterized by a high ideological and artistic potential. These transformations not in the least harmed the works. On the contrary, they added unique character to the author's plays.

Key words: dramatization, “play”, folk theatre, satire, grotesque.

УДК 821. 111. 09

Т.В. Міроусова

ПРОСТОРОВО-ЧАСОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ “ДУБЛІНЦІВ” ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА

У статті аналізується нарративна структура збірки “Дублінці” Дж. Джойса, а саме нарративні чинники формування Джойсового хронотопу та його особливості в оповіданнях.

Ключові слова: хронотоп, нарратив, наратор, фокалізація.

Своєрідність поетики художніх творів значною мірою визначається особливою роллю в них просторово-часового континууму, що їй доводять чисельні наукові розвідки останніх десятиліть. У цьому світлі актуальним видається дослідження наратологічного дискурсу збірки оповідань ірландського письменника-модерніста Джеймса Джойса, оскільки проблеми оповідних форм його ранньої творчості опинилися на маргінесах дослідницької уваги.

Об'єднані у цілий цикл, оповідання – прагнення імпліцитного автора до масштабного художнього узагальнення. Урбаністичність, досить вагома для Європи на зламі століть, знайшла своє втілення й осмислення в символічному образі Міста, який постає як живий організм, що підкорюється природнім біологічним змінам. З кожним новим героєм і оповіданням поступово вимальовується образ міста, “міська оптика” [8, 305] руйнівного простору. Такі біологічні зміни О. Антонова [1] бачить на всіх структурних рівнях тексту, що позначається на розвитку образу, сюжету, форми; тому сам літературний твір Джойса виявляється свого роду організмом, який еволюціонує від лірики до драми.

Оповідання різняться за тривалістю часу, від кількох годин часу історії (“День Плюща”) до кількох років (“Хмарина”); кількість сторінок (час нарації) теж збільшується в міру наближення кінця збірки, наприклад “Зустріч” – 7, “День Плюща” – 14, “Благодать” – 18, “Мертві” – 35. Деякі оповідання починаються з “прямої” експозиції: в “Пансіоні” до самого початку історії про недільний ранок майже дві сторінки присвячено сімейним проблемам місис Муні, в “Нещасному випадку” описується житло та зовнішність Джеймса Даффі; в “Матері” доповідається як міс Девлін стала місис Кірні; в “Евелін” минуле подається суб’єктивно, із ретроспекцією.

Постать автора витісняється на периферію сприйняття завдяки нараторові, що має слугувати ключем до всіх наступних творів. Екстрагомодієгетичний наратор є водночас головним персонажем в перших трьох оповіданнях (в “дитячій” частині – оповідання “Сестри”, “Зустріч”, “Аравія”), проте речення цих оповідань забарвлені сприйняттям під час розповіді (зовнішня фокалізація) й сприйняттям хлопчика (внутрішня фокалізація). Найкраще це простежується в оповіданні “Аравія”, разом з тим відчувається, що в цих трьох оповіданнях вік розповідача поступово змінюється. Відбувається, іншими словами, процес, коли наратив, в якому розповідач розповідає про себе, відзначається накладанням двох часових точок зору. Перша характеризує наратора в час розвитку подій, друга – в час розповіді про події, тоді фокалізація наратора – “одна з риторичних стратегій в його розпорядженні” [12, 86]. За спостереженням дослідника Д. Робінсона [13], всі три оповідання утворюють метанаратив, пояснювальний Bildungsroman, що зображує розвиток “тлумачної наївності” до “самовпевненої інтерпретації”.

Просторово-часова організація оповідань характеризується своєрідною демонстрацією: події відбуваються протягом майже доби, але в композиційному плані оповідь – на фоні опису світу, межі якого зруйновано, історія такої катастрофи складає сюжетну основу кожного оповідання. У першій частині збірки просторово-часова структура, що визначає “Дублінців” у цілому, – це протистояння двох протилежних світів: “законсервованого” повсякденного світу, сповненого “хвороби” і темряви, і недосяжного світу мрії, що вабить героїв.

Перше оповідання, “Сестри”, відкриває спроби героя подолати світ усталених правил. Герой, який мріяв про свободу і відкриття нового світу, опиняється у трясовині смерті і хвороби: “Цього разу він був приречений: у нього стався вже третій удар” [6, 94]. “Він був приречений” – своєрідне передбачення майбутнього, пояснення майбутнього як неминучості. В оповіданні багато й інших часових позначок в історії: пізня ніч, Різдво, тиждень, вчора. Спостерігається стирання часових меж у персонажній фокалізації: “Спершу, коли ми з ним познайомилися, було цікаво послухати, як він (старий Костер. – Т.М.) розводиться про фуси і змієвики, але скоро він зі своїми нескінченними розмовами про гуральництво мені неабияк осточортів” [6, 94]. В розповіді мають місце ітеративні повтори, як-от: “Щовечора, переходячи повз будинок (а тоді саме були вакації), я вдивлявся в освітлений прямокутник вікна: і щоразу він світився таким самим рівним і тьмавим світлом” [6, 94]. Нарация ведеться одночасно з розвитком подій, оповідач намагається відтворити свої спогади (на що вказують слова “а тоді саме були вакації”). “Дитяча тріада” від першої особи краще ніж будь-яка інша відповідає антиципації, “через свій відкрито заявлений ретроспективний характер, що дозволяє оповідачу робити різноманітні посилення на майбутнє й особливо на своє теперішнє становище” [7, 100]. Цікаво, що в оповіданні відкривається місце спостереження хлопчика-оповідача. В оповіданні читач переносить свою увагу не на образи переднього оповідного плану (священик, його хвороба), а на сестер, чії родинні стосунки давно вже набули відчуженого характеру.

Оповідання “Зустріч”, за структурою авантюре, – новий етап розвитку героя, “більш дорослий”. Для оповідача історія закінчилася, він розглядає всі події з віддаленої у часі точки зору. Спроба героя вийти за межі встановленого соціального порядку (наприклад, у школі), втілити мрію про захоплюючі пригоди, закінчується зустріччю із небезпекою (незнайомиць із психічною хворобою). Виокремлюється мотив пошуку – шукання нового світу, нових людей і свого місця серед них; цей мотив отримає нове звучання в романах. Водночас окреслюється ідеологічна точка зору, яка стосується згадки представника церкви в коледжі, якого приятель наратора називає на жаргоні “смердючкою” [5, 69]; відбувається сварка приятеля протагоніста з вуличними обідранцями, які назвали їх протестантами. Вочевидь в аспекті ідеології погляди автодієгетичного наратора повністю співпадають з імпліцитним автором, через зневажливе ставлення до католицького викладача (а тому й до релігії), бажання волі, нудьгу “за диким відчуттям свободи” [5, 69]. Бачення реальності затьмарюється, жаданий відкритий світ залишається недосяжним, – простір замикається.

Час історії в “Аравії” – травень, коли мав місце благодійний базар з аналогічною назвою (з 14 по 19 число). Попри згадку минулого – попереднього хазяїна дому, священика з першого оповідання, постійно даються часові показники. Сам хлопець-наратор заявляє про обмеженість своєї перспективи: “Я був радий, що бачив небагато” [11, 18]. До того ж оповідач згадує сумну патріотичну пісню, а сам він уявляє, що “обережно проносить чашу через скупчення ворогів” [11, 18]. В такій розповіді і суб’єкт мовлення вимагає уваги, і зображувані ним історичні реалії.

Перші три оповідання прийнято відносити до лірики. Наступна група оповідань характеризується внутрішньою мовою героїв, гетеродієгетичним типом нарації; заглибленість в особистий внутрішній світ, намагання зрозуміти себе і своє місце щодо реальності відбувається при усуненні авторської точки зору. Дистанціювання оповідача від персонажів, які не є ідеологічно близькими авторові, простежується в оповіданнях “Евелін”, “Після перегонів”, “Два лицаря”, “Пансіон”; наступна стадія розвитку мистецтва – епос. Просторово-часова організація цієї групи оповідань пов’язана із особистим світом молодих героїв, які не в змозі протидіяти “темному” середовищу Дубліна. Молоді люди – і Евелін, і Джеммі – поринають ще більше в ірландську замкнену дійсність, не в змозі протистояти реальності і змінити її.

В оповіданні “Евелін” мають місце дві паралельні просторово-часові структури: світ героїні Евелін, звичний і затишний, простір якого насичений спогадами і “рідним” пилом, окреслює хронотоп дому; також світ нареченого-моряка, невідомий, далекий та екзотичний. Героїня залишається у звичному просторі, відмовляючись від оновлення життя: “Він тягнув її в цю безодню; він втопить її. Вона схопилася двома руками за залізні перила. <...> Це неможливо. <...> Вона повернула до нього своє бліде обличчя, покійно, як безпомічна тварина. Її очі дивилися на нього не кохаючи, не прощаючи, не впізнаючи” [11, 26].

В оповіданні “Після перегонів” формується просторово-часова опозиція у вигляді мізерного світу Ірландії та материкової “пересиченості”. Із самого початку звучить нараторська позиція; зубожіння акцентується з перших рядків. На автоперегонах по “каналі злиденності й застою континент гнав своє багатство та техніку” під “привітні крики пригноблених, але вдячних ірландців” [11, 27]. Фіксується увага на зосередженості мешканців на грошах, зв’язку з Англією, щире шанування іноземного лоску. Як не намагається ірландець Джиммі увійти і призвичаїтись до світу успіху і грошей його закордонних друзів, все ж таки дійсність країни міцно тримає його.

На відміну від попереднього оповідання, герої “Двох лицарів” призвичаїлися до життя країни, про одного з них оповідач повідомляє: “він був байдужим до будь-якої образи” [11, 33], а інший вештався постійно без діла; безцільне і беззмістовне життя гармонійно прилаштувало їх у Дубліні. Вони – справжній “продукт” тогочасного середовища.

Закінчує частину оповідань про юність “Пансіон”, де центральною просторово-часовою опозицією оповіді стає порівняння двох статусів чоловіка: холостяка й одруженого. Герой змушений одружитися, але простий спуск сходами вниз символізує для нього зниження соціального статусу, адже “Дублін таке мале містечко”, а містер Дорен “дев’ять десятих року веде скромний образ життя” [11, 46]. Сім’я, простір дому – тюрма, пекло, але герой підкорюється.

Оповідання нового циклу, що уособлюють собою “зрілість”, сюжетно і композиційно пов’язані між собою. Усі чотири (“Хмаринка”, “Личини”, “Земля”, “Нещасний випадок”) розповідають про самотність і втрату ілюзій. Дія відбувається восени і взимку, настає час “завмирання” природи, зупиняється жвавий ритм життя, і герої сильніше відчувають свою приреченість на нещастя. Для героїв “Хмарини” і “Личини” сімейне життя – замкнений гнітючий простір несвободи, позбавлений шансу на майбутнє. В “Хмарині” початок оповіді відсилає до подій восьмирічної давнини, виявляючи тим самим знання наратором про минуле героя. Гетеродієгетичний наратор викладає історію з точки зору часу оповіді – “з того часу”, “це одразу було видно”. Поступово відбувається чергування фокалізаторів: наратора й Чендлера, “гібридна конструкція” (М.М. Бахтін) [2, 118]. Простежується й рух точки зору оповідача, “послідовність огляду” (Б. Успенський) [9, 87], в епізоді з осіннім присмерком. Внутрішній часовий перспективі в “Хмаринці” властиві тісний зв’язок оповіді з дією й прилаштування нарації до психологічного та ідеологічного сприйняття реальності: “Вперше в житті він почував себе вище людей, повз яких проходив. Перший раз в житті його душа повстала проти тьмяного убозтва Кейпл-Стріт” [11, 51]. Анахронія у вісім років змінює оцінку Галлахера Чендлером і демонструє пролептичне бачення: “Ігнатій Галлахер – лондонський журналіст! Хто міг таке подумати вісім років тому? Проте, озираючись на минуле, Малюк Чендлер відкривав у своєму другові багато ознак майбутньої величі” [11, 50]. Міркування у свідомості протагоніста оповідач відтворює іронічно, що вказує на його приховану оціночну позицію (інколи з використанням “чужого мовлення”). Зустрічається поєднання точок зору в межах одного речення: “Він ніколи не стане популярним; це він розумів” [11, 51]. Наратор стає супутником героя (беручи його просторову точку зору), часом зображуючи останнього, представляючи події з його точки зору, так і власної. При незмінному відчутті героєм обмеженості, задрощів, виникає природне питання: чому Чендлер, роздумуючи про власні гіпотетичні успіхи, не робить крок до їх реалізації?

Героїня оповідання “Земля” не здатна зрозуміти свою нікчемність і марність існування; її життя рухається у просторі і часі у напрямку смерті, причому наближення смерті зображується за допомогою прийому “очуднення” (В. Шкловський) [10]. А в досить автобіографічному оповіданні “Нещасний випадок” герой усвідомлює марність свого самотнього існування, навіть стає власним об’єктом фокалізації: він “слідкував за власними вчинками косим, недовірливим поглядом” [11,

77]. Занурюючись у свій особистий світ, містер Даффі опиняється серед “руйнівного” простору Дубліна.

Наступна група оповідань пов’язана із суспільним життям, із політикою, мистецтвом, релігією. Відбиття світу реальності і світу мрій відбувається на рівні суспільно-історичного буття. В цих оповіданнях набуває завершення образ замкненого простору Дубліна. “В день плюща” зображує розлад національної свідомості, яка позбавляється шансу на відновлення та зміцнення через користолюбні інтереси у суспільстві. Загальмоване соціально-політичне життя у Дубліні підкорене, за Джойсом, бідності, пияцтву, смерті, зрадництву. В оповіданні “Мати” мистецтво виступає заручником дріб’язкових розрахунків персонажів. У згубному замкненому просторі, де мистецтво втрачає своє значення, не існує родинних зв’язків, і навіть мати не є уособленням берегині домашнього вогнища, в її сім’ї розрахунок – звичне явище. Соціальні зв’язки, явища, поняття перетворюються на примарний світ, що існує в середині дублінського простору. Місіс Кірні повторює, що “без грошей вона (її дочка Кетлін. – Т.М.) і кроку не ступить” [11, 106].

Релігія теж не виявляється тією сферою, що мала б відповідати духовним потребам людини. В “Благодаті”, упродовж всієї нарації, герой не відчуває себе вільним, навпаки, його життя позбавляється духовного змісту. Церква більше не очищує душі, її повністю поглинув існуючий негативний соціальний устрій. Відокремленість людини від світу підкреслюють дощ і холод. Перебуваючи більшість часу у приміщенні, герої відчувають залежність від церкви: “Він (отець Пердон у церкві. – Т.М.) прийшов як людина світу цього, поговорити з братами своїми. Він прийшов говорити з діловими людьми, і він буде говорити з ними по-діловому. Якщо йому буде дозволено висловитися образно, він зараз – їх духовний бухгалтер” [11, 126]. Це, свого роду, пряма демонстрація атмосфери, яка характеризується низьким рівнем моральних потреб; а втім, чого можна чекати від такого суспільства? Отець Пердон є справжнім породженням свого соціуму.

“Мертві” відрізняються від усіх попередніх оповідань не тільки назвою – своєрідним виразом героям, а й особливою організацією оповіді з темами попередніх оповідань. У просторово-часовому плані точно встановлені місце і час дії (пора року); життя героїв тісно поєднане із простором всієї країни. Всезростаюча відчужуваність позбавляє Габріеля відчуття родинності, а похмурий художній простір підкреслює його статус “гостя” (і в соціумі, і в особистому житті); почута музика на стародавній ірландський лад допомагає герою усвідомити марність свого існування, музика залишається поза часом.

Дослідники [4] звертають увагу на той факт, що в циклі оповідань функціонує понад сто дев’яносто реально існуючих топонімів різних видів. Семантична наповненість окремих топонімів корелює із зовнішньо-архітектонічною, ритміко-метричною впорядкованістю топонімів, об’єднаних у фразові та понадфразові єдності. До цього можна додати й те, що Джойс звертає увагу і на візуалізацію топонімичного простору твору. Особливе значення надається карті-плану міста, яка свідомо вводиться автором і посилює відчуття “справжності” зображених подій.

Категорії простору і часу, що входять до ідейно-тематичного змісту твору, формують психологічне, емоційно-ціннісне бачення просторово-часової структури реальності; хронотоп оповідань невід’ємний від антропоцентричної категорії: “Вони сіли в поїзд на станції Уестленд-Роу і через декілька секунд, як здалося Джиммі, вони вже виходили з Кінгстонського вокзалу” [11, 30] (“Після перегонів”).

Імплицитний автор акцентує неподільність категорій часу і простору, доводячи до мінімуму зміщення просторово-часового континуума; це досягається завдяки топонімам – реалізаторам просторової межі. Часовий простір, антропоцентрично спрямований (“як здалося Джиммі”), підкреслює суб’єктивність сприйняття часу; топоніми Уестленд-Роу і Кінгстонський вокзал пов’язує часова функція. Часова вказівка “через декілька секунд” – своєрідний еліпсис, коли не вказуються місця, які минає потяг.

Назва “Дублінці” обмежує коло дійових осіб, визначаючи місце подій, що утворює асоціативні зв’язки та психологічні образи; встановлює локально-темпоральні відношення, утворюючи статичність оповіді. Дублін постає осередком культурної відсталості, пороків.

Своєрідність хронотопу простежується і в просторовій організації наративу. Для прикладу, перші абзаци з оповідання “Нещасний випадок” відтворюють простір кімнати й самого містера Даффі; вони класичні з оповідної точки зору та взаємопов’язані у створенні картини. Речення другого абзацу – “Містер Даффі відчував відразу до всього, що слугувало ознакою фізичного чи розумового безладу” [11, 77] – сприймається як висновок до попереднього при особистому впорядкованому просторі героя. В центрі абзацу слово “arrange” позначає простір педанта містера Даффі. Синтезуючи макро- і мікрокосми героя, оповідач вказує на формування героєм свого простору: “Він сам придбав кожну річ меблювання” [11, 77]. Вихід за межі кімнати-лігвища вносить дисгармонію у звичне життя. Бажання жити якнайдалі від міста, громадянином якого був, об’єднує прагнення реального автора та актора покинути незмінний простір міста. Амбівалентність ставлення створює внутрішнє напруження доволі нерухливого хронотопу

(кімната і портрет утворюють статику); “його обличчя, на якому відбилася вся історія життя, було коричневого відтінку дублінських вулиць” [11, 77] символізує єдність, обумовлену часом (face, which carried entire tale of his years), місцем і кольором (his face ... was of brown tint). Образ Даффі формується поступово, як і його помешкання; зовнішні, внутрішні невідповідності говорять про “типаж” героя. За визначенням Н. Білозерової, він “свого роду Чайльд Гарольд, чий блукання випали не на загадкові східні країни, а на лабіринт дублінських вулиць, немов би застиглих у вічності” [3, 40]. Герой тікає від цього простору.

Багатьом героям збірки не тільки зручно в лабіринті дублінських вулиць, вони самі створюють цей лабіринт як частину хронотопу. Ленехан і Корлі з “Двох лицарів” (“опинились” у романі “Улісс”) пересуваються у просторі, перенасиченому топонімами (з нарацією в дев’ять сторінок). Така точність переплетена з міфологізацією міста, яка в оповіданнях виходить на рівень тропів (“Аравія”): “Інші будинки на цій вулиці, впевнені в своїх добropорядних мешканцях, дивилися один на одного незворушними коричневими фасадами” [11, 17]. Простір і час перебувають в оповіданнях у процесі взаємного доповнення, наприклад, у першому реченні “Евелін”.

У картині художнього світу “Дублінців” простежуються ідеї філософа А. Бергсона (стосовно дуалістичності природи часу: загального і “тривалості” – часу, що збирає події усього життя в один певний момент теперішнього). У Джойса в “Дублінцях”, а потім у “Портреті” постійна зміна життя, своєрідний “калейдоскоп” станів руйнує відчуття точності часу при крайній просторовій конкретності.

Таким чином, аналіз оповідань Джойса дозволяє дійти висновку, що просторово-часові форми відіграють у них надзвичайно важливу, конституціональну роль, невід’ємну у становленні художньої системи письменника. Джойс особливим чином створює замкнений простір Міста, де втрачають своє значення релігія, мистецтво та людські цінності. Разом з тим час виступає і об’єктом художнього зображення, і предметом осмислення героїв. Точність місця і часу сприяє появі асоціацій та психологічних образів, тим самим викликаючи “застиглість” оповіді.

Список використаних джерел

1. Антонова Е.Я. Пространство и время в ранней прозе Дж. Джойса: “Дублинцы” и “Портрет художника в юности”: автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. фил. наук: спец. 10.01.05 „литературы народов Европы, Америки и Австралии” / Е.Я. Антонова. – Санкт-Петербург, 1999. – 22 с.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
3. Белозерова Н.Н. Пространственная структура абзаца в прозе Джеймса Джойса / Н.Н. Белозерова // Интегративный анализ компонентов текста при обучении общению. – Тюмень, 1998. – С. 33-57.
4. Голева С.А. Роль топонимов в создании пространственно-временных категорий в художественном тексте: (На материале сборника рассказов Джеймса Джойса “Дублинцы”) / С.А. Голева, Л.А. Кошель // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: межвуз. темат. сб. – Омск, 2002. – Вып. 4. – С.137-140.
5. Джойс Джеймс. Оповідання із збірки “Дублінці”. Зустріч. – Земля / Джеймс Джойс; [з англ. переклала Елла Гончаренко] // Всесвіт. – 2002. – № 5-6. – С. 68-77.
6. Джойс Джеймс. Оповідання із збірки “Дублінці”. Нещасний випадок. – Благодать. – Сестри / Джеймс Джойс; [з англ. переклав Роман Скакун] // Всесвіт. – 2002. – № 5-6. – С. 77-98.
7. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт // Фигуры: в 2-х томах / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.2. – С. 60-280.
8. Новикова Марина. Міфи та місія / Марина Новикова. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – 432 с.
9. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 256 с.
10. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Шкловский. – М.: Советский писатель, 1983. – 384 с.
11. Joyce, James. Dubliners / James Joyce. Ware: Wordsworth editions ltd, 1993. – 161 p.
12. Rimmon-Kenan, Shlomith. Narrative Fiction: Contemporary Poetics / Shlomith, Rimmon-Kenan. – London: Routledge, 2002. – 196 p.
13. Robinson, D.W. The Narration of Reading in Joyce’s “The Sisters”, “An Encounter”, and “Araby” / D.W., Robinson // Texas studies in lit. a. lang. – Austin, 1987. – Vol. 29, № 4. – P. 377-396.

Summary. In this article the narrative structure of “Dubliners” by James Joyce is enlightened, mainly the narrative factors of Joyce’s chronotop formation and its peculiarities in the stories.

Key words: *chronotop (an interdependent unity of time and space), narrative, narrator, focalization.*

FAULKNER'S AND MORRISON'S NOVELS: SEARCHING FOR NATIONAL IDENTITY

У статті йдеться про пошук Джо Крістмасом у романі Вільяма Фолкнера "Світло в серпні" та Мілкменом Дедом у романі Тоні Моррісон "Пісня Соломона" власної національної ідентичності, та національної ідентичності американця загалом.

Ключові слова: мотив, персонаж, Моррісон, Фолкнер, американська національна ідентичність.

The Deep South with its enormous complexity (white immigrants from Europe, black slaves from Africa and American Indians from various tribes of North America, descendants of Maya, Aztec and Incas of South America) and versatility of the phenomenon as the reflection of the American history, its failures and victories was brilliantly recreated by William Faulkner, and later by Toni Morrison. The two Nobel Prize authors seem very different: a white man writing in the early twentieth century, and a black woman writing in the last decades of the twentieth and the beginning of the twenty first century, examined a parallel experience and produced works remarkably similar in style, thematic values characterization and search for the human identity going deeply into the consciousness of their characters to tell their stories.

For William Faulkner the search for the human as well as the national identity was the main quest of all his works. This is more than true about Toni Morrison too.

Though Toni Morrison declared, "I am not like Faulkner. I am not like in that sense..." [8, p. 152], she told the audience at the 1985 Faulkner and Yoknapatawpha Conference, "there was for me not only an academic interest in Faulkner, but in a very, very personal way, in a very personal way as a reader, William Faulkner had an enormous effect on me, an enormous effect" [7, 295-296].

Both Joe Christmas and Milkman Dead were described by two authors in the constant movement – running – flying for the search for different features of their identity: social, racial, geographical, sexual and human in general. They both tried in different ways to find themselves as a member of the family who knows who his ancestors are and where their bones lie, as a representative of a manhood, as a representative of a society they live in and as a representative of race. William Faulkner's novel *Light in August* creates and sustains an atmosphere of human misfortune and suffering, though raising the story above the level of empty violence and sensationalism, which. It invests this particular story, involving particular people, with a sense of a larger, almost cosmic, significance. Here, Jefferson is a small town in Mississippi, and at the same time is everywhere human beings live and aspire and suffer [1, p.98]. *Light in August* traces the history of a character of Joe Christmas who is shaped by and responds to the cultural, religious, and racial traditions of the Deep South. Faulkner uses recurrent religious, racial, and cultural patterns as well as his development of the themes of racism, alienation, and withdrawal in the novel. The plot line of Joe Christmas in *Light in August* is motivated by striving to overcome the uncertainty of his racial status and acquire certainty of his existence. The analyses of this subject in detail seems important hence this motif is based on the motif complex of 'running away' (fleeing to avoid this constant for the hero status when he cannot identify himself with any other communities that occur on his way). However, this complex is the dominant motif for the novel as a whole. It manifests itself in two ways: 1) as mere 'running away' from danger, harassment, etc. (this happens to other Faulkner's personages such as, John Sartoris, Joe Christmas, Henry Sutpen, Horace Benbow); 2) running as escape, i.e. escape from reality, due to feelings of alienation, oppression, psychological discomfort, etc. (the same can be stated about Quentin Compson, Joanna Burden, Gail Hightower, Temple Drake).

"Running away and escape" motif is implemented differently to the story of Joe Christmas, but typologically similar to the three stages of his life biography as it is presented in the novel: his stay in an orphanage, living at the house of his stepfather McEachern, three-year 'alliance' with Joanna Burden.

Brought to the asylum at Christmas time Joe gets this name. His ambiguous parentage made him later 'run'; 'escape' in the search for his roots.

Toni Morrison's novel *Song of Solomon* is also about the power of naming and identity. The epigraph to *Song of Solomon*, "The fathers may soar And the children may know their names," points to the importance of knowing family (which Milkman Dead comes to understand when he goes to seek his forefathers). The novel opens with the flight of a Black insurance agent, Robert Smith, who jumps off the roof of the hospital and ends with Milkman Dead, who, after tracing the roots of his flying

African ancestors, gains the incentive he has needed all along to join them. The novel centers on his eventual acquisition of a sense of his history and his embrace of the Black community. It resembles the Greek myth of Icarus. This trait of flying, however, also goes back to the myths of flying Africans that slaves carried with them to the shores and fields of the United States. One of the authors of *The Toni Morrison Encyclopedia*, Lovalerie King, emphasizes: "...slaves frequently told stories of the Africans who flew back to Africa rather than be enslaved. The act of flying is believed to result from a realization, often, of one's identity. While most readers readily suspend their disbelief in this work of fiction, the flying myth grounds the magical realism of the story firmly in African heritage" [11, 13-14].

Both authors focus upon how Africans lost their names through the slavery period, which in turn created a loss of connection with their ancestry. In order to secure an identity, Morrison believes that African Americans need to choose the names for their children themselves. She explains that Milkman needs to learn his own name and the meaning of that name, for it will give him power. Early on, we discover that the name "Dead" originated as a mistake of a drunken Yankee soldier. Milkman's actual name is Macon Dead III, but he was given the nickname "Milkman" by Freddie, the janitor, after Freddie saw a four-year-old Macon nursing at his mother's breast. Early in *Song of Solomon*, Milkman describes his mother as "too insubstantial, too shadowy for love." As a result, he has never thought of her as "a person, a separate individual, with a life apart from allowing or interfering with his own" [9, 75]. Milkman's attitude later changes drastically, and a large part of his understanding evolves from his learning not simply to hear but to listen and, more importantly, to understand.

By pointing out that Milkman's family did not choose their name (a lack like in Christmas's case, which immediately disconnects them from their past) the significant difference between being given and willingly choosing a name is most apparent through the actions of Pilate Dead, Milkman's aunt.

Christmas is seeking freedom and personal approval. His consciousness, distorted by the idea about his possible Negro origin, faces in adulthood the world of blacks as rebellion, rejection of closed-world chaos. While the world appears at first as a female, it is later identified as if he is a Negro and gets a specific name – "black female" world. Christmas feels a commitment to him and at the same time this world scares him. Preserving the influence of both worlds, the personage, however, can not accept any of them. Failure to assimilate himself with any of these two worlds causes his 'escape', his rebellion and his tragedy. The world for Christmas is a cage or prison. He is 'homeless': "though he had no city or home town, no street, no stone, no piece of land" [6, 16]. C. Brooks emphasizes Christmas' detachment from community: as a result of psychological trauma in his childhood, he "was far from any significant past" [3, 55-56]. While observing Faulkner's attitude to the past Cleanth Brooks also writes: "The past is never for Faulkner a realm of irresponsible fantasy. For his characters, the past may seem to be a doom, a judgment, a portent, a responsibility, even a providential hope. But it is never simply irrelevant – something that is finished and done with..." [4, 277]

The same can be said about Morrison's works. Shaped by their incomplete pasts, the characters in Faulkner's and Morrison's fiction come to adulthood incomplete, unfulfilled, and alienated from their emotions. Moreover, they find themselves withdrawn and their interaction with the rest of society difficult and often violent.

Each stage of Christmas' life reaches its final point with 'running away'/'escape' since the penalty for the first 'crime' committed by him in the asylum in the age of five. The important point of Christmas self identification is the episode when he and his fellow peers come in the dark barn to the young Negro girl. It becomes an entrance into the 'different dimension', meeting with the darkness, with the abyss, which appeals Christmas and makes him frightened. Joe, entering the barn, did not even see the girl, in her place he sees a 'black pit' and 'the dead glare of the stars' in it: "Leaning, he seemed to look down into a black well and at the bottom saw two glints like reflection of dead stars ... "[6, 66]. Loss of innocence here means surrender to this 'abyss', and Christmas cannot afford it. He kills a black girl, fights with four friends, although he is not fully aware of what has caused his hatred.

At the age of seventeen, Joe meets a waitress from a small restaurant on quiet city streets, where they come with his stepfather for some business. This woman draws him to herself. But this time he does not feel the 'bottomless pit' that scared the fourteen-year-old Christmas in a dark barn. It seems to Joe, that she belongs to some extraterrestrial world in which there is no dirt and curse. Her face appears to him almost holy, which is "a quality unworldly" [6, 74]. Now Christmas understands that he rejected that Negro girl for this meeting. He seems to have found a perfect image out of the two worlds which are equally hostile and challenging to him. However, the disappointment is following very quickly. Christmas is frightened of 'periodical filth'; he is frightened "to smell the odor reek of all anonymous men above dirt" [6, 76, 82]. Periodic 'filth', periodic sin turn into the same abysses that Christmas rejected before.

Symbol of women's world at this stage of his life is a forest. After the unsuccessful meeting with a waitress and the opening of her 'impurity' Christmas does not go home, he goes deep into the thicket

of the forest. But trees in the forest are not trees for him now; they are cracked vases, from which something rare, with an unpleasant smell exuding. It takes a week, and Christmas loses virginity: this happens in the same forest thickets.

Christmas often meets with the waitress at the crossroads. That appears to be symbolic for his life and which also explains the state of his mind. Crossroads in general can be called spatial characteristic feature of his life.

For the love of women, he finally breaks with 'closed' world of his step-parents house, kills his stepfather and forcibly takes money collected by Mrs. McEachern, emphasizing that he "did not ask it" from her. But the 'new' world does not accept Christmas: he finds himself beaten and left alone in the empty house of the waitress and her friends. So his escape turns into another failure: Christmas turns out to be rejected this world too, having abandoning the first one.

The years pass, fifteen years stretch into endless deserted streets – that is how now life of Christmas is represented. It's a world of constant escape, constant throwing between black and white worlds, and disordered change of the two dimensions. But there is no peace in any of them. Christmas comes to a new phase of his life, a new trial, which begins with the arrival of 'the great dark house' in which Joanna Burden lives.

Joanna's house combines the characteristics of 'women' and 'closed' world. At first sight it seems to Christmas "bulked square and huge from its mass" [6, 94] (a grim house) and at the same time 'drawing' him inside its "obscurity and darkness womb" [6, p.94]. Christmas enters the house, begins his affair with Joanna. Two worlds, in which Christmas and the mistress herself live, begin to rotate as alternating day and night in his life. But Christmas again rejects both worlds. He is afraid of 'spoiling' wild nights of "bottomless swamp" [6, 106] that suck him. Yet very weird fatalism keeps him remaining there. Joanna invites him to do charitable deeds in favor of blacks and even study in one of the colleges. But this is the same 'closed' world for Christmas, whose life is a constant running away/escape, and he surely can not accept it.

The situation with Milkman is somewhat different. Morrison's novel *Song of Solomon* explores the different ways individual characters relate to this expanded notion of the ancestor and how this relationship relates to personal, interpersonal, and communal well-being. Milkman while living in Pilate's place for the first time in his life moves forward to a community and healing. For Milkman to fully embark on this journey to home, he must leave his lakeside Michigan community and travel to the ancestral homeland of the American South. Although his 'running', his journey is not mainly for the treasures of the material world but for more precious treasures of his origin and identity. As a result, it is only when he is on ground of his ancestors, only then he starts to recollect and long his cultural identity, which includes an understanding of slavery and the intergenerational effects of this trauma.

In addition, Milkman's father forcefully influences Macon Dead in reclaims of his identity. He teaches Milkman that earning money and owning things are the most important things in life. Although Milkman believes his father, yet he eventually realizes that he needs more in his life, and he sets off on a journey to the South, where he struggles to reconstruct his family's history and understand his identity. What begins as a search for gold becomes Milkman's journey into the depths of his ancestry, where he comes to understand his place in the world. Along the way, Milkman discovers the emptiness of his father's materialism and accepts Pilate's truth that Pilate carries hung from her ear her name as a symbol and the sense of self-identity. Milkman returns home, not with the gold he seeks but with new realization about his connections to people and a place. Most important, he learns his family's real name. A new man, Milkman freshly understands that his identity does not derive from material things; instead, his sense of self originates from his relationships with others and his individual and communal history, the history of African American, the history of race.

For Faulkner race motif is extremely important too. Although this motif is not traced in all novels, it is essential in the masterpieces such as *Light in August* and *Abssalom, Abssalom!*

For Joe Christmas an attempt to solve the problem of racial identity and awareness that there is no solution of this problem, inability to stick to one or another pole causes all his further actions. His agitation is revealed in many episodes and emphasizes the ambivalence of the problem. Escape, revolt and tragedy of Christmas are caused, according to the author, by the fact that he does not know who he was and will never know it later. Race becomes a factor in the split antagonism and consciousness of his nature, explains the ambivalence that is reflected both in specific actions and in many details that accompany the plot episodes, in particular, the appearance of the hero, self motivated actions, assessments of other characters and the narrator comments. For most of the novel, Joe refuses to accept society's ready-made identity and strives to retain his doubleness; thus, he challenges Jefferson's basic belief system. One has to wonder if he is destroyed for murdering a white woman or for subverting Jefferson's belief system. The central plot motif is antagonistic struggle 'to end' on the verge of existence ("fight up to the final instant"), which determines the extreme tension of events

/ situations with his participation. The most logical answer is to assume that Faulkner is showing the consequences of challenging society's religious, racial, and cultural beliefs. "Faulkner wrote about specific people in specific places and did so in full awareness of his complex Southern experience. He took no shortcut to universality. And if his fiction illuminates the human heart in conflict with itself, it also tells us a good deal about the culture in which he lived" [2, 99]. To compare, in the novel *Absalom, Absalom!* race motif becomes the main obstacle to large-scale projects of Thomas Sutpen. His secret about the origin of Charles Bon, illegitimate son of a woman with Negro blood, and death from the hand of Charles consanguineous brother, is the main intrigue of the novel's plot.

The African 'blood' in *Song of Solomon* also boils, revealing the tragedy of an enslaved identity. Milkman Dead only when hears the legend of his great-grandfather Solomon who could fly he achieves a sense of self and discovers his place in community. This folktale of the flying Africans underscores the importance of community to African American identity, because it helps create a group identity. In *Song of Solomon* Morrison puts Milkman through the same sort of historical reconstruction that Christmas attempts. Milkman's community also provides him with more reliable sources of information, and from that community he gets a much more solid sense of the past, in various ways, than Christmas ever can. That is the Southern community that helps Milkman find his roots, though the representative of this community kill Christmas.

Milkman demonstrates his understanding of his heritage by singing songs at Pilate Dead's death. This song is an oral history, more alive than any written historical document or artifact, because it continues to live. When Milkman finally while singing it goes deeply into the significance of the song, he becomes "as eager and happy as he had ever been in his life" as all the pieces fall into place and the historical story finally fits into the living story of the song [9, 304]. Furthermore, Morrison illustrates Milkman's accommodation to this oral history when she forces him to rely on memory to record the song [9, 303]. And his final leap at the end of the novel is a figurative leap into the past. His acceptance of his ancestors' flying myths enables him to recover his identity while legitimating alternative histories. Consequently, Joe Christmas cannot make sense of the history, so he fails to understand his life story and his own life.

Through Joe Christmas, Faulkner illustrates not only the level of racial prejudice at work in the Deep South, but also the myths that resulted from that prejudice. Faulkner depicts racial tensions and prejudice in the South – "... a damning portrait of the wellsprings of Southern racism so advanced in its insight that it was decades ahead of its time" [10, 175].

Joe Christmas is in the search of his place in the family, in the manhood and in the life itself. Born out of the family and being half-white or half-black southerner he is in the search of his identity during whole his life. These two halves of his "boiling blood" being alien, hostile to each other show how marginalized, humiliated and then freed from slavery, sought to liberate themselves but remained with this sin slavery, fear of living on 'other' (American Indian) land. He tries to assimilate himself with whites, then with blacks but each time having no roots he fails. It is a huge drama that retains its strength to some extent until today. The questions put by Faulkner a century ago have today's solutions in great examples of cultural and political life: literary works of Toni Morrison, cultural and political activities of Obama etc.

Thus both, Joe Christmas and Milkman Dead for their life quest die as that turns out to be the only way for them to retrieve freedom from the land where there is the presence of African American and Indian blood everywhere. But unlike Joe Christmas who dies hiding his past and the past of his ancestors, Milkman Dead dies recovering a family history that moves from slavery to freedom.

Список використаних джерел

1. Berland A. *Light in August: A Study in Black and White* / Berland, Alwyn. – New York: Twayne Publishers, 1992. – 144 p.
2. Bleikasten A. *Light in August: The Closed Society and Its Subjects* / Bleikasten, Andre. // *New Essays on Light in August*. Ed. Michael Millgate. – New York: Cambridge University Press, 1987. – P. 81-102.
3. Brooks C. *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*. / Brooks, Cleanth. – New Haven: Yale University Press, 1977. – 500 p.
4. Brooks C. *William Faulkner: Toward Yoknapatawpha and Beyond*. / Brooks, Cleanth. – New Haven: Yale University Press, 1978. – 445 p.
5. Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces* / Campbell, Joseph. // HUXCRSGD.573 // *Archetypal Criticism: Theory and Practice*. 1997. – P. 3-25.
6. Faulkner W. *Light in August* / Faulkner, William. – NY : Vintage Books Edition, 1972. – 205 p.
7. Morrison T. *Faulkner and Women: Faulkner and Yoknapatawpha* / Morrison, Toni. / 1985. Ed. Doreen Fowler and Ann J. Abadie. Jackson: UP of Mississippi, 1986. – P. 295-302.
8. Morrison T. *Interview with Nellie McKay* / Morrison, Toni // *Contemporary Literature* 24.4. – Taylor-Guthrie, 1983. – P.138-55.

9. Morrison T. Song of Solomon / Morrison, Toni. 1977. – New York: Plume, 1987. – 337 p.
10. Singal D. William Faulkner: The Making of a Modernist / Singal, Daniel. – Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 1997. – 376 p.
11. The Toni Morrison Encyclopedia / ed. Elizabeth Ann Beaulieu. – Greenwood Press, 2003. – 428 p.

Summary. *This paper compares two literary characters of Joe Christmas from Light in August by William Faulkner and Milkman Dead from Song of Solomon by Toni Morrison in their search for the identity, American national identity.*

Key words: *motif, character, Morrison, Faulkner, American national identity.*

УДК 821.112.2.09

У.І. Михайлишин

МЕНТАЛЬНІ ДІЇ У ПАРЕМІОЛОГІЧНІЙ КАРТИНІ СВІТУ (НА МАТЕРІАЛІ НІМЕЦЬКОЇ МОВИ)

Запропонована розвідка присвячена дослідженню об'єктивації мовних концептів “розум” і “дурість” у німецькому пареміологічному фонді та їх аналізу. Розглянуто вербалізовані уявлення про внутрішній світ людини як носія певної культури у межах антропоцентричної парадигми гуманітарної науки.

Ключові слова: *мова, концепт, пареміологічний фонд, німецькі прислів'я, приказки, німецька мовна картина світу, вербалізація, образність, парадигма, національний характер.*

Лексика, що виражає ментальні дії, до числа яких відноситься оцінка розумових здібностей людини, властива мові Homo Sapiens. Знання, мудрість, освіченість і їх носії користувалися повагою і цінилися в усі часи й у всіх народів. У процесі еволюції мова збагатилася прислів'ями і приказками, одним із основних концептів яких є ментальні дії та розумові здібності людини. У ментальності кожного народу, маркерами якого виступають прислів'я та приказки, проявляється властиве тільки йому бачення певного концепта у мовній картині світу. Прислів'я і приказки є важливим джерелом отримання країнознавчої, соціолінгвістичної, а в загальному – культурологічної інформації при вивченні концептів у сучасній науці про мову, що засвідчує аналіз багатьох робіт, виконаних, зокрема, у річці лінгвокультурології [1; 2; 3; 4; 5; 6; 10; 11; 18; 19].

Н.М. Панченко справедливо зауважує, що у пареміях поруч із загальнолюдським виражається характерне і специфічне для лінгвокультурної певної спільноти, тобто те, що прийнято називати “душею народу”, національним характером. Паремії є культурним кодом, вбудованим у мову, який виконує роль скарбниці, і засобом передачі людського досвіду [19, 26].

Прислів'я і приказки, на нашу думку, найбільш чітко, достовірно й достатньо повно фіксують особливості менталітету народу, дух нації (за В. фон. Гумбольдтом), що пояснюється передусім їх відомою прецедентністю і цілісністю, легкою відтворюваністю у комунікації. Оскільки прислів'я і приказки відрізняються регулярністю вживання, можна зробити висновок, що в них дійсно виражені найактуальніші поняття, судження їх носіїв, вони є дзеркалом, у якому відображений стан суспільства на тому чи іншому етапі розвитку, його побут, звичаї, традиції.

Дослідження початку ХХІ століття характеризуються увагою, яка постійно зростає, до мовних концептів, що неминуче торкаються питань про ментальні здібності людини (див., напр. [7; 8; 9; 12; 13; 14; 15]).

Актуальність дослідження полягає у необхідності поглибленого вивчення способів вираження мовних концептів у мові. Очевидно, що немає такої сфери людської діяльності, де б не траплялася характеристика розуму і дурості людини. Будучи складним переплетінням інтенціональних, когнітивних і моральних аспектів, розум і дурість супроводжують людську комунікацію і реалізуються в ній.

Метою статті є аналіз концептів “розум” і “дурість” у фрагменті німецької мовної картини світу – пареміологічному фонді.

Предметом дослідження є прислів'я та приказки німецького народу, внутрішня форма яких апелює до концептів розум, дурість, вилучені методом суцільної вибірки з фразеологічних словників.

Об'єктом розвідки є мовні концепти «розум» і «дурість», вербалізовані за допомогою німецьких прислів'їв та приказок.

Німецька мова володіє значною кількістю прислів'їв і приказок, які демонструють ставлення німецької мовної свідомості до розумової діяльності: *man lernt nie aus* [16, 64]; *der Mensch lernt nie aus* [16, 64]; *man hat nie ausstudiert* [16, 68]; *man wird alt wie 'ne Kuh und lernt noch immer was (da)zu* [16, 414]; *der Mensch ist wie eine Kuh, er lernt immer noch zu* [16, 414]; *man lernt solange man lebt* [17, 22]; *zum Lernen ist keiner zu alt* [17, 22]; *kein Meister so gut, der nicht zuzulernen hätte* [17, 50].

Аналіз вище наведених прикладів показує, що концепт «розум» у німецькому менталітеті має велике значення для успішної життєдіяльності людини.

Прислів'я та приказки відображають асоціативні зв'язки зовнішніх показників із розумовими можливостями. Наприклад, у німецькій мові з ментальними можливостями пов'язують наявність чи відсутність у людини бороди, її довжину: *der Bart war früher als der Mann* [16, 76]; *nicht jeder, der einen Bart trägt, ist ein Philosoph* [16, 76]; *die Weisheit ist im Kopf zu suchen, nicht im Bart* [17, 290].

Однак, відзначимо, що таке співвідношення не завжди прямо пропорційне; на це вказує семантика вище наведених прикладів. У німецькій мові пареміологічними виразами широко представлена опозиція «розум» – «п'янство», що знаходиться в контродиктуарних відношеннях: *Wein aus der Kanne, Vernunft in die Kanne* [17, 310]; *ist der Wein im Manne, ist der Verstand in der Kanne* [17, 310].

У наступних прикладах відображена опозиція «ситість» – «відсутність бажання розумово розвиватись»: *voller Bauch studiert nicht gern* [16, 78]; *ein voller Bauch, ein fauler Gauch* [16, 78]; *wenn der Bauch ist voll, ist die Haupt blöde* [16, 78]; *volle Bäuche, leere Köpfe* [16, 78]; *voller Magen lernt mit Unbehagen* [17, 32]; *zu satt macht mit* [17, 153]. Проте й голод інколи заважає розумовому розвитку: *der Bauch ist ein böser Ratgeber* [16, 78]; *wo der Hunger kommt ins Haus, da geht der Verstand zum Fenster hinaus* [16, 355].

Опозиція «бідність, біда, голод» – «розумовий розвиток» відображено у таких виразах: *Armut ist der sechste Sinn* [16, 47]; *der Hunger lehrt geigen* [16, 355]; *Hunger ist ein guter Redner* [16, 355]; *Not lehrt den Bären tanzen und den Affen geigen* [17, 81]; *Not lehrt alte Weiber springen* [17, 81]; *wem das Wasser ins Maul geht, der lernt schwimmen* [17, 304]; *Armut lehrt Künste und macht den Kopf witzig* [16, 48]; *der Bauch lehrt Künste und macht den Kopf witzig* [16, 78]; *Not macht erfinderisch* [17, 81]; *in der Not backt man aus Steinen Brot* [17, 81].

У німецькій пареміологічній картині виводиться залежність розуму від віку, яка не завжди зберігається: *alt genug und doch nicht klug* [16, 27]; *Alter macht zwar immer weiß, aber nicht immer weise* [16, с. 28]; *Erfahrung kommt nicht vor den Jahren* [16, 183]; *Erfahrung ist ein langer Weg* [16, 183].

У прислів'ях та приказках виражається взаємозв'язок і взаємозалежність часу і рівня інтелекту: *wer der Bär soll tanzen lernen, muß er jung in die Schule gehen* [16, 75]; *was Hänchen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr* [16, 311]; *jung geboren, alt erzogen* [16, 362]; *wenn der Bock geschlossen, kommt gutter Rat geflossen* [16, 114]; *die besten Gedanken kommen hinterher (hinterdrein, hinternach)* [16, с. 244]; *wenn die Herren vom Rathause kommen, sind sie am klügsten* [16, 326]; *nachher ist jeder klug* [17, 66]; *Nachrat – Narrenrat* [17, 66]; *nach dem Spiele will jeder wissen, wie man hätte ausspielen müssen* [17, 205]; *nach der Tat weiß jeder Mann guten Rat* [17, 241].

Розум асоціюється у німців із хитрістю: *kluger Dieb halt sein Nest rein* [16, 146]; з досвідом: *durch Erfahrung wird man klug* [16, 183];

Німецькі прислів'я, в яких вербалізований концепт «розум», відображають:

а) ментальні властивості людини (переважно мовлення): *Ein Wort ist für einen Weisen mehr als eine ganze Predigt für einen Narren* [17, 331];

б) зовнішній вигляд (особливо одяг): *Man empfängt den Mann nach dem Gewand und enlässt ihn nach den Verstand* [17, 43];

в) соціальне становище: *Wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch Verstand* [17, 285];

г) гендерні характеристики (у німецьких прислів'ях і приказках зазначені особливості жіночого і чоловічого розуму): *Weiber haben langes Haar und kurzen Sinn* [22].

Як показує аналіз фактичного матеріалу, у німецькому менталітеті семантика розуму для успішної життєдіяльності людини є значно важливішою, ніж сила, наприклад: *List tut mehr denn Stärke* [17, 28].

Прислів'я та приказки виражають також: тісний зв'язок думки й мовлення: *bemerke, höre, schweige* [16, 88]; важливість первинності мислення над іншими видами дій зазначено у висловлюваннях: *besser früh bedacht, denn spät bereut* [16, 228]; *vorn Beginnen sich besinnen macht gewinnen* [16, 82]; *erst besinnen, dann beginnen, erst denken, dann handeln* [16, 144]; *besser vorbedacht, als nachgedacht* [17, 291]; *Vorbedacht hat Rat gebracht* [17, 291]; *vorgesehen ist besser als nachgesehen* [17, 292]; *Vorsicht ist besser als Nachsicht* [17, 294]. Проте, спостерігаємо, що іноді тривале мислення людини й шкодить, наприклад: *wer gar viel bedenkt, wird wenig leisten* [16, 80]; *wisse viel, doch wenig sag'* [17, 324].

Оцінка розумових здібностей індивідуума, а також подій, дій, процесів відбувається в межах такої парадигми, як-от: «дурень», «нерозумний» – «розумний»; «нерозумно» –

«розумно». Дурість завжди засуджувалася у суспільстві, була і є об'єктом знуцання й глузування. У німецькому фразеологічному фонді ми виявили 96 прислів'їв і приказок, у яких різною мірою образності і художності передаються відтінки дурості.

Етимологія демонструє, що германці достатньо рано навчилися номінувати дурість. Підтвердженням того служить запозичення з латинської мови фрази «icht bis drei z'dlen k'ppen». Старий римлянин Плавт Тит Макцій (254 – 184 рр. до н.е.) дивувався нерозвиненим, нерозумним людям, говорячи quot digitos habet in manu, тобто тим, хто не вмів лічити до п'яти. Германці ж виявилися менш вимогливими, обмеживши вміння лічити тільки до трьох.

Дурість виявилася одним із центральних понять у концептосфері німецького народу. У німецьких пареміях, які вербалізують концепт «дурість», відображаються:

а) ментальні властивості людини (набута чи спадкова дурість): dumm geboren, nichts hinzugelernt und die Hälfte vergessen [16, 158]; als Esel geboren, als Esel gestorben [16, 187]; ein Esel bleibt der Esel [16, 187];

б) фізичні показники особи: Bei großer Gewalt ist große Narrheit [16, 187];

в) гендерні характеристики суб'єкта: Frauen haben lange Kleider und kurzen Mut [16, 187];

г) розуміння того, пощастило людині чи не пощастило: die dümmsten Bauern haben die größten Kartoffeln [16, 78]; der Dumme hat's Glück [16, 158]; die Dümme hat's meiste Glück [16, 158]; Glück geht über Witz [16, 273]; Glück ist der Dummen Vormund [16, 273]; der Narr hat Vorteile in allen Landen [17, 71]; Narren haben gut Glück [17, 71].

Цікаві вирази, що відображають ставлення до дурня як до чого-небудь неприємного, але скрізь наявного, до того, з чим необхідно змиритися: die Dummen werden nicht alle [16, 158].

Вирази ein Blasebalg nennt den anderen Windbeutel [16, 108]; der Blinde spottet des Hinkenden, der Kohle des Glatzkopfes [16, 110]; der Topf lacht über Kessel, der Kessel schilt den Ofentopf [17, 252]; den Bock zum Gärtner machen [16, 114]; dem Fuchs den Hühnerstall anvertrauen [16, 228]; den Hund an eine Bratwurst binden [16, 353]; den Hund an eine Bratwürsten schicken [16, 353]; der Katze den Speck dem Wolfe die Schafe befehlen [16, 374]; das Lamm beim Wolf verpfänden [17, с. 2] негативно оцінюють нерозумну, невважену поведінку людей. На те, що дурних людей слід остерігатися, демонструє зміст виразів: Narrenhände beschmieren Tisch und Wände [21]; blinder Eifer schadet nur [16, 109]; ein dienstfertiger Dummkopf ist gefährlicher als ein Feind [16, 158]; ein närrischer Freund macht mehr Verdruß als ein weiser Feind [16, 225]; ein dienstfertiger Tölpel ist schlimmer als ein Feind [17, 251]. Цікавим є також німецький вираз Dummheit und Stolz wachsen auf einem Holz [16, 158], у якому значення слова «дурість» однозначне зі словом «гордість».

Вживання назв тварин у прислів'ях та приказках зі значенням інтелектуальної діяльності служить для посилення стилістичного ефекту, наприклад: Bär und Büffel können keinen Fuchs fangen [16, 75]; was der Löwe nicht kann, das kann der Fuchs [17, 32]; wo die Löwenhaut nicht reicht, muß man den Fuchsbalg annähen [17, 32]; der Fuchs ändert den Pelz und behält den Schalk [16, 228]; alter Fuchs ändert wohl das Haar, aber nicht den Sinn [16, 228]; wo der Fuchs sein Lager hat, da raubt er nicht [16, 229]; das Ei will klüger sein als die Henne [17, 165]; das Kalb will klüger sein als die Kuh [16, 364]; das Kücken will klüger sein als die Henne [16, 413].

Як показав аналіз фактичного матеріалу, в німецькому менталітеті значення розуму для успішної життєдіяльності людини не абсолютне. Недаремно кажуть: kluge Hennen legen auch einmal in die Nesseln [16, 322]; der Elster wird auch wohl ein Ei gestohlen [16, 177]; der beste Kegler kann wohl einmal einen Pudel machen [16, 375]; auch große Leute fehlen [17, 23].

Таким чином, проаналізований матеріал підтверджує, що концепти «розум» і «дурість» є складним переплетенням інтенційних когнітивних і моральних аспектів і займають важливе місце в німецькій мовній картині світу. Концептуальне представлення розуму і дурості завжди опирається на місцеві народні культурно-історичні традиції, тому носить ідіотнічний характер. У німецькій мовній картині світу розум, насамперед, втілює результат розумової діяльності, правильне мислення, досвід і хитрість та має велике значення для успішної життєдіяльності людини. Дурість у німецькій культурі є синонімом тупості, простоти і неосвіченості, що при цьому часто дається людині на все життя.

Прислів'я і приказки німецької мови настільки мало досліджені, що потребують розвитку в різних напрямках, зокрема й у синонімічному та антонімічному.

Список використаних джерел

1. Баранов А.Н. Аксиологическая стратегия в структуре языка (паремиология и лексика) / А.Н. Баранов // Вопросы языкознания. – 1989. – № 3. – С. 74-91.
2. Верещагин Е.М. Лингвострановедческая теория слова / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. – М. : Русский язык, 1980. – 320 с.
3. Воркачев С.Г. Этносемантика паремии: сопоставительный анализ метафорических показателей безразличия в русском и испанском языках / С.Г. Воркачев // Языковая личность: культурные концепты. Сб. науч. тр. – Волгоград : Перемена, 1996. – С. 16-24.

4. Воркачев С.Г. Концепт счастья в русском языковом сознании: опыт лингвокультурологического анализа / С.Г. Воркачев. – Краснодар : Изд-во КГТУ, 2002. – 142 с.;
5. Гак В.Г. Национально-культурная специфика меронимических фразеологизмов / В.Г. Гак // Фразеология в контексте культуры. – М. : Языки русской культуры, 1999. – С. 260-268.;
6. Кирилина А.В. Гендер: лингвистические аспекты / А.В. Кирилина. – М. : Институт социологии РАН, 1999. – 180 с.
7. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: учеб. пособие / В.А. Маслова – [2 изд.] – Мн. : Тетра Системс, 2005. – 256 с.
8. Кондратьева О.Н. Душа, сердце, ум / О.Н. Кондратьева // Антология концептов / Под. ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. – М. : Гнозис, 2007. – С. 60-68.;
9. Малыгин В.Т. Репрезентация концепта “глупость” в австрийской фразеологии / В.Т. Малыгин, А.А. Мишин // Язык. Культура. Коммуникация. Материалы Международной научной конференции. Часть 2. – Волгоград : Изд-во ВГПУ, 2006. – С. 91-109.
10. Мальцева Д.Г. Страноведение через фразеологизмы / Д.Г. Мальцева. – М. : Высшая школа, 1991. – 173 с.
11. Маслова В.А. Лингвокультурология. Учеб. пособие // В.А. Маслова. – М. : Academia, 2001. – 208 с.
12. Мишин А.А. Культурный концепт “глупость” в немецкой пословичной картине мира / А.А. Мишин // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия “Филологические науки”. – № 2 (20). – Волгоград : Изд-во ВГПУ, 2007. – С. 56-78.
13. Мишин А.А. Концепт “глупость” в немецкой фразеологии / А.А. Мишин // Сборник трудов молодых ученых Владимирского государственного педагогического университета. – № 5. – Владимир ; Изд-во ВГПУ, 2005. – С. 112-125.
14. Мишин А.А. Концепты ум и глупость в немецкой языковой картине мира / А.А. Мишин // Проблема языковой картины мира на современном этапе: Сборник статей по материалам всероссийской научной конференции молодых ученых. Вып. 4. – Нижний Новгород, 2005. – С. 38-55.
15. Мишин А.А. Концепт глупость в английской пословичной картине мира // Язык. Человек. Общество: Международный сборник научных трудов (к 60-летию профессора В.Т. Малыгина). СПб. – Владимир : Изд-во ВГПУ, 2005. – С. 75-97.
16. Німецько-український фразеологічний словник. У 2-х т. / [укладачі В.І. Гавриць, О.П. Пророченко]. – К. : Рад. школа, 1981. – Т. 1. – 416 с.
17. Німецько-український фразеологічний словник. У 2-х т. / [укладачі В.І. Гавриць, О.П. Пророченко]. – К. : Рад. школа, 1981. – Т. 2. – 382 с.
18. Николаева Т.М. “Модели мира” в грамматике паремий // Филологический сборник (К 100-летию со дня рождения академика В.В. Виноградова) / Т.М. Николаева. – М.: Изд-во ИРЯ РАН, 1995. – С. 316-325.
19. Панченко Н.Н. Национально-специфическая интерпретация понятий “обман” / “ложь” в паремиологическом аспекте / Н.Н. Панченко // Языковая личность : вербальное поведение. Сб. науч. тр. – Волгоград: Изд-во РИО, 1998. – С. 26–30.
20. Сергеева Н.М. Ум и разум. // Антология концептов / Под. ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. – М. : Гнозис, 2007. – 512с. С. 210-224;
21. <http://sayings.ru/world/german/german.html>
22. http://www.alle-22.sprichwoerter.de/W_sub

Summary. The given research is dedicated to the investigation of objectification of language concepts “wisdom” and “foolishness” in German paremiological fund and their analysis. Verbalized images of inner world of a human being as a representative of a definite culture in antropocentric paradigm of the humanities are discussed.

Key words: language, concept, paremiological fund, German proverbs, sayings, German world picture, verbalization, imagery, paradigm, national character.

БАЛАДНА ПОЕТИКА У СТРУКТУРІ МІФОМИСЛЕННЯ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

У статті розкриваються прийоми використання фольклорної балади в романі “Дім на горі” Валерія Шевчука. Окреслено найбільш значущі способи введення баладного матеріалу у художню тканину твору. Доводиться, що баладний сюжет є засобом відтворення синкретичних структур мислення.

Ключові слова: балада, поетика, умовність, циклічний час.

Дослідники балади як жанру відзначають три головні напрями розвитку цього жанру в сучасній поезії: “перший – дотримування усталених традицій (збагачується лише тематика); другий – оновлення жанру як за змістом, так і за формою, з використанням досвіду попередників; третій – прагнення застосувати новаторські засоби з явною настановою на модернізацію жанру, на сполучення найновіших досягнень поетичного мистецтва з фольклорною основою” [5, 12]. Усі ці напрями, щоправда, у дещо скромнішому вияві, представлені і в прозі. Щодо художньої практики Валерія Шевчука, то в нього остання тенденція виявилась найпродуктивнішою, хоча мають місце і перші дві. На прикладі збірки “Голос трави”, що є складовою роману “Дім на горі”, простежимо особливості баладної поетики у структурі міфомислення письменника.

Баладна поетика і естетика виявляється не лише в оповіданнях-притчах роману-балади “Дім на горі”, але й у тональності повісті-преамбули, хоча тип оповіді тут, природно, інший. Якщо говорити про роман як ідейно-композиційне ціле, то він сприймається як балада не лише з огляду на ту обставину, що там використано традиційні для народних першоджерел мотиви, образи, баладні ситуації, поезія язичества, художні перебільшення тощо. Визначальним з композиційного боку, на наш погляд, що ріднить роман з баладою, є інверсійний характер повісткування, притаманний народним і літературним зразкам даного різновиду. У творі друга частина – це метафора подій, які відбуваються у домі на горі. Романне і баладне начало, зливаючись у творі, набувають ознак нової художньої єдності. Психологічний, філософський підтекст роману пронизаний баладою, казкою, а через них міфом, як великої сили узагальненням, як особливим світосприйманням.

Жанрове уточнення “балада”, яке містить певну програму і заданість розповіді, вказуючи на головний арсенал умовної поетики, є ознакою того, що письменник свідомо спрямував своє дослідження життя у русло умовно-фантастичної течії. Близькі до першооснов уснопоетичного мислення, майже всі оповідання повісті-преамбули “Голос трави” споріднені з народно-баладними сюжетами, зафіксованими в етнографічних, фольклористичних збірниках В. Проппа, В. Гнатюка, розвідках Д. Шеппінга, А. Афанасьєва, Ф. Буславєва, а також з баладами Т. Шевченка, В. Жуковського, А. Міцкевича. Однак проблема витоків сюжетів і фактичної обізнаності письменника з першоджерелами в даному разі принципового значення не має. Важливим є те, що мотиви і образи казок, легенд, міфів, балад трансформовані відповідно до умов і запитів нашого часу, підняті на рівень сучасних філософських рішень.

Як смислова опора реалістичної оповіді, провідні ідеї баладних історій збираються в єдиний фокус у новелі “Голос трави”, яка узагальнює вистраждані одкровення козопаса-літописця Івана Шевчука. Головне для цього чоловіка – зрозуміти себе і тих, що живуть поруч. Опосередковано, через зображення героїв, Іван адресує свої думки реципієнтові: “Не думай, що ти – це ти, і все! Ти крапля в цьому світі, кинута так собі. Часточка однієї великої душі” [10, 463]. І щоб збагнути цю душу, осягнути її глибини, Іван відкриває своє серце для людських радощів і печалей, а потім відтворює їх у неповторному словесному коді. На його глибоке переконання, історії, які мали місце в архаїчні часи, і які стали об’єктом творців балад, знову повторюються у новітній час. З багатьох баладних сюжетів він обирає лише ті, які дають змогу змалювати неодноримний, може дещо неправдоподібний, химерний, з ореолом “чудесного”, але дуже живий, багатобарвний світ цієї “одної великої душі”. Сокровенне, так дбайливо, ретельно виписане у баладах, аж ніяк не ігнорує історично і соціально значимого. Художнє узагальнення життєвої конкретики на рівні народнопоетичної типізації зумовило і відповідні засоби втілення задуму.

Дотримуючись послідовності мотивів народної балади, письменник на перше місце ставить тему любові – складного, не завжди збагненого почуття з його одвічними полюсами щастя і горя, очікування і розчарування, окрилення і спустошення. Даром любові – до людей, землі, життя, усього суцього – наділені однаковою мірою і Марія з новели “Перелесник”, і стара та молода відьми з “Голосу трави”, і швець з однойменного оповідання, і мандрівний цирульник із “Джуми”, і “юний чорт” із “Панни сотниківни”. Тема самозреченої любові, жертвовного згоряння заради

благополуччя людей розроблена в новелі “Джума”. В. Шевчук оригінально зінтерпретував міфологічний сюжет, на який є вказівка у праці Шеппінга “Мифыславянского язычества” (1849). Дослідник писав, що за уявленнями давніх слов’ян, Чума (Джума чи Дзума) вибирає собі одного чоловіка, на його плечах обходить увесь край. І він один з-поміж тотальної смертності залишається неушкодженим, несучи біду селами й містами. Усі від них утікають, але намарне. Нарешті, побачивши здалеку своє рідне село, де його жінка і діти, чоловік кидає її у ріку Прут. Чума піднімається у повітря і летить до лісу, а він гине в ріці [Див.:11, 65 – 66]. В новелі В. Шевчука безіменний цирюльник мандрує селами, він хоче лікувати і чепурити своїх давніх знайомих. Але несподівано відкриває для себе, що його прихід до людей несе загибель усьому живому. І хоч як не манить до себе далеке село з його м’яким, голубим сутінком надвечір’я, з притихлим вітерцем, неквапними розмовами чоловіків про білий світ, він поклав собі, що тепер “не вступить <...> у жодне село” [10, 277]. Не задумуючись, цирюльник топить себе, а разом і ту людську біду, яка виросла горбом на його плечах. І самогубство, оцінюване народною мораллю як гріх, як негідний людини кінець, піететно виправдовується у новелі: “Повз по дну річки, відчуваючи, як тіло його заливає водою. І знаючи, що разом з ним порине і воно. Вхопився руками за водорості й ковтнув води. Пив з дивною насолодою й пожадністю, аж доки розчинилося перед ним каламутне марево” [10, 278]. Не випадково у фіналі перед очима утопаючого в останній раз засяє веселка.

Варто відзначити, що емоційна тональність балад Івана Шевчука значно відрізняється від народних аналогів. Якщо, скажімо, трагедія жінки, яка провела на війну чоловіка, у фольклорних баладах описується переважно у спокійно-інформативному плані, то в романі готовий сюжет перетворюється у глибоке дослідження психоемоційного стану особистості. Класичний сюжет про те, як жінка від горя розлуки стала тополею, переростає під пером Шевчука у схвильовану, експресивно забарвлену картину: “Вона почувала себе деревом. Самотнім, нерухомим деревом, на яке ллється мертво світло. Не може зрушити з місця, воно, наче каліка-птаха, махає крильми, але не для того, щоб злетіти. Від того тріпоче, б’ється листя, а воно дивиться своїми дуплами в ніч і гукає до себе дятлів. Вони зможуть ударити дзьобом у серце і вибити тих жорстоких черв’яків, які точать його...” [10, 321]. Саме поєднання в одній картині пластично-зображального і експресивного начал забезпечує бажану цілісність і єдність оповіді.

Драматизм, водночас загадковість, таємничість у розгортанні подій типологічно співвідносить літературні балади В. Шевчука з класичними. Д. Балашов зауважував, що драматичне, трагедійне звучання народної балади досягається тим, що причини конфлікту в ній так і не прояснені до кінця. Це надає баладам своєрідної таємничості, недомовленості [Див.:1,9]. Недомовленість притаманна й аналізованим зразкам. Відповідно до принципів баладно-новелістичної будови, у фінал твору винесені кульмінаційні події, і розказана історія, як правило, обривається на високій ноті. Так, цілісінку ніч утікає від осоружного маєтку свого господаря бездомний астроном, а на ранок виявиться, що дорога привела його до місця, звідки було розпочато втечу (“Дорога”). Красуня Варка Морозівна, обманом вивідавши секрет чаклування у старій чарівниці, миттєво перетворюється у древню бабу (“Голос трави”). Впустивши у душу зло, мусить поплатитися власним життям Меланка (“Відьма”). Шукає видимої вигоди Іван, для того береться лікувати свого тяжкого ворога, не підозрюючи, якою втратою те обернеться для нього (“Чорна кума”). Така недомовленість усе ж не завадить адекватному прочитанню авторської ідеї, бо морально-філософський сенс логічно й невимушено впливає з повіданої історії.

Фольклорно-міфологічний елемент, виступаючи “інструментом структурування оповіді” [8, 296], впливає і на природу мікрообразів, які витримані в одному ключі: реальність химерного вивіряється загальнолюдськими стосунками, а внутрішня суть людини розкривається за допомогою поетики міфу і його асоціативних зв’язків з образом. Людським почуттям, психічним станам надається плоть і кров міфологічних істот. Домовик, до прикладу, стає метафорою нездійсненої високої мрії, перелесник – образом жіночої туги. Своєрідною цьому плані використані казкові перекази про перевертнів. В новелах-притчах вони зовсім позбавлені характерної для казок негативної оцінки. В оповіданні “Панна сотниківна” здатністю міняти личину наділений “юний чорт”. Але перевтілюється він у коня, парубка, вужа, хорта не з метою напакостити людям, а для того, щоб усіма можливими засобами чуття пізнати такий невимовно багатий світ. Різноманітні психоемоційні стани отримують матеріально відчутний вияв. Щоб простежити це, процитуємо фрагмент з необхідною повнотою: “Він був конем і дивувався на своє розкішне лискуче тіло. А тоді побіг. Застугоніла під ним земля, а він пізнав неземну радість. Вітер гостро бив йому в обличчя. “Я можу так домчати бозна куди, – радісно подумав він. – Я вільний. Можу бігати і казиритися, можу танцювати”.

Звівся дибки і затанцював на лісовій галявині. Але танцювати конем було незручно, і він став парубком. Ударив у закаблуки, метнув полою свити і задріботів підборами. Йому весело закрутилася голова, тоді він упав на землю, обіймаючи її обіруч, – дихав запахом пахучого зела. І поповз між бадиллям золотим вигинливим вужем, світлячи розпаленими оченятами.

Проте й цього було йому мало. Скрутивсь у бублик і покотився стежкою, а коли не стало сили котитися хуткіш, перекинувся у білого хорта, який мчить через ліс швидше за вітер і має собі за помічника й невірника й той вітер, і сьогоднішній настрій, і це, він зупинився й кинув оком догори, сонце” [10, 253 – 254].

Проїняті безпосередністю авторського світобачення, такі картини буття постають перед читачем не у тому вигляді, як вони сприймаються буденною свідомістю, а такими, як їх мислить художник. Крізь призму балади дивиться він на людину і на останньому її рубежі. Жінка, яка закінчила свої земні справи, повертається у землю, а виходить звідти уже деревом: “Розросталася там, у землі, розкладаючись на сотню тонких та довгих коренів. Тяглася все глибше і глибше. Торс її тоншав і тужавів, твердів і покривався корою. Руки її розщепилися й розрослися у повітрі. Голова раптом розкололася, вибухши вогнем, і теж розкинулася у просторі тонким, як нитки, гілляччям” [10, 464]. Зате міфологічний персонаж часто міркує зовсім по-людському: “У світі повинні бути відповідності, – думав юний чорт, – інакше він не триматиметься купи. Світ без гармонії ні до чого, бо, коли порушиться в ньому одна ланка, розсиплеться на сміття” [10, 265 – 266]. І так міфологічне постійно включається в реальний сюжет. Є тут, крім уже перелічених ознак синтезу, і “відгук анімістичних і тотемістичних уявлень мисливської первісності” [4, 480]: песик, який біжить за господарем, обтяженим нелегкими думками, звертається до нього людським голосом (“Чорна кума”), і широко розроблений у фольклорі принцип “відносності часу”: дівчина, відкинувши залищання демонічних спокусників, іде в монастир, і хоча її дорога триває недовго, з нею стаються зміни, що мали б уміститися у десятиліття (“Панна сотниківна”).

Хоча світобачення козопаса Івана детерміноване сучасністю, в “Голосі трави” відчувається його опосередкована присутність уже як епічного художника. “Епічний художник, – писав О.Ф. Лосев, – це той, свідомість якого тотожна свідомості народу на общинно-родовому шаблі його історії, і така свідомість вибирає і відповідні їй художні форми” [6, 51].

Архаїчний матеріал стає головним об’єктом Іванових оповідань, що підкреслено навіть заголовками: “Відьма”, “Панна сотниківна”, “Перелесник”, “Самсон”, “Голос трави”. Чому ж оповідання мають відчутно баладне звучання? Мабуть, автора привабила насамперед психологічна напруженість сприйняття балад і їх виховна та дидактична дієвість (О. Дей). Крім того, сюжети балад “спроєктовані на реальну дійсність і загальнолюдські відносини” [2, 7]. А Іван, як відомо, поставив перед собою двоєдине завдання: осмислити буття попередніх поколінь і своїх сучасників, а морально-етичні уроки, почерпнуті з давнини, прилаштувати до потреб майбутнього. І тут найкраще міг прислужитися баладний жанр з його відверто утилітарним призначенням, загальнолюдським змістом і тим трагедійним наповненням, яке завжди приваблювало митців.

Оповідання, як правило, мають виражене драматичне, навіть трагедійне забарвлення. Від жорстокого пана сотника гине добродушний велетень Іван (“Самсон”); смерть і каліцтва ні в чому не повинних людей спричиняють панські міжусобиці, їх п’яні оргії (“Сиві хмари”); від розлуки з чоловіком помирає красуня Марія (“Перелесник”); ченці Густинського монастиря знаходять на снігу замордованих татарами дітей (“Кров на снігу”). О.І. Дей справедливо відзначає, що “більшість балад з трагічними розв’язками підводить до висновку, що кожний аморальний з погляду народної етики вчинок обов’язково має обернутися проти його виконання або інспілятора. Зло породжує нове зло, насилля мусить окошитися на насильників, злочин й зневага норм людського співжиття не може минути безкарно” [2, 7]. Концентрацією цієї моральної ідеї у збірці “Голос трави” є оповідання “Свічення”, повчальний сенс якого розкривається через історію життя кількох поколінь. Злочин прапрадіда-розбійника спокутують його далекі нащадки: земля і через десятиліття не забула про помсту, вона запалася під містом, поглинувши убивцю і всіх його нащадків. За законами міфологічної умовності виписана кінцівка оповідання: “Попик озирнувся. Побачив раптом у тому місці, де тільки-но було місто, озеро серед степу. Купалось у тому озері ясне сонце, наче хто мив у ньому золоту мису, і літала над водою самотня біла мewa. Кричала тужливо й падала грудьми на воду. Тоді знову зринала догори і там, серед невимірної голубині, спалювалася яскраво-білим непорочним вогнем” [10, 409].

В баладно-міфологічні сюжети органічно включається соціально-історичний зміст. Так, оповідання “Кров на снігу” відтворює трагедію українських сіл періоду наскоків на них татарських чамбулів, коли кров лилася ріками, а безневинно убиті рідко проголошувалися святыми мучениками. Або, скажімо, оповідання “Швець”. Умовно-притчовий сюжет про стосунки героя з нечистою силою потрібний оповідачеві для того, щоб чіткіше окреслити морально-соціальний зміст життєвої ситуації, подати паралель страшного суду, посилити етичні акценти. Отримавши верх над чортом-лісником, швець примусив його відпустити душі, які той встиг загарбати. І почали на подвір’я до бідного чоловіка сходитися “жінки, й чоловіки, й діти. Хлопці й дівчата. Військові й цивільні. Пани й убогі. Вони йшли і йшли, і, здається, не було їм кінця” [10, 353]. Їх майже усіх швець знав поіменно. Але найбільше вразило, що серед них був навіть панотець, володар свяченої води, протиотрути від диявола.

- Але ви, – закричав швець, – як ви сюди втрапили?!
- Як і всі, – опустив голову панотець.
- Ви ж маєте свячену воду?
- Як усі, – ще нижче схилив голову панотець [10, 353].

Смисловий та емоційний акцент цієї алегорії цілком зрозумілий. Саме так стверджується істина, що зло, навіть зматеріалізоване у конкретно-чуттєвому образі, само по собі не є погибеллю душі. Люди, як правило, добровільно руйнують у собі людське начало, вигадавши в оправдання оте пресловуте: “лихий попутав”. І тому автор відмовляється від однозначного трактування міфологічного персонажа і услід за шевцем “реабілітує” його: “Може, він і не винуватий, а винуваті всі ми і я в тому числі?” [10, 353]. Таким чином, конфлікт між добром і злом, серцевина композиційної та ідейно-тематичної основи будь-якого фольклорного твору, трансформований в літературному контексті балади, отримує нове трактування, новий смисл, а сучасна ідея впливає з глибини віків.

Як бачимо, фантастичний, чарівний сюжет, покладений в основу оповідань, щораз переосмислюється Іваном Шевчуком по-новому, наближаючись то до героїчного епосу (“Самсон”), то до притчі (“Дорога”, “Швець”), то до казки (“Чорна кума”), то власне балади (“Перелесник”). Але в усіх випадках неодмінно виявляються вічні, незмінні начала, що зумовлює вихід за конкретні соціально-історичні і часово-просторові рамки.

Органічно сполучені в оповіданнях образи, взяті з різних міфологічних систем. “Прометеївським” мотивом, що передбачає відмову від особистої свободи, пройняте оповідання “Джума”, побудоване на українському ґрунті. Своєрідна варіація на тему кохання Данаї розроблена буквально в одному реченні: “І коли вона сміялася, дзвонили з неба голубі дзвони, а вона думала про те, що ось-ось стане дорослою, по тому плакала разом із дощем, бо дощ виявився дженджуристим парубком і залицявся до неї, танцював навколо, цілючи їй білі босі ноги” [10, 252].

Функціональне значення баладно-міфологічних сюжетів у романі ні в якому разі не зводиться до інформативності чи орнаментальності. Головне їх навантаження полягає в тій ідейно-композиційній і морально-етичній проекції, яка і забезпечує внутрішню діалектику і гармонію твору в цілому. Балада застосовується Валерієм Шевчуком для виявлення сучасного змісту, першовитоків людського існування, для прояснення причин конфліктів і викликів новітнього часу. Кожне оповідання зокрема і всі загалом наче фокусують у собі ті болючі, суперечливі проблеми, які щораз постають перед кожною людиною, кожним поколінням заново. Глибокий підтекст оповідей Івана-козопаса зумовлює різні варіанти їх прочитання, які не можуть вичерпати усього змісту цих своєрідних варіацій на теми древніх переказів і сказань. У міфомисленні автора роману балада виступає моделювальною системою, яка сприяє поглибленому осягненню дійсності.

Список використаних джерел

1. Балашов Д.Н. Русская народная баллада // Народные баллады / Д.Н. Балашов. – М.-Л.: Сов. писатель, 1963. – С. 5 – 41.
2. Дей О.І. У світі народної балади // Балади / О.І. Дей. – К.: Дніпро, 1987. – С. 5 – 20.
3. Жулинський М. До людини і світу – з любов’ю // В. Шевчук. Вибрані твори: Роман балада. Оповідання / Передм. М. Жулинського. – К.: Дніпро, 1989. – С. 5 – 15.
4. Жулинський М. ...І сповіщає нам голос трави // Шевчук В. Дім на горі / Микола Жулинський. – К., 1983. – С. 468 – 486.
5. Крижанівський С., Нудьга Г. Невмируща балада / Степан Крижанівський, Григорій Нудьга. – К.: Дніпро, 1981. – С. 5 – 13.
6. Лосев А.Ф. Гомер / А.Ф. Лосев. – М.: Учпедгиз, 1960. – 350 с.
7. Лотман Ю.М., Минц Г.Г. Литература и мифология / Ю.М. Лотман, Г.Г. Минц // Труды по знаковым системам. – Тартуский университет. – 1981. – Вып. 13. – С. 35 – 55.
8. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
9. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука / Людмила Тарнашинська. – К.: Видавничий дім “Альтернативи”, 2001. – 224с.
10. Шевчук В. Дім на горі: Роман-балада / Валерій Шевчук. – К.: Рад. письменник, 1983. – 487 с.
11. Шеппинг Д. Мифы славянского язычества / Д. Шеппинг. – М., 1849. – 197 с.

Summary. The article covers methods of using folk ballads in the novel “Dimnahori” by Valerii Shevchuk. Outlined the most important ways to the introduction of ballad material in the fabric art piece. It is shown that the ballad plot is a means of reproduction syncretistic thinking structures.

Key words: ballad, poetics, convention, cyclic time.

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ У ПОВІСТІ МАРІЇ МАТІОС “ПО ПРАВУ СТОРОНУ ТВОЄЇ СЛАВИ”

У статті досліджується поетика художнього простору у повісті М. Матіос “По праву сторону твоєї слави”. Аналізований твір розглядається у контексті української та зарубіжної літературної традиції. Особливу увагу приділено умовним засобам та ритуальній структурі тексту.

Ключові слова: художній простір, поетика, архетипні мотиви.

Поняття “простір” набуло в останні роки чималої популярності в різноманітних наукових колах. Як відомо, простір – одна з основних форм буття, життя як такого, а тому є онтологічною категорією навіть у межах мистецького твору. У філософії простір – категорія, яка виражає співіснування та відокремленість речей одна від одної, їхню протяжність та порядок розташування. Простір як літературознавчий концепт – поняття, протилежне часу, яке вказує на місце дії, події, ситуації, фіксацію нарративної інстанції [Цит. за: 4].

Найбільш загальні принципи поетики художнього простору простежуються у працях М. Бахтіна, Д. Лихачова, Ю. Лотмана. Результати цих досліджень є надійним теоретичним підґрунтям більшості досліджень. У сучасному літературознавстві актуально постає питання вивчення категорії художнього простору. Свої дослідження цій темі присвячували Н. Бернадська, І. Білодід, Т. Денисова, О. Зарицький, Р. Іванчук, Т. Мотильова, С. Неклюдова, І. Попова та ін.

Аналізуючи текст повісті Марії Матіос “По праву сторону твоєї слави (Книга життя і смерті)”, варто звернути увагу на його оригінальну просторову структуру та особливу просторову насиченість. Повість зорієнтована переважно на дійсність метафізичну. Вона є варіантом езотеричного письма і зразком глибоко особистісної сповіді ліричної героїні, яка водночас виступає і авторкою, і наратором, і, завдяки яскраво виявленому автобіографізму, другим “я” самої Марії Матіос. Аналіз твору в гармонійній єдності його змістових і формальних компонентів дозволяє говорити про два визначальні типи моделювання світу у ньому – епічної агіографічної. Перший тип моделювання “цього світу” представлений картинами земного життя. Картина “того світу” репрезентує ідею самовдосконалення людської душі. У художньому просторі письменниці опозиція життя – смерть постає як поліфонічна взаємодія: “Живі! Чому ви ніколи не думаете про смерть, живі?”. Адже даремно моя бабця казала: “Не думай, як жити, – думай, як умерти?” [5, 83]. Ім’я оповідачки Марії містить недвозначний натяк на максимальну спорідненість між персонажем і автором, хоча про їх цілковите ототожнення не йдеться. Зміст твору, часові і просторові межі якого розімкнуті до Всесвіту і безкінечності, базується на мотивах традиційного сюжету мандрівки у потойбіччя, на зіставленні світу профанного зі світом сакральним.

Душа героїні повісті не відчуває ні часу, ні простору, усе навколишнє бачить іншим, духовним, зором: “У мене не було єдиного: відчуття часу і простору. Я не могла сказати, де я перебувала: тут не існувало ні темряви, ні світла, ні рівнини, ні високості; не було ні місяця, ні сонця, ні тепла, ні холоду, ні кольору, ні звуку, але тут існувало життя.

Якесь не відоме мені, зовсім інше, своє, – але воно існувало. Звідкись згори чи знизу, справа чи зліва знову долинали начебто глухе ляскання дверей, скрипіння садового гілля.

Проте насправді не було ні низу, ні верху, ні права, ні ліва” [5, 81].

Словесний образ потойбічного простору М. Матіос створює за допомогою метафор: нескінченно довгий безбарвний коридор, франкфуртський літак, густа темрява, прозорий ефір тощо.

Характеристика межовості починається в повісті вже із заголовка. Керуючись “філософським відчуттям” жанру видіння, письменниця моделює ситуацію, аналогічну “Божественній комедії” Данте. Наратив роману теж побудований як подорож. Матіосівська героїня потрапляє в загробний світ, її душа, як і дантівська, пролітає “крізь страшні стогони і крики, крізь моторошний плюскіт води і жаккий тріск гілля” [5, 101]. Разом із тим, осмислення інших світів відбувається з урахуванням архетипових рис українця, який в усі часи, за словами Вал. Шевчука, “мав інтерес і до того, що відбувається з людиною за межею буття <...> відповідно простежував чи вимірював, чи психологічно прочував нитки, які в’язуть буття з небуттям, і це завжди було реальною субстанцією його розуміння світу” [8, 3]. Українська література має чимало спроб пізнання високих таїн, пов’язаних з небуттям. На сьогодні одним із кращих зразків уявного “вживання” в потойбічні світи є роман В. Дрозда “Острів у Вічності” (2001), в процесі творення якого

письменник досягнув поставленої перед собою мети “написати Книгу про життя людської душі після смерті земного тіла, аби якомога більше людей на землі повірили у це і жили з глибокою упевненістю, що їхнє земне життя – не копірвання у гною матерії, а одна із сходинок душі на духовні вершини” [3, 63].

Повість Марії Матіос, як і поема Данте – це умовна модель людського світу і людської душі. Простір у М. Матіос незамкнений, відкритий як по вертикалі, так і по горизонталі. Тут продовжує функціонувати визначальний для творчості письменниці мотив занурення персонажа у власний внутрішній простір, експлікований цього разу в образ трансцендентного світу (від пекельних кіл до райських садів). Наявність у повісті таких архетипних мотивів, як блукання/прозоріння, пільма/світло, кола пекла/яруси раю, споріднює її з тими творами Г. Сковороди і Т. Шевченка, де йдеться про етапи наближення душі до абсолюту. Надаючи перевагу внутрішньому над зовнішнім, письменниця відповідно структурує художній простір твору. Просторова вертикаль повісті, на зразок сквородинівської моделі, будується знизу вгору – від землі до неба. Для Г. Сковороди рух догори – це шлях до “веселіясердца”: “Взойди, дух мой, на горы, где правда живет святая...”. Гора означає вищу істину: “Если хочешь что-либо познать и уразуметь, должно прежде взойти на гору в дѣлїя божїя” [6, 184]. Чітке протиставлення “гори” і “низу” містить повість “По праву сторону твоєї слави”. Потяг головної героїні до висоти підкреслюється наскрізним мотивом сходження вгору: “Велика сила знову несла мене вверх і вгору” [5, 98]; “Душа моя летіла вище, і чим вище, тим легше і радісніше” [5, 116]; “А я плинула вище, де щось безмовне, але надто лагідне, тихо шелеснуло: “Це дванадцятий сад” [5, 142].

Потойбічний простір у повісті структуровано на 12 садів у порядку зростання величі, краси і слави. Згідно з християнською традицією усі сади походять із райського саду, сповненого квітами, барвами, ароматами. Образ і символіка саду є органічними для національного світосприйняття та світорозуміння. Напопулярність і поширеність садівничої символіки та образностей українській культурі, яка у своїй основі є землеробською, вказував О. Гриценко [2, 29], стверджуючи, що простір саду в українському способі життя пов’язувався із сакральністю, адже старанно виплекані сади були неодмінною ознакою православних монастирів. Загальновідомим є факт, що Тарас Шевченко інтерпретує сад як вічне життя після смерті на “тому світі” (“Чи не покинуть нам, небого”), однак неодмінним атрибутом раю разом із хатою залишається садочок: “... над Стіксом, у раю, / Неначе над Дніпром широким, / В гаю – предвічному гаю, / Поставлю хаточку, садочок / Кругом хатини насаджу” [7, 648].

Зображення простору в повісті виражене через рух, який відображений за допомогою фраз, які передають динаміку, напрям, мету, заданість і характер руху: “... я зрозуміла, що знову пливу, чи лечу, чи розстилаюся, чи в’юся, – але я знову рухалася” [5, 87]; “Та я пливла, безтілесна, щодалі швидше і швидше; мій рух уже переходив у політ. І це був політ донизу” [5, 87]; “Я полетіла між пожежами і повенями, між будівлями і людьми; полетіла туди, де, може, чекали мене найбільше” [5, 91].

Послугуючись поетикою модернізму і постмодернізму, письменниця прочиняє двері у позачасовий неокреслений простір, виражає свою концепцію світу і людини, свій спротив реальній непривабливій дійсності. Реально-ірреальні площини буття, розташовані за принципом віддзеркалення, тісно прилягають одна до другої. Переступивши сакральний поріг, героїня прагне зберегти себе, свою душу, але досягти цього важко, “безконечні векселі боргів, претензій, невдоволення, брехні, наклепів, заздрості” [5, 117] нагадують про себе і там, за межею. В динаміку її внутрішнього світосприйняття потужно входять зовнішні імпульси, що поглиблює медитативний характер оповіді. З підкресленою експресією авторка розгортає складне людське переживання, пов’язане одночасно і з осягненням мізерії земного існування, і з відчуттям завершення земного шляху. Процес інтеграції героїні в атрибути потойбіччя, спроба означити там свою присутність виявляє себе у серії авторецепцій, націлених на самопізнання, самовизначення особистості: “Я увійшла душею з темряви в морок і зупинилася, опинившись у світлі якомусь неповноцінному. Жодного круга не було. Довкіл мене метушилися такі, як я, душі” [5, 98]; “я відчула, що то є справжня німота, коли із заметілі чи то снігу, чи то цвіту зробилася душа, ніколи мною не забута і не випита” [5, 108]; “я думала: чому, переживши потрясіння і печаль у кожному крузі, мені ставало легко?” [5, 116]; “я перелякалась: за якими ж законами побудовано буття в небесному домі, коли ти тут зустрічаєшся з усіма тобі відомими колись людьми, мусиш з’ясовувати свої з ними стосунки і відбувати порахунки за минуле?” [5, 117]. Так побачене і почуте емоційно наснажується, психологізується, осмислюється особистістю авторки-інтелектуалки. Сучасне і минуле у Марії Матіос єдині і нерозривні, на що вказує, крім усього іншого, ще й епіграф із Ніцше: “Час був моїм єдиним сучасником” [5, 75]. Просторово-часова структура повісті, яка відображає шляхи освоєння письменницею онтологічних категорій, є вираженням життєвідчуття і її героїні, і її власного. Перебираючи у пам’яті те, що колись відбулося, оповідачка не просто розповідає про це, вона пропускає усе через свої особистісні

переживання: “Зі мною zostалися лише поняття, лише обриси, контури слів, речей і відчуттів. Десь усе-усіське поділося, зникло безслідно, як скарби Бурштинової кімнати. А коли не безслідно? Якщо я, колись жива, по смерті не зникла безслідно, то хіба мертво зникає назавсім? А слова ж не мертві, коли були мовлені, речі не мертві – вони десь лише перенесені в інше місце. Люди не мертві, коли їхні душі ширяють десь тут, поруч, можливо, тужать разом зі мною за тим, чого не в силі згадати” [5, 81]. Так ще раз М. Матіос наголошує на цілісності світу і на пам’яті як носієві цієї цілісності. У повісті М. Матіос, як і в міфі, нема спрямованості у майбутнє, навпаки, все зорієнтоване на минуле. Письменниця далі розгортає ідею циклічного часу, криві лінії окремих людських доль замикаються, спричиняючи рух по колу, саме тому далекі нащадки мають змогу зустрітися зі своїми дідами-прадідами.

Усі етапи освоєння райського простору є експозиційним тлом, на якому розгортається екзистенційний мотив, закодований у заголовку і прояснений у фіналі. Бесідуючи з душею Марії, угодник Миколай відкриває призначення її особистості, “гарантує” новонаверненій душі Божу всеблагість: “Тут не карають. Усі свої кари відбувають там. Тут лише люблять і прощають. Лиш не всіх пускають по праву сторону своєї слави” [5, 140]. У назві повісті важливий, мабуть, не лише факт існування антагоністичних понять “життя” і “смерть”. На символічну вершину тут піднялося дещо приховане, але вкрай важливе протиставлення, яке проривається з підтекстової сфери. Це протиставлення “правого” і “лівого”. Правою рукою Г. Сковорода називав слова і думки Всевишнього. Правий шлях веде людину до раю. “Єдин наш для всѣх нас есть путь, вѣдущійвовѣчность, – писав він, – нодвѣ в себѣ части и двѣстороны, будто два пути, десный и шуїй, имѣет. Часть господня ведет нас к себѣ, а лѣваяего сторона вогтлѣніе” [6, 195-196]. Здається, тут є підстави говорити про спорідненість філософської думки сучасної письменниці з релігійними творами Г. Сковороди. Мисленнево входячи у філософсько-проблемне коло пізнання Бога і людини, М. Матіос зберігає первісне значення протиставлення позитивного правого і негативного лівого.

За формою її твір виразно діалогічний, він витриманий у рамках ритуальної сповіді-оправдання і цілком відповідає питально-відповідній схемі таїнства сповіді:

– Ти бажала нав’язувати свою волю?

– Так, коли відчувала свою правоту.

– Ти ненавиділа?

– Так, злих, несправедливих і підлих.

– Ти хотіла влади?

– Тільки у тому випадку, коли з корабля безглуздя я сходила на корабель дурнів. Я не бажала миритися з тим, що мене мають за дурну. <...>

– Ти продавалася?

– Так, я була слабкою. Я не мала тієї непоступливості, яку мали свідомі каторжани віри і чеснот. Я мало думала про себе. Адже я мала сім’ю, родину... [5, 135].

Письменниця послідовно дотримується сюжетних норм містерійного жанру, у структурі повісті наявні компоненти втрати і повернення пам’яті, зору, дару мови. Оповідь ускладнена притчевістю, символікою. Міркування про священне і гріховне (“в житті так багато можна, що по смерті, очевидно, можна лише те, що можна” [5, 78]) – чергуються з конкретними автобіографічними свідченнями (“колись на нашому хуторі було шістнадцять хат газдів. А після війни усіх забрали на Магадан. Лишилося нас три хати. А решта поросло бур’яном” [5, 103]), – внаслідок чого світ реальних людей розкривається крізь призму авторської філософії із залученням міфів, казок, алегорій, містичної знаковості, які розмивають контури конкретного персонажа. Чимало деталей увійшло в текст із народних повір’їв, це насамперед уявлення про смерть як “білу жінку без обличчя” [5, 78], про душу померлого як пташку (“я зоставалася пташкою і могла літати хіба що тільки над своїм подвір’ям”, [5, 92]), про рай, як квітучий сад з “ледь чутним гамором птиць, плюскотінням фонтанів, мерехтінням квітів...” [5, 137-138]. Символічні образи, які в повісті кількісно переважають образи-алегорії, тісно пов’язуються з живою повсякденністю, з прямим називанням конкретних імен і топонімів. Наприклад, минаючи запашні алеї райських садів, героїня говорить про своїх побратимів В’ячеслава Медвіда і Юрія Покальчука, з якими колись довелося рвати дикі терпкі помаранчі “на вулицях зимових Афін” [5, 129].

Щоб пізнати макросвіт, людина, за вченням Г. Сковороди, повинна пуститися в мандри, лише тоді їй відкриється вища істина. Героїня Марії Матіос не просто мандрує ярусами і садами раю у пошуках сенсу буття, їй, як і Дурилові з казки В. Симоненка, відкривається шлях до Бога. Вища істина Симоненківському героєві відкрилася тоді, коли він після довгих блукань побачив, як “там, за рікою, / на тихій Зеленій горі / біліє батькова хата, / а під нею засмучена мати / пасе сонячних зайчиків у дворі...”. Щось подібне відбувається і з оповідачкою аналізованої повісті: “І враз я з подивом і захватом збагнула: це мій Тато впускає мене до себе. Я чула його обійми. Він

пригортав мене, як пригортають невісту у моторошній тиші весільної ночі; як пригортають знайдену в океані безглуздя і безуму самотню жінку, що розтає у світанку сирым, хлипливим туманом...” [5, 142]. Завдяки такому фіналу композиція повісті (якою вона є на сьогодні) замикається у кільце, наратор наче повертається до висхідної точки. Як бачимо, емоційне та філософськеначала органічно взаємодіють у повістїна ґрунті специфічного сюжету, основою якого слід вважати принцип нерозрізнення життєвої реальності і реальності віртуальної. Багаторівнева структура твору забезпечує ефект художньо-філософської об’ємності. У творі, взаємно доповнюючи один другого, співіснують два світи, що не могло не позначитися на композиційному вирішенні авторського задуму. З одного боку, у повісті присутня певна життєва подієвість, яка формує фабульну основу, але, з другого, явно відчувається: за окресленою подієвістю причаївся зовсім інший зміст, переданий у спосіб, що нагадує потік притомності. Аналізуючи західно-європейську прозу повоєнної доби, Ю. Боров зауважив такі особливості роману “потіку свідомості”: “Жодної розв’язки нема, сюжетні лінії обриваються, наче підкреслюючи, що не життєва подієвість, а внутрішні переживання, відтінки почуттів – самоцінний предмет художнього зображення” [1, 224]. Нам видається, що перелічені дослідником поетикальні властивості прози, написаної у “школі нового роману”, є визначальними і для твору М. Матіос.

Отже, Марія Матіос у повісті “По праву сторону твоєї слави” через простір висловлює своє філософсько-естетичне бачення світу, що реалізується у просторі художньому. Лірична наповненість оповіді, кордоцентризм у сприйнятті навколишнього світу, масштабність часо-просторових координат, емоційно-психологічне забарвлення кожного епізоду, кожної художньої деталі – все це продиктоване письменниці її романтичним світосприйняттям.

Список використаних джерел

1. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы : энциклопедический словарь терминов / Юрий Боров. – М. : Астрель, 2003. – 576 с.
2. Гриценко О. А. Своя мудрість: Національні міфології та громадянська релігія в Україні / Олександр Гриценко. – К.: УЦКД, 1998. – 184 с.
3. Дрозд В. Острів у вічності : роман / Володимир Дрозд // Березіль. – 2001. – № 11-12. – С. 23-154.
4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 2 – С. 284.
5. Матіос М. Життя коротке / Марія Матіос. – Львів : Кальварія, 2001. – 236 с.
6. Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2 т. / Григорій Сковорода. – К. : Наук. думка, 1973. – Т. 1. – 532 с.
7. Шевченко Т. Г. Кобзар / Тарас Григорович Шевченко. – К. : Дніпро, 1972. – 702 с.
8. Шевчук В. “З темних джерел життя”. Українська готична новела ХХ століття / Валерій Шевчук // Літ. Україна. – 1995. – 26 січ. (№ 4). – С. 3.

Summary. The article examines the poetics of art space in the story by M. Matios “Po pravu storonu tvoyeyi slavi”. Pending work is considered in the context of Ukrainian and foreign literary traditions. Special attention is paid to the conditional means and ritual structure of the text.

Keywords: art space, poetics, archetype motives.

УДК 821.161.2-1.09

О.М. Ніколенко

РИСИ БАЙРОНІЧНОЇ ПОЕМИ В ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА (“КАТЕРИНА”)

У статті визначено типологічні зв’язки між поемами Дж. Г. Байрона і Т.Г. Шевченка. Встановлено жанрові ознаки байронічної поеми у творі Т.Г. Шевченка “Катерина”, а також художнє новаторство митця, котрий виходив за межі усталених романтичних жанрів, надаючи їм актуального національного змісту. Виявлено схожість і відмінність поем Дж. Г. Байрона і Т.Г. Шевченка на різних рівнях текстової структури (сюжет, композиція, мотивна організація, авторська позиція, форма оповіді тощо). Розкрито специфіку поеми “Катерина” як синтетичного жанру, в якому поєдналися європейські й національні традиції, біблійні й фольклорні структури (архетипи, концепти, мотиви, образи, символи), романтичні й реалістичні тенденції.

Ключові слова: Дж. Г. Байрон, Т.Г. Шевченко, романтизм, жанр, поема, традиція, новаторство, мотив, образ, авторська позиція.

Байронізм – яскраве і напрочуд складне історико-літературне явище, яке охоплює не тільки ореол особистості й творчості Дж. Г. Байрона, але й цілий комплекс тем, мотивів, образів, поетикальних рішень, що виявилися не лише в англійській літературі, а й в інших літературах. Захоплення особистістю і поезією Дж.Г. Байрона, поширення в європейській культурі початку ХІХ століття його ідей та естетичних принципів стало одним із чинників формування національних варіантів романтизму. Вплив байронізму на слов'янські літератури був як прямим (від англійської літератури безпосередньо до іншої літератури), так й опосередкованим (через посередництво інших літератур).

У 1820-1830-х роках творчість Дж. Г. Байрона в Росії популяризували В. Жуковський, В. Любич-Романович, І. Козлов, М. Каченовський, А. Войєйков, М. Вронченко та ін. “Східні” поеми англійського поета дали імпульс для створення “південних” поем О. Пушкіна, а досвід “Паломництва Чайльд Гарольда” і “Дон Жуана” позначився на структурі роману “Євгеній Онегін”. Риси байронічного героя та мотивний комплекс “світової скорботи” виявилися в творах М. Лермонтова (ліричні вірші, поеми “Мцирі”, “Демон”, роман “Герой нашого часу” та ін.). Волелюбні мотиви байронівської творчості були близькі поетам-декабристам.

Публікація на сторінках “Вестника Европы” та інших часописів російських перекладів поетичних творів Дж. Г. Байрона дала поштовх для творчої рецепції романтичної спадщини англійського митця в Україні. 1821 року в Москві вийшла друком збірка “Выбор из сочинений лорда Байрона”. У витоків вітчизняної байроніани стояв український історик, фольклорист, композитор, поет-перекладач М. Маркевич, котрий писав російською мовою. 1831 року він видав у Москві збірку “Украинские мелодии”, яка засвідчила творче сприйняття автором принципів Дж. Г. Байрона. М. Маркевич переклав фрагмент роману у віршах “Дон Жуан” (виданий у Лейпцигу 1862 р.), фрагменти зі “східної” поеми “Паризина”, вісім поезій з циклу “Єврейські мелодії” та “Элегии с Лорда Байрона” (опубліковані в “Московском телеграфе” 1829 р.).

Т. Шевченко був добре обізнаний з російськими, українськими та польськими інтерпретаціями творів Дж. Г. Байрона. За спогадами О. Афанасьєва-Чужбинського, він високо оцінив переклад А. Міцкевичем “Прощальної пісні Чайльд Гарольда”. У повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” Т. Шевченко назвав Дж. Г. Байрона “крупным человеком”, “знаменитым лордом”, підкресливши поширення його ідей в інших країнах. У повісті “Художник” Т. Шевченко схвально відгукнувся про Байронову поему “Шильонський в'язень” в перекладі В. Жуковського.

Вже на початку 1840-х років з'явилися українські переклади з Дж. Г. Байрона М. Костомарова, а в 1860-х роках – переклади К. Климковича, К. Думитрашка та ін. У другій половині ХІХ століття творчість англійського поета справила вплив на І. Нечуя-Левицького, М. Старицького, Лесю Українку, І. Франка та ін. Форми творчої рецепції Байронової спадщини в Україні були різноманітними (переклади, літературно-критичні статті, алюзії та ремінісценції в художніх творах, переосмислення байронівських ідей, мотивів, образів, використання характерних прийомів поезики Дж. Г. Байрона та ін.).

Традиції Дж. Г. Байрона органічно увійшли в русло українського романтизму, пов'язаного із поширенням національно-визвольного руху. Романтизм в українській літературі формувався не тільки під впливом екстралітературних факторів, але й під впливом іманентних чинників літературного процесу, серед яких важливу роль відігравали літературні взаємозв'язки та взаємодії. У творчості Т.Г. Шевченка яскраво виявилася національна самотність українського романтизму і водночас типологічні риси європейського романтичного напрямку, серед яких і риси байронічної поеми. Д.С. Наливайко в книзі “Теорія літератури й компаративістика” (2006) справедливо відзначив обмеженість концепції творчості Т. Шевченка як “стихійного генія”, “напівфольклорного співця”. Духовні горизонти творця “Кобзаря” широкі й різнобічні, вони охоплюють різні сфери й проблеми буття й культури. Український дослідник наголосив на важливості вивчення “зв'язків та співвідношення духовного світу й творчості Шевченка з ідейними, культурними й літературними рухами епохи романтизму, в систему якої інтегрований український поет” [5, 197].

Зв'язки та взаємодії байронічної течії з іншими національними варіантами романтизму, в тому числі у слов'янських літературах, стали предметом науково-критичного розгляду у другій половині ХІХ століття – на початку ХХ століття. Проблему “Байрон і Шевченко” вперше порушив І. Нечуй-Левицький, котрий у рецензії “Українська поезія” провів деякі паралелі між творчістю митців, відзначивши спільність їх волелюбних мотивів. Засади вивчення байронізму у слов'янських літературах закладено в праці “Початковий період байронізму в Росії” (1915) В. Маслова. Байронізм як велику і складну наукову проблему розглядав В. Жирмунський, який у книзі “Байрон і Пушкін” (1924) запропонував методологію порівняльного вивчення спадщини Дж. Г. Байрона і О.С. Пушкіна на матеріалі “східних” і “південних” поем.

Українські дослідники також зверталися до вивчення різних видів зв'язків англійської та вітчизняної літератур. Так, Т. Бовсунівська дослідила типологію образів в англійському та

українському романтизмі, розкрила їх сходження і розбіжності, засоби образотворення [2]. І. Арендаренко простежила спільність тем і мотивів в англійській та українській ліриці, відзначивши риси байронізму у вітчизняній поезії [1]. В.Г. Матвіїшин у монографії “Український літературний європеїзм” (2009) слушно зазначив, що Т. Шевченкові були близькими “прометеївські мотиви Байрона, суголосні в їхніх творах – “Прометей” і “Кавказ”. Паралелі простежуються й у філософській поемі Байрона “Каїн”; Т. Шевченка “Гімн чернечий”, “Світе ясний! Світе тихий!”, “Якби ви знали паничі” [4, 144]. Погоджуючись із цим твердженням, зазначимо, що вплив творчості Дж. Г. Байрона на Т. Шевченка виявляється не тільки в аспекті прометеїзму, але й в інших аспектах (ідейних, образних, мотивних тощо).

У жанровому плані типологічні зв'язки англійської та української літератур на етапі романтизму залишаються мало дослідженими у порівняльному літературознавстві, що зумовлює актуальність даної праці, метою якої є виявлення рис байронічної поеми в поемі Т.Г. Шевченка “Катерина” (1838), а також розкриття національної специфіки твору, авторського новаторства в жанрі романтичної поеми.

В. Жирмунський наголошував на тому, що категорія “жанр” являє собою не тільки формальну структуру, але і концепцію (образ) світу. У зв'язку з цим для аналізу жанру твору варто розглянути не тільки його формальні ознаки, а й складники змісту – мотивно-тематичні комплекси, специфіку конфлікту, структуру художнього образу, просторові й часові параметри, сюжетні колізії, композицію, авторську позицію та ін.

У праці Д. Чижевського “Порівняльна історія слов'янських літератур” (опублікована німецькою мовою 1968 р., українською – 2005) поняття “байронічна поема” вперше в літературознавстві виокремлено як специфічне поняття і розглянуто як одне із художніх відкриттів романтизму, спільне для різних національних літератур. Дослідник писав, що до жанру “байронічних”, або вільних, не скутих класицистичним каноном слід віднести найвидатніші поеми слов'янських літератур – поеми О. Пушкіна разом з “Євгенієм Онегіним”; “Пан Тадеуш” (1834), “Конрад Валленрод” (1828) А. Міцкевича; “Беньовський” (1841) Ю. Словацького; поеми “Мцирі” (1839) і недописаний “Демон” (1840) М. Лермонтова. “Байронічними” постають численні поеми українців Тараса Шевченка, Панька Куліша і словака Янка Краля” [6, с. 158]. Серед провідних рис байронічної поеми Д. Чижевський визначає неканонізовану форму, фрагментарний сюжет, наявність ліричних і медитативно-споглядальних відступів, філософських роздумів, “апострофувань на адресу читачів і дійових осіб самого твору”. “У них дозволяється поетові обговорювати актуальні теми сучасності, свої особисті проблеми” [6, 158]. Як бачимо, Д. Чижевський у структурі жанру байронічної поеми виділяє формальні й змістові складники (теми, проблеми, відкрити авторську позицію, фрагментарний сюжет, вільну форму, діалогізм оповіді та ін.).

Феномен Т.Г. Шевченка спирається на досягнення українського фольклору, міфології й попередніх етапів розвитку національної літератури, водночас митець чутливо сприймав плідні ідеї, культурні рухи й риси художнього мислення, які йшли від інших європейських літератур. Потрапивши в Петербурзі до кола романтиків Т.Г. Шевченко використовує досвід байронічної поеми, що яскраво виявилось в його “Катерині”, присвяченій В.А. Жуковському, котрий сприяв викупу поета з кріпацтва. Вільна форма байронічної поеми сприяла втіленню актуального національного змісту, вираженню авторського бачення світу, утвердженню волелюбних ідей. Т.Г. Шевченко, враховуючи здобутки Дж. Г. Байрона та інших романтиків, не обмежувався усталеними формами, він йшов далі, відкриваючи нові обрії жанру романтичної поеми, збагачуючи її авторськими новаціями.

У “східних” поемах (“Гяур”, “Корсар”, “Паризина” та ін.) Дж.Г. Байрон відкрив новий тип художньої структури, яка передбачала вільне переміщення героя і автора, поєднання різних часових і просторових планів, що давало можливість значно розширити межі поеми. Незалежна позиція автора і вільна манера авторської оповіді, наближена до розмовного стилю, створювала враження присутності автора в сюжеті твору, атмосферу довірливості й співучасті автора в житті персонажа. Автор вступав в особливі стосунки зі світом та персонажами. Він не тільки повідомляв про те, що відбулося, а й емоційно співпереживав події, наділявся особливим знанням про те, що відбудеться, звертався до персонажів і читачів зі своїми ліричними монологами, філософськими роздумами. Цей діалогізм художньої оповіді байронічної поеми сприяв створенню емоційної напруги твору, а також розвитку внутрішнього сюжету (автор – персонаж, автор – читач, автор – світ) на відміну від сюжету зовнішнього, пов'язаного із колізіями персонажів (персонаж – персонаж, персонаж – світ).

У поемі Т.Г. Шевченка поєднано різні просторові плани (українське село, “Київ”, “за Києвом, за Дніпром”, “Московщина”), що відображають загальну картину світу і драматизм стосунків у ньому. Протиставлення світів (світ український – світ московський) має не абстрактне, як у Дж. Г. Байрона, а конкретне соціальне забарвлення. Просторові плани в поемі Т.Г. Шевченка не є

екзотичними, як у байронічних поемах, навпаки, вони набувають історичної та соціальної конкретності за рахунок відповідних побутових деталей (“пішов москаль в Туреччину”, “діл”, “жупан”, “бублик”, “шаг”, “берлин шестернею” тощо). На відміну від екзотичної розробки української теми, що мала місце в творчості європейських письменників, у тому числі самого Дж. Г. Байрона (поема “Мазепа”), Т.Г. Шевченко максимально одомашнює український простір, змальовує його своїм, рідним, протиставленим чужій і ворожій Московщині, що набуває символу всезагального зла.

Боротьба “свого” й “чужого” розгортається не тільки на рівні окремих персонажів (“чорнобриві” – “москалі”, Катерина – Іван), а й у сфері онтологічній. За реальним, побутовим планом поеми Т.Г. Шевченка приховано вселенську битву Бога й Диявола, що було характерно і для низки байронічних поем. Біблійні структури (мотиви, образи, символи тощо) в творах Дж. Г. Байрона увиразнювали філософський характер художнього конфлікту. Байронівські персонажі нерідко втілювали божественне або демонічне начала, поміж якими тривав вічний двобій. У поемі Т. Г. Шевченка біблійний план теж сприяє розвитку художнього конфлікту, що значно виходить за межі приватного конфлікту (чоловіка й жінки). Це конфлікт добра і зла, життя і смерті, Бога й Диявола, що відбувається як у душах людей, так і в суспільстві загалом.

Образи й ситуації в поемі Т.Г. Шевченка “Катерина” мають прихований міфологічний підтекст, що своїми витокami сягає Біблії та українського фольклору. У сюжеті твору переосмислено біблійні алюзії та ремінісценції (про Богородицю, Марію Магдалину, блудного сина та ін.), акцентовано такі біблійні концепти, як “гріх”, “жертва”, “Бог”, “душа й тіло”, “життя”, “смерть”, “світло”, “темрява” тощо. Поеднання біблійних структур зі структурами українського фольклору (архетипи “дім”, “сад”, “гай”, “дорога”, “вітер” та ін.) в поемі “Катерина” надає позачасового значення історії про обмануту жінку. Образ покритки (традиційний образ українського фольклору) постає у Шевченковій поемі не тільки як образ зневажаєного, але і святого Божественного начала (мати з дітям на руках – символ Богородиці), і як символ всієї стражденної України, що потерпає від насильства.

Категорія “автор” є ключовою в побудові сюжету поеми “Катерина”. Як і в байронічних поемах, у творі Т.Г. Шевченка автор бере на себе функцію рушія емоційної розповіді про хвилюючі події, він не тільки переповідає про основні моменти трагічної історії, а й висловлює моральні оцінки, вдається до філософських роздумів, узагальнює сказане, передбачає розвиток подій, постійно звертаючись до читачів і до своєї героїні. Форма авторських ліричних відступів, широко вживана у поемах Дж. Г. Байрона, була застосована й у поемі Т.Г. Шевченка “Катерина”. Утім, якщо в поемах Дж. Г. Байрона автор попри свою присутність все ж таки майже не втручався в події, то автор в поемі Т.Г. Шевченка напрочуд емоційно бере участь у сюжетних колізіях, думкою і серцем він лине слідом за Катериною, оплакує її долю, звертається до неї і до читачів у традиційних формулах українського фольклору:

“Катерино, серце моє!
Лишенько з тобою!
Де ти в світі подінешся
З малим сиротою?
Хто питає, привітає
Без милого в світі?
Батько, мати – чужі люде,
Тяжко з ними жити!” [7, 21].

Дослідниками (Д.С. Наливайко, Ю.Я. Барабаш та ін.) відзначено націоналізм і етнокультурний центризм творчості Т.Г. Шевченка, які виявлялися на різних рівнях його художньої системи. Це стосується й структури образу автора, що є жанротвірним у байронічній поемі. На відміну від образу автора в поемах Дж. Г. Байрона, автор у поемі Т.Г. Шевченка має глибокий зв’язок з національним корінням, з українським народним середовищем, соціальною дійсністю. Це не той автор із абстрактним “всезнанням”, що стоїть понад сюжетною історією і є цікавим сам по собі (у “Паломництві Чайльд Гарольда”, як відомо, автор в останніх піснях затуляє образ головного героя, перебираючи на себе головну роль). У Т.Г. Шевченка ядро художньої структури образу автора становить саме його тісний зв’язок із національною свідомістю і життям, він сам – органічна частина цього життя і виразник національної свідомості, що зумовлює відкрити авторську позицію, яка нерідко виявляється у формах імперативу:

“Кохайтесь, чорнобриві,
Та не з москалями,
Бо москалі – чужі люди,
Роблять лихо з вами” [7, 18].

В авторських відступах знаходимо не тільки емоційні оцінки й роздуми, а мотивування подій, прагнення віднайти причину всезагального зла.

В організації художньої структури поеми “Катерина” Т.Г. Шевченко використав характерний прийом байронічної поеми – прийом композиційних “вершин”, поміж якими розгортається сюжетна дія. У шевченківському творі таких “вершин” декілька: кохання Катерини – розлука з Іваном – народження сина – розмова з батьком і матір’ю – вигнання з дому – пошук коханого – відмова батька від сина – божевілля і самогубство героїні – зустріч батька із сином. Прийом “вершин” уперше був застосований Дж. Г. Байроном у його “східних” поемах, він виявився також і в його поемі “Паломництво Чайльд Гарольда”, і в “комічних” поемах “Дон Жуан” і “Бешпо”. Прийом композиційних “вершин” успішно використовували й російські письменники – О.С. Пушкін у “південних” поемах і романі “Євгеній Онегін”, а також М.Ю. Лермонтов у поемах “Мцирі”, “Демон” та ін. У байронічній поемі “вершини” – ключові точки розвитку дії, вони ефектно виписані, просякнуті глибоким драматизмом й фактично становлять структурно-семантичні “вузли” жанру. Однак якщо в поемах Дж. Г. Байрона, ідейно-естетичні домінанти припадають саме на композиційні “вершини”, то в поемі Т.Г. Шевченка головною є не сама подія, а її мотивація, прихований моральний чи соціальний підтекст, який розкривається з допомогою авторських відступів. Отже, перш ніж автор розповість про трагічну історію кохання Катерини, він вже на початку твору акцентує думку про Московщину як “чужий” простір і про москалів (“чужі люде”), що “роблять лихо з вами”. Розповіді про ставлення батька й матері до Катерини передують авторський ліричний відступ про те, що “чорнявий не убитий, він живий, здоровий”, “другую кохає”. Вигнання героїні-покритки з рідного дому автор проектує історію жінки на загальний стан світу й людства:

“Отаке-то на сім світі
Роблять людя люде!
Того в’яжуть, того ріжуть,
Той сам себе губить...
А за віщо? Святий знає.
Світ, бачся, широкий,
Та нема де прихилитись
В світі одиноким”. [7, с. 27]

Авторські роздуми про “широкий світ” переходять у роздуми про людську долю й про волю, про тих, хто “сріблом-золотом сяє” й “панує” і тих, хто долі не знають, “з нудьгою та з горем жупан надівають”. В авторських відступах містяться й міркування про призначення митця в світі соціальної несправедливості. Автор підкреслює свій кровний зв’язок із національною трагедією – людським горем, і саме крізь сльози народні він бачить своє мистецьке покликання: “А я візьму сльози – // Лихо вилити; // Затоплю недолю // Дрібними сльозами, // Затопчу неволю Босими ногами!” [7, 28]. Щастя співця, на думку Т.Г. Шевченка, полягає в служінні волі: “Тоді я веселий, // Тоді я багатий, // Як буде серденько // По волі гуляти!” [7, 28].

Дж. Г. Байрон використав у своїх поемах принцип уривчастої оповіді з метою створення емоційної напруги, відтворення складних психологічних колізій. У поемі Т. Г. Шевченка така форма оповіді наповнена принципово новим змістом. Автор у шевченківському творі отримав можливість вільного переміщення у часі й просторі, він постійно змінює центр своєї уваги, переходить від одного об’єкта до іншого, суміщає різні точки зору. Усе це сприяло виробленню принципів реалістичного напрямку в межах романтичної форми, розширенню жанрових меж поеми, яка за охопленням матеріалу виявляла деякі ознаки роману (відображення приватного життя людини, незавершеної у своїх формах дійсності, типових обставин і образів та ін.). Завдяки уривчастій оповіді в поемі “Катерина” поєднуються суб’єктивний і об’єктивний плани, психологічні колізії й соціальне тло, фольклорні й літературні традиції.

У створенні художніх образів Т. Шевченко спирається на деякі прийоми “східних” поем. Типовими персонажами байронівських поем є люди, які гордовито підносяться над повсякденним життям, випадають із суспільних зв’язків (розбійники, злочинці, самітники, блукачі). Ядро образу москаля Івана становить концепт “лихо”, що несе герой іншим, а також його гордовитість, навіть по відношенню до свого сина. В образі Катерини домінують риси духовної самотності, відчуження. Ставши покриткою, героїня випадає з-поміж свого середовища, її супроводжує лиха слава. Хоча, як зазначив В.Г. Матвійшин, письменник надавав перевагу байронівському прометеїзму, аніж “світовій скорботі”, утім, на нашу думку, письменник не відмовляється від мотиву скорботи, що яскраво виявляється шевченківському творі. Катерина самотня в своєму горі, її скорбота безмежна, вона поширюється на весь оточуючий світ, на природу (садок, де вона потайки страждає), на батьківській дім (де немає розуміння). Разом із героїнею відчуває світовий масштаб її горя і автор, але якщо “світова скорбота” у байронічній поемі мала здебільшого абстрактний характер вселенського зла, невлаштованості світу, то в “Катерині” мотив скорботи має соціальний і національний зміст, адже трагедія героїні зумовлена цілком конкретними причинами і відбиває драматизм життя українського народу загалом.

Ще одним характерним прийомом, перейнятим Т. Шевченком із байронічної поеми, є мотив ночі (темряви), що створює довкола персонажів атмосферу таємничості, психологічної напруги. У червоних кольорах сонця, що сідає за обрій, полишає рідне село Катерина, і цей останній промінь перед наступом ночі віщує подальші поневіряння героїні. В наступних частинах поеми (блукання Катерини) ніч накриває увесь світ, стаючи символом духовної темряви й безвиході.

У пристрасних монологів персонажів байронічної поеми зосереджено увесь біль стражденного серця. Кульмінаційним центром Шевченкового твору є звернення Катерини до знайденого нею москаля Івана. Уривчастість оповіді, використання риторичних питань і звертань, неповні конструкції, порушення ритму, фігури переносу – усі ці синтаксичні засоби сприяють увиразненню страдництва головної героїні. Для монологічних конструкцій у “східних” поемах Дж.Г. Байрона була притаманна відсутність відповіді. І в поемі “Катерина” на звернення героїні ніхто не відповідає, більше того – Іван утік, одцуравшись од сина, про що також повідомляється в оповіді героїні. Фіксація події через наратив ще більше підкреслює внутрішній сюжет і конфлікт, що розгортається не тільки у зовнішній площині (чоловік – жінка, українці – “москалі”, бідні – багаті), а у площині внутрішній. Не здатна зрозуміти причину відмови батька від сина, Катерина втрачає розум, її божевілля, як і в “східних” поемах Дж. Г. Байрона, є своєрідним виходом героїні з глухого кута, звільнення від духовної темряви. Поєднання мотивів божевілля і смерті, пристрасні й гріха відмови від дитини створюють трагічний колорит твору.

Однак літературні традиції у змалюванні персонажів поєднуються в поемі Т. Шевченка із традиційними прийомами українського фольклору: психологічний і синтаксичний паралелізм; широке використання пейзажних описів; застосування народної символіки з усталеним змістом (вишневий садок, калина, сонце, вітер, завірюха, криниця тощо); надання архетипам психологічного, соціального й філософського забарвлення (дім, шлях, земля, хрест та ін.); втілення загального (лиха, народної трагедії) через конкретне (долю покритки); афористичність і мелодійність мовлення тощо.

Отже, поема Т. Шевченка “Катерина” увібрала в себе риси європейської байронічної поеми, що поширилася не тільки в творчості Дж.Г. Байрона, але й в інших національних літературах. Водночас у творі виявилися традиції українського фольклору й міфології, а також художнє новаторство митця, котрий збагатив структуру байронічної поеми актуальним національним змістом і новими жанровими рішеннями. “Катерина” Т. Шевченка є яскравим виявом синтетичності жанру поеми, що виявляється в поєднанні романтичних і реалістичних тенденцій, літературності й фольклорності, біблійних і народнопоетичних структур, різних типів художньої оповіді. У Шевченковій поемі “Катерина” формувалися елементи романного жанру, що було суголосним жанровим експериментом О.Пушкіна в “романі у віршах” “Євгеній Онегін” і давало поштовх для розвитку нових шляхів не тільки лірики, а й роману як жанру, наближеного до стихії сучасного життя.

Список використаних джерел

1. Арендаренко І.В. По дорозі й назустріч (Англійська та українська романтичні поезії: типологія і поетика) / Ірина Володимирівна Арендаренко. – К.: Поліграфічний центр “Фоліант”, 2004. – 226 с.
2. Бовсунівська Т.В. Феномен українського романтизму / Тетяна Володимирівна Бовсунівська. – К.: КНУ імені Т.Г. Шевченка, 1998. – 392 с.
3. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы / Виктор Михайлович Жирмунский. – Л.: Наука, 1978. – 423 с.
4. Матвіїшин В.Г. Український літературний європеїзм / Володимир Григорович Матвіїшин. – К.: ВЦ “Академія”, 2009. – 264 с.
5. Наливайко Д.С. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Сергійович Наливайко. – К.: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – 347 с.
6. Чижевський Д.І. Порівняльна історія слов’янських літератур: У 2-х книгах / Чижевський Дмитро Іванович. – К.: ВЦ “Академія”, 2005. – 288 с.
7. Шевченко Т. Г. Кобзар / Тарас Григорович Шевченко. – К.: Країна Мрій, 2007. – 424 с.

Summary. The article outlines the typological relationship between the poems of G. Byron and T. Shevchenko. It is determined the genre characteristics of Byron’s poem in Shevchenko’s poem “Katerina” and artistic innovation of the artist, which went beyond the established romantic genres, giving them a contemporary national content. The similarities and differences of G. Byron and T. Shevchenko’s poems are revealed at different levels of textual structure (plot, composition, motif organization, author’s position, the form of narratives, etc.). The specific of the poem “Katerina” as a synthetic genre is defined, in which combined both European and national traditions, biblical and folkloric structures (archetypes, concepts, motifs, images, symbols), romantic and realistic tendencies.

Keywords: G. Byron, T. Shevchenko, romanticism, genre, poem, tradition, innovation, motif, image, author’s position.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ В ЛИТЕРАТУРЕ

Аналізуються теоретичні аспекти функціонування легендарно-міфологічної традиції у світовій літературі. Розглядаються форми і способи переосмислення традиційних структур, інтегральні та диференційні характеристики загальновідомого сюжетно-образного матеріалу.

Ключові слова: архетип, міф, традиційний образ.

Исследование теоретических и историко-литературных аспектов функционирования традиционного сюжетно-образного материала позволяет “реконструировать” сближение национальных образов мира, художественно осмысленных в традиционализированных мировым духовным сознанием онтологических, поведенческих и аксиологических моделях человеческого бытия. Еще Н.Бердяев заметил, что “всякий гений национален, а не интернационален и выражает всечеловеческое в национальном” [3, 248]. Обращение национальной литературы к культурным традициям других народов помогает понять их своеобразие, углубляет и обогащает ее духовность. Благодаря этому, национальная литература становится органичной частью общечеловеческого континуума, она впитывает “чужое” и одновременно обогащает духовные миры других народов.

Осмысление закономерностей функционирования традиционного сюжетно-образного материала в синхронном плане не означает “формализации” отдельных сторон межлитературных взаимосвязей и взаимодействий (взаимовлияний), их классификации по узко заданным исследовательской задачей критериям. Важнее, на мой взгляд, другое: использование национальными литературами общекультурных образов (Прометей, Христос, Иуда, Фауст, Дон Кихот, Гамлет, Швейк и т.п.) или архетипических тем и мотивов (бессмертие, двойничество, робинзонада, творец-робот и др.) позволяет обнаруживать и рассматривать контактно-генетические связи и многообразные типологические схождения, возникающие в процессе длительного периода аккумуляции общекультурного опыта, который далеко не всегда очевиден и проявляется исключительно разнообразно (подробнее смотри: 4-9).

Функциональная активность традиционного сюжета (образа, мотива) в литературном произведении определяется и “осуществляется” системной совокупностью **интегральных признаков**, важнейшими из которых являются следующие: Широта интерпретационного диапазона, определяющаяся многообразными запросами воспринимающей эпохи; диалектическое соотношение частного и общего, получающее национально-историческую и предметно-бытовую разработку в литературе; многообразие форм и способов трансформации, характеризующееся различными структурно-содержательными уровнями рецепции элементов протосюжетов (сюжетов-образцов, сюжетов-посредников, традиционных сюжетных схем, традиционных сюжетных моделей); спиралевидность эволюции как результат постоянного обновления формально-содержательных характеристик протосюжетов; потенциальная многозначность семантики традиционной структуры, обеспечивающая ее интенсивное вхождение в духовный контекст другой культурно-исторической эпохи; органичное сочетание национального и универсального аспектов, наличие функционально значимых общечеловеческих доминант (архетипов, мифологем и др.); общеизвестность (узнаваемость) фабулы как первичная предпосылка идейно-эстетической активности традиционного материала в новом литературном варианте; онтологическая, гносеологическая, моделирующая, прогностическая, поведенческая и аксиологическая функции традиционных структур; наличие многообразных событийных и семантических доминант, “регулирующих” характер трансформации протосюжетов и обеспечивающих определенную стабильность их идейно-эстетической рецепции; относительная самостоятельность этих доминант, их способность редуцироваться от протосюжетов; семантическая подвижность логических и нравственно-психологических мотивировок, их потенциальная предрасположенность к переосмыслению; способность традиционных структур трансформироваться в символы, эмблемы, понятия; аксиологическая функция подобных образований в литературном произведении; многообразие уровней географического функционирования (национальный, зональный, региональный, межрегиональный), обусловленное сходством (подобием) социально-идеологических, нравственно-психологических и литературно-эстетических факторов материального и духовного бытия народов; многоаспектность процессов сюжетосложения, их структурно-содержательная вариантность и др.

Дифференциальные признаки, как правило, индивидуальны для каждой традиционной структуры и выявляются при рассмотрении ее различных литературных интерпретаций. Необходимость построения системы дифференциальных признаков обусловлена наличием этапов

эволюции традиционного сюжета, каждый из которых требует установления диалектики традиционного и индивидуально-авторского в конкретном литературном варианте. В процессе осовременивания проблематики фольклорно-мифологических структур происходит разрушение эпической дистанции между протосюжетным хронотопом и содержательными координатами эпохи-реципиента. Незавершенное (протяженное) настоящее при многостороннем взаимодействии с замкнутым, ценностно устоявшимся прошлым, “осуществляемым” в новом литературном контексте, образует сложную временную модель мира (национальную или универсальную), которая в подтексте имеет вероятностную направленность в будущее. Ценностный аспект морально-психологических характеристик используемого образца переносится с абсолютного прошлого (оно материализуется в хронотопе протосюжета и его устоявшихся содержательных компонентах) на несовершенное и незавершенное настоящее, “высвечивая” в нем экзистенциальные проблемы и состояния. Поэтому традиционные структуры играют роль своеобразного этического “зеркала”, отражающего и объясняющего глубинные тенденции эпохи-реципиента в их сложной взаимосвязанности и взаимообусловленности.

В разные культурно-исторические эпохи открытость традиционных структур проявляется по-разному и во многом обусловлена специфическими запросами воспринимающего духовного континуума. Наиболее многопланово и в известной степени демонстративно она реализуется в XX в., который динамичен и, главное, принципиально драматичен по сравнению с предшествующими периодами в духовной истории цивилизации. Во всяком случае ни один культурно-исторический период не обращался так свободно с традиционализированными всем предшествующим духовным развитием культурными образцами, не вторгался столь активно в их основополагающие онтологические и характерологические доминанты. Особенно явственно это проявляется в литературе последних десятилетий, однако постмодернистские трактовки традиционного материала имеют настолько специфически-нигилистический характер, что рассматривать их в общекультурном контексте можно только с рядом принципиальных художественно-эстетических оговорок.

В процессе литературной эволюции легендарно-мифологический материал проявляет себя как *развивающаяся традиция*, преодолевающая временное, отжившее и активно впитывающая в себя продуктивные элементы новой реальности во всей сложности взаимодействия ее гармонии и противоречий. Рассмотрение закономерностей функционирования традиционного сюжетно-образного материала в литературе показывает, что легендарно-мифологические структуры сохраняют свою потенциальную актуальность на протяжении столетий и постоянно “извлекаются” из общекультурной памяти для осмысления как всеобщего, так и, главное, конкретного, национально-исторического. Обусловлено это тем, что многие легендарно-мифологические ситуации представляют собой своеобразное проецирование определенных нравственно-психологических состояний и конфликтов на другую (то есть отличную от прежней) систему ценностей. При этом для обеспечения узнаваемости ситуации должен сохраняться минимальный комплекс обстоятельств, стимулирующий осознанное восприятие событийно-семантических и аксиологических доминант традиционного материала в его новых литературных трансформациях.

Благодаря относительному постоянству доминантных характеристик структурного оформления легендарно-мифологических ситуаций (определенная последовательность событий + специфические отношения героев + ассоциативно-символический подтекст, объединяющий события и отношение персонажей к ним и создающий “энергетические” связи между событиями и позицией героев в них), реципиенту в известном смысле “навязывается” определенная этическая оценка изображаемого (моделируемого), которое воспринимается одновременно в универсальном и конкретном социально-историческом и национально-бытовом значениях. В то же время традиционный сюжетно-образный материал не следует воспринимать как абсолютно неизменную и замкнутую систему, потому что диахронное рассмотрение литературной эволюции конкретной структуры демонстрирует ее формально-содержательную гибкость, которая не только предполагает, но и нередко сама провоцирует широкий интерпретационный диапазон событийно-семантических доминант.

Использование писателями легендарно-мифологических ситуаций позволяет представить “знакомые поступки в незнакомой ситуации”, исключительное, фантастическое осмыслить в привычном для конкретно-исторического реципиента духовном континууме. Именно поэтому в современных версиях традиционных структур особое мотивационное значение приобретают те аспекты, которые зачастую мало интересовали авторов в период становления (создания) протосюжетов (сюжетов-образцов). Общеизвестные легендарно-мифологические ситуации провоцируют в новом литературном контексте определенные нравственно-психологические конфликты, которые созвучны духовным запросам воспринимающей эпохи.

Диалектика процесса заимствования и освоения инационального материала культурой-реципиентом зависит от ряда факторов: гибкости эстетического сознания воспринимающей

культуры, степени отличия заимствуемого материала от нравственно-эстетических комплексов другой духовной среды. Иными словами, при восприятии инонационального художественного опыта заимствующая культура берет у другой культуры то, чего она не имеет у себя. Однако это “чужое” по своим идейно-эстетическим и содержательным характеристикам должно быть созвучным национальным традициям культуры-реципиента, в противном случае оно нефункционально и быстро выводится из литературного контекста. Так, например, расширение контактов между Европой и странами других регионов привело в известном смысле к “европеизации” духовной культуры этих стран и обусловило продуктивное восприятие ими европейской классики. В то же время подчеркнутая национальная специфичность и эстетическое своеобразие африканских мифологических систем предопределили ограниченность их функционирования не только за пределами своего региона, но и внутри национальных литератур, их постепенное функциональное угасание. Вполне очевидно, что данная проблема требует более углубленного рассмотрения, потому что без учета сказанного невозможен объективный разговор о механизмах восприятия традиционных структур на национальном, зональном, региональном и межрегиональном уровнях.

Важной характеристикой традиционных сюжетов является их объективная или потенциальная предрасположенность к комбинаторности в процессе своего становления и литературного функционирования. Иными словами, речь идет о явлении формально-содержательной “соборности”, при котором принципиально отличные, на первый взгляд, друг от друга структуры демонстрируют способность к формально-содержательному объединению (совмещению) в одном художественном контексте (Дон Кихот и Дон Жуан, Гамлет и Дон Кихот, “сотрудничество” Бога и Дьявола и т.п.).

В процессе литературного функционирования роль классики с точки зрения диахронии и синхронии становится многозначной, культурно-исторические и иные контексты предопределяют характер ее сближений и расхождений с эпохой-реципиентом. При этом характер переакцентуации традиционных поведенческих и аксиологических моделей определяется комплексов факторов, которые в свою очередь тесно связаны с онтологическими доминантами исторически подвижного духовного контекста. Функционально-семантическое истощение какого-либо традиционного материала объясняется “усталостью традиции”, которая обусловлена рядом факторов. Часто декларируемый авторами характер обращения к традиционным структурам объясняется социально-идеологическими и духовными факторами, определяющими жизнь социума.

Опыт новой эпохи предполагает, а часто и требует нового прочтения материала, при этом нужно учитывать и такой фактор, как “соавторство” читателя в данном процессе. Общее доминирует над индивидуальным, но не подавляет его, не “растворяет” в себе. В таких случаях чрезвычайно важно сохранение целостности исходного текста, которая определяет характер его функционирования в пределах конкретной культурно-исторической эпохи. Когда же интерпретационная вариантность протосюжета (сюжета-образца) угасает и приводит к возникновению своеобразного “инварианта” структуры, требуется ее разрушение при помощи оригинальных сюжетных ходов, нравственно-психологических мотивировок и др.

По мере увеличения дистанции между временем создания и эпохой его рецепции конкретное произведение из факта национальной литературы постепенно превращается в явление всеобщего значения и звучания. При этом в определенной мере снижается (“стирается”) первичная актуальность проблематики, одновременно посредством “замещения” происходит актуализация других смыслов, которые в исходном образце были едва намечены или вообще отсутствовали, но сам текст допускал эстетическую правомерность подключения нового, современного.

Генерализация смысла ситуации, осуществляемая в одном персонаже и концентрирующая в его содержательном комплексе какие-то фундаментальные онтологические или мировоззренческие концепции, на определенном этапе начинает требовать его смысловой и бытийственной конкретизации, которая приводит к существенному снижению формального уровня абстрагирования. Кроме того, отчетливо прослеживается тенденция психологизации общеизвестных коллизий, осуществляемая различными способами. Сходным образом “осуществляются” в новой культурно-исторической действительности многие легендарно-мифологические и литературные персонажи.

Продуктивность творческого совмещения канонизированного и актуального для эпохи-реципиента обусловлена тем, что “...произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы готовятся веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины. Замыкание в эпохе не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках, эта жизнь представляется каким-то парадоксом.

Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в *большом времени*, притом часто (а великие произведения – всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности... Произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось *все сплошь* сегодня (то есть в своей современности), не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним” [1, 504]. В данном случае, правда, следует учитывать безусловное влияние фактора повторяемости, проявляющегося на самых разнообразных уровнях. Именно реалии культурно-исторической действительности (социально-идеологические, политические, духовные) “реанимируют” конкретные структуры, находящиеся в “запасниках” мировой культуры. Оцениваемое нами сегодня “только настоящее” под влиянием складывающихся тенденций в развитии цивилизации может иметь множество вариантов в прогнозируемом будущем, давно забытое “старое” демонстрирует предрасположенность к содержательной актуализации.

Мировая общекультурная традиция характеризуется сложной системой динамически устойчивых взаимодействий и взаимовлияний, определяющихся поисками сходного, подобного в инациональных культурах. При этом абсолютно “*чужое*” не может служить продуктивной основой для осмысления “*своего*”, ибо оно в силу подчеркнутого идейно-эстетического и художественного своеобразия, как правило, не становится органической частью воспринимающего национального духовного контекста. Кроме того, каждая национальная культура, обращаясь к художественному материалу другого народа, ищет в нем не только и не столько частные совпадения, параллели и ассоциации, но и, главное, доказательства своей “*общечеловечности*” (Н.Бердяев).

Отмеченные выше процессы не являются безусловно обязательными для всех традиционных образов. Некоторые из них уже с момента первичного становления протообраза были ориентированы на формализованное развитие, сущностью которого является ориентация на принцип циклизации. Так, например, вполне очевидно, что при всех сюжетных поворотах и оригинальных мотивировках любые продолжения путешествий Гулливера, расследований Шерлока Холмса и т.п. по своей содержательной сути являются одними из многих возможных продолжений, которые вполне самостоятельны и могут рассматриваться независимо от исходного материала. Объединяющей детерминантой в таких произведениях является персонаж (точнее, его общеизвестная репутация), который своими действиями или знаковым именем способствуют образованию в читательском сознании ассоциативно-символических или формальных связей между образцом и его новым (очередным) продолжением (дописыванием). Иными словами, расширение событийного плана не обязательно предполагает усложнение содержательного объема, традиционный образ такого типа может существовать вполне независимо от канонического образца.

Несколько иначе обстоит дело с такими персонажами, как Прометей, Пенелопа, Алкмена, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст и т.п., которые, подвергаясь в течении длительного периода формальному усложнению (“умножению”), постепенно начинают существенно трансформироваться и переходят на качественно иной уровень содержательного развития. Если, например, все модификации мотива робинзоны (географическая, временная, космическая, социально-психологическая, атомная и др.) сохраняют основополагающий принцип классического романа (та или иная форма изоляции индивидуума или группы людей от цивилизации), то указанные выше образы изменяют аксиологические доминанты своих традиционных характеристик, и каждая воспринимающая культурно-историческая эпоха выдвигает свое истолкование их поведенческого статуса. Именно этим объясняется семантическая подвижность таких понятий, как “гамлетизм”, “фаустианство”, “донкихотство” и т.д.; в то же время практически неизменны понятия “прометеизм”, “одиссея”, “робинзоны”, “эдипов комплекс”, “нарциссизм” и др.

Важным является и такое качество многих традиционных структур, как их предрасположенность к объективизации индивидуально-субъективного, установлению родовой связи с реалистическим универсумом во всех многообразных проявлениях. Для этого, как правило, необходима национально-историческая и предметно-бытовая конкретизация универсальных по своим характеристикам схем, включение содержательного объема персонажей в моделируемый или подразумеваемо реалистический контекст. Результатом этого процесса обычно является семантическое усложнение обыденного, повседневного, включение частной коллизии во всечеловеческий континуум, с одной стороны; реалистическая объективизация общеизвестных или общезначимых качеств и характеристик – с другой.

“Миры” общекультурных образцов легендарно-мифологического происхождения содержательно характеризуются высоким уровнем семантической концентрации и аксиологическим драматизмом. Поэтому любой функционально значимый элемент новизны провоцирует реципиента на сближение, сравнение, противопоставление нового варианта традиционной

структуры с ее исходным образцом, что позволяет оценить диалектику традиционного и оригинально-авторского в конкретной интерпретации на многих формально-содержательных уровнях. Сложная событийная структурированность традиционного сюжетно-образного материала часто предполагает многовариантность его функционирования в разных национальных литературах. Для данного процесса характерно не просто развитие определенных сюжетных коллизий, но и, главное, их нравственно-психологическая драматизация, выдвижение оригинальных мотивировок, перенос традиционных сюжетных схем на материал конкретной национально-исторической и культурно-психологической действительностей, осовременивание проблематики, а в ряде случаев и расщепление единой структуры на многовариантные сюжетные ходы и мотивировки.

По формально-содержательным признакам традиционные структуры являются относительно устойчивыми и одновременно динамичными системами, основные сюжетно-смысловые характеристики которых в новых литературных трактовках сохраняют исходную узнаваемость и одновременно интенсивно впитывают в себя реалии и проблемы воспринимающего континуума. В этом процессе наблюдается неустойчивое равновесие между потенциальными возможностями сюжета (образа, мотива), авторским замыслом (фантазией, своеволием), детерминирующими духовно-идеологическими запросами заимствующей культурной среды, ограничениями философско-эстетической доктрины господствующего литературного направления (творческого метода), способностью читательской аудитории воспринять принципиально новую или “еретическую” версию и др.

Полифункциональность традиционных сюжетов обусловлена тем, что по своей содержательной значимости они являются открытыми художественными системами, которые не только демонстрируют очевидные связи с воспринимающей реальностью, но и являются имманентными общественному бытию структурами, обладающими комплексом основных и вспомогательных функций. Поэтому общекультурная и конкретно-историческая интерпретации сюжетов часто не совпадают, что требует всестороннего исследования процессов взаимодействия “*малого времени*” и “*большого времени*” (М.М.Бахтин) в эволюционной спирали литературного “осуществления” протосюжета (протообраза). При обращении к традиционным сюжетам литература концентрирует основное внимание на художественном моделировании экзистенциальных состояний психологии индивидуума и социума, которые осмысливаются в контексте общечеловеческого нравственного опыта.

Мифологическое восприятие времени, характерное для большинства протосюжетов, претерпевает существенные изменения в литературе последующих культурно-исторических эпох. Временной характер этических идеалов отчетливо проявляется в диахронии литературного функционирования традиционных сюжетов, одной из первичных функций которых являлась фиксация системы нравственных отношений между индивидами, народами, поколениями. Универсальные этические представления, художественно осмысленные в традиционных структурах, выполняют в литературных вариантах “связующую” функцию, обнажают взаимообусловленность прошлого, настоящего и будущего. Именно поэтому нравственно-психологические доминанты традиционных сюжетов являются своеобразными концентратами ряда культурно-исторических образов времени, которые в новых литературных интерпретациях наполняются актуальной проблематикой.

Открытость, своеобразная “незавершенность” традиционных структур определяют процесс постоянного расширения и усложнения “пространства” их характеров. Вследствие этого их архетипические константы существенно переосмысливаются, что приводит к разрушению дистанции между сюжетно-личностным временем традиционного материала и предметно-бытовой реальностью его нового варианта. Временность персонажа или традиционализированная привязанность хронотопа сюжетной схемы преодолевается либо введением новых темпоральных характеристик событийного плана, противоречащих общеизвестным, либо созданием экстремальных духовных состояний персонажа, которые разрушают сложившиеся стереотипы его интерпретации.

В мировой литературе общеизвестные структуры часто играют роль своеобразных нравственно-психологических моделей, имеющих отчетливо выраженные гносеологическую, прогностическую, поведенческую и аксиологическую функции. Активность мифологических и легендарных сюжетов обусловлена, с одной стороны, общеизвестностью используемых культурных образцов и многозначностью их структурно-содержательных характеристик; с другой – подчеркнутой актуализацией вневременных координат традиционных сюжетов, переносом художественного внимания с разработки событийного плана на всестороннее исследование мировоззренческих и нравственных мотивировок канонических ситуаций. Благодаря этому, в произведении образуется многослойный ассоциативно-символический подтекст, устанавливающий содержательные связи и переклички конкретно-исторического,

национального с универсальным, всевременным. Иными словами, мифологические и легендарные структуры являются своеобразным идейно-эстетическим катализатором и концентратом общечеловеческой памяти, позволяющим через сопряжение многих содержательных разновременных рядов включать конкретные процессы в контекст мировых духовных исканий и традиций, исследовать аксиологические детерминанты создаваемых художественных моделей.

Гуманистический подтекст общеизвестных структур постепенно кристаллизуется и явственно проявляется при осмыслении их литературной эволюции с точки зрения функциональной диахронии. В “Новом прологе к “Антигоне“ Б.Брехт призвал “сходные вспомнить поступки в недавнем прошлом. Или же, наоборот, отсутствие сходных поступков“ [2, 167]. Фактор повторяемости наиболее отчетливо прослеживается при рассмотрении закономерностей функционирования традиционных структур “по восходящей“, то есть от отдельной интерпретации до определенного множества произведений, использующих один и тот же сюжет. Только в этом случае обнаруживаются устойчивые характеристики, которые присущи данному традиционному материалу и обладают относительной устойчивостью, несмотря на активное воздействие различных факторов, актуальных для воспринимающей культуры. Поэтому исследование закономерностей эволюции конкретной традиционной структуры в литературе должно учитывать тенденции ее функционирования в предшествующие культурно-исторические эпохи.

Значительное количество обращений к тому или иному сюжету позволяет говорить об установлении традиции по отношению к данному материалу. При рассмотрении конкретного историко-литературного материала необходимо учитывать различные аспекты и этапы сюжетосложения, разработки событийного плана и его проблемно-тематических уровней. Функционирование подобных структур в литературе характеризуется содержательной активностью “памяти“ протосюжета (сюжета-образца), полностью или в форме системы элементов входящего в состав традиционной сюжетной схемы, специфика трансформации которой “регулируется“ содержащимися в ней мотивировками и характеристиками. Поэтому, например, в контексте художественного произведения “память“ мифа, легенды и т.п., универсальная по своей сути, сознательно противопоставляется писателем эрозии конкретно-исторической памяти цивилизации, благодаря чему последняя освобождается от обыденной приземленности и в ней начинают доминировать общезначимые аксиологические характеристики.

В протосюжетах часто осуществляется “идеализация“ нравственно-психологических качеств и поведенческих характеристик персонажей, поэтому их доминантные черты становятся для литературы своеобразными матрицами характеров, которым присущ высокий уровень концентрации универсального, типического, общезначимого. На первый план в них выдвигаются такие общечеловеческие качества и состояния, как, например, возвышенное и героическое начала в личности и ее способность жертвовать собой ради других (Прометей, Юдифь, Антигона, Электра), бесконечное стремление познавать (Фауст) и наслаждаться (Дон Жуан) и т.п. Иногда традиционные сюжеты исследуют какие-то глобальные человеческие пороки или проступки, осуждаемые народной этикой и общекультурной традицией: предательство (Иуда), чрезмерную гордыню (Агасфер, Демон и многочисленные варианты бессмертия).

В подобных сравнениях (отождествлениях) индивидуально-особенные черты моделируемых человеческих характеров отходят на второй план, а отвлечение от частных подробностей жизни героев позволяет авторам сосредоточить внимание на их доминирующих качествах, выделить в них общезначимое. Следует подчеркнуть, что в литературных интерпретациях легендарно-мифологических структур их доминантные характеристики могут претерпевать качественные изменения, которые осуществляются авторами по принципу противопоставления общеизвестного смысла его литературному варианту.

По своим идейно-эстетическим характеристикам новый вариант традиционной структуры должен соответствовать логике эволюции персонажей в иной культурно-исторической действительности, не допускается и полное разрушение основных содержательных характеристик общеизвестного материала (исключением являются, пожалуй, только пародии и апокрифы). В таких вариантах традиционного сюжетно-образного материала в трансформированном виде сохраняются, как правило, какие-то существенные черты общеизвестных ситуаций и мотивировок, обеспечивающие их **узнаваемость** для читателей, которая является исходной предпосылкой для установления характера переосмысления традиционного материала. Поэтому восприятие проблематики современных обработок традиционных структур предполагает определенный уровень художественно-эстетической подготовки реципиента, знание используемого автором фольклорно-мифологического и литературного материала. Иными словами, такие произведения как бы требуют **“преодоления материала“** (выражение М.М.Бахтина), ибо их сюжетно-композиционное и проблемно-тематическое построение основано, как правило, на сложном ассоциативно-символическом сближении и синтезе многих активно взаимодействующих

между собой литературных традиций и смысловых доминант. В противном случае происходит формализация идейно-эстетических и стилистических характеристик образца, ведущая к субъективности толкования или интерпретационной подражательности.

Аккумулируя в различных аспектах многовековой опыт человечества, традиционные сюжеты в новой социально-исторической и культурной действительности сначала как бы приспособляются к требованиям инонациональной среды, а затем совершают переход на более высокий, по сравнению с предшествующими версиями, идейно-тематический уровень восприятия, моделирования и познания действительности. Благодаря высокой степени концентрации социально-этических универсалий в традиционных структурах, они способствуют образованию в контексте литературного произведения своеобразной “программы” возможных действий индивидуума в той или иной экзистенциальной ситуации. При этом особенно важную роль играет принципиальная многофункциональность традиционного материала, которая наиболее отчетливо проявляется при воздействии на него коллизий и проблем нового времени. С одной стороны, традиционные сюжеты являются своеобразной художественной формой универсальной памяти, сохраняющей и осмысливающей общечеловеческий опыт (огромное количество жизненных ситуаций когда-то, пусть и в других условиях и формах, уже возникало перед человечеством, которое было вынуждено выработать свое отношение к ним); с другой – этическая императивность большинства легендарно-мифологических структур при наложении ее на реалистически-жизнеподобный план литературного произведения формирует особую систему аксиологических ориентиров.

Определяющую роль в формировании и возникновении национальных запросов у той или иной национальной культуры играет сходство социально-исторических, идеологических и нравственно-психологических факторов, которые побуждают культурное сознание одного народа обращаться в поисках средств и форм адекватного отражения и осмысления своей действительности к сюжетам, образам и мотивам другого. Это могут быть географически близко расположенные народы одной зоны или региона, или значительно удаленные друг от друга. В последнем случае развиваются межрегиональные контакты, характер которых определяется уровнем политико-экономических и культурных связей, а также личными литературными симпатиями писателей. Межрегиональный характер функционирования традиционного сюжетно-образного материала может объясняться, в одних случаях, высоким идейно-эстетическим уровнем сюжетов-образцов и универсальностью их проблематики (например, древнегреческая мифология в интерпретациях античных авторов), в других – активно действующими на культурное сознание идеологическими факторами: с распространением христианства евангельские сказания начинают активно использоваться литературами Северной и Южной Америк, некоторыми африканскими культурами.

Эффект узнавания и соотнесения двух культурологических социумов в произведении чаще всего ориентирован на эстетически “сниженное” восприятие изображаемого. “Мелочные” страсти “заурядных” людей при всей формальной схожести переживаемых конфликтов не могут “дорости” до их общечеловеческого звучания; одновременно происходит и своеобразное подключение происходящего к возвышенному смыслу семантики используемых традиционных структур. Изменение масштаба традиционной ситуации, усложняемое **иным** мировидением эпохи-реципиента, создает напряженные содержательные отношения между текстом и воспринимающим. Смысловая и ценностная настроенность читателя по отношению к тексту, обусловленная содержательной “энергией” заглавия, образует своеобразный контекст ожидания заявленного автором уровня развития событий, их знакомой логики развития.

В литературных судьбах многих традиционных персонажей в концентрированном виде отразились материальная и духовная жизнь человечества в ее наиболее значимых проявлениях, сложные и порой трагические поиски истины, противоречивость и многозначность окружающего мира. Именно поэтому традиционные сюжеты, содержащие в себе комплексы общечеловеческих идей и представлений, всегда актуальны и предрасположены к осовремениванию. Для некоторых традиционных структур характерна бинарная семантическая оппозиция, реализуемая в дихотомических персонажах: Дедал и Икар, Фауст и Мефистофель, Дон Кихот и Санчо Панса, Дон Жуан и его слуга и др. Подобные сюжеты можно назвать “**симметричными**”, так как парные персонажи, определяющие характер их литературного функционирования, выражают два миропонимания, наличие разных типов восприятия действительности.

В содержательной структуре традиционного сюжета всегда есть социально-идеологическая или нравственно-психологическая доминанта, которая не только определяет характер его традиционализации в литературе, но и является исходным моментом принципиального переосмысления образца в последующие эпохи. Следует учитывать, что в современных вариантах традиционных сюжетов часто осуществляется соединение, наложение и ассоциативно-символическое сближение нескольких семантических полей, каждое из которых, взятое в

отдельности, значимо само по себе. В целостном же литературном контексте в результате такого содержательного взаимодействия происходит идейно-эстетическое обновление общеизвестных констант, возникает дополнительное смысловое напряжение. После определенного периода функционирования сюжет приобретает стабильные формально-содержательные характеристики, которые определяют специфику его читательского восприятия и намечают границы **возможной** интерпретации в данный культурно-исторический период.

Общеизвестная структура в определенном смысле утрачивает способность к дальнейшему событийному и проблемно-тематическому развитию и становится литературным штампом. Однако в какой-то момент функционирования традиционного сюжета появляется оригинальная интерпретация, которая делает невозможным использование ставших банальными сюжетных коллизий и мотивировок как бы “опрокидывает” устоявшиеся представления о данном материале. Качественное переосмысление устоявшихся логико-психологических мотивировок приводит к тому, что общеизвестное и привычное воспринимается как неожиданное и оригинальное.

Множественность смыслов традиционных сюжетов в сочетании с относительной стабильностью ведущих событийных и семантических доминант объясняет их способность вступать в процессе литературного функционирования в сложные структурно-содержательные отношения, переплетаться, взаимопроникать и дополнять друг друга. Различные литературные варианты традиционного сюжетно-образного материала убедительно подтверждают содержательную эффективность использования духовного наследия прошлого для отражения актуальных проблем современности, демонстрируют неисчерпаемые идейно-семантические возможности возникших в глубине веков сюжетов и образов.

Список использованной литературы

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
2. Брехт Б. Обработки. – М.: Искусство, 1967. – 512 с.
3. Бердяев Н.А. Русская идея. – Харьков: Фолио; М.: ООО “Издательство “АСТ”, 2000. – 400 с.
4. Нямцу А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть I. – Черновцы: Рута, 1999. – 328 с.
5. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – 176 с.
6. Нямцу А.Е. Легендарные образы в литературе. – Черновцы: Рута, 2002. – 175 с.
7. Нямцу А.Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования). – Черновцы: Рута, 2007. – 520 с.
8. Нямцу А.Е. Русская фаустиана: учебное пособие. – Черновцы: Рута, 2009. – 288 с.
9. Нямцу А.Е. Русская литература в контексте мировых традиций: учебное пособие. – Черновцы: Черновицкий нац. ун-т, 2009. – 424 с.

Summary. Theoretical aspects of the mythological and legendary tradition functioning in the world literature are analysed. The forms and manners modernisation of traditional structures, integral and differential characteristics of the image, and motive material are taken into consideration.

Key words: archetype, myth, traditional character.

УДК 821.161.1.09

И.В.Остапенко

ДУХОВНЫЕ ИСТОКИ КАРТИНЫ МИРА Б.ЧИЧИБАБИНА

У статті проаналізовано духовні витoki лірики Б.Чичибабіна, вплив різних філософських та релігійних систем на формування картини світу поета.

Ключові слова: картина світу, образ Бога, мотив, філософські погляди, релігійні вірування.

Основные темы творчества Б.Чичибабина проникнуты, прежде всего, онтологическим смыслом. У поэта было свое откровение, которое он запечатлел в художественных текстах как опыт трансцендентного диалога. Мирозидение поэта представляет собой гениальную интуицию постижения судьбы человека и мировой судьбы. Это интуиция художественная, но и не только – это также идейная, познавательная, философская интуиция. Свое творчество он воспринимал как особое знание, науку о Духе. Чичибабин-поэт обогатил свое сознание наследием многих культур, он обладал глубокими познаниями в различных областях искусства, литературы, истории, что дало ему возможность выстроить свою собственную жизненную и художественную

философию, хоть и не претендующую на отдельное место в ряду известных философских систем, но, тем не менее, представляющую определенный интерес для читателей. В поэтическом творчестве Чичибабина воплощена индивидуальная, совершенно особая, модель восприятия Бога, проявляющаяся, по его мнению, последовательно во всех формах бытия. Любую идею, любую сферу деятельности, любую проблему в жизни Чичибабин воспринимает через призму этой своей модели.

По мнению З.Миркиной, жизненный путь Чичибабина – “это живой религиозный опыт”. Но религиозность поэта была особой, его отношение к вере не совпадало с понятием религиозности в смысле следования церковным христианским догмам. По мнению Л. Аннинского, “религиозность это – глубже, универсальнее и выше церковности” [1, 3]. Другими словами, в душе человека должно присутствовать что-то самое важное, сокровенное, в соответствии с чем он выстраивает свои отношения с миром. Для верующего человека – это Бог. Для Чичибабина – не важно, считает себя человек верующим или неверующим, но у него должен быть высокий гуманистический идеал. “Неверующий вместо слова “Бог” сказал бы: совесть, или любовь, или “Мое представление о добре, о справедливости, об истине”, – суть бы от этого не изменилась” [5, 111].

З.Миркина, рассуждая о религиозности, писала: “Человек становится религиозным не тогда, когда усваивает те или иные убеждения, а когда в груди его жжется святыня. Когда он чувствует, что может и жить, и умереть с равным блаженством, не для себя, а для нее, во имя ее – святыни своей. Иметь святыню, благоговеть перед ней богомольно и ничего не хотеть от этой святыни – кроме одного, чтобы она была. Вот что такое религиозная душа” [2, 75]. С такой точки зрения Чичибабин был, безусловно, религиозным человеком. Он всегда чувствовал в себе присутствие святыни. А поскольку он был рожден на христианской земле, впитывая с рождения духовность христианского учения, рос в семье, где почитались обычаи народа, воспитывался на традициях русской классической литературы, также проникнутых духом христианства, то совершенно естественно, что у него сформировалось христианское мировидение, духовным центром которого был Бог. Но так как поэт жил в тоталитарном государстве, в котором господствовала коммунистическая идеология, христианское мировоззрение не могло в нем развиваться в чистом виде, тем более он не мог стать воцерковленным человеком. Кроме того, изначально ощущая себя свободной личностью, он не ограничивал себя рамками одной религии. Таким образом, мировидение Чичибабина имеет свои характерные особенности, и в соответствии с ними поэт создает в своей лирике образ Бога, который представляет собой не просто художественный образ, а становится своеобразным духовным центром художественного мира поэта, от которого исходит Свет, озаряющий все его творчество. Более того, следуя христианским заповедям, поэт полагал, что задача человека в земной жизни – открыть в себе образ и подобие Бога. У А.Галича есть стихотворение “Псалом”, посвященное Б.Чичибабину. В нем первая строчка звучит так: “Я вышел на поиски Бога”. Всю жизнь поэт шел этим путем, он стал для него путем спасения собственной души, а будучи запечатленным в творчестве, стал изображением пути спасения человечества.

Еще в начале 60-х Чичибабин в стихотворении “Молитва”, не называя адресата, обращается к высшему началу, в котором он видел истину и стремился идти на тот свет, который от него исходит

И отдели меня от подлых,
и дай мне горечи в любви,
и в час, назначенный на подвиг,
прощенного благослови [7, 94].

Примерно в это же время в сонете “Старик-кладовщик”(1960–1963) Чичибабин создает метафорический образ “старика-добряка”, работающего в “райскладе”. За этим именем и местом “работы” явно угадывается образ Бога, возникший в восприятии поэта. Начиная с первых же упоминаний о Боге, в стихах Чичибабин создает образ не канонического Бога христиан и не какого-либо другого вероучения. Это одновременно и личный, антропоморфичный Бог самого поэта, и Высшее, вечное воплощение истины, общее для всех на все времена. Позже Чичибабин скажет: “Мой Бог начинается не “над”, а “в”, внутри меня, в глубине моей, но в такой дальней, такой недоступно сокровенной, такой совершенно моей глубине, когда она, не переставая оставаться моей глубиной, моим невозможно-идеальным, лучшим, прекраснейшим “я”, Божьим замыслом меня, становится одновременно и такой же Вашей глубиной, и глубиной всех других людей, живущих и живших на земле, и глубиной всех животных, всех растений, божественно-всемирной глубиной” [5, 111].

У христиан Бог – вершитель судеб людей и мира, милующий и карающий. У Чичибабина в сонете Бог – “добряк”, и с “нашим злом в таинственном разладе, весь погружен в певучий полусон”. Начиная с этого, и далее в стихотворениях Чичибабина не Бог повинен в страданиях людей, а сами люди их себе создают и ими же мучаются. Люди в своей слепоте взывают: “Господи,

вмешайся! Да будет мир избавлен и прощен” [6, 104]. Но Бог не вмешивается, люди должны нести ответственность за содеянное ими, и на это тоже воля Божья. “Старичок” сам страдает за людей, но не избавляет их от страданий. “Да разве я тюремщик? Мне всех вас жаль. Да я-то тут при чем?” Люди сами создали себе такую жизнь – “в отдышке, в оспе, в мещанстве”, и только признание ими вины и покаяние за содеянное, по мнению поэта, может избавить от мучений. Эта мысль лейтмотивом проходит через все творчество Чичибабина: «Мук не принявший, вовек не спасется!»

Впервые упоминание имени Бога у Чичибабина появляется в стихотворении “Меня одолевает острое и давящее чувство осени” (1965). Поэт, постоянно сталкивающийся с противоречиями мира людей, уходит во “внутреннюю эмиграцию” и начинает искать ответы на вечные вопросы в глубине своей собственной души, а именно там и таится искра, зажженная в человеке Богом. Таким образом, он интуитивно приближается к православным канонам, согласно которым за человеком признается личная духовная свобода, дарованная искуплением, и личная духовная связь с Творцом. И поэт совершенно естественно произносит: “Все тише, все обыкновеннее я разговариваю с Богом” [6, 90]. Начиная с этого стихотворения, вся поэзия писателя – это сокровенный и откровенный диалог с Богом. Отношения поэта с Богом складывались трудно, не единожды еще будет тот приходить в отчаяние и уныние, но никогда не отступится от Него, и строиться эти отношения будут на основании свободного выбора человека, воспринимающего Бога не как жестокого карающего владыку, а как Отца, ведущего своего ребенка по жизненному пути: “...знает только Отец, сколько я отвечал не по теме, // сколько раз, малодушный, с уроков на волю тикал” [6, 409].

Пик отчаяния, охватившего поэта, переживающего тяжелые жизненные испытания, отражен в стихотворении “Сними с меня усталость, мать Смерть...” Его принято считать отражением “личного кризиса” поэта [4, 37]. Б. Чичибабин назвал тогдашнее свое состояние “кризисом моих гражданственных и политических интересов и вер” [8, 193]. Это, как представляется, действительно, был кризис “гражданственных и политических” интересов, а не кардинальный перелом в мировоззрении. Духовная же основа личности поэта не была сломлена, изменился не его внутренний мир, а его отношение к внешнему миру, не соответствующему высшим нравственным идеалам, которыми руководствовался поэт.

Как уже отмечалось, Чичибабин изначально был религиозным человеком, но наряду с этим он с детства впитал в себя и идеалы Октябрьской революции, отвергавшей религию. Как же совмещались в нем эти, казалось бы, совершенно противоположные понятия? Общеизвестно, что коммунистические и христианские идеалы очень близки, но коммунистическая идея, воплощавшаяся в тоталитарном государстве, изначально была обречена на провал. Высокие идеалы внедрялись в сознание людей с помощью лжи и насилия, и поэтому не могли вынести испытания временем. Они были созданы искусственно, без «Главного», как скажет потом Чичибабин, без любви, без Бога. Но не сразу пришел поэт к этому пониманию. З. Миркина писала: “Человек цельного сердца и огромной потребности в вере, Борис в юности был очарован коммунистической идеей, как до него – Маяковский, Платонов. Пелена с глаз его спала поздно. Но все-таки спала” [3, 191].

В свое время для Чичибабина и Ленин, и коммунизм были такими же святынями, как любовь, Бог. Даже находясь в лагере, он читал со сцены стихи Маяковского о советском паспорте, руководствуясь искренним чувством гордости человека – гражданина Советского государства. Это чувство, эта вера долго не покидали поэта: и после лагеря, когда он писал стихи и о Ленине, и о коммунизме, веря в светлое коммунистическое будущее, и позднее, когда Чичибабин стыдился своих первых книг. Это была его вера, истинная, чистая, и не его вина, что идеалы оказались ложными, что “за вывеской рая оказался ад. “Правда” оказалась сплошной ложью” [3, 193]. Стыдился он не своих стихов, а того, что они до неузнаваемости искажены цензурой, диктату которой он не мог не подчиниться. В сборник “Мои шестидесятые” в 1990 году Чичибабин включил и эти, кажущиеся кощунственными в наше время, произведения. Он не отказывается от своих взглядов, а дает читателю возможность проследить их эволюцию.

Особого внимания в стихотворении “Сними с меня усталость, мать Смерть...” требует адресат текста. На первый взгляд, кажется противоестественным обращение за помощью к смерти, а не к Богу, с которым поэт уже мог “тихо и обыкновенно” разговаривать. Верующим людям известно, что человек, впавший в отчаяние, во-первых, совершает грех, а, во-вторых, он настолько отягощен грехом, что не всегда способен обратиться за помощью к Богу, не смеет этого сделать. В другом стихотворении, “И вижу зло, и слышу плач...” (1968), поэт объясняет свое состояние так:

Я причинял беду и боль,
и от меня отпрянул Бог
и раздавил меня, как моль,
чтоб я взывать к нему не мог [6, 120].

Обращение к Смерти свидетельствует о тяжелой внутренней драме, переживаемой поэтом. С художественной точки зрения образ матери Смерти интересен тем, что напоминает персонаж тибетской мифологии, о чем, конечно, сам автор в то время не знал. Об этом Чичибабин поведал в интервью, рассуждая о таинстве написания стихотворений. Нужно отметить, что использование поэтом образов различных мифологий, религий, философий является важной особенностью его поэтики.

Стихотворение “Сними с меня усталость, мать Смерть...” – одно из самых значимых в лирике поэта. И в первую очередь, потому, что оно, при всей своей трагичности, свидетельствует о духовном перерождении и воскресении поэта. З. Миркина услышала в обращении поэта к Смерти возглас распятого Христа: “Зачем ты оставил меня?” [5, 195]. И далее в своих воспоминаниях она пишет: “Он взмолился о смерти, принял ее и прошел через нее. И узнал, что такое воскресение души. Умерло смертное, бессмертное осталось” [5, 195]. А бессмертное – это присутствие Бога в человеке, Его искра, данная человеку для того, чтобы тот осознал свою цель в жизни и шел к ней, невзирая ни на какие преграды.

С этих пор поэт осознанно обращается к Богу, в нем находит помощь и поддержку, ответы на вопросы, которые ставит перед ним жизнь. В одном из первых стихотворений, наполненных оптимизмом и жадной жизнью, – “Я груз небытия вкусил своим горбом” – поэт говорит о возвращении к жизни “обыденным добром – деревьями земли и облаками неба” [6, 128]. За этими метафорами – глубокое осознание смысла жизни. Поэт, обретший веру, и в “обыденной” жизни находит радость и спасение души.

Поэт принимает “венки” от Вечности, и ведет его по жизненному пути “Дух”. Такой путь был избран Чичибабиным вполне осознанно. По его словам, “счастье начинается с внутреннего, со свободы перед Богом” [4, 53]. По определению Л.Г.Фризмана, “вся поэзия Чичибабина – это призыв верить себя Богу, не утрачивая при том и свободы перед Богом. Это сочетание, может быть, противоречивое, но для него глубоко органичное” [4, 54]. Отсюда способность поэта не только верить себя Богу, следовать его воле, но и высказывать свое мнение по этому поводу.

Близки по смыслу стихотворения “Я почувал беду...” и “Куда мы? Кем ведомы?”, написанные в 1978 году. Оба они представляют собой медитации, наполненные размышлениями о смысле жизни, о месте человека в жизни, о его духовных ориентирах. Люди сами виновны в своих бедах, они не слышат голос Бога: “Слова – мы ж не дети, – словами беды не убавишь, больше тысячи лет, как не Бог нам диктует слова” [6, 296]. Человек обязан сам исправить свои ошибки, сам найти путь к Богу.

Поэт видит спасение и в земной жизни, и оно совсем рядом – “спасибо животным, деревья, цветам и колосьям, и смиренному Баху, чтобы нам через тернии за ним”, и в “прощеньи врагам”. Человек должен очистить свою душу, чтобы она открылась навстречу Богу. В то же время перед поэтом встают непростые вопросы. С одной стороны, кто-то же виноват в том, что вокруг “сплошные, брат, Содомы с Адамова греха”, кто-то же привел мир к такому состоянию. Появляется вопрос: “А может, он-то Божий, а не Адамов грех?”. У поэта есть ответ на эту инвективу. Бог наделил человека свободной волей, и только в этом его “грех”. Но таковым был замысел. Теперь от человека зависит, как воспользоваться свободой, иначе он не сможет стать “подобием Божьим”. Без внутренней свободы человек не достоин этого, теряется весь смысл Божьих замыслов. Поэт называет Бога “беспомощным, хоть и всемогущим”, и в этой беспомощности его величие. Он дал человеку наивысший дар, вложил в него свою искру, частичку своего Света, человек должен оправдать доверие Бога. Поэт признает его величие – “досыта мне горя досталось на веку, но, с Господом не споря, полвека повлеку”. Все дело в выборе человека. Он в нем совершенно свободен: может превратить свою жизнь своими же делами в сплошные страдания, ссылаясь на кару Божью, а может, приняв раскаяние, подняться до Божьих высот. Поэту открылись эти знания, и он стремится поделиться ими с людьми, но люди не хотят прислушаться. Поэт “верит только свету и горней вышине”, а “глупость верит в глобус. И ей нельзя помочь”. Каждый человек обязан выбор сделать самостоятельно. Поэт не заставляет, он даже не зовет за собой, он только делится с людьми тем, что известно ему самому.

То, что поэт не зовет за собой, принципиально важно, так как – “всякий зов обманчив”. Эта мысль уже из другого стихотворения – “Ода тополям” (1978). Оно одно из самых глубоких по своему философскому содержанию. В нем автор ставит глобальные вопросы, над которыми тысячелетиями задумывается человечество: “Что значит – жизнь и что за слово – смерть” [6, 292]. Поэт обращается за ответом к Богу. А Бог вместо готового ответа предлагает поэту самому произвести поиск, давая лишь подсказку: “...и вот Господь мне повелел воспеть летучий тополь, жертвенник Ван Гога”. В свое время на Бориса Чичибабина картина Ван Гога “Тополь” произвела неизгладимое впечатление, в результате чего и родилась эта ода. Стихотворение богато не только вопросами о смысле жизни, оно, как никакое другое, совмещает в себе символику различных религий, философий, мифологий, что свидетельствует о широте взглядов поэта, об открытости

его мировоззрения всему ценному и мудрому из любых источников. В нем стоят рядом Христос и Вишну, Нарцисс и “тот, что из Ламанчи”. Тополя в стихотворении – символ чистоты, святости, мудрости. Они противопоставляются человеку с его земными страстями, чернящими душу. Человек “молится жестоким вымыслам”, “лжив, корыстен и ретив”, он еще не избавился “от чувственной шерсти”, “шумно дышит сумраком и бездной!” А тополя – “глубь и тишь, взмывающие ввысь соборы сна, светильники с ветвями”.

В стихотворении присутствует символ сна, часто встречающийся в поэзии Чичибабина. Сон – состояние человека, приближающее его к Богу, когда он отрешен от земных дел, его духу ничто не мешает подняться в “заоблачную высь”, где и появляется возможность общения с Богом – “только во снах дано нам дорости до невозможной нежности древесной”. А сами тополя – “соборы сна”, их “многорукость прочного ствола с индийским Богом схожа”. Поэт описывает стремление человека избавиться от земных страстей, подняться к Божественным высотам, но тут же с грустью вынужден признать невозможность такого подъема.

Мы приникаем к звездам и кустам
за тем одним, чем душу б излечили,
но шерсть и кровь, приставшие к устам,
нам не изжить в земной своей личине [6, 292].

Заметим, что стихотворение написано в то время, когда в душе поэта происходила колоссальная внутренняя работа, и она еще не была завершена. Поэтому в стихотворении проскальзывают нотки безысходности. Отсюда и неполное принятие подвига “того, кто на кресте”. Поэт еще во многом сомневается. И к зову, исходящему от тополей, он относится с опаской. Ему необходимо еще разобраться, куда ведет этот зов: “вдаль” он уже ходил. Бытовая горизонталь трансформируется в аксиологическую вертикаль: “в глубину лишь”.

Поэт в стихотворении интерпретирует легенду о Нарциссе. Если в греческой мифологии Нарцисс – гордый, самовлюбленный персонаж, любующийся своей внешней красотой, то Чичибабин вкладывает иной смысл в легенду: “Зовут, чтоб мы, как некогда Нарцисс, в свою – сквозь плоть – божественность взглянулись” [6, 292]. Взгляд должен быть настолько пристальным, чтобы можно было за внешней оболочкой увидеть внутреннее содержание, увидеть в себе “образ Бога”.

Поэт продолжает противопоставление тополей и человека, и сравнение не в пользу людей. Люди “похожи на волчат”, у них “доброта случайна и мгновенна”, им “свойствен шум”, они “делами злы и разумом убоги”, а величие тополей в их молчании, которое само по себе “полным-полно значенья и звучанья”. Люди тоже могут молчать, но “мы и молчим о судьбах государств, а тополя – о Вечности и Боге”.

Неустанно ищет поэт ответы на поставленные вопросы и находит ценность для души “в траве, луне, тополе”. Эти символы у Чичибабина – атрибуты Вечности. В непритязательной красоте – их величие и мощь. Определив их сущность, душа сама поднимается до таких высот. И поэт приходит к простому и великому в своей простоте выводу – смысл жизни в очищении и спасении души. “Воспаленный и злой мир” нужно менять, но изменения необходимо начинать с себя самого. И для этого не нужны громкие лозунги и призывы – это труд души, каждодневный, ежечасный, в тишине и молчании: “Галдят пророки – но молчит Господь, и – внутрь себя – тиха улыбка Вишны [6, 293].

Постепенно мысли, рождающиеся в стихах, стали для поэта убеждениями. Стихотворение “Я на землю упал с неведомой звезды” (1980) написано в канун дня рождения поэта. Этот день – 9 января – всего на один день отделяет его рождение от Рождества Христова. В поэзии Чичибабина мотив Рождества, образ Христа встречаются очень часто, и нередко поэт отождествляет лирического героя своих произведений и образ Спасителя, особенно, если это касается поэтического дара – “Всяк день казним Иисус. И брат ему Поэт”, и так же близок ему образ рождественской звезды. Если в предыдущем стихотворении поэт на вопрос: “Что значит – жизнь и что за слово – смерть?” – предлагает путь поиска ответа, то спустя два года на вопрос: “Как жить мне на земле ни с чем земным не споря?” – поэт уже знает ответ и произносит его предельно лаконично: “Да будут сны мои младенчески чисты, // и не предам вовек рождественской звезды, // откуда я упал на землю зла и горя [6, 298].

Но самыми яркими и светлыми стихотворениями, наполненными духовным озарением, стали “Коктебельская ода” (1984) и “Ежевечерне я в своей молитве” (1984), написанные в волошинских местах, что имеет определенное значение. Оба они запечатлели духовное откровение, снизошедшее на поэта в этом месте и в это время – “Ежевечерне я в своей молитве вверяю Богу душу” [6, 323], “Никогда я Богу не молился так легко, так полно, как теперь” [6, 324]. Поэт принял величайшее духовное откровение – “Все вглубь и ввысь! А не дойду до цели – на то и жизнь, на то и воля Божья”. Это не просто смирение, это восторг души, принявшей свое родство со Всевышним, свое бессмертие в Вечности. Жизнь дается человеку, чтобы он исполнил

волю Бога, и человек обязан исполнить свой долг. Но и долг, и жизнь даны ему Господом Богом, и только Он может ими распорядиться. Задача человека – услышать эту волю. Поэт услышал ее в Коктебельской бухте, и в нем родилась молитва.

Боже мой Любви и Воскрешенья,
Боже Света, Боже Тишины!
Как Тебя люблю я в Коктебеле,
как легко дышать моей любви, –
Боже мой, таймый с колыбели,
на земле покинутый людьми!
Но земля кончается у моря,
и на ней, ликуя и любя,
глуби вод и выси неба вторя,
бесконечно верую в Тебя [6, 325].

В этой молитве отразился весь жизненный путь поэта от младенчества до зрелости, путь души, ищущей истины и нашедшей ее. Именно в Коктебеле, благословенном месте, излучающим духовные эманации, поэт постиг бессмертие своей души – “и что я воистину бессмертен, знаю всеми органами чувств. Это точно, это несомненно, это просто выношено в срок” [6, 325]. Он смог очистить свою душу и на нее излился Божественный Свет, открывший ему высшие истины.

С ними поэт шел по жизни, в них находил силы и утешение, ими делился с окружающими. Но мало кто его слышал, и это вызывало у него чувство боли и “вселенской тоски” за людей, погрязших в “своеволии”, не слышащих волю Бога. Одно из последних стихотворений Чичибабина, где встречается образ Бога и мотив спасения души – “Взрослым так и не став...” (1992). Поэт с грустью констатирует: “С той поры, как живу на земле неодоухотворенной, я на ней прохожу одиночную школу любви” [6, 409]. Люди не принимают Любовь, не принимают Бога, а поэт мечтает: “Кабы каждый из нас был подобьем и образом Божьим”. И тут же сокрушается: “Если было бы так! Но какие ж мы Божьи подобья? То ли Он подменен, то ль и думать о нем не хотим”. К сожалению, и “Он” был подменен, и “думать о нем не хотели”. Поэт сознается, что и сам не всегда был послушным учеником в “школе Отца”, но все же смог пройти в ней “обучение”, а это дает надежду на то, что и другие смогут. Пусть не все вместе и не все сразу, но каждый отдельный человек, услышав волю Бога, сможет очистить себя и этим принести миру спасение. И поэт завершает стихотворение тоном смиренным, но полным уверенности в истинности того открытия, к которому он пришел, и щедро делится им с людьми.

Вижу Божию высь. Там живут Иисус и ягненок.

Дай мне помощь и свет, всемогущая школа любви [6, 409].

Анализируя путь духовных исканий поэта, следует обратить внимание еще на два стихотворения – “Белые кувшинки” (1961) и “Ода одуванчику” (1992). Между моментами их написания прошло более тридцати лет. Это время для поэта – период духовного становления и совершенствования, поиска и постижения истины. А стихи, к которым мы обратимся, можно представить как начальное и завершающее звенья в цепи духовных поисков поэта Б. Чичибабина. Интересны они как с содержательной стороны, так и с точки зрения использования оригинальных пространственно-временных образов и символов.

Стихотворение “Белые кувшинки” (1961) писалось человеком, имевшим уже вполне сформировавшееся мировидение. Почему именно к образу белых кувшинок обращается поэт? Только ли чисто внешнее проявление чудесной красоты вызвало у поэта к жизни стихотворные строчки? Поэзия Бориса Чичибабина легко впитывала христианскую и буддийскую символику, элементы эзотеризма. Известно, что белая водяная лилия относится к семейству кувшинковых так же, как и индийский лотос. Лотос в Индии – древний символ с глубоким философским смыслом. Этот цветок, посвященный природе и ее богам, изображает Абсолютную и Конкретную Вселенную и является эмблемой производительных сил как духовной, так и физической природы. У индусов – это Дух Огня и Тепла, побуждающий к деятельности, оплодотворяющий и развивающий в конкретную форму по своему идеальному прообразу все, что рождается из Воды или Первоначальной Земли. Это связь четырех стихий – Земли, Воды, Огня, Воздуха. С древнейших времен этот цветок считался священным у арийцев, индусов, египтян, буддистов, почитался в Китае и Японии и был принят как христианская эмблема греческою и римскою церковью, которая, заменив его лилией, сделала символом Вестника. В христианской религии в каждом изображении Благовещения Архангел Гавриил является Деве Марии с лилией в руке. Лотос олицетворял огонь и воду, идею созидания и зарождения, потому и лилия, заменившая его, символизирует ту же идею, что и лотос в руке Бодхисатвы.

Основной смысл этого символа указывает на явное родство всех религиозных систем. Лотос, или Водяная Лилия, выражают одну и ту же философскую мысль, а именно: эманацию объективного из субъективного, Божественное представление, переходящее из абстрактного в

конкретную или видимую форму.

В стихотворении поэт отражает путь пробуждения человеческой души. Лилия, как и лотос, согласно эзотерической философии, – символ зарождающейся жизни. Исходя из этой философии, задача человека на его жизненном пути – дать возможность пробудиться своей душе, открыть в себе свое “высшее Я”. Этот путь труден; из тьмы страстей душа должна пробиться к Божественному свету. Лилии в стихотворении его преодолевают. Они, как и душа человека, поднимаются над миром темных страстей, пронизанным холодом, внутрь которого через “ряску” не может проникнуть свет. Они поднимаются для того, чтобы выполнить свое предназначение – раскрыться для связи с Высшим миром. Лилия стала “белой пиалой”, из которой “пьют звезды”. Осуществляется связь стихий – “И звезды пьют из белой пиалы” [6, 63].

В этом и заключается смысл всего стихотворения. Поэт изображает путь духовного становления. Каждый человек имеет в себе “образ Божий”, то есть свою внутреннюю Божественную Сущность. Душа человека знает об этом и на протяжении всей жизни старается дать возможность раскрыться этой Сущности. Если это происходит – устанавливается связь человека с Высшим, Божественным миром, человек открывает в себе Бога.

Этот путь проходил в жизни и сам поэт. И если в 1961 году он еще в начале пути, то в 1992 году в “Оде одуванчику” уже подводит итоги. В три десятилетия вместились и разочарование в хрущевской “оттепели”, и вынужденное молчание в годы “застоя”, и трагедия личной жизни, и счастье разделенной любви, и поиски Бога, и, наконец, заслуженное признание и слава поэта, выход к широкой публике.

Если в “Белых кувшинках” лирический герой еще только осознает направление своего духовного развития, то в “Оде одуванчику” он предстает перед читателем мудрецом, познавшим истину, но истину эту не декларирующим, а живущим ею. Она одна и дает возможность выжить в мире жестокости, зла, насилия и несправедливости.

По мнению Чичибабина, только осознав свою причастность к Вечности, приняв ее законы, выстроив себя по образу и подобию Божьему, можно жить в этом мире. И только в таком состоянии человек имеет определенную значимость. Поэт не случайно использует определения “золотой и серебряный” как привычные обозначения ценностей. Желтый и белый – это еще и цветовая символика, связанная с образом Христа.

Я ложусь на бессонный диванчик,
слышу сговор звезды со звездой,
и живу, как живет одуванчик,
то серебряный, то золотой [6, 393].

Поэт определил свое место в мире, пришел к постижению истины. Путь, которым он шел к ней – в его стихах. Таким образом, к какой бы теме ни прикасался Чичибабин-поэт, он решает, как мы полагаем, три главных проблемы. Во-первых, это любовь в ее широком, общечеловеческом, христианском значении, где любовь есть начало всех начал, Любовь-Бог, Любовь-Свет, которым освещена жизнь вообще, и любовь – жизнеутверждающая сила, основа отношений между людьми в целом, и между мужчиной и женщиной в частности, что является изначальной силой, рождающей жизненный импульс. Во-вторых, это творчество как дар Божий, посланный человеку. Такой дар возможен при наличии внутренней свободы и ответственности за совершаемый человеком выбор и последствия его. И, в-третьих, это следствие творческого акта Бога и человека – история, реальная действительность, – за результат которого ответственен творец, то есть человек, являющийся одновременно и сотворцом, и орудием творения истории. В зависимости от того, утверждает Чичибабин, насколько человеком воспринята и воплощена Божья воля, он несет на себе бремя ответственности и вины за нарушение этой воли, искажение замыслов Творца. И, исповедуя чувство вины, человек приходит к покаянию, возвращается к изначальному замыслу, к Божьей воле, к Богу.

Бог не является отдельным образом в художественном мире Чичибабина, но в каждом из стихотворений поэта ощущается Его незримое присутствие. Бог для писателя – это высокий нравственный идеал и критерий оценки современности, это то, что живет в душе и к чему надо постоянно стремиться, это основа мировосприятия художника. Чичибабин ставит Бога в центр своей поэтической системы, что позволяет ему вести разговор о проблемах человеческого существования с точки зрения непреходящих ценностей.

Таким образом, в творчестве Бориса Чичибабина (в стихотворениях, статьях, интервью, письмах, выступлениях), всегда тяготевшего к осмыслению вопросов высшего философского порядка – свободы и насилия, жизни и смерти, любви и ненависти, смысла жизни, божественного предназначения, сущности искусства и др., сформировалась целостная философская концепция, представляющая его понимание современного мира и места человека в нем. На формирование концепции поэта повлияли идеи различных мыслителей прошлого (Н.Бердяева, Г.Сковороды, В.Соловьева, Л.Толстого и др.), общение с Г.Померанцем и З.Миркиной, а также глубокое

изучение писателем различных философских систем и религий. Мысли, высказанные художником по поводу тех или иных бытийных проблем и звучащие как в его поэтическом, так и прозаическом наследии, отличаются необычайной глубиной и единством подхода автора к миру и человеку. Это единство определяется прежде всего присутствием Бога в его художественной системе, который является идейным стержнем созданной им картины мира и дающий ей своеобразное “духовно-нравственное освещение”. Поэзия Б.Чичибабина по своей сути глубоко религиозна. Писатель, впитавший основы христианского учения и не чуждый другим религиям, утверждал необходимость возвращения человека к божественным истинам, а свою поэзию рассматривал как разговор о Главном – о Боге и отношениях с Ним.

Список использованных источников

1. Материалы Чичибабинских чтений (1995-1999). – Х.: Фолио, 1999. – 104 с.
2. Миркина З. Истина и ее двойники / З. Миркина. – М.: Протестант, 1993. – 96 с.
3. Миркина З. Памяти Бориса Чичибабина / З. Миркина // Дружба народов. – 1998. – №2. – С. 191–194.
4. Фризман Л.Г., Ходос А.Э. Борис Чичибабин. Жизнь и поэзия / Л.Г. Фризман, А.Э.Ходос / Харьк. гос. пед. ун-т им.Г.С.Сковороды. – Харьков: Консум, 1999. – 128 с.
5. Чичибабин Б.А. В статьях и воспоминаниях /Сост.: М.И.Богославский и др. – Х.:Фолио, 1998. – 463 с.
6. Чичибабин Б.А. В стихах и прозе / Б.А. Чичибабин. – Х.: Фолио, 1998. – 469 с.
7. Чичибабин Б.А. Мои шестидесяты: Стихотворения / Б.А. Чичибабин. – К.: Дніпро, 1990. – 278 с.
8. Чичибабин Б.А. Поверьте мне, пожалуйста /Беседу вела Т.Бек.// Вопросы литературы. – 1994. – Выпуск IV. – С.188–213.

Summary. The spiritual origins of B.Chichibabin's lyrics have been traced in the paper. The influence of various philosophical and religious systems on the poet's picture of the world has been determined.

Key words: picture of the world, image of God, motif, philosophical opinions, religious beliefs.

УДК 821.161.2-31:821.161.1.-31].091

І. А. Пантелей

ПРОБЛЕМА СОЦІАЛЬНОГО ФАКТОРА ДЛЯ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЛЮДЕЙ (ЗА ПОВІСТЯМИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА “МУЗЫКАНТ” ТА О. ГЕРЦЕНА “СОРОКА-ВОРОВКА”)

У статті аналізується проблема кріпосної інтелігенції в Україні та Росії; досліджуються шляхи виникнення даної проблеми та висвітлення її у художній літературі XIX століття.

Ключові слова: кріпак, інтелігент, трагедія, творчість.

В Україні, як і в Росії виділялась одна верства населення – кріпосна інтелігенція, до складу якої входили актори, співаки, музиканти, художники, життя яких повністю залежало від панських примх і часто закінчувалось трагічно. Лише окремим із талановитих підневільних вдавалося звільнитися з кріпосницької залежності і зайняти самостійне місце у мистецтві і житті.

Тема талановитого кріпака знайшла широке відображення у художній літературі. Вперше її порушив О. Радищев у “Путешествии из Петербурга в Москву”. Ця тема пізніше була у центрі багатьох російських письменників першої половини XIX ст. У різних варіаціях їх висвітлювали В. Белінський “Дмитрий Калинин”, О. Герцен “Сорока-воровка”, Л. Тимофеев “Художник”, М. Лесков “Тупейный художник”, М. Павлов “Именины”. Основна ідея полягала у викритті феодально-кріпосницького суспільства як основного гальма у розвитку народних талантів.

Кріпак, який одержав освіту, залишається нещасною людиною, бо його фізичні й розумові можливості поміщик використовував для власних вигод, принижуючи цим людську гідність. Освіта і кріпацтво несумісні.

Центральна постать повісті “Музыкант” – Тарас Федорович, образ якого розкривається в авторській розповіді, у листах і спогадах про нього. Це сирота-кріпак, талановитий музика-

віртуоз, скрипаль і віолончеліст, який учився в Італії, який майстерно, з душею, з глибоким розумінням грає складні твори Белліні, Шопена, Мендельсона, Вебера, його високо цінує великий Глінка, а він тим часом, як і раніше, змушений виконувати обов'язки лакея. Тарас Шевченко глибоко і яскраво, з благородним пафосом змальював справжню трагедію талановитого кріпака, бо доля цього митця з народу була близька йому самому.

Герой, від якого ведеться оповідь, дає таку характеристику Тарасу, коли вперше почув та побачив його: “Ученик знаменитого Шпора! ...Этo был молодой человек, бледный и худощавый, – все, что я мог заметить из-за виолончеля. Соло свои он исполнял с таким чувством и мастерством, что хоть бы самому Серве так впору. Меня удивляло одно: отчего ему не аплодируют. Самому же мне начинать было неприлично. Что я за судья, да что я за гость такой?... Между тем “Буря” кончилась, и я услышал произносимые вполголоса похвалы артисту такого рода: – Ай да Тарас! Ай да молодец! Недаром побывал в Италии!” [5, 168].

“Где я его видел? Где я с ним встречался? – спрашивал я сам себя. И после долгого напряжения памяти я вспомнил, что я видел его во время обеда, с рукой, обернутой салфеткою, за стулом самого хозяина...Ведь вы настоящий великий артист! – А что мне с собою делать? Повеситься, ничего больше...” [5, 169].

В “Музыканте” Тарас Шевченко дає щасливе закінчення: Тарас стає вільним. Наполегливі турботи і клопотання дрібного поміщика-хуторянина привели до бажаних наслідків. Як і в інших повістях, поет тут також в ідилічних тонах змальовує взаємини між людьми. Беручи факти з реальної дійсності, описуючи жахливі епізоди з життя талановитих кріпаків, поет хотів показати, що завдяки гуманним і доброзичливим людям можуть стати щасливими й ті, хто в умовах жахливої кріпосницької дійсності, здавалося, був приречений на вічне рабство. Це проявлялося у ставленні до Тараса не тільки Антона Адамовича і його дружини, які дивилися на нього, як на рівного собі, але і їх вихованки Наташі, яка не побоялася взяти шлюб з кріпаком.

Тарас Шевченко у своїх повістях зображує заможних хуторян та дрібних поміщиків, які живуть у мирі та достатках, користуються усіма благами природи, мають усі умови для всебічного духовного розвитку. Автор відзначає, що досягли вони свого становища не шляхом визиску кріпаків чи за рахунок дешевої робочої сили, а передусім власною працею, в якій знаходять радість і моральне задоволення. А якщо у них і є наймити, то вони ставляться до них, як до рівноправних членів своєї родини. Поет у кожному конкретному випадку підкреслює їх гуманне ставлення до кріпаків, на яких вони не тільки не дивилися із зневагою, а, навпаки, допомагали їм звільнитися з кріпацтва, намагалися дати їм освіту. Вони ніби існують для того, щоб хоч трохи пом'якшувати сувору кріпосницьку дійсність, робити добро знедоленим і нещасним. Вони є прямою протилежністю поміщикам-кріпосникам, які не вважали за людей підлеглих їм селян, занпащали таланти з народу.

Антон Адамович і Мар'я Якимівна у приятельських стосунках з кріпосним віолончелістом, що був власністю поміщика сусіднього села, Тарасом Федоровичем. Вони ставляться до нього як до рівного собі, шануючи його талант і шляхетність: “Этo наш большой приятель, и, кроме того, что он артист превосходный, но нужно знать, что он и человек самого нежного, самого благородного сердца” [5, 177], – не без гордоців сказала господиня, коли зайшла мова про Тараса Федоровича, який на концерті у Дігтярях виконував соло на віолончелі.

Особливо приємно вражає гостинність господарів, з якою вони приймали Тараса. Споглядаючи картину обіду у родині фермера під час приїзду віолончеліста-кріпака, Тарас Шевченко вигукує з захопленням: “Чудное! Благородное равенство! Вот бы как надо людям жить между собою. Да что же ты будешь делать? Нельзя” [5, 180]. І тут же з сарказмом адресується до поміщиків: “Много ли из вас господа, имеющие хоть одну крепостную душу, посадят рядом с собою крепостного человека, хоть бы этот человек был величайший гений в мире? Ручаюсь, что ни одного не найдется, кроме истинно благородного Антона Адамовича” [5, 180].

Гуманність і доброта Антона Адамовича не обмежується тільки однією гостинністю й доброзичливим ставленням до кріпосного музыканта. Він практично турбується про його долю: завдяки йому Тарас став вільним, а викуп завершився щасливим одруженням музыканта з вихованкою родини фермерів.

Єдиною втіхою для Тараса була музика, але й служіння мистецтву у поміщицькому середовищі перетворювалось на щось принизливе. Захоплювався великим музыкантами, зокрема Серве. Відвідавши його концерт, відмовився від гри на скрипці. Пізніше Тарновський купив віолончель, що став єдиною відрадою для Тараса: “Этo..моя жизнь, мое я” [5, 213]. Ще більше йому подабалась Наташа, що захоплювалась його грою.

Друга сюжетна лінія повісті “Музыкант” – трагічна доля артистки Тарасевич. Подібність образів талановитої артистки-кріпачки особливо зближує повість “Музыкант” з повістю О. Герцена “Сорока-воровка” (1848). Не менш трагічна доля талановитої артистки-сироти – вихованки Тарновського – Тарасевич. Це не кріпачка, але теж безправна, знедолена людина.

Вихована у “благородному” пансіоні, вона перечитала все, що було у бібліотеці Тарновського. Тарасевич – прекрасна артистка й співачка. Щоб потрапити на петербурзьку сцену, вона змушена стати коханкою Тарновського. Але виступати на столичній сцені їй не судилося. Народивши мертву дитину, вона захворіла на гарячку й померла у лікарні як “крепосная девка” Тарновського.

В основу сюжету повісті О. Герцена покладено епізод, який розповів письменникові великий актор, колишній кріпак М. Щепкін. Ми не знаємо, читав Тарас Шевченко повість О. Герцена чи ні, але в обох творах є чимало спільного, бо сама тодішня дійсність давала багато схожого матеріалу. І Тарас Шевченко, і О. Герцен показують страждання талановитих кріпаків не як поодинокі, випадкові, а типові, закономірні явище, викривають потворність кріпосництва у цілому. Поет називає конкретні села, в яких відбуваються події, називає й деяких поміщиків-кріпосників власними іменами.

Трагічну історію російської кріпосної актриси розповів О. Герцену його близький друг М.С. Щепкін. Він побачив актрису на сцені провінційного театру: “Встреча с ней и ее горький рассказ о своей жизни глубоко запали в душу великого артиста – ведь Щепкин сам начинал свой путь крепостным актером. Даже через много лет он не мог без волнения вспоминать о судьбе актрисы, несчастной жертвы помещичьего произвола” [3, 190].

Кузьміна була актрисою відомого у свій час казанського театру (1803-1814), що належав поміщику-меценату П. Йосипову. Найбільш обдарованих акторів із трупи Йосипов возив у Петербург, де вони знайомилися з грою найкращих столичних акторів.

Йосипов помітив талант Кузьміної і надав їй достойне виховання, кріпосну актрису навчали місцеві професори, вона знала багато іноземних мов, читала твори мовою оригіналу. Актрису часто запрошували на вечірки, де вона декламувала твори. Власник театру пообіцяв, що після смерті відпустить усіх акторів на волю, але він раптово помер не виконавши свою обіцянку.

Через деякий час частина трупи була продана С. М. Каменському, жорстокому кріпоснику, “просвещенному ценителю искусств”, до нього в Орел переїхала і актриса Кузьміна. Численні слуги і музиканти графа жили на “военном положении”. Ходили у мундирах з білими, червоними і блакитними комірцями, що позначали їх “чин”. За заслуги вони переводились з одного кольору в інший. На обід збиралися під звуки барабана. Їли стоячи – сидіти заборонялось. За актрисами був жорстокий контроль, вони не могли ні з ким бачитись без особливого дозволу. Граф вів записи у журналі, де чітко описувались помилки і недоліки акторів. Щоб виправити ці помилки граф використовував батіг. Деколи до глядачів театру доносились звуки винуватого актора.

Каменський міг віддати будь-які гроші за актора, що йому сподобався. Наприклад, за акторів Кравченкових він віддав 250 душ. За Щепкіна Каменський просив 10 тисяч. Пізніше, коли Щепкін став вільним, він зіграв у Каменського декілька разів. Але на довго не залишився. Саме у той час актор зустрів кріпачку Кузьміну, що зі сльозами на очах, розповіла йому про свою сумну долю. Це історія кріпосної актриси, що наважилась протестувати проти глуму над її жіночим достоїнством.

У журналах постійно відмічалась популярність орловського театру, гра його акторів, а особливо актриси Кузьміної. Талант актриси виділявся виключною багатогранністю, однаково вона виступала у драматичних – від комедії до трагедії – і оперних спектаклях. “Друг россиян” писав, що “Кузьмина, своими дарованными приобретшая особенное внимание орловской публики, справедливо имеет пред прочими своими компаньонками преимущество. В трагедиях и драмах пленительные чувства она представляет наподобие славной Мантуани, а в комедиях по своей ловкости и веселости кажется быть другая Кетнер”. В етих сопоставленнях с приїзжими знаменитостями становилась особливою наглядною високою оцінкою, которую искусство Кузьминой получало у провінціального рецензента” [3, 193]. Актриса виконувала найкращі ролі класичного репертуара – Корнелії, Дездемони, Луїзи.

Після відмови графу її майже відсторонили від п’єс. “Начались мелкие утеснения (одобряя игру других об ней молчит, потом не шьет ей для ролей новых костюмов). Раз Кузьмина должна была играть кокетку в “Липецких водах”. У ней было своих денег от прежней жизни у Осипова тысяч до пяти, она решила сама купить себе платье.

- Можно здесь достать такой-то костюм? – спрашивает у своей подруги по театру.
- Можно.
- Проводи меня в магазин.
- Да ты бы попросила лучше графа.
- Нет, не хочу; он подумает, что я выпрашиваю платне не для сцены, а для себя.
- Ну, пойдем, да спросилась ты у графа?
- Зачем?
- Да, ведь без того нас не пустят.

“Тут я почувствовала, что на мне зазвенели цепи”. Оправившись к графу, она стала просить дозволения; а граф в ответ:

- Рано же ты собралась идти к своему любовнику!
- Граф, я сказала вам зачем иду, и не дала никакого повода к подобным подозрениям.
- Да не смотри за вами, так вы тотчас все сделаетесь блядами!

Актриса вспыхнула:

- Плохо же вы знаете женщин! Несмотря на ваши запоры и присморты я обещаю вам, что через год буду с ребенком, если только природа не обидила меня плодородием.

“Я исполнила свое обещание; тут не было любви, тут было только презрение к власти, своим бесчестьем я плюнула в лицо моему господину”. Таку історію розповів Щепкін [2, 42].

Повість присвячена М. Щепкіну, він з’являється на “сцені” під іменем “відомого художника”. Це надає “Сороке-воровке” особливий гостроти. Адже і Щепкін був кріпаком; саме випадок позбавляє його рабства: “Вы знаете предание о “Сороке-воровке” – говорит “знаменитый художник”, – действительность не так слабонервна, как драматические писатели, она идет до конца: Анету казнили” [2, 213]. І вся розповідь про кріпосну актрису була варіацією на тему “Сороки-воровки”, варіацією на тему винуватих без провини. У повісті О. Герцен викриває пагубний вплив кріпацтва на розвиток мистецтва, ратує на особисту та творчу свободу діячів сцени.

Коли оповідач у повісті “Сорока-воровка” вперше був присутнім на п’єсі він був зачарований декораціями, костюмами, усім театром. На перший погляд, зовнішній вигляд театру і акторів, все було на найвищому рівні, але було щось неприродне у манері, як дворові люди князя зображали лордів і принцес. Це говорить про те, що кріпосним акторам було неприємно зображувати панів, якими б талановитими вони не були. Кріпак пана зобразити правдиво не може; для них неприродно грати своїх кривдників. Пізніше той лорд чи принц йде босим, у сірому кафтані з дуже грубого сукна, із зав’язаними руками. Його мають покарати за те, що він написав листа актрисі. Князю можна, а кріпаку – ні.

Колишній поміщик Кузьміної був добрим, поважав і цинив її талант, і актриса була навіть в Італії та Парижі. Новий власник почав проявляти особливе ставлення до актриси, але вона відмовила йому, з цього моменту життя її стає нестерпним. І коли Кузьміна насмілилась протистояти князю він їй відповів: “Кому смеешь говорить! Я, дескать, актриса, нет, ты моя крепостная девка, а не актриса...” [3, 221]. У її голові постійно лунали слова: “Ты моя крепостная девка”, Скалінский бачить у ній лише кріпачку, але ж морально вона знаходиться значно вище нього.

Останніми прощальними словами актриси: “Итак, все кончено – и талант и жизнь... прощай, искусство, прощайте...!” [2, 221].

Порівнюючи образ артистки Тарасевич і актриси Кузьміної із “Сороки-воровки”, можна відмітити те, що доля їх склалася однаково. Обидві вони марили театром і були талановитими актрисами. Навіть найпростішу роль вони могли зіграти як головну. Талант актрис змушував людей плакати, бо вони розуміли їх. У той самий час талант актрис був горем для них самих.

В обох творах письменників актриси – це жінки, талановиті жінки, з багатою душею, не хочуть підкоритися своїм господарям, надаючи перевагу смерті ніж ганебній рабській покійності.

Зображуючи історії життя актриса Тарасевич та музики Тараса, Тарас Шевченко ніби підкреслював, що ідилічна розв’язка у житті Тараса – це тільки поодинокий випадок, не характерний для того часу; він швидше бажаний, ніж справжній. Здебільшого життя талановитого кріпака закінчувалась трагічно.

Розповідь О. Герцена про долю кріпачки-актриси переростає у критику усього кріпосного устрою. Малюючи у повісті гірку історію видатної кріпачки-актриси, яка зберегла гордість і у приниженні, і у рабстві, письменник стверджує геніальну обдарованість, невичерпні творчі можливості, духовну велич приниженого російського народу. Основна спрямованість повісті – проти кріпацтва. Зо свободу особистості, за емансипацію жінки.

Спільним для всіх персонажів і у повістях Тараса Шевченка, і у творах інших російських письменників на тему про кріпосного інтелігента є те, що всі вони відчують своє трагічне становище завдяки тій освіченості, яку їм дали їхні поміщики.

Якщо у творах російських письменників життя талановитих кріпаків закінчується переважно трагічно, то Тарас Шевченко у своїх повістях по-різному розв’язує цю проблему: у повісті “Художник” герой твору помирає; у “Варнаку” протестант-варнак закінчує своє життя довічним поселенням у Сибіру; в “Музыканте” історія музиканта Тараса має щасливий кінець, його викупають з кріпацтва.

Список використаних джерел

1. Борзова Л.П. Повесть о художнике в русской прозе 30-х годов 19 века / Л.П. Борзова. – Саратов: Изд-во Саратов. пед. ин-та, 1999. – 164 с.
2. Герцен А. И. Кто виноват? Повести. Рассказы / А.И. Герцен. – М.: Стройиздат, 1981. – 288 с.

3. Гриц Т.С. К истории “Сороки-Воровки” [о творческой истории повести А. И. Герцена] / Т.С. Гриц // Литературное наследство.– М.: “Наука”, 1956. – Т. 63. – С. 655-660.
4. Демчук Н.Р. Художній світ прози Тараса Шевченка (проблема психологічного аналізу): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01. “Українська література” / Н.Р. Демчук. – Львів, 1999. – 19 с.
5. Шевченко Т. Г. Повісті / Т.Г. Шевченко. – К.: Дніпро, 1983. – 456 с.

Summary. The problem of serf-intellectuals in Ukraine and Russia, the origins of this problem are researched in the article and how this problem is described in the fiction.

Key words: serf, intellectual, tragedy, creation.

УДК: 81.42:163.741

С. С. Петровская

РОМАН А. БЕЛОГО “ПЕТЕРБУРГ”: ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ

Роман А. Белого носить такую ж назву, як місто, – “Петербург”. Цей текст залишився в історії літератури і культури не лише як символістський роман, але також як художній образ міста, ім'я якого він носить. Ім'я тексту, яке є відносно самостійною складовою частиною, в той же час повністю йому належить. Вивчення заголовку має велику історію. В наш час плідні пошуки проводяться на межі лінгвопоетики, лінгвістики тексту і ономастики – з урахуванням психологічних особливостей сприйняття тексту словесного мистецтва. У цій роботі акцент зроблено на вивченні заголовку в параметрах лінгвопоетики.

Ключові слова: Петербург, російський символізм, А. Бєлий, роман “Петербург”, заголовок, назва, ім'я тексту, лінгвістика тексту.

В парадигме современной теории заголовка (несмотря на большое число работ) всё ещё немало пустот. В частности, на наш взгляд, так и не свершилось подлинное приложение общетеоретических исследований, накопившихся за десятилетия разработки темы, к художественным текстам, к конкретным авторам, отдельным произведениям русской художественной словесности – поэтика заголовка всё ещё выглядит, как лоскутное одеяло. Именно на это мы стремимся обратить внимание в данной статье и преодолеть эту ограниченность – рассмотрев название романа А. Белого “Петербург”, установит некоторые механизмы, благодаря которым достигается динамическая соотнесённость заголовка и текста. Достижение этой цели хотя бы в первом приближении предусматривает описание явления на междисциплинарном уровне, одновременно в нескольких аспектах – на пересечении задач и приёмов традиционной поэтики и лингвопоэтики.

Феномен заглавия имеет прямую и непосредственную связь с его поэтикой. Можно не искать аргументов в пользу этой мысли, а лишь опереться на историю его изучения и на опыт наших предшественников: в названиях многих работ о *заглавии* неизменно присутствует слово ‘*поэтика*’.

Например: Бабичева Ю. В. *Поэтика заглавия* [1]; Будагов Р. А. *Поэтика заголовков* в “Дон-Кихоте” Сервантеса [2]; Веселова Н. А. *Заглавие* литературно-художественного текста: онтология и поэтика [3]; Веселова Н. А., Орлицкий Ю. Б., Скороходов М. В. *Поэтика заглавия* [4]; Войткевич Е. В. *Поэтика оглавления* в циклических образованиях [5]; Делекторская И. Б. С. Кржижановский: *Поэтика заглавия* автора “*Поэтики заглавия*” [7]; Джанджакова Е. В. О поэтике заглавий [8]; Жилиякова Э. М. “В сумерках” А. П. Чехова: *поэтика заглавия* [9]; Заградка М. *Поэтика заглавий* русской литературы XX века [10]; Егоров Е. А. *Поэтика заглавия* поэмы Вен. Ерофеева “Москва-Петушки” [12]; Кржижановский С. Д. *Поэтика заглавий* [13]; Лазарева К. В. *Заглавие* как элемент поэтики фантастического в русской прозе 20-40-х годов XIX века [14]; Медриш Д. Н. Чингиз Айтматов: *Поэтика заглавий* [16]; Ниц Е. М. *Поэтика заглавий* в книге И. А. Бунина “Тёмные аллеи” [17]; Скорина Л. *Поэтика заголовку* віршотворів Михайла Драй-Хмари [22]; Фатеева Н. А. О лингвопоэтическом и семиотическом статусе *заглавий* стихотворных произведений (на материале русской поэзии XX века) [24] – мы понимаем, что этот список далеко не исчерпывающий и во многом случайный.

Тем не менее к нему логично присоединяются и названия докладов, прочитанных в разное время на научных конференциях, например: А. Глушенкова. *Поэтика заглавия* “Поэмы поэтов”

С. И. Кирсанова как литературный эксперимент; Е. Старченко. *Поэтика заглавия* пьесы Н. В. Коляды “Канотье”; О. В. Тимахова. Повесть А. Ф. Писемского “Нина”: *поэтика заглавия*; К. В. Лазарева. *Поэтика заглавия* романа Д. Рубиной “На солнечной стороне улицы”; В. Х. Сибгатуллина. “Подросток” Достоевского: *поэтика заглавия*.

Данной проблеме посвящались и специальные конференции: *Поэтика заглавия* художественного произведения – Ульяновск, 1991; *Поэтика заглавия* – Москва, Российский государственный гуманитарный университет, ежегодно.

То есть заглавие с полным правом включено в те специальные вопросы, которые, по мнению Б. В. Томашевского, являясь пограничной научной проблемой и одинаково относясь как к проблемам лингвистики, так и к проблемам теории литературы, принадлежат именно поэтике [23].

Считается, что начало исследования поэтики заглавия относится ещё в 1931 году. Готовя статью о заглавии для “Словаря литературных терминов”, писатель и разносторонний учёный Сигизмунд Кржижановский осознал, что размер словарной статьи не позволяет ему многоаспектно и адекватно осветить вопрос о заглавии художественного произведения и решить проблему характеристики этого поистине феноменального явления, поэтому счёл необходимым выйти за пределы статьи и написал и издал в издательстве “Никитинские субботники” небольшую книгу (брошюру) “Поэтика заглавий”. Новая для того времени теория С. Д. Кржижановского получила дальнейшее развитие и в других его работах – в полном соответствии с эстетической концепцией автора. “С. Кржижановский сделал попытку наметить основные закономерности методики прочтения заглавий и найти объективный критерий оценки этого мастерства” [1, 64]. “Основные положения “Поэтики заглавий” оказались столь продуктивными, что практически все современные работы в той или иной степени либо развивают их, либо полемизируют с ними” [3, 5].

Однако “<...> круг вопросов, очерченный как актуальный для науки <...>, практически так и остался в позиции первой постановки <...>” [1, 64]. “Но только в начале 1990-х заинтересованный взгляд *филолога-профессионала* обратился наконец к теме поэтики заглавия. Проблема постепенно стала превращаться из *беллетристической* в *академическую*.

В настоящее время коллективом авторов во главе с Г. В. Иванченко и Ю. Б. Орлицким ведётся активная работа по созданию фундаментального “Словаря заглавий русской поэтической книги” [6, 441-442]. Ю. Б. Орлицкий, разрабатывая важнейшие аспекты художественной словесности, значительно пополнил и углубил теорию поэтики заглавий. Так, в докладе “Опыт семантической типологии названий русских поэтических книг”, который в основном был посвящён исторической типологии заглавий, им было “предложено деление книжных заглавий, начиная с XX века и до наших дней, на следующие виды: сингулярные (состоящие из названий одного произведения или названные по одному из произведений), нейтральные (обозначающие природу текстов и/или факт и характер их объединения), жанровые, креативно-рецептивные (представляющие собой авторское метафорическое указание на творчество и его результаты), тематические и концептуальные (выражающие главную мысль текста)” [6, 442]. Подобные исследования вызывают активный интерес и задают тон современной фундаментальной науке о заглавии в разрезе поэтики.

Однако современную филологию не в меньшей (если не в большей) мере привлекают прикладные аспекты изучения заглавия. Возможно, именно эта составляющая парадигмы представляет наиболее актуальное и перспективное восприятие созданной учёными фундаментальной теории, способное стать господствующим. Если поэтика призвана изучать конструкцию художественных произведений [23], то заглавие, будучи конструктивным элементом текста (и несравнимо важным притом), органично вписывается в научную парадигму поэтики. “Каждое произведение сознательно разлагается на его составные части, в построении произведения различаются *приёмы* (выделено Б. Томашевским) подобного построения, т.е. способы комбинирования словесного материала в художественные единства. Эти приёмы являются прямым объектом поэтики” [23].

Для нас в этом плане особенно важны достижения современной лингвопоэтики. “<...> Предметом лингвопоэтики как особого раздела филологии является совокупность использованных в художественном произведении языковых средств, при помощи которых писатель обеспечивает эстетическое воздействие, необходимое ему для воплощения его идейно-художественного замысла” [11, 59].

Большой потенциал как теоретических, так и прикладных возможностей, заложенный в заглавии главного художественного произведения А. Белого, и послужил причиной выбора темы исследования. К нашему времени накоплен многоплановый актуальный материал о разных сторонах поэтики А. Белого, так как эти проблемы вызвали у исследователей неизменный интерес (главными достижениями считаются монографический труд Л. К. Долгополова, как и книгу Л. А. Новикова “Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого”). “Собственно, две

эти книги символизируют и два модуса восприятия и изучения поэтики прозы писателя (преимущественно, его романа “Петербург”): идейно-тематический анализ (другими словами, анализ содержания) и исследование образной систем и стилистических приёмов Белого (анализ формы). Разумеется, никогда они не были абсолютно изолированы друг от друга. Но обычно один из них подчинял себе другой в зависимости от выбора ракурса исследования” [15, 52].

Аспекты прикладного плана, наметившиеся в традициях исследования поэтики заголовка, относительно объекта нашего анализа, естественно, обрастают специфическими свойствами, порождёнными факторами разного рода (сохраняя при этом общие для наименований такого рода черты). Заголовок романа А. Белого ещё более, чем наименования подобного вида, напоминает айсберг – тем, что он весь сокрыт под водой, являя миру лишь свою вершину. С другой стороны, по видимой части айсберга куда проще судить о свойствах подводной части ледяной горы, чем по заглавию прогнозировать параметры текста. Обычно заглавие заранее в концентрированной форме сигнализирует читателю о том, чего ожидать от текста. Но заглавие как важнейший структурный элемент текста в романе А. Белого не реализует обычную для имени большой книги способность планировать предпонимание текста и превращаться в основу для прочтения текста – в условиях особых отношений между заглавием и текстом, которые по своей природе системны (см. нашу статью: [19]). Занимая в тексте одну из самых сильных позиций, заглавие проявляет уникальную силу в привлечении жизненных, культурных, когнитивных ассоциаций-ожиданий читателя к прогнозированию темы и идеи романа. В послетекстовом периоде читатель корректирует свои предварительные представления о романе. Кажется, на первый взгляд, что заглавие текста называет конкретный объект (город Петербург) и демонстрирует таким образом главный смысл текста. Поскольку обычно заголовок полнее всего воплощает смысл текста, то он должен служить для его познания. О такой необходимости свидетельствует и тот факт, что название содержит определённый опыт авторской интерпретации, которая адресована читателю. Насколько авторская концепция может быть продемонстрирована в одном слове – большой вопрос. Это не абстрактные существительные ментального характера вроде ‘мир’, ‘война’, ‘преступление’, ‘наказание’ и т.п., которые сравнительно легко демонстрируют идейно-тематические устремления автора. Расшифровка же смысла заголовка ‘Петербург’ затруднена, чему много причин.

Прежде всего мы имеем дело со словом особого класса: имя этой книги не нейтрально. Архитектоника и художественный хронотоп романа “Петербург”, специфика текстового развертывания во многом обязаны его названию. При развёртывании сюжета романа происходит обогащение значения заглавия и одновременное внедрение его в текст. Но ожидания читателя оказываются обманутыми. Заглавие романа А. Белого таково, что, обозначая слишком многое, оно в то же время, вероятно, не обозначает ничего. Если заглавие – это ключ к авторскому замыслу, то ключ к роману романа А. Белого “Петербург” был то ли утерян, то испорчен.

На поверхности семантики заголовка – обозначение города, поэтому заглавие прежде всего обладает всеми качествами слова с пространственным значением: оно несёт в себе значительный потенциал межфразовой связи внутри текста. Тема города в словесном творчестве и особенно у А. Белого даёт простор для построения художественного мира со своей географией. Хронотоп города вообще традиционно наделён специфическими ассоциациями, что в полной мере может отражаться в заголовке.

В системе текста романа А. Белого название пытается развить свою метафорическую заданность, в частности, активно эксплуатируя приём повтора. Дистантное повторение речевых единиц разных уровней укрепляет не только текст, но и подтекст произведения и его названия. Повторение названия внутри текста обычно выступает как индикатор ключевой темы произведения, но присутствие в романе более чем 150 упоминаний Петербурга (прямо – через слово ‘Петербург’ или косвенно – в основном через прилагательное ‘петербургский’), однако привычный для читателя эффект в символистском экспериментаторском романе не достигается так прямо. Видимо, повторные номинации усиливают свою роль в выполнении текстообразующей функции, тематически, грамматически связывая компоненты текста и укрепляя его целостность, порождая затейливые и причудливые ассоциации – биографические, литературные, культурно-исторические. Семантико-стилистические и текстообразующие возможности этого заглавия вписаны в предельно обширный литературный, исторический, культурный контекст, который на периферии может даже маскировать, скрывать присущие ему связи и ассоциации и из-за наслоений в какой-то мере размывать декодирующее назначение заглавия. Далее в романе эти ассоциации воплощаются в пространственно-временном развёртывании текста, а заголовок проецируется на ткань текста. Из этих перекличек, сплетений образуется канва для более глубокого смыслового уровня – символического. Это, в общем, и позволяет нам предположить, что взаимодействие заглавия и романа “Петербург” несут на себе отпечаток идиостиля его автора.

Предложенная статья представляет собой очередную попытку приближения автора к обозначенной проблеме и дальнейшие шаги в изучении поэтики текста романа А. Белого. Как

видим, современная филология достигла больших успехов в области изучения поэтики заглавия художественного текста. Мысль, направленная на единичное явление, в контексте теории заглавия перекликается с аналогичными поисками, обрастает конкретикой и в результате обогащается сама и обогащает конкретикой научную парадигму заголовка в целом. Причём, мы полагаем, что разные структурные компоненты следует рассматривать как равнозначные и взаимодополняющие. При сосредоточении учёного лишь на одной из сторон его наблюдения обычно не свободны от субъективности, далеки от непререкаемой достоверности. Важно упорно, а вместе с тем и осторожно соединять разнородные составляющие проблемы: общую теорию заголовку, взгляд через призму поэтики, черты идиостиля автора художественного текста.

В связи с этим вполне закономерно наше внимание к указанной проблеме, находящейся, кроме того, в русле наших исследовательских интересов в области наблюдения над поэтикой текста романа А. Белого в области синтаксиса. Изучение заглавия в плане его структуры (как единицы синтаксического уровня языка) – не только одна из важнейших составляющих полномасштабного описания названия текста, но и значимый компонент описания текста в целом. Говоря о заглавиях с точки зрения широты проблематики, мы поставили бы вопрос об их синтаксисе на одно из первых мест.

Список использованных источников

1. Бабичева Ю.В. Поэтика заглавия / Ю. В. Бабичева // Вестник ТГПУ. – 2000. Вып. 6. Серия : Гуманитарные науки (филология). – С. 61-64.
2. Будагов Р. А. Поэтика заголовков в “Дон-Кихоте” Сервантеса / Р. А. Будагов // Будагов Р. А. Писатели о языке и язык писателей. – М. : МГУ, 1984. – С. 233-250.
3. Веселова Н. А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика / Н. А. Веселова // Автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.01 / Тверской гос. ун-т. – Тверь, 1998. – 24 с.
4. Веселова Н. А., Орлицкий Ю. Б., Скороходов М. В. Поэтика заглавия: Материалы к библиографии / Н. А. Веселова, Ю. Б. Орлицкий, М. В. Скороходов // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Сб. научных трудов. – Тверь, 1997. Выпуск III. – С. 158-180.
5. Войткевич Е. В. Поэтика оглавления в циклических образованиях (опыт неклассической парадигмы художественности) / Е. В. Войткевич // Известия Уральского государственного университета. – 2007. – № 53. – С. 100-105.
6. Делекторская И. Б. Имя книги. Девятая научная конференция “Феномен заглавия. Заголовочно-финальный комплекс как часть текста” / И. Б. Делекторская // Новое литературное обозрение. – 2005. – N 6. – С. 441-444.
7. Делекторская И. Б. С. Кржижановский: Поэтика заглавия автора “Поэтики заглавия” / И. Б. Делекторская // Феномен заглавия. – М. : РГГУ, 2000. – С. 100-104.
8. Джанджакова Е. В. О поэтике заглавий / Е. В. Джанджакова // Лингвистика и поэтика / АН СССР, Ин-т рус. яз.; отв. ред. В. П. Григорьев. – М. : Наука, 1979. – С. 207-214.
9. Жилиякова Э. М. “В сумерках” А. П. Чехова: поэтика заглавия / Э. М. Жилиякова // Гуманитарные науки в Сибири. – 2000. – №4. – С. 8-13.
10. Заградка М. Поэтика заглавий русской литературы XX века / М. Заградка // Sine arte, nihil. Сборник научных трудов в дар профессору Миливое Йовановичу. – Белград-Москва, 2002. – 420 с.
11. Задорнова В. Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования / В. Я. Задорнова // Дисс... докт. филол. наук. – М. : МГУ, 1992. – 479 с.
12. Егоров Е. А. Поэтика заглавия поэмы Вен. Ерофеева “Москва-Петушки” / Е. А. Егоров // “Москва-Петушки” Вен. Ерофеева: материалы Третьей международной конференции “Литературный текст: проблемы и методы исследования”. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. – С. 29–33.
13. Кржижановский С. Д. Поэтика заглавий / С. Д. Кржижановский // – М. : Никитинские субботники, 1931. – 32 с.
14. Лазарева К. В. Заглавие как элемент поэтики фантастического в русской прозе 20–40-х годов XIX века / К. В. Лазарева // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2008. – Т. 150, кн. 6. – С. 48–57.
15. Лазаренко Л. В. Образ человека в творческом сознании А. Белого : к проблеме романа “Петербург” / Л. В. Лазаренко // Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. – М., 2002. – 193 с.
16. Медриш Д. Н. Чингиз Айтматов: Поэтика заглавий / Д. Н. Медриш // Проблемы художественности и анализ литературных произведений. – Пермь, 1989. Вып. 1. – С. 17-19.

17. Ниц Е. М. Поэтика заглавий в книге И. А. Бунина “Тёмные аллеи” / Е. М. Ниц // Вестн. Тюмен. гос. ун-та. – Тюмень, 2001. – № 4. – С. 212-217.
18. Паперный В. З. Из наблюдений над поэтикой Андрея Белого: лицемерие как текстопо-рождающий механизм / В. З. Паперный // Славяноведение. – 1992. – № 6. – С. 39-44.
19. Петровская С. С. Имя города – имя текста: о названии романа А. Белого “Петербург” / С. С. Петровская // Актуальні проблеми слов’янської філології. Сер: Лінгвістика і літературознавство. Міжвуз. зб. наук. Статей. Вип. XXII. – Бердянськ: БДПУ, 2009. – С. 94-104.
20. Поэтика заглавия художественного произведения: Межвуз. сб. науч. тр. – Ульяновск : УлГПИ им. И.Н. Ульянова, 1991. – 128 с.
21. Поэтика заглавия : Сб. науч. тр. / Рос. гос. гуман. ун-т, Твер. гос. ун-т; ред.-сост.: А. Н. Андреева, Г. В. Иванченко, Ю. Б. Орлицкий. – М.; Тверь : Лилия Принт, 2005. – 336 с.
22. Скорина Л. Поэтика заголовку віршотворів Михайла Драй-Хмари // Вісник Черкаського університету. – Випуск 167. Серія “Філологічні науки”. – 2009. – С. 27-33.
23. Томашевский Б. В. Теория литературы : Поэтика : Учеб. пособие. / Б. В. Томашевский Б. В. – М. : Аспект Пресс, 1996 (1999). – 334 с.
24. Фатеева Н. А. О лингвопоэтическом и семиотическом статусе заглавий стихотворных произведений (на материале русской поэзии XX века) / Н. А. Фатеева // Поэтика и стилистика. 1988–1990. – М. : Наука, 1991. – С. 108-124.

Summary. Andrey Bely named his best work with the name of the city – “Petersburg”. This text remained in the history of Russian literature not only as an experimental Symbolist novel, but also as a literary image of the city the name of which it bears. The name of the text, being its relatively independent part, belongs to it fully at the same time. The studies of the title have a long history. Nowadays the most productive studies concern text linguistics, linguopoetics and onomastics (not forgetting the psychological peculiarities of the literary text comprehension). Our work emphasizes the study of the title in poetics.

Keywords: *St. Petersburg, Russian Symbolism, Andrey Bely, “Petersburg”, title, name, text name, text linguistics.*

УДК 821.161.2-3 Кучерук

Г.Я. Полещук

ПОЕТИКА КІНОПОВІСТІ ОЛЕКСАНДРА КУЧЕРУКА (ЗА УЧАСТЮ ТАРАСА ДЕНИСЕНКА) “ПОНАД УСЕ”

У даній статті досліджується поетика кіноповісті Олександра Кучерука (за участю Тараса Денисенка) “Понад усе” як система зображально-виражальних засобів, що, утілюючи художню ідею, забезпечують формозмістову єдність твору. Зокрема особливу увагу приділено аналізу вищезазначеного твору на образному, сюжетно-композиційному, мовному рівнях.

Ключові слова: *поетика, кіноповість, персонаж, мовні засоби, психологічний стан, сюжет, композиція.*

Тема голодомору тридцятих років ХХ століття осмислювалася багатьма українськими письменниками, зокрема В. Баркою (“Жовтий князь”), С. Грабарем (“Хліб”), А. Дімаровим (“Тридцяті”), В. Захарченком (“Прийшли люди”), А.Любченком (“Кострига”), У. Самчуком (“Марія”) тощо. На відміну від вищезгаданих творів, що неодноразово аналізувалися науковцями, написана у співавторстві “кіноповість” [5, 12] “Понад усе”, у якій зображено долю мешканців села Межилісся й умови виживання однієї сім’ї під час голоду, залишилася поза увагою дослідників. Саме відсутністю аналізу вищезазначеного твору й зумовлена поява даної статті, метою якої є з’ясування особливостей його поетики, що тлумачиться автором як система зображально-виражальних засобів, які, утілюючи художню ідею, забезпечують формозмістову єдність твору [9].

У “кіноповісті” [5, 12] “Понад усе” експозиція репрезентована детальним описом природи, який, виконуючи важливу ідейно-художню функцію, окреслює хронотоп твору й завдяки використанню епітетів (“випаленій” [5, 12], “спекотливе”[5, 12], “розпечена” [5, 12], “гаряче”

[5, 12], “випечена” [5, 13]), що концентруються навколо семи “спека”, візуалізує в уяві реципієнта образ пекла, що згодом проектується на життя селян. Неприродне (у кінці серпня) домінування білого кольору (“вибілене” [5,12], “до білого” [5, 12], “посивіла” [5, 12]), унаочнюючи хаос (“Годі розрізнити – де вибілене полотно неба, а де посивіла, висушена на порох земля” [5, 12]) у природі, свідчить про поступове вмирання життя (відсутність зеленого кольору) через надмірну активність сонця (“вбивчі сонячні промені” [5, 12]). На тлі пейзажних деталей (“Сади обабіч дороги, певно, побиті взимку морозами, стояли безлисті, чорні” [5, 14], “Сад, яким вони йшли, як і в селі, був безлистий, мертвий” [5, 16], “... до села, що чорніло мертвими садами” [5, 23]), повторення яких створює відчуття порожнечі, яблуна, що росла у дворі за сільрадою, з огляду на контекст набуває значення символу надії на життя.

В епізоді знуцання (“Вояки гуртом облягли яблуню. Хто прудкіший, видерся на неї, а хто жбурляв камінням та дрючками, збиваючи великі, зелені яблука, раз по раз вцілюючи у своїх на дереві” [5, 17]) із єдиного живого дерева загону червоноармійців розкрилася їхня хижість і загарбницька сутність, які на початку твору лише окреслювалися завдяки авторському акценту на зовнішній подібності до половців (“Темні вилицюваті обличчя; у вузькі розкосі щілинки позападали примружені очі; присадкуваті жилаві статури...” [5, 13]) і художнім засобам (порівняння – “ніби грубезна змія з маленькою чорною голівкою” [5, 12], “загін ... глибоко врізався в горб і розтинав його, *ніби ножем*, на дві половини” [5, 14]; оціночні епітети – “*наглим, навалним* тупотінням” [5, 12]), що сприяють візуалізації негативно маркованих образів. Саме внаслідок “відвідин” загону червоноармійців, очоленого Пороховиком, що виконував наказ комуністичної партії ліквідувати кулацтво як клас, селянам, мешканцям Межилісся, для уникнення смертельної небезпеки (зокрема, ідеться про долю сім’ї Козодубенків, які були розстріляні в яру за спробу втекти – “Козодубенки, які мудрі були, а й ті не втекли” [5, 24]) довелося добровільно оголосити себе кулаками (“Вибирайте: або всім миром, як Козодубенки, в яр, або... в Сибіру теж люди живуть... Може, хто і доїде...” [5, 24]). Абсурдність цієї трагічної ситуації полягає в тому, що “кулаками” стали люди (“У нас же нічого нема... Вони що, не бачать, що ми остання голота? Що в нас животи до хребтів поприлипали?” [5, 24]), що, потерпаючи від голоду, не наважувалися різати колгоспних овець, яких довелося зачинити в церкві, щоб не з’їли вовки (“Хоч у церкві замкни, хай у Божому храмі помруть, а не кидай напризволяще” [5, 25]).

Зображаючи інтер’єр церкви, зокрема акцентуючи увагу на таких деталях, як позамазувані вапном образи на стіні, порожній вівтар, обідране й поламане аналое, автори окреслили проблему атеїзму, який насильницькими методами нав’язувався тогочасною системою. Її безглузда селянофобна політика, метою якої було знищення так званих ворожих елементів, що заважали колективізації, призвела до того, що колгосп “Червоний шлях” був майже (залишився лише голова) повністю вивезений до Сибіру. Безапеляційне виконання плану (“В общем, дела такие: губком взял план, – надо его выполнить” [5, 21]), за яким у Межиліссі необхідно розкулачити сімнадцять дворів замість п’ятнадцяти наявних, є свідченням фанатичного служіння прихильників тогочасного комуністичного режиму абсурдній ідеї. Згадкою про участь у складанні вищезазначеного доленосного (для селян) документу не лише членів губернського комітету, а й “сознательных колхозников” [5, 20] автори окреслюють у творі проблему примусово-добровільного співробітництва із представниками тогочасної влади, які використовували психологічний тиск. Його засоби, зокрема звинувачення (“На чью мельницу воду льешь, Петро? А?.. Кого покрываешь? Классовых врагов? Да, быстро ты переметнулся на ту сторону баррикад, товарищ Климчук” [5, 20]) і погрози (“Так что никаких возражений. Есть приказ. Надо его выполнять. Понял? А мы с Рогожкиным через неделю приедем. И чтоб были все, по плану. И хлеб чтоб был. А не то... Сам знаешь, – всех как активно сопротивляющимся соцмероприятиям... А тебе... Не советую. От себя, от совести своей классовой, Петро, не убежишь” [5, 21]) унаочнені письменниками в діалозі Пороховика з Петром. Моральна деградація “сознательных колхозников” [5, 20], змушених пристосовуватися до нових умов існування ціною зламаних доль інших людей, експлікується О. Кучероком (за участю Т. Денисенка) завдяки підкресленню моральної вищості тварин (“Виходь, не бійся, вони (вівці – уточнення наше. – Г.Я.) пустять, не те, що люди...” [5, 26]) і комах (“Бджоли, не люди, роєм живуть, роєм умирають, за рій дбають і життя кладуть, – не те, що ми” [5, 22]).

Цинізм Пороховика досягає апогею під час пафосної промови перед “розкулаченими” селянами – мешканцями Межилісся, до яких він звертається зі словами вдячності за “преданность делу социализма” [5, 26] і “неумолимую беспощадность в борьбе с нашими классовыми врагами” [5, 26]. Його бездуховність у творі увиразнюється не тільки вищезгаданими монологом і діалогами з Петром, а й “позбавленням” персонажа “повноцінного” антропоніма завдяки “прізвиську-портрету” [11, 52]. Воно виникає завдяки використанню на початку твору прийому безіменності, а також повторенню такої деталі одягу, як пороховик (“...сидів худий чоловік [...] в сірому, застігнутому під саме горло широкому плащі – пороховику” [5, 13], “чоловік у пороховику” [5,

13], “повернувся до чоловіка в пороховику” [5, 14], “чоловік у пороховику стомлено глянув на Рогожкіна й одвернувся” [5, 14] тощо), що підкреслює оречевлення душі командира загону червоноармійців.

Моделюючи образ Петра Климчука – голови колгоспу “Червоний шлях”, який, бажаючи розділити долю своїх односельців, назвав себе куркулем, письменники особливу увагу приділили розкриттю його внутрішнього стану. Вразлива й чуйна людина, Петро болісно реагує на звістку про необхідність виконати вищезгаданий план губернського комітету. Самотність і почуття провини перед односельцями спричинили появу слухових (“Петро прислухається, і чим далі, тим рипіння голоснішає й голоснішає, заповнює простір (це чимось нагадує симфонічний оркестр, що підстроює інструменти перед початком концерту)” [5, 27]) і зорових галюцинацій, у яких Петро бачив переважно померлих людей, що, зникаючи, уникали спілкування з ним. Психологічна напруга, яку довелося пережити вночі під час зіткнення з ірреальним і блукання порожніми вулицями села, зумовили виникнення в Климчука стану непритомності, який перейшов у сон.

Поява в житті Петра Раїни – німої дівчини, що раптово з’явилася в Межиліссі невідомо звідки, допомогла йому максимально закумуляувати всі свої сили в боротьбі за їхнє існування. Чотири рази намагаючись залишити село, чоловік і жінка стикалися з перешкодами, долання яких було смертельно небезпечним. Ідеться про кульову блискавку, що переслідувала Петра і Раїну (“Петро і Раїна звернули з дороги праворуч [...], а коли вони кинулися ліворуч – куля теж не відставала від них, за кожним маневром погрозово наближаючись...” [5, 31]), мор у сусідньому селі, про який вони почули від (“Не йдіть туди... там мор... усі помирають... а мене не чіпайте... назад... чуєте... там смерть” [5, 32]) передчасно постарілого хворого чоловіка, жадливий зовнішній вигляд якого змусив подорожніх повернутися, поява “татар”, зламаний міст – єдиний спосіб опинитися на іншому березі ріки. Змушені залишитися в селі Межилісся, назва якого з огляду на вищезгадані події, закладена в топонімі бінарну опозицію, традиційне для слов’ян трактування лісу як осередку усього ворожого людині набуває нової конотації, Петро і Раїна опинилися в екстремальній ситуації, постійно балансує на межі життя і смерті.

Саме введення у твір образу Раїни дозволило Олександрю Кучеруку (за участю Тараса Денисенка) більш повно розкрити такі риси характеру Петра, як самовідданість, вірність, наполегливість. Акцентуючи увагу на емоційних станах (“Петро так і остовпів із паперами в руках перед грубою, але швидко отямився й буркнув” [5, 29], коли крізь полотно сорочки побачив груди дівчини; Петро, “ніби обпікся” [5, 31], висмикнув руку, що “потрапила на дівочі груди, а великий палець опинився в пазусі” [5, 31], коли він намагався захистити Раїну від кульової блискавки тощо) Климчука, який свідомо приховував свої почуття від Раїни, автори вдало демонструють виникнення взаємного потягу між чоловіком і дівчиною. Пасивна позиція Климчука (“Раїна, опустивши долоню на Петрову голову, куйовдить йому волосся. Видно, це один із перших проявів почуття, бо Петро від несподіванки завмирає, підводить голову, її пальці пестять його обличчя” [5, 34]) у стосунках із Раїною свідчить про його страх образити дівчину своїми залицаннями й здатися нав’язливим.

Як справжній чоловік, Петро бере на себе відповідальність не тільки за Раїну, а й свою ненароджену дитину. Він, голодний, худий і змарнілий, докладає всіх зусиль, щоб у порожньому селі знайти їжу для вагітної дружини, захистити свою оселю від нападу вовків, допомогти своєму синові з’явитися на світ. Уникнувши внутрішньої деградації, яку могли спричинити екстремальні умови життя, Петру і Раїні завдяки ніжності (“Петро поцілував її кілька разів у губи, обличчя, шию... Раїна закотила сорочку, а Петро ласкаво погладив живіт, торкнувся губами. Раїна куйовдила його волосся тим самим жестом, що й першу ніч їхнього кохання” [5, 37-38]), взаємному коханню, піклуванню один про одного (“Вона не спала, просто сиділа з заплющеними очима, чекаючи, коли він проснеться. Петро підвівся, допоміг Раїні перейти до ліжка й лягти. Сам же притулив вухо до її живота, слухаючи, як б’ється дитяче серце” [5, 37]) вдалося дати життя новій людині – Богданчику. Народження дитини, пробудження від зимової сплячки бджоли, якій вдалося “дивом вижити” [5, 37], поява на сухих деревах бруньок, зображення весняного пейзажу, у якому домінує зелений колір і демонструється бажання жити (“... перша травичка зеленими язичками, пробивши посохлі торішні листки, дрібне сміття, шматочки глини, що попадали зі стіни, пнеться до світла, до нового життя” [5, 38]), утверджують ідею перемоги життя над смертю, умотивовуючи тим самим назву твору. Раптова смерть Петра, який не витримав тривалої психічної і фізичної напруги, самотність Раїни, якій пощастило під час пологів заговорити, сирітство Богданчика, а також поява тракторів у селі, де залишилася жінка з немовлям, певною мірою шокує реципієнта, повертаючи з ідилічної картини щасливого сімейного життя в жадливу буденність і ще раз нагадуючи про трагічні долі селян унаслідок непродуманої колективізації.

Необхідно зазначити, що дана стаття є лише невеликим внеском у дослідження вищезгаданого твору. Перспективним, на нашу думку, є аналіз відповідності його жанрових особливостей авторському визначенню – кіноповість.

Список використаних джерел

1. Войтович В.М. Українська міфологія / В.М. Войтович – К. : Либідь. – 2002. – 664 с.
2. Галанов Б.Е. Живопись словом. Портрет. Пейзаж. Вещь / Б.Е. Галанов – М. : Сов. писатель, 1974. – 343 с.
3. Гинзбург Л.О психологической прозе / Л.О. Гинзбург – М. : INTRADA, 1999. – 411 с.
4. Добин Е.Ф. Искусство детали. Наблюдения и анализ / Е.Ф. Добин – Л. : Сов. писатель, ЛО, 1975. – 192 с.
5. Кучерук О. Понад усе / О. Кучерук // Сучасність. – 1993. – №6. – С.12-42.
6. Літературознавча енциклопедія : У двох томах / [авт. уклад. Ю.І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1. – 2007. – 608 с.
7. Літературознавча енциклопедія : У двох томах / [авт.-уклад. Ю.І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 2. – 2007. – 624 с.
8. Літературознавчий словник-довідник / [О. Астаф’єв, З. Бичко, Б. Бірчак та ін.; Р.Т. Гром’як та ін. (ред.)] – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с. – (Nota bene).
9. Полещук Г.Я. Поетика прози Миколи Вінграновського : Дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Ганна Ярославівна Полещук. – Київ, 2010. – 211 с.
10. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – М. : Издательство Кулагиной ; Inrada, 2008. – 358 с.
11. Сабат Г.М. Про специфіку портрета в художньому творі / Г.М. Сабат // Українське літературознавство. – 1978. – Випуск 31. – С. 50-57.
12. Семенчук І.Р. Мистецтво композиції і характер / І.Р. Семенчук – К. : Вища школа, 1974. – 136 с.
13. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / А. Ткаченко – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.

Summary. This article discusses the poetics of the screen story by Oleksandr Kucheruk (with the participation of Taras Denysenko) “Above All” as a system of expressive means that embody the idea of the story and unify its form and contents. The particular attention is paid to the analysis of the previously mentioned work on the levels of imagery, plot, composition and language.

Key words: poetics, screen story, character, linguistic means, psychological state, plot, composition.

УДК 821.111 – 3 + 821.161.2 – 3] 091

О.О. Попадинець, О.Я. Боднар

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ГАЙДАМАЧЧИНИ В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ “ОСТАННІ ОРЛИ” М. СТАРИЦЬКОГО

Дана стаття є спробою осмислення подій гайдамаччини як однієї з форм державницьких змагань українського народу в історичному розвитку етносу через змалювання подій гайдамацького руху в історичному романі М. Старицького “Останні орли”.

Ключові слова: гайдамаки, Коліївщина, гайдамацький рух, боротьба, повстання.

Художнє осмислення героїчного минулого українського народу (у тому числі подій гайдамаччини) ніколи не стане проблемою неактуальною. Ця обставина не є випадковою, адже гайдамацький рух (і особливо Коліївщина), без сумніву, були не лише одними з наймасштабніших подій національної історії, а й найяскравішими сторінками державницьких змагань нації. Понад це, події гайдамаччини торкнулися не лише України, а й Польщі, Туреччини, Росії, інших країн. Доведений до відчаю волелюбний український народ прагнув стати суб’єктом історії, а не залишатися об’єктом чужої волі. Саме тому, мабуть, інтерес до цих героїчних сторінок вітчизняної минувшини не тьмяніє й дотепер. Важливо, що у більшості творів про гайдамаччину утверджується українська національна ідея, порушується актуальна для XIX ст. проблема самовизначення народу. До освітлення подій з української історії зверталися практично всі митці (поети, прозаїки, драматурги), творча діяльність яких припадає на XIX – поч. XX ст. Не став винятком і М. Старицький, подавши розлогу панораму життя України впродовж двох століть і надавши історичній тематиці чітко окресленого героїко-патріотичного забарвлення. У цьому плані Л. Дем’янівська поцінує романи М. Старицького як своєрідну “енциклопедію часу” [1,

18]. Змалювавши життя України у переддень і під час Визвольної війни 1648–1654 рр. (трилогія про Богдана Хмельницького), добу руїни (дилогія про Мазепу), не міг оминати і Коліївщини – вершини гайдамацьких рухів (роман “Останні орли”).

Автором першої розвідки про роман “Останні орли” та передмови до першого україномовного видання роману був В. Олійник. У передмові “Роман М. Старицького про Коліївщину” дослідник подає широку історичну довідку, зупиняється на характеристиці історіографічних джерел роману, його персонажів тощо [2]. Найбільш ґрунтовними на сьогодні дослідженнями даного роману є розвідки В. Беляєва “Доля письменника і доля його роману” [3], та А. Гуляка й Ф. Кейди “Гайдамацький рух у романі М. Старицького “Останні орли”” [4] де науковці детально аналізують історичні джерела про гайдамацький рух, обмірковують розвиток сюжетних елементів роману, особливості групування письменником персонажів. Окремі зауваження щодо цього роману висловлювали й С. Зубкова, М. Комишаченко, Л. Дем’янівська, В. Поліщук.

Метою нашої розвідки є спроба осмислення подій гайдамаччини як однієї з форм державницьких змагань українського народу в історичному розвитку етносу через змалювання подій гайдамацького руху в історичному романі М. Старицького “Останні орли”.

Цей історичний роман українського письменника-класика – широке полотно про Коліївщину, повстання українського народу під проводом Залізняка та Гонти, яке розкривається і осмислюється з погляду організаторів, ватажків, духовних наставників повстання – демократично настроєної козацької старшини, православного духовенства. Письменнику вдалося зобразити історично правдиві, художньо переконливі картини життя українського народу у 60-ті рр. XVIII ст. і обґрунтовано відтворити ті соціально-політичні передумови, що породили Коліївщину: “Наприкінці другої третини XVIII століття Польща, як держава, судорожно билася в агонії ... Після Андрусівської угоди за якою було приєднано більшу частину України до Росії, залишена під польською кормигою правобережна частина вже не могла так успішно боротися з свавіллям шляхти як раніше. ... Після остаточного відокремлення від Польщі Лівобережної України польський уряд починає сміливо й зухвало діяти проти православ’я в залишеній під його владою частині Південно-Руського краю: єпископії передаються уніатським владикам, а православним священикам не дозволяється навіть підтримувати стосунки з київським митрополитом; у православного духовництва відбирається все церковне майно ...” [5, 60-61]. Саме у цих правдиво відтворених картинах того часу й осмислюються національно-релігійні утиски на Україні, як поштовх до народного повстання.

Питання політики й віри в романі подаються в динаміці їх діалогічного розкриття та подієвої аргументації. Політичні проблеми самодержавства призводять до свавілля шляхти над українським посполитим людом: “Звір лютий не шмагує так здобичі своєї, як християни мучать братів своїх християн, – одбирають у православних все, здирають навіть остання рама’я; наші храми палять або повертають на костюли, святині оскверняють, і немає на латинів суду! Звіра жене голод, а ситість гамує його шаленство; гонителів же наших не вгамує ніщо: ні благання наші, ні стогони, ні ріки гарячої крові: ковзаються, тонуть у ній жертви й викликають лише в’язу лютисть у ворогів наших, непогамовне алкання крові... Нас повернули на під’ярмлений скот, на бидло і не дають навіть молитися нашому богові, як молилися наші батьки! ... Що ж нам застається чинити, як не різатися до останньої голови з ворогом?” [5, 46-47] Всенародний гнів і ненависть до чужоземних завойовників викладено тут не кучерявими, а цілком зрозумілими, переконливими словами. Заклики до помсти сприймаються як логічний висновок з численних описаних картин, в яких діє невблаганна машина національного гноблення: “ – Воістину настав час, коли не тільки козаки, а й діти повинні оперезатися мечем і виступити на брань! ... коли ми й тепер не згуртуємося й не візьмемо в руки меча, то наша Україна загине навіки!” [5, 39]. Слід зауважити, що всенародний опір чужоземним загарбникам тут трактується як єдино можливий вихід з нестерпних умов життя. Це – один з кульмінаційних моментів твору у площині соціальної. Але є ще одна сторона – гуманістична. В уста печерського ігумена Мальхіседека письменник вкладає цілий ряд монологів, пафос яких – у засудженні насильства: “Але, ігумен. – Невже ж мій шлях привів їх до ножа? Невже ж не лишилося нічого, крім ножа? ... То, виходить, правда на їхньому боці, виходить, він злочинець, бо стримував і зупиняв їх. Виходить його проповідь покори й терпіння тільки віддаляла день миру й наближала день загибелі вбогої пастви його. І цього допустився він, натхненний пастир, поставлений над усією Україною!” [5, 338]. У такий спосіб письменник натякає на великій ролі архімандрита в гайдамацьких змаганнях за волю й віру, вбачаючи у його особі духовних натхненників Коліївщини, та водночас наголошує на віковичних приписах християнської моралі, якими, на його думку, не можна нехтувати ні за яких умов. При цьому, що характерно, соціальна, національна, релігійна непримиренність аж ніяк не замовчується. Навпаки, вона тут наче оголена, задекларована чітко.

З великою любов’ю й повагою письменник ставиться до гайдамаків, називаючи їх останніми орлами. М. Старицький змальовує сильних, мужніх людей, які піднялися на захист Батьківщини

від польських панів-поневолювачів, гайдамаки для нього – не розбійники, а месники за хрест святий і за свою волю. Образ повсталого народу конкретизується в романі в героїчних повстанцях – Максимі Залізняка, Івані Гонті, Найді та інших. Залізняк та Гонта – персонажі історичні, змальовуючи їх, М. Старицький спирався як на тогочасні історичні документи, так і на народні перекази. Історична правда дала змогу письменнику краще і ширше змалювати події і образи, осмислити людину в історії і навпаки. Прикметно, що національні герої М. Старицького вже не наділяються якоюсь трафаретною однозначністю чи монументальністю. Вони, передусім, – звичайні люди, спроможні пережити хвилини відчаю й зневіри. Вони кохають і вагаються, можуть виявляти силу чи навпаки слабкість тощо. Проте життєві обставини переносять їх у центр поворотних історичних подій, а їхні вчинки віддзеркалюються в долях мільйонів людей, нерозривно пов'язуючи усі часові мірила – минуле, нинішнє, прийдешне. Залізняк – ватажок повстання, патріот, улюбленець народних мас, таким гайдамацьким батьком він виступає впродовж усього твору “– За ним тепер іде вся Україна, йому підкоряються всі...” [5, 357]. Слід зазначити також, що чільного керівника Коліївщини Максима Залізняка письменник зображує позбавленим будь-яких ілюзій про допомогу, а тим більше російсько-царських ілюзій: “– Одна тільки надія була і в мене, та, мабуть, і в усіх, на Росію, але надія ця марна!” [5, 40], “нема чого сподіватись на чужу допомогу, ніхто заради нас не розпочне війни!” [5, 108]. Суворими барвами змальовано учасника повстання, польського підданого Гонту. Домінуюча його риса почуття обов'язку перед народом, відданість його інтересам. Залізняк і Гонта, незважаючи на те, що були підданими різних корон, російської та польської, боролися за спільну справу і зображені як непримиренні месники за народні кривди.

Характерно, що М. Старицький передає глибоке усвідомлення гайдамаками своєї величній місії, скерованої на те, щоб посередництвом лицарської боротьби, а не різні визволити український народ з-під іноземної корми. “– Я не підбиваю їх на помсту, на розбій, – підвищив голос Залізняк, щоб його чув і священник, – я їм кажу, що один порятунок для всіх – це боротьба ... Боротьба проти нікчемної держави, яка не має сили захистити своїх підданців од сваволі панів” [5, 111]. Письменник переживає разом зі своїми героями, він розуміє безвихідь становища у якому перебуває Україна, та осмисливши цю позицію він дає зрозуміти, що лише спільними зусиллями можна досягнути перемоги: “А що заважає нам, друзі мої, з'єднатися всім знову – всім, посполитим, міщанам, козакам, гайдамакам, попам і дякам? Чого нам боятися й що нам втрачати? Знайте, що ніхто не пришле нізвідкіль допомоги... тільки два шляхи zostалися нам: або терпляче ждати, поки ляхи здеруть з нас останню шкуру, або спробувати щастя; або запанувати в своїй хаті, або загинути, а якщо загинути, то перед смертю помститися як слід ляхам!” [5, 110]. Автор ніби готує читача до зображення всенародної “кари ляхам”, пояснює її справедливість, заслуженість і тому не одразу описує повстання гайдамаків, для того, щоб “орли злетіли вгору” потрібен час, а той час підганяє сама шляхта. Народ втомився терпіти ці знущання і наруги. “... а як же терпіти за рідну дитину, як дивитись на глум та муки її? Ні, ні, вже коли пани хапають собі на потіху наших жінок і наших дочок, тоді не можна терпіти!” [5, 95]. І ось настала та довгождана мить, коли весь український народ став на прю проти національного гноблення. “Настав, браття, останній час: якщо зараз ми з шаблею в руках не відстоїмо своєї волі, Україна не встане повік. За віру ж, за край наш, браття! – громовим голосом вигукнув Залізняк, потрясаючи прапором. – До смерті, до погибелі!” [5, 502]. “Почалася страшна кара. Озлоблений столітнім переслідуванням, з боку шляхти, знущанням над вірою, над сім'єю, над усім, що тільки є святого для людини, доведений до відчаю страшними тортурами, яких він безперервно зазнавав від своїх мучителів, народ не знав пощади” [5, 505]. Скрізь панував уже страшений переполох. На додаток до жахливих чуток, які йшли з Подніпров'я, Младанович ще одержав листа від Княмуського; у ньому лисинський губернатор повідомляв, що Залізняк, зібравши незліченні юрби хлопів та запорожців, сплюндрував уже всю Чигиринщину й Смілянщину, а тепер зосереджує сили, щоб узяти Лисянку й вирушити на Умань. І хоч сили гайдамацькі слабшали, не було зброї, потомлені коні, гайдамаки не зупинялись. М. Старицький додає сили і наснаги своїм героям, вони востаннє здобувають Умань, не підозрюючи, що сама Умань є їхнім кінцем, що це остання перемога. “Після здобуття Умані весь край, від Білої Церкви до запорозької границі був у руках народу; усіх панів, економів, посесорів і орендарів повстанці прогнали або знищили, – один тільки Лисянський замок ще стояв ворожим оплотом, а тому Залізняк і доручив Найді взяти його” [5, 671]. І лише в кінці трагічний кульмінаційний момент зростає: “Гайдамацький рух зазнав поразки. Тяжко поранений Залізняк з рештками свого війська подався на південь, у запорозький степ ... Але ніщо вже не могло врятувати їхнього ватажка: надвечір наступного дня його не стало” [5, 434].

М. Старицький не показує обставин розгрому повстання, нічого не говорить про справжню долю Залізняка. Очевидно, все це пояснюється тим, що письменникові доводилося зважати на цензуру. В силу обставин, та умов, в яких створювався роман не міг М. Старицький відкрито сказати й про “допомогу” Росії у цій справі, та й проте, що довершила поразку коліївського повстання Москва. Спільними зусиллями Росії та Польщі потонула Коліївщина у власній же

крові. М. Старицький завершує свій роман так: “Гайдамацький рух зазнав поразки...Зазеленіли степи й луки, зацвіли на кривавих нивах квіти. Пам’ять про страшні гайдамацькі битви перейшла в пісні й думи; загоїлися рани в серцях людей...”. Зрозуміло, що по-іншому завершити роман, писаний по російськи та ще й для “Московского листка” автор не міг. Зрештою, для письменника важливим було відтворити повстання, “а не обставини і причини його поразки” [2, 18]. М. Старицький прагнув у піднесено-героїчному тоні висловити захопленість лицарським духом визвольної боротьби українського народу в минулому.

Підводячи підсумки, слід сказати, що М. Старицький через змалювання подій Коліївщини показав національно своєрідні та історично зумовлені шляхи народу до волі і розкріпачення. Уже самою назвою він спростовує псевдоісторичне трактування гайдамаччини (“шаленство розгнузданої юрби” за П. Кулішем) польськими мемуаристами та й деякими українськими авторами. М. Старицький кваліфікує гайдамаків як “останніх орлів України”.

Список використаних джерел

1. Дем’янівська Л. С. Вогонь не згасне, не замре... / Л. С. Дем’янівська // Старицький Михайло. Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1984. – Т.1. – 1984. – С. 5-32.
2. Олійник В. У. Роман М. Старицького про Коліївщину / В.У. Олійник // Старицький Михайло. Останні орли. – К.: Дніпро, 1968. – С. 5-19.
3. Беляєв В. Г. Доля письменника і доля його роману (“Останні орли” М. Старицького) / В. Г. Беляєв // Радянське літературознавство. – 1971. – № 3. – С. 29-46.
4. Гуляк А., Кейда Ф. Гайдамацький рух у романі М. Старицького “Останні орли” До 100-річчя від дня смерті Михайла Старицького / А. Гуляк, Ф. Кейда // Київська старовина. – 2004. – № 6. – С. 53-66.
5. Старицький М. П. Останні орли. Історична повість із часів гайдамаччини / Михайло Петрович Старицький. – К.: Дніпро, 1968. – 704 с.

Summary. This article makes an effort to understand the haidamak's events as a form of Ukrainians' struggle in action's description of haidamachyna on the material of Starytsky's historical novel "Last eagles".

Key words: haidamaks, Koliivschyna, artistic interpretation, struggle, rebellion.

УДК 821. 161.2 – 94.09 “18”(043)

В.Ю. Пустовіт

ЛИСТ У ЖАНРОВІЙ ПАРАДИГМІ УКРАЇНСЬКОЇ МЕМУАРИСТИКИ

У статті проаналізовано й систематизовано наукові підходи літературознавців, мовознавців до мемуаристики, обґрунтовано жанрову типологію листа як одного з найпростіших жанрів мемуаристики.

Ключові слова: мемуаристика, жанрова система, лист.

Хоча українська мемуаристика складається не лише з листів, а й із щоденникових записів, письменницьких записників, нотаток, літературних портретів та некрологів, саме листи цікавлять дослідників найбільше.

Листи стали об’єктом дослідження різноманітних наукових дисциплін і галузей: філософії (Л. Бусякова, М. Каган, П. Копнін), історії (Ю. Шаповал, М. Щербак та ін.), епістології (В. Сметанін), лінгвістики (Т. Зоріна, К. Ленець, В. Передрієнко, М. Пилинський, П. Тимошенко та ін.), психолінгвістики (Т. Дрідзе, Ю. Лотман), культурології (М. Кагарлицький, А. Крат, Г. Хоткевич), народознавства (І. Горбач, М. Дмитренко, П. Ротач та ін.), археографії (Є. Наумов, Л. Пушкарьов), психології (Г. Костюк, О. Леонтєв, П. Ярмоленко), педагогіки (О. Губко, О. Крук, Є. Пасічник, Н. Петриченко), літературознавства (В. Брюгген, Л. Вашків, В. Гладкий, Р. Доценко, В. Дудко, Ж. Ляхова, М. Назарук, та інші).

Про листи як складову письменницької мемуаристики сьогодні є не так багато праць, виняток становлять розробки В. Кузьменка, М. Коцюбинської, Г. Мазохи, І. Стебуна, Ф. Погребенника, В. Святотця, С. Богдан, С. Павличко, Л. Курило та ін.

Незважаючи на давню історію листа, і досі маємо багато нерозв’язаних проблем. Сучасні дослідники розглядають лист здебільшого як літературний жанр і як жанрову форму публіцистичної творчості, причому не беручи до уваги характер листа за змістом: діловий,

мемуарний, дружній тощо. Цікавими з цього приводу є міркування М. Коцюбинської щодо визначення листа, на її думку це: “Інтелектуальний продукт особливого роду. Текст як багатофункціональна система, дотична до різних сфер суспільної та індивідуальної свідомості, стилістично неоднорідна, змістовно багатогранна максимально-просто впритул-наближена до найінтимніших пластів духовного буття людини. Своєрідний синтез ratio й emotion” [8, 5]. Дослідниця відносить листи до проміжного жанру, оскільки в них “трансформується, висвітлюється окремими краплями і щоденник, і вірш у прозі, і публіцистичні пасажі, і лірична сповідь, і дидактичні роздуми. І цим переліком жанрова картина листа аж ніяк не вичерпується” [8, 18]. Валентина Галич вважає, що немає потреби й необхідності зараховувати лист “до якогось непевного, до кінця не зрозумілого проміжного жанру. Листи органічно вписуються в жанрову систему публіцистики й посідають у ній належне й зовсім не проміжне становище” [4, 481]. Дослідник епістолярію ХХ ст. В. Кузьменко зазначає: “Не викликає сумніву й існування епістолярного жанру в переліку традиційних жанрів публіцистики” [9, 159]. Враховуючи давню історію листа, на нашу думку, їх слід віднести до жанрової системи мемуаристики, особливо якщо це зразки минулих століть. Щодо думок В. Галич, В. Кузьменка, то вважаємо, що лист може бути зарахованим і до публіцистики, якщо це, наприклад, відкриті листи, листи-звернення тощо, такі зразки епістол бачимо в письменників ХХ ст., а в ХІХ ст. їх було не так багато, наприклад звернення корифеїв української сцени про зняття заборон з української мови, колективний лист письменників до Д. Мордовця з питання встановлення пам’ятника Л. Глібову.

Окремі дослідники шукають аргументів на підтвердження тези про те, що лист – жанр публіцистики. Однак і ця концепція є досить суперечливою. По-перше, епістолярій у цілому, на відміну від публіцистики, не звернений до аудиторії (за винятком відкритих листів); по-друге, лише частина кореспонденцій має публіцистичний характер; і останнє заперечення: публіцистика виникла пізніше листування.

Є. Прохоров зазначає, що епістолярний жанр публіцистики зародився значно пізніше сформованого листування [11, 255]. Отже, до жанру публіцистики беззастережно можна віднести тільки невеличку частку кореспонденцій, а саме публіцистичні листи.

Усе це пов’язано з невизначеністю жанрової приналежності мемуаристики, що цілком зрозуміло, бо, як пише Н. Копистянська: “Завдяки літературній еволюції жанр може бути стійким як загальнотеоретичне поняття, але буде змінюватися в безперервному історичному розвитку та національній своєрідності, індивідуальності ж набуде у творчості видатних письменників, тобто в понятті жанру поєднується стійке та змінне” [7, 182]. Поділяємо думку теоретика літератури, бо письменник виступає завжди і новатором, і теоретиком жанру, і його творцем водночас, тому при дослідженні української письменницької мемуаристики ХІХ ст. ми звертатимемо увагу на своєрідність цього метажанрового утворення.

За античною традицією, розрізняли двадцять один вид листів за їх основною думкою: дружній, рекомендаційний, зневажливий, докірливий, втішний, викривальний, повчальний, загрозливий, наклепницький, заохочувальний, порадицький, прохальний, запитальний, лист у відповідь, пояснювальний, звинувачувальний, захисний, вітальний, іронічний, вдячний, конфіденційний лист [1].

Серед дослідників епістолярію точаться суперечки стосовно жанрових різновидів листа. Н. Белунова виділяє шість видів: “Дружній, діловий, науковий, публіцистичний, художній і побутовий” [2, 7578], В. Кузьменко називає: “Епістолярні статті, відкриті листи, епістолярні памфлети” [9, 194], В. Здоровега перераховує “відкритий лист, послання, лист без адреси, звернення, заява, привітання” [5, 262]. Однак подібні різновиди не вмотивовані. Наприклад, дружній лист може бути водночас і художнім і побутовим, так само як публіцистичний – діловим. Н. Белунова не обґрунтувала такого свого вибору, зокрема в чому полягає специфіка наукового листа? Помічаємо тавтологію в класифікації В. Здоровеги: лист без адреси передбачає відсутність адресанта, тоді чим пояснюється його існування; звернення, заява, привітання також важко зарахувати до епістолярію, бо кожен з представлених типів має свою специфіку, структуру й особливості текстотворення.

Не позбавлена умовності класифікація листів І. Войцехівської та В. Ляхоцького: “За типом змісту (листи-повідомлення, листи-запити, листи-відповіді тощо) і за жанрами (листи-біографії, листи-нотатки, листи-інтерв’ю і т. д.). Класифікують листи і за так званими зворотними блоками лист-відповідь у хронологічному порядку, який наочно показує інтенсивність листування (разові та постійні кореспонденти)” [3, 25]. Подібна схема може бути прийнятною для листів не віддалених у часі, досліднику складно простежити листи-відповіді чи листи-нотатки минулих століть з огляду на специфіку жанру, більшість із них не дійшла до сьогодні, інші розпорошені по архівах світу.

З огляду на особливості предметно-тематичної змістовності групи листів з домінантою “актуальні події суспільно-політичного життя”, Л. Морозова пропонує вирізняти серед них дві жанрові модифікації: “лист-роздум про актуальні події суспільно-політичного життя і лист-роздум з онтологічною тематичною домінантою, тобто лист з роздумами про сенс людського буття,

про своє місце в навколишній дійсності і т. і., проте наголошуємо на тому, що відмінність між ними базується на формальній наявності конкретно означених автором роздумів про буття і його сенс, про своє місце в швидкоплинному світі, про безсмертя художників тощо” [10, 99]. Тут же дисертантка наводить дефініцію листа-роздуму, яка, на нашу думку, може знадобитися при дослідженні українського письменницького епістолярію XIX ст. Отже, за Л. Морозовою, “лист-роздум про актуальні події суспільно-політичного життя – це жанрова модифікація письменницького листа, автор якого повідомляє про перебіг актуальних подій суспільно-політичного життя свого часу, аналізує й оцінює їх, виходячи з власних політичних поглядів і переконань. Його характерні риси – це: оперативність, зумовлена часовою актуальністю суспільно-політичних подій; значне просторово-часове розмежування рамочного й сюжетного планів за умови, якщо автор листа аналізує та оцінює актуальні події, зіставляючи їх з фактами суспільно-політичного життя минулого; синез фактографічного та суб’єктивно-ліричного типу композиційної побудови, як і домінування композиційно-мовленнєвих форм “повідомлення” і “роздум” [10, 99-100].

Листування засвідчує становище української мови в суспільстві XIX ст. У наукових публікаціях лінгвістичного характеру бачимо різноманітні думки щодо епістолярію. На основі функціональної ознаки до вже відомих стилів: художньо-белестричного, офіційно-ділового, суспільно-публіцистичного, наукового – мовознавці Л. Щерба, Ш. Баллі додають і епістолярний стиль. Російські мовознавці Т. Винокур і М. Кожина виділяють чотири стилі: художній, офіційно-діловий, науковий та епістолярний. Українські вчені-лінгвісти К. Ленець і М. Пилинський стверджують, що до 1917 р. українська літературна мова “могла розвиватися переважно в художньому стилі, частково в публіцистичному та науковому, основи жанрів яких склалися у надрах епістолярного стилю” [6, 161]. Саме історія листування в Україні українською мовою до XIX ст. зберегла лише поодинокі приклади.

Сьогодні важко знайти ґрунтовну розробку, присвячену теорії епістолярію. С. Скварчинська в монографії “Теорія листа”, виданій у 1937 р., розмежовує погляди дослідників на теорію і практику письменницької епістоли, виділяючи два підходи: перший – письменницький епістолярій розглядають як жанрово повне й самоцінне явище; другий, традиційний підхід – його представники визнають тільки апроксимативну сутність листа, тобто спеціально беруть до уваги лише практичну сторону. Спираючись на традиційний підхід, дослідниця виділяє чотири апроксимативні теорії листа:

1. Теорію листа-мови (промови);
2. Теорію листа-напівдіалогу;
3. Теорію листа-розмови;

4. Теорію листа-визнання. Авторка вказала на існування “ніби-теорій”, представники яких визначали лист як єдино продукт практичних потреб” [12, 187].

Термінологічна плутанина, пов’язана з визначенням жанру й дефініції понять, створює ряд труднощів. Отже, є нагальна потреба у розв’язанні понять та термінологічного наукового апарату.

Немає однастайності в поглядах стосовно дефініції таких понять: “лист”, “епістолярний стиль”, “епістолярний жанр”, “епістолярна форма”, “епістографія” тощо. Добре знаним є термін “епістола” (від грец. *epistole* – послання, лист) та похідні від нього означення: рід (“епічна епістола”, “віршована епістола”, “епістолярна драма”), жанр (“епістолярна публіцистика”, “епістолярний роман”, “епістолярний жанр”), стиль (“епістолярний стиль”, “стиль дидактичної епістоли”), поетика (“епістолярна формула”, “епістолярний код”).

В. Кузьменко звертає увагу на вживання терміна “епістола” в різних родових категоріях: “епістолярія”, “епістолярій”, що призводить до ускладнення в розумінні жанрової природи епістоли. Для письменницької епістоли пропонується таке визначення: “Лист письменника – це твір літературного та історіографічного жанру, позначений яскраво вираженою психологічною інтроспекцією та особистісним ставленням автора до дійсності й конкретного адресата, написаний з урахуванням специфіки кореспонденції певної історичної доби” [9, 61-64]. Дискусійним, на нашу думку, є твердження “написаний з урахуванням специфіки кореспонденції”, бо, з огляду на те, що лист – джерело збереження культурно-історичної пам’яті, він не може писатися з якимось “урахуванням”. Лист, тим більше крізь призму мемуаристики, якраз і видається цінним тому, що є автентичним у своєму роді, на відміну від художньої творчості, яка підпорядкована стильовим течіям доби.

Для аргументації запропонованої концепції автор посилається зокрема на ту обставину, що переважна більшість представників українського письменства ніколи не зводила свою життєву місію тільки до писання художніх творів. Реальна дійсність часто примушувала митців “підставляти плечі під тягарі інших справ – громадсько-політичних, освітніх, видавничих” [9, 61-64]. Письменницька мемуаристика XIX ст. яскраво підтверджує тезу науковця, тому що крім художньої творчості, яка не завжди могла побачити світ через цензурні утиски, діячі активно

листувались, у цих листовних взаєминах і порушувалися питання створення шкіл, друкарень, громад, товариств, покликаних упроваджувати націєтворчі ідеї в народні маси.

Проаналізувавши значну кількість визначень, дефініцій поняття “лист”, доходимо висновку, що цей різногранний жанр репрезентує сторінки життя як адресата, так і адресанта. А отже, лист не можна розглядати окремо від творчості письменника, бо він є водночас і літературою, і творчістю; лист письменника – це документ часу і ключ до простеження становлення його творчої концепції. Таким чином, лист дає змогу краще пізнати епоху, умови життя людини, є важливим культурологічним документом життя нації, що має значну пізнавальну й художню цінність. Саме ці якості дають підставу розглядати лист як одне з джерел збереження історичної та духовної пам’яті й, отже, у цій функції сприймати його крізь призму мемуаристики, в основі різних визначень якої – пам’ять.

Список використаних джерел

1. Античная эпистолография: очерки / отв. ред. М. Е. Грабарь-Пасек. – М. : Наука, 1967. – 126 с.
2. Белунова Н. И. Дружеское письмо творческой интеллигенции как эпистолярный жанр / Н. И. Белунова // Филол. науки. – 1997. – № 6. – С. 81 – 89.
3. Войцехівська І. Н. Епістологія. Короткий історичний нарис / І. Н. Войцехівська, В. П. Ляхоцький. – К., 1998. – 54 с.
4. Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності : монографія / В. М. Галич. – К. : Наук. думка, 2004. – 816 с.
5. Здоровега В. Й. Збагнути день суціль / В. Й. Здоровега. – К. : Дніпро, 1988. – 263 с.
6. Кожина М. Н. Стилистика русского языка / М. Н. Кожина. – М. : Просвещение, 1977. – 223 с.
7. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Копистянська. – Л. : ПАІС, 2005. – 368 с.
8. Коцюбинська М. „Зафіксоване і нетлінне”: Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К. : Дух і Літера; Х. : Правозахисна група, 2001. – 293 с.
9. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ ст. / В. Кузьменко. – К. : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1998. – 306 с.
10. Морозова Л. І. Письменницький епістолярій у системі літературних жанрів: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Морозова Людмила Іванівна. – К., 2006. – 223 с.
11. Прохоров Е. И. Издание эпистолярного наследия / Е. И. Прохоров // Вопр. текстологии. – 1964. – Вып. 3. – С. 19.
12. Ganszyniec Ryszard. Polskie Listy, milosne dawnych czasow / R. Ganszyniec. – Krakow –Lwow, 1925.

Summary. The literary critics' scientific approaches to memoirs have been analyzed and systematized, the genre typology of memoirs has been scientifically grounded in the thesis.

Key words: memoirs, genre system, lette.

УДК 821.161.1-1.09

Т.П.Решетюк

АРХЕТИП ВОСКРЕСЕНИЯ В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА

У статті аналізуються особливості художньої трансформації архетипу воскресіння в оповіданнях А.П. Чехова “Архієрей”, “Студент”, “У Святу ніч” та ін. Вказується на їх роль у художній структурі творів .

Ключові слова: А.П. Чехов, архетип, художня структура, мала проза.

Понятие архетипа в последнее время получило самое широкое распространение в литературоведении. Введенное в гуманитарную науку К.Г. Юнгом как обозначение образов коллективного бессознательного на глубинном уровне человеческой психики, это понятие в течение ХХ века приобрело общепризнанный смысл первичных, фундаментальных моделей в самых разных сферах человеческого существования. В современном литературоведении архетип понимается “как сквозной образ с многоуровневой структурой – от элементарных образов отдельных произведений до целых литературных направлений и школ – пронизывающий всю мировую культуру и порой наделенный внутренней антиномичностью (“рай утраченный” – “рай обретенный”, идиллия – антиидиллия, и т.п.)...” [2, 319]. Именно в таком, широком

общекультурном смысле (не сугубо юнговском или богословском) используется данное понятие в настоящей работе. Следовательно, и архетип воскресения трактуется как система всевозможных образов и мотивов в чеховском творчестве, восходящих к евангельскому событию воскресения Иисуса Христа и открывающих каждому человеку в отдельности и человечеству в целом перспективу и надежду на обретение вечной жизни.

Об архетипных основаниях творчества Чехова писали много; так или иначе этой проблемы касались все чеховеды (см., например, [1; 6; 7; 10]), но мало кто ставил ее в центр своих научных интересов. Исключение составляют работы Ю. Доманского, в которых термин “архетип” часто фигурирует в титульных формулировках [3]. Вместе с тем и он не посвятил архетипу воскресения у Чехова специального исследования. Значимость этого архетипа в целом для русской литературы неоднократно подчеркивал И.А. Есаулов, дав ему определение “пасхальный архетип” [5] и связав с категорией соборности [4]. Чеховскую пасхальность И. Есаулов анализирует на примере рассказов “Студент” и “На святках”, касаясь по преимуществу проблематики этих произведений. В.И. Тюпа, не используя термина “архетип”, доказательно утверждает смыслообразующее значение феномена преобразования/воскресения в рассказе “Архиерей” [9].

Об актуальности заявленной в названии статьи темы и необходимости дальнейшей ее разработки говорит тот факт, что в чеховедении до сих пор не решен вопрос о мировоззренческих (в том числе религиозных) доминантах писателя; в связи с этим одни и те же произведения часто трактуются прямо противоположно. Методологическим основанием нашей попытки приблизиться к этой проблеме является анализ поэтики тех произведений Чехова, в которых актуализирован указанный архетип. Помимо уже отмеченных рассказов “Студент” и “Архиерей”, мы обратимся также к рассказам “Святою ночью” и “Письмо”, которые, насколько нам известно, в данном контексте не рассматривались в критической литературе о Чехове.

В начале рассказа “Студент” безличным повествователем сообщается о том, что Иван Великопольский, студент духовной академии, накануне Пасхи, в день Страстной Пятницы, возвращается домой с “тяги”, т. е. охоты. Сам по себе этот факт сразу приобретает в глазах читателя негативный смысл, поскольку налицо грубое нарушение церковно-христианской обрядности, тем более для человека, собирающегося связать свою жизнь с духовным званием. Почти сразу повествование переводится в перспективу героя, т.е. окружающий мир дается через его восприятие. При этом акцентируются негативные перцептивно-чувственные моменты (“закоченели пальцы”, “разгорелось от ветра лицо”, “мучительно хотелось есть”, “пожимаясь от холода”), что в целом передает мрачно-пессимистическое настроение, несовместимое с предстоящим праздником. Бытовые неурядицы выводят студента на предельно широкие историософские обобщения: “студент думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше” [9, т.8, 306].

Короткая, но емкая и прозрачная в смысловом отношении экспозиция сменяется эпизодом встречи студента с двумя вдовами, матерью и дочерью, греющимися у костра после ужина. На последнем моменте повествователь тоже не останавливает специального внимания читателя, но и тут становится ясно, что ужин в Страстную Пятницу не согласуется с церковными требованиями. Таким образом ситуация если не богоотступничества, то нарушения обрядовости усугубляется. Неожиданно студент (очевидно, по ассоциации с холодом и костром), вспоминает эпизод из Евангелия, когда будущий апостол Петр так же грелся у костра предпасхальную пятничную ночь и рассказывает женщинам историю измены Петра Христу. По мере этого рассказа, занимающего большую часть текста, происходит преобразование как главного героя, так и его слушательниц.

Существенно, что в речь студента все время вклиниваются обращения (“Если помнишь”; “ты слышала”; “понимаешь ли”). Устанавливаемая коммуникационная связь оказывается обоюдонаправленной и взаимовлияющей. Рассказ производит сильное впечатление на женщин, хотя автор и не описывает их переживаний, ограничиваясь сообщением о том, что по лицу Василисы потекли “слезы, крупные, изобильные”, а Лукерья “покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль” [9, т.8, 308]. Сам же студент открывает для себя другое видение мира. При этом автор не говорит о каком-то коренном мировоззренческом повороте, но тонко указывает на возникновение новых эмоционально-чувственных штрихов в душевном состоянии персонажа: “И радость вдруг заволновалась в его душе...”. То, что прежде казалось ему беспросветным круговым движением (“все эти ужасы были, есть и будут”), теперь оценивается прямо противоположно: “Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого <...> правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...” [9, т.8, 309]. Автор не делает мировоззренческую и духовно-нравственную перемену в

герое окончательной, отдавая предпочтение, как он это часто делал, открытому финалу, в котором прочитывается перспектива потенциального душевного возвышения и воскресения человека. В силу этого архетип воскресения в данном рассказе приобретает значение основополагающей экзистенциальной и онтологической возможности. Связь, возникающая между всеми персонажами рассказа с “грешником” Петром, а через него с Христом, страдающим в эту ночь в Гефсиманском саду, и со всеми людьми, когда-либо жившими на земле, развернута как и индивидуально-личностный человеческий мир, так и во всемирную историю, что позволяет говорить об исключительной глубине нравственно-философского обобщения Чехова.

В наиболее очевидной, почти эксплицитной форме архетип воскресения представлен у Чехова в рассказе “Архиерей”. События, описанные в нем, происходят в дни от Вербного до Пасхального воскресения, однако повествование разомкнуто и в прошлое, и в будущее. В настоящем времени главным событием является приезд к преосвященному отцу Петру матери и племянницы и его смерть в викарском архиерею, матери и племянницы и его смерть в субботнюю ночь накануне Пасхи. Безусловно, символично время смерти героя: как сказано в другом рассказе писателя, о котором речь пойдет ниже, – “Святою ночью” (1866), перед Пасхой могут умирать только угодные Богу люди.

Огромное значение для понимания идейного смысла рассказа имеют сцены и мотивы, связанные с природным миром, окружающим героя. Это – картины лунной ночи в первой главе и соотнесенное с ними изображение солнечного дня в начале четвертой главы. Символично, что солнечный свет постепенно вытесняет в рассказе лунное сияние вплоть до абсолютного торжества света в финале. Мотив светоносности, коррелирующий с Пасхальным светом, соединяет также воспоминания архиерея о прошлом (детство, пребывание за границей) с предсмертным видением героя и финальными жизнеутверждающими сценами.

Не случайно и то, что Преосвященного зовут Петр. Это ассоциативно вызывает параллели с апостолом Петром из Евангелием. И подобно тому, как очеловечивается этот образ Иван Великопольским из “Студента”, происходит очеловечивание Преосвященного. Евангельский Петр до известной поры сомневается, колеблется и в какой-то момент даже отрекается. Кроме того, уместно вспомнить, что в Евангелии от Матфея Петр, узнав о будущей жертве Христа, предлагает ему: “Будь милости к себе!” Иисус воспринимает это как искушение и в ответе его противопоставляется “божественное” и “человеческое”: “Отойди от меня, сатана! Ты мне соблазн, потому что думаешь не о том, что божие, но что человеческое” (Матфей, 16, 21-23).

Сомнения чеховского героя вызваны ощущением неправильности, “ненастоящести” его жизни, желанием быть “простым” человеком. Истинного себе он видит в детстве, поэтому в воспоминаниях прошлое становится для него воплощением счастья и свободы: “Милое, дорогое, незабвенное детство! Отчего оно, это навеки ушедшее, невозвратное время, отчего оно кажется светлее, праздничнее и богаче, чем было на самом деле?” [9, т.10, 188]; В другом месте: “Преосвященный сидел в алтаре, было тут темно. Слезы текли по лицу. Он думал о том, что вот он достиг всего, что было доступно человеку в его положении, он веровал, и все же было ясно, чего-то еще недоставало <...>” [9, т.10; 195]. Некоторыми исследователями рассказа эти сомнения и неприятие архиереем своего положения трактуется как внутренний отказ от духовного сана и тем самым отход от церкви и Бога. Думается, такая трактовка не отвечает тому, что есть в самом тексте произведения. Не вдаваясь в детали дискуссии по этому поводу, длящейся в литературоведении уже не одно десятилетие, отметим, что нам кажется наиболее близким к истине В.И. Тюпа. Исследователь отмечает, что “глубинными хронотопическими и ценностными полюсами жизни в “Архиерее” обнаруживают себя, с одной стороны – дольная временность мерно длящегося настоящего (рассказ буквально пронизан временными метками лет, дней, часов), с другой – горняя вечность бытия. В универсуме с такой системой координат событие смерти оказывается всего лишь уходом из временности и приобщением к вечности” и вследствие детального анализа повествовательно-текстовой структуры “Архиерея” делает вывод о том, что главным событием рассказа является “воскрешение личности героя”, “его вознесение из дольного мира в горний” [8, 49].

Все это подтверждает мысль о неокончателности смерти героя, его “преображении” и таким образом архетип воскресения становится доминирующей смысловой парадигмой рассказа.

Пасхальный архетип положен также в основу рассказа “Святою ночью”. Его временной план ограничен, в соответствии с названием, предпасхальной ночью и утром следующего воскресения. Герой, от имени которого ведется повествование, на пароме переправляется через речку, чтобы попасть в монастырь на праздничное богослужение. По дороге он беседует с молодым монахом Иеронимом, который рассказывает ему о своей дружбе с иеродьяконом Николаем, скончавшимся накануне праздника.

Высокий евангельский смысл рассказа задается в его экспозиции описанием звездной ночи: “Было темно, но я все-таки видел и деревья, и воду, и людей... Мир освещался звездами, которые вплотную усыпали все небо. Ради праздничного парада вышли они на небо все до одной, от мала до велика, умытые, обновленные, радостные, и все до одной тихо шевелили своими лучами.

Небо отражалось в воде; звезды купались в темной глубине и дрожали вместе с легкой зыбью” [9, т.5, 92]. Самоценность этого описания снимается уже в нем самом выражением “ради праздничного парада”, в дальнейшем же на его фоне и переправа, и рассказ Иеронима, и пасхальное богослужение приобретают особую значительность. Переправа как ключевой момент рассказа, сопровождаемая колокольным звоном и светом, встающим над монастырем, получает смысл перехода в сакральный мир, прозрения красоты и чуда земной жизни. В Иерониме – и по его рассказу в монахе Николае, писавшем исключительной красоты акафисты, – рассказчик отмечает неизбежную тягу человека к прекрасному. Отмечая “дар необыкновенный” своего товарища, Иероним невольно демонстрирует, как в его текстах сливаются в единое целое канонические составляющие христианской образности – звук, цвет и аромат: “Древо светлоплодовитое... древо благосеннолиственное ...<...> Найдет же такие слова! Даст же господь такую способность! ...<...> Кроме плавности и велеречия, сударь, нужно еще, чтобы каждая строчечка изукрашена была всячески, чтоб тут и цветы были, и молния, и ветер, и солнце...” [9, т.5, 97-98]. Создаваемая гармония и заставляет читателя и слушателя “сердцем радоваться и плакать”.

В характеристике Иеронима Николай становится образцом святости, христианской праведности и настоящей веры, и в силу этого он обретает архетипические черты святого. Очень важно и то, что смерть его случилась накануне праздника Воскресения Господнего, имплицитно выражая таким образом проекцию архетипа воскресения.

Вместе с тем рассказ вовсе не представляет собой идиллическую картину праздника. По контрасту с возвышенно-благородным мироотношением главных героев изображены здесь господствующие в окружающей жизни духовная вялость, равнодушие, приземленность мыслей и действий людей.

Чехова неоднократно упрекали в неблагоприятном изображении церковной жизни и ее служителей. Этот момент присутствует и в рассказе “Святою ночью”, когда и в рассказе Иеронима о монастырской жизни, и даже в пасхальном богослужении рассказчик отмечает черты суетности и неблагочестия. Среди всей монастырской братии только один Николай отличается истинной праведностью, кротостью и пониманием священного писания. Никто, кроме него, не мог так глубоко проникнуть в его суть (ср.: “Сейчас започнут пасхальный канон... – сказал Иероним, – а Николая нет, некому вникать... Для него слаже и писания не было, как этот канон. В каждое слово, бывало, вникал!” [9, т.5, 99]. В жизни остальных монахов, по словам Иеронима, недостает кротости и сосредоточенности (“Говорят все громко, когда ходят, ногами стучат, шумят...”), а самоотречение и творческий дар Николая воспринимаются с предубеждением (“Были которые смеялись и даже за грех почитали его писание...”) [9, т.5, 99-100].

Специфической авторской интерпретацией отмечена проекция архетипа воскресения в рассказе “Письмо”. Действие его происходит в пасхальные дни и организовано вокруг личности внесюжетного персонажа, сына дьякона Любимова, названного в тексте “неверякой”. Сын живет в городе, не ходит в церковь, не соблюдает обрядов и, вообще, по словам благочинного, ведет неправедную жизнь. Рассказ написан, скорее, в иронической манере, и это в известной степени вводит в заблуждение исследователей, числящих его по ведомству “сатирических”, и, следовательно, не включая в сферу философской проблематики. Между тем, в нем заложен глубокий нравственно-мировоззренческий потенциал.

Прежде всего обращает на себя внимание имя “греховодника” – Петр. Это позволяет соотносить его с апостолом Петром. Безусловно, сын дьяка – прямая противоположность ученику Христа, именовавшемуся до призвания Симоном. Иисус нарекает его Кифа, то есть “камень”, который должен стать опорой Церкви (Мф. 16: 18). Немаловажным представляется тот факт, что Симон занимался рыбной ловлей, которую очень чеховские благочинный и дьякон, а Петр, напротив, относится к ней “презрительно и критически”. Отец сам подчеркивает разницу между сыном и его апостолом-покровителем: “Мой же Петр не камень, а тряпка”. Вторая важная библейская ассоциация – это параллель с блудным сыном (ее вызывает целый ряд деталей жизни сына в городе). И хотя речь в рассказе не идет ни о раскаянии, ни о прощении сына, важнее всего здесь позиция отца. На словах он сурово осуждает сына, на самом же деле горячо его любит и открыт к прощению. Когда дьяк вспоминает о сыне, он невольно улыбается и даже меняется его голос, что как бы невзначай отмечается рассказчиком. Неслучайной представляется и его фамилия – Любимов. Простить сыну его грехи предлагает и приятель дьякона отец Анастасий, в словах которого слышны отзвуки евангельского текста: “Тогда Петр приступил к Нему и сказал: Господи! сколько раз прощать брату моему, согрешающему против меня? до семи ли раз? Иисус говорит ему: не говорю тебе: до семи, но до седмижды семидесяти раз” (Мф. 18: 21-22).

А.С. Собенников [7] отмечает, что в рассказе устами благочинного говорит Бог карающий. Но, изливая свой гнев, священник сам впадает в грех, ведь на праздник Воскресения нужно всех прощать. Позицию Бога милующего выражает пьяница отец Анастасий: “А ты, дьякон, рассуди:

наказующие и без тебя найдутся, а ты бы для родного сына милующих поискал! <...> не праведников прощать надо, а грешников”. Именно этот опустившийся, утративший облик священника человек произносит слова Покаянного Псалма царя Давида: “Во гресех роди мя мати моя, во гресех жил, во гресех и помру”, – псалма, который в первых своих строчках содержит просьбу о прощении: “Помилуй меня, Боже, по великой милости Твоей” (Пс. 50: 1).

По мнению С.Д. Абрамовича, «упрекаемый за пьянство благочинным о. Анастасий в своей новой ризе <...> выглядит во “внутреннем сюжете” <...> подлинно призванным на “пир брачный”, ибо он-то единственный тут по-настоящему добр и великодушен. Само пьянство его есть символическая параллель евангельской теме пира со Христом, сопричастности Жениху. Да и имя “Анастасий” – воскресший – говорит само за себя” [1, 8; подчеркнуто автором цитаты. – Т.Р.]. Исследователь спорит с другими чеховедами, считающими, что библейские параллели преследуют здесь сатирические цели: “Скрытая добродетельность в обличье униженном и сиром вовсе не осмеяна тут через “мифологическую репродукцию”» [1, 8].

В первой редакции рассказа благочинный под воздействием пасхального песнопения (“...и друг друга объедем! – пели певчие – рцемъ: братие! И ненавидящим нас простим вся воскресением”) мысленно прощает и грехи отца Анастасия, и грехи Петра, советуя дьякону не отправлять письма, продиктованного им в научение и осуждение сына [9, т. 6, 516]. В окончательном же варианте Чехов изменяет такую прямолинейную концовку, но оставляет за отцом Анастасием слова о необходимости прощения.

Не менее существенна и приписка к письму, сделанная наивным, но любящим и скучающим по сыну отцом. В ней косвенно утверждается победа доброты и искренности, и идея прощения таким образом торжествует в рассказе. Чехов, таким образом, умело и ненавязчиво проецирует евангельский архетип на реально-бытовой план, поднимая проблематику рассказа на нравственно-философский уровень.

Таким образом, архетип воскресения является ведущим фактором, обуславливающим особенности проблематики и поэтики таких рассказов А.П. Чехова, как “Студент”, “Архиерей”, “Святою ночью”, “Письмо”. В каждом из них так или иначе сомнения героя в благостности мира преодолеваются приобщением к миру евангельских истин.

Список использованных источников

1. Абрамович С.Д. Концепция личности у Чехова-повествователя в контексте идейно-эстетических исканий русского реализма: Автореф. дис. на соиск. уч. степ. докт. филол. наук: 10. 01.01 / С.Д. Абрамович. – Киев, 1991. – 36 с.
2. Большакова А. Ю. Архетип в теоретической мысли XX в. / А. Большакова // Теоретико-литературные итоги XX века / Редкол.: Ю.Б. Борев (гл. ред.), Н.К. Гей, О.А. Овчаренко, В.Д. Сквозников и др. – М.: Наука, 2003. Т. 2. Художественный текст и контекст культуры / Редкол. Ю.Б. Борев (отв. ред.), С.Г. Бочаров, И.П. Ильин и др. – 2003. – С. 284-319.
3. Доманский Ю.В. Статьи о Чехове. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 95 с.
4. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе / Иван Андреевич Есаулов. – Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1995. – 288 с.
5. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности / Иван Андреевич Есаулов – М.: Кругъ, 2004. – 560 с.
6. Катаев В. Б. Сложность простоты: Рассказы и пьесы Чехова. – 2-е изд. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. – 108, [2] с.
7. Собенников А.С. Чехов и христианство // http://palomnic.org/bibl_lit/obzor/chehov_/sobennikov/
8. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса (“Архиерей” А.П. Чехова) / Валерий Игоревич Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.
9. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. / А.П. Чехов – М.: Наука, 1983 – 1986.
10. Чудаков А. П. Мир Чехова: Возникновение и утверждение / А.П. Чудаков. – М.: Советский писатель, 1986. – 384 с.

Summary. The peculiarities of the artistical transformation of the Resurrection archetype in A.P. Chehov's short story (“The Archiereus”, “The Student”, “At Holy Night”) have been analysed in the paper. The role of the Resurrection archetype in the artistical structure of the works has been cleared.

Key words: A.P. Chehov, archetype, artistical structure, short story.

МІФОПОЕТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ОНІРОПРОСТОРУ У ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА

У статті проаналізовано міфопоетичний аспект оніричної складової поезії В. Стуса. Оніропоетика Стусової творчості виявляє інтенсивну міфологічну концентрацію. Досліджено, що хронотоп сновидінь аналізованої поезії співвідноситься із міфологічним абсолютним часом та простором. Оніричний пласт є важливим елементом міфопоетики творчості В. Стуса.

Ключові слова: *оніропростір, сон, хронотоп сновидінь, міфологічний час і простір.*

Художній світ Василя Стуса значною мірою представлений картинами онірично-холотропних станів (сновидіння, марення, візонерство тощо).

Сновидіння як специфічний стан свідомості мають давню історію досліджень. Природа походження снів цікавила ще Фому Аквінського, який зауважував взаємозалежність денних подій і думок особистості та образів нічних сновидінь. Ще раніше Цицерон вказував на важливу роль душі у переживанні оніричних станів, вважаючи, що сонні марення є вираженням душі людини, яка під час безсилля тіла не в змозі керувати ні самим тілом, ні почуттями, через що вдається до мрій, що, у свою чергу, за Аристотелем, є продуктом денної діяльності. Із такої комбінації залишків пам'яті і уяви постають сні.

Цей погляд наближений до фрейдівського визнання снів як продукту діяльності мозку, тобто результату денного (свідомого) життя людини. Більше того, деякі сні видають нам інформацію (за Зигмундом Фройдом, "сліди давнини"), у якій містяться елементи первісних ритуалів і міфів, що зберігалися у людській свідомості впродовж століть. До того ж, Зигмунд Фройд першим використав художню літературу для аналізу сновидних елементів як способу пізнання несвідомого пласту психіки.

Швейцарський психоаналітик Карл Густав Юнг уточнює фрейдівське визначення "сліди давнини" до відомих у літературознавстві "архетипів", або "першообразів" як елементів колективного несвідомого людства. Архетипи є лише загальними схемами універсальних образів, "залишків пам'яті" про багаторазово повторювані моделі досвіду наших предків, що актуалізуються як у художній творчості, так і у сновидіннях.

Дослідження сновидінь продовжилися і в постфрейдівський період. Еріх Фромм говорив про денне і нічне життя людини, акцентуючи увагу на другому, у якому *"ми ніби відкриваємо для себе величезний пласт досвіду та сновидінь, про існування яких удень ми навіть не здогадувались"* [9, 182].

Отож, онірична критика базується на психоаналітичній концепції і теорії архетипів і дедалі частіше стає методологічним інструментарієм досліджень художніх творів у науковій практиці українських літературознавців (Тетяни Мейзерської, Сергія Пригодія, Марії Моклиці, Тетяни Бовсунівської, Наталі Фенько, Наталі Мочернюк, Олени Бідюк тощо). Поєднання архетипної критики та міфокритичного підходу до інтерпретації оніричних елементів спостерігаємо у роботах Тетяни Жовновської, Лариси Дикаревої та ін.

Сновидіння у поезії Василя Стуса з різних позицій досліджували Юрій Шерех-Шевельов (*"...сні в житті засланця-в'язня – частина його біографії, а в поезії – брама в іншу реальність, де я – я і не я, ти – ти і не ти, а якоюсь гранню і я..."* [10, 378]); Олег Рарицький, який відзначає важливе значення сновидних символів-образів у творчості Василя Стуса; Ганна Віват, яка, йдучи за розробленою Наталею Фенько класифікацією картин сну у художньому творі, розглядає два типи сну у Стусовій поезії: сон-концепцію і сон – художній прийом, паралельно аналізуючи сон як художній образ та його психологічне, філософське і світоглядне навантаження.

Проте сучасне стусознавство оминає розглядати сновидіння у поезії Василя Стуса як органічну складову її [поезії] міфопоетики. Звідси впливає мета нашого дослідження – проаналізувати міфопоетичний аспект оніричного елемента Стусової поезії.

До питання спорідненості сну і міфу зверталися представники аналітичної психології, структурно-семіотичної школи тощо. Карл Густав Юнг називав сновидіння мовою підсвідомості (а конкретніше, колективного несвідомого, що є сховищем загальнолюдського культурно-міфологічного досвіду у формі архетипів, про що йшлося вище), тобто саме у сновидіннях міфологічний пласт виходить на поверхню. Зауважимо, що швейцарський вчений розмежував сон та міф на основі їх відношення до архетипів: у міфі відбувається свідомо обробка архетипів, натомість у сні – несвідоме їх проявлення. Слушною у цьому ключі вважаємо думку Тетяни Жовновської (авторки кандидатської дисертації "Онірично-міфологічний дискурс прози Валерія Шевчука", 2000 р.): *"...у природному сновидінні як напівсвідомій (за А. Шніцлером та ін.) діяльності така різка опозиція (між сном та міфом. – С. С.) знімається, а в літературному сні, що виступає як художній інтенціонал у структурі твору і є певною художньою стилізацією*

(поетики, змісту тощо) природних сновидінь, взагалі втрачає сенс. Непівсвідома психе сновидіння, черпаючи образи для сновидінь із потужного архетипного міфологічного підґрунтя підсвідомості, комбінує їх для різноманітних сюжетів сновидіння відповідно до канонів оніричного жанру. При цьому щоразу відбувається акт індивідуального міфотворення...” [3, 6–7].

На схожість міфу і сновидінь вказував Еріх Фромм: “...найдивніше – це те, що породження нашого сплячого розуму схожі на найдавніші творіння людини – міфи... Факт залишається фактом: більшість сновидінь мають багато спільного з міфами як за формою, так і за змістом, і ми самі, вважаючи міфи дивними і чужими вдень, вночі набуваємо здатності до міфотворчості” [9, 182].

Літературний сон, будучи компонентом поетики (міфопоетики) твору, будується за міфологічними принципами. Так, ідею Клода Леві-Стросса про спіралевидний розвиток міфу можна спроектувати на структуру літературного сновидіння, що й робить Тетяна Жовновська. За словами дослідниці, “сон, як і міф, має спіралеподібну форму: під час сновидіння діє могутній потяг до огортання, спрямованості до оніричного центру – кульмінації сновидної оповіді” [3, 6].

Оніричний простір поезії Василя Стуса ізоморфний міфопоетичному, він багатопаровий, кожен його пласт має свої характеристики. Відповідно, й час у сновидіннях співвідноситься з міфічним, він неоднорідний (надзвичайно пришвидшений або, навпаки, уповільнений, загальмований), циклічний (чергування трьох часових періодів – минуле, теперішнє, майбутнє, – без зміни якості часу) чи спіралеподібний (повторення у поліпшеному варіанті, у вищій якості).

Сновидні картини у поетичній творчості Василя Стуса відображають міфомислення автора, актуалізуючи пра-час і пра-простір:

*Молочною рікою довго плив:
об мене билась білостегні риби,
стояв нестерпний світ, як круча здіблений,
а попід кручу зяв чорний рів [5].*

Молочна ріка – образ-знак первинного стану світу, пов’язаного з материнським породжувальним началом. Значення первинності посилюється образом води, що в міфологічній традиції втілює Хаос як першостан світу. Наведений фрагмент є точною ілюстрацією слів Юнга: “Первинна стихія – вода, – що розуміється як лоно, груди матері і як колиска, є істинно міфологічним образом, художньою єдністю, що наділена змісто) і не припускає подальшого аналізу” [11, 60]. Через онірично-холотропний стан ліричний герой потрапляє (повертається?) до “начала начал”, стає мешканцем начального космосу разом із “білостегними рибами”. Цей оніричний простір виявляє тенденцію до впорядкування через дихотомію його елементів: *круча – рів, молочна ріка – чорний рів, утеклий і далекий день – спижово-згускла ніч.*

Оніричний стан ліричного “я” градуїований за глибиною проникнення у підсвідомість. Градація є спадною: *маячня-сон-спогад*, – і відображає поступове виринання ліричного суб’єкта до реальності зі світу образів, диктованих колективним несвідомим (якщо скористатись термінологією Юнга) в ситуації, коли межа між свідомим та несвідомим пластами людської психіки максимально звужується:

*.....Хай святиться
ця маячня, що стала при вікні
і білою, мов неміч, головою
об шибу б’ється. Хай святиться сон
і роками проритий, як прокльон,
цей спогад, що спотворений явою [5].*

Знаково, що такий сновидно-маячний стан ліричний суб’єкт сприймає як певне одкровення, сакральне знання, профановане “явою”.

Відомий дослідник міфу Єлеазар Мелетинський у контексті характеристики міфологічного часу говорить про його спорідненість зі сновидіннями: “Класичний приклад міфічної епохи першотворення – це так званий час сновидінь (*dream time*) у міфології австралійських аборигенів. Власне кажучи, цей термін неточний, хоча з легкої руки австралійських етнографів [...] самі аборигени зараз широко користуються словом *dreaming* для вказівки на комплекс уявлень, ядром якого є міфічна епоха” [4, 174].

Поезія “Спогад” (назву потрібно розуміти в ключі не індивідуального, а загальнолюдського досвіду) через оніричну поетику подає картину абсолютного міфологічного минулого, часу першоджерела. Образи наведеного міфотексту виявляють ознаки архетипу:

*Край золотого бережка
вода струміла,
щока, солоні і гірка,
мені щеміла.
Єдвабом теплим обдало
мій зір колючий,*

*вечірнє сонце відійшло
за дальні кручі.
І захід дзвоном калатав,
і звістувала
зоря між радісних заграє,
що ніч настала [6].*

Онiричний простiр може охоплювати реальне минуле (у формi спогадiв), можливе майбутнє (пророчi сни, вiзiї), трансформоване теперiшнє – альтернативний часопростiр як бажаний замiнник реального (найчастiше постає у формi снiв) i, у спотвореному, гротескному виглядi, – як небажаний замiнник (реалiзується у формi марень, божевiльних видiнь).

Отже, онiрiя як особливий стан iснування лiричного суб'єкта Стусової поезiї охоплює рiзні часовi пласти – минуле, теперiшнє, майбутнє, – якi, однак, не є дискретними вiдрiзками, а взаємодiють у холотропнiй свiдомостi, перехрещуючись, накладаючись один на одного, творячи тим самим специфiчний онiричний простiр. Текстом, у якому реалiзується зазначена модель, може слугувати вiрш “Зазираю в завтра – тьма i тьмуца / тьма”, який вкотре пiдтверджує те, що онiрична символiка оперує часом довiльно. Зигмунд Фройд у своїй працi “Тлумачення сновидiнь” зазначав, що час у сновидiннi тече прискорено та в оберненому напрямку i називає це явище “ефектом будильника”: дзвiнок будильника слугує кiнцевою точкою сновидiння i початком зовнiшньої дiяльностi людини. “Час у сновидiннi вивернутий через себе i, значить, разом з ним вивернутi i всi його конкретнi образи. А це означає, ми перейшли в область уявного простору... Сновидiння i суть тi образи, котрi вiддiляють видимий свiт вiд свiту невидимого, вiддiляють i разом поєднують цi свiти... Воно насичене змiстом iншого свiту, воно – майже чистий змiст iншого свiту, незримий, неречовинний, неминущий, хоча i такий, що виявляється видимо i нiби речовинно...” [8, 14].

Простеживши специфику перебiгу часу в онiропросторi вiрша, можемо схематично зобразити це так: майбутнє!теперiшнє!минуле!майбутнєI, – що репрезентує спiралеподiбну модель часу, який рухається у зворотньому напрямку. Тобто часовий виток починається майбутнiм, описаним в образах *тьмуцої тьми, чорної води, чорної пуци*, i завершується знову ж таки майбутнiм, що набуває нової, вищої якостi, представленої образом страшного суду. Образне наповнення аналізованої онiричної картини вiдсилає до середньовiчного жанру есхатологiчних видiнь, що парадоксально, оскiльки есхатологiя як уявлення про кiнець свiту належить до християнської культурно-мiфологiчної парадигми iз декларованою нею моделлю лiнiйного часу, що аж нiяк не узгоджується iз моделями часу цикличного чи спiралевидного (в аналізованому вiршi образ страшного суду мав би позначати абсолютну якiсть майбутнього, однак це суперечить спiралеподiбнiй часовiй моделi).

У холотропних картинах Василя Стуса часто фiгурує образ божевiльної, маячної води, тьмяної рiки, якими репрезентується несвiдомий пласт людської психiки: “... менi наснилася вода / i дуже чорна, як смола пекельна...” [6], а також:

*Рiка – вельможна й радiсно – текла,
урилки лиць, очей, долонь i реплiк,
окрайцi вижебраного добра,
i давнi спогади – ще тiльки-тiльки теплi –
неслись водою тьмяного Днiпра,
i все смiялось, прагло, гомонiло
i наближалось, мiнячи подоб,
немов минуле мною струменiло
i холодило мiй гарячий лоб [6].*

Вода, що має унiверсальну мiфопоетичну конотацiю первинного хаосу, спiввiдносить iз безконтрольним несвiдомим первнем. Сема “дзеркальнiсть, вiдображення” дає пiдстави для квалiфiкацiї зазначеної поезiї як дiалогу свiдомого та несвiдомого, а радше, навiть не дiалогу, а “монологу” несвiдомого, яке, мов весняна вода, прорвало загату свiдомостi i ринуло рiкою витиснених i забутих образiв минулого. Такi “воднi” лексеми: *воложений, рiка текла, струменiти, дощ, розлився безберего, голосiв охвилля, утонути*, – слугують для мовної орнаментовки тексту.

Оригiнальну рецепцiю бiблiйного сюжету про життя в Едемі пропонує вiрш “Ледь очi стулиш – дерево росте”. Простiр сновидного тексту структурується навколо мiфологеми Свiтового Дерева (у тексті – *райське дерево*), образ якого вiдсилає до мiфiчного абсолютного часу:

*Ледь очi стулиш – дерево росте
i павiттям, немов судини чорнi,
тобi всю душу оплете, огорне
i серед ночi цвiтом процвiте.
Пiд райським деревом кохана жде,
а яблука червоно-золотавi
мiй син збирає в радостi i слави*

*його за руку Пан-Господь веде.
А доокруж – барвистий диво-сад,
прорвались трави пагоном і квітом,
і молода зоря горить над світом,
а десь хлюпочеться Тиверіад [6].*

Однак наведений фрагмент цікавий насамперед авторською трансформацією біблійного міфу. Мікрообраз яблук символізує не гріхопадіння (і, як наслідок, втрату світової гармонії), а саме встановлення гармонії, єднання зі світом і з собою (тут “я” подане у “тривимірному” вигляді через образи власне “я”, коханої і сина), що онірична свідомість обіграла через мотив повернення втраченого раю.

Міфологема втраченого раю (і майже синонімічна їй міфологема Золотого віку) – це один із варіантів реалізації дихотомії початкового/сакрального часу (міфологічного часу абсолютного минулого) та емпіричного/профанного (історичного) часу, яка характеризує міфологічне мислення. Ця реалізація дихотомії відображає розуміння минулого (іноді й майбутнього) як найкращого періоду людства, так званого Золотого віку.

У контексті Стусової поезії міфологема Золотого віку характерна для сновидінь-спогадів про дитинство. Пора дитинства співвідноситься із початковим часом, “дитинством” людства, коли все (і сама людина) було досконалим:

*... був час географічних відкриттів,
і день стелився, ніби самобранка:
коли благословлялося на світ
мені малому,
коли найперші кроки
проходячи, двоївся і троївсь,
сто сонць роїлось,
як джмелів лапатах,
і терлись зорі
крем'яхом сухим.
Долоні квітли,
пелюстками серця
довірливо розпізнавався край [5].*

Дитячі сновидіння виявляють особливу спорідненість із міфотворчістю. Дитина сприймає світ тут-і-тепер, конкретний момент існування береться за абсолютний. Образ “час географічних відкриттів” поза контекстом поезії сприймався б як відсилання до часу історичного/емпіричного, та, вплетений у міфопоетичну канву тексту, ототожнюється із dream time (часом сновидінь) у розумінні австралійських аборигенів (див. вище).

У поетичному просторі Василя Стуса паралельно існують два світи: у якому ліричне “я” існує і якого прагне. Це протиставлення умовно дублює часову дихотомію, про яку вже йшлося. Оніричні картини творять нову реальність, побудовану за міфопоетичними принципами. Сновидіння та спогади стають єдиною можливим засобом ескапі від дійсності, розімкнення простору “чотири на чотири” у необмежений космос, подолання лінійності профанного часу:

*І спогад усеможна завернув
і, відслонивши, мов терпіння, гори,
раптово до непам'яті пірнув.
Тепер ступай у ці незнані гори,
там наточи цілющої води,
щоб відживити ці старі сліди,
прокладені, здається, тільки вчора.*

.....
*Крислата яблуня в цвіту стоїть,
здається, розвилась посеред снігу,
щоб догодити спогадам, і кригу
струсити з віття [6].*

.....
*і я втікаю в світ забутих візій,
планету назираючи здаля.
Отак лечу. Внизу вода струмує
і закипає небо угорі.... [6].*

Численність таких фрагментів у Стусовій поезії дає змогу стверджувати, що оніричний стан є засобом подолання межі між уявним-бажаним та реальним, духовним та матеріальним, душею

і тілом. У цьому ключі доцільно згадати про анімістичні вірування первісних людей, які, спостерігаючи явища сну, втрати свідомості, смерті, зробили для себе висновок про “двійника” у тілі людини, здатного залишати тіло тимчасово чи назавжди. Звідси уявлення про те, що уві сні душа залишає тіло і мандрує самостійно, набуваючи досвід незалежно від людини, що пізніше проявляється у формі сновидінь, марень та інших холотропних станів свідомості. Проте до аналізу наведених фрагментів можна залучити психоаналітичну концепцію про сон як реалізацію бажань. Дослідниця теорії онірокриту Тетяна Бовсунівська зазначає, що *“сновидіння, як і будь-який холотропний стан, в життєвій практиці є заступником витісненого факту життя, байдуже, бажаного а чи навпаки, в художньому творі сновидіння не може остаточно позбутись подібного значення, тому часом символика сну приховує якусь “витіснену авторську” думку...”* [1, 19].

Для оніричного світу поезії Василя Стуса характерне розмежування “позитивної” і “негативної” (за критерієм бажаності) реальності, причому картини першої реалізуються переважно у таких оніричних станах, як сон і спогад (підтвердженням цього є цитовані вище фрагменти віршів), картини другої (“негативної”) реальності – у поетичних мареннях, візіях. Наприклад, вірш “З дощів, туману, забуття і туги” зображує простір зі знаком “мінус”, що підкреслено авторськими інаконазвами міфологічного часопростору (*міжчасся і міжпростір*). *“З дощів, туману, забуття і туги, / із забуття терпкової пільми / постала перша постать. Потім – друга, / а потім третя...”* [6] – оніричні елементи подані у формі марень ліричного суб’єкта; образи *порожня рура, незрушні мертві зорі, небес схолола ртуть, змертвіла порожнеча тих світів* дозволяють говорити про витворений видіннями антисвіт, куди “випадає” свідомість ліричного “я” у кризові моменти свідомості. Марення свідчать про втрату ліричним героєм здатності розмежовувати дійсність та видіння, що є симптомом холотропного стану свідомості. Тут не йдеться про втрату контролю над сновидінням, оскільки такий контроль неможливий а priori, але нерозрізнення уявного і реального сигналізує про хворобливий стан свідомості. Ліричний суб’єкт стає іграшкою власної уяви:

*І перегуслі зойки, мов туман,
зависли над вікном, беруть у бран
мене, німотного, і вгору зносять,
де кийські вітри тонкоголосять
і крізь вікно нашіптують мені
якісь слова, облесні та чудні [6].*

Отож, розглянувши холотропні плани художності у творчості Василя Стуса, можна стверджувати, що в оніричному просторі художнього сну відбувається акт авторського міфотворення. Біологічний сон і сон літературний як його художній дублікат виявляють надзвичайно тісний зв’язок із міфом на рівні форми, змісту, логіки структурування його компонентів. Онірична складова поетики Стусової творчості представлена фрагментами сновидінь (у тому числі й пророчих, на основі чого можна включити профетичний аспект до аналізу снів), спогадів, марень, видінь, візіонерських станів тощо, причому відбувається їхнє розмежування за критерієм бажаності твореної холотропним станом реальності. Хронотоп сновидінь співвідноситься із міфологічним початковим та абсолютним часопростором, а образи оніричного тексту набувають статусу міфологем. Оніропоетика творчості Василя Стуса міфологічно концентрована. Оніричний пласт є своєрідним екстрактом міфопоетики як системи формальних і змістових засобів втілення міфологізму у повному його обсязі.

Список використаних джерел

1. Бовсунівська Т. Достовірність онірокриту та її постмодерні стратегії / Т. Бовсунівська // Сучасні літературознавчі студії. Випуск 1. Онірична парадигма світової літератури ; [збірник наук. праць]. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2004. – 173 с. – С. 14-22.
2. Дикарева Л. Реалізація ідеї перетворення в міфосвіті сновидінь : лінгвосоціотичний аспект художньої прози М. Гоголя та М. Булгакова / Л. Дикарева // Сучасні літературознавчі студії. Випуск 1. Онірична парадигма світової літератури ; [збірник наук. праць]. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2004. – 173 с. – С. 38-43.
3. Жовновська Т. Б. Онірично-міфологічний дискурс прози Валерія Шевчука : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.01 “Українська література” / Т. Б. Жовновська. – Одеса, 2000. – 16 с.
4. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. Мелетинский – М. : “Наука”, 1976. – 408 с.
5. Стус В. Твори [Електронний ресурс] : У 6 т., 9 кн. / В. Стус – Львів : Просвіта, 1994-1999. – Т. 1. – Кн. 1. – 1994. – 431 с. – Режим доступу : <http://stus.kiev.ua/texts.htm>.
6. Стус В. Твори [Електронний ресурс] : У 6 т., 9 кн. / В. Стус – Львів : Просвіта, 1994-1999. – Т. 2. – 1995. – 429 с. – Режим доступу : <http://stus.kiev.ua/texts.htm>.
7. Стус В. Твори [Електронний ресурс] : У 6 т., 9 кн. / В. Стус – Львів : Просвіта, 1994-1999. – Т. 3. – Кн. 2. – 1999. – 496 с. – Режим доступу : <http://stus.kiev.ua/texts.htm>

8. Фрейд З. Толкование сновидений / З Фрейд. – К. : “Здоров’я”, 1991. – 384 с.
9. Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов / Э. Фромм // Фромм Э. Душа человека. – М. : Республика, 1992. – С. 179-299.
10. Шевельов Ю. Трунок і трутизна. Про “Палімпсести” Василя Стуса / Ю. Шевельов// Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 3 т. [текст] / В. Яременко, Є. Федотенко – К. : Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 366-395.
11. Юнг К. Душа и миф : шесть архетипов / К. Юнг. – К. : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.

Summary. The article focuses on the mythopoetical aspect of oneirical component of the Vasyl Stus' poetry. Oneiropoetics of the Vasyl Stus' creation represents intensive mythological concentration. The dreams chronotop corresponds with mythological absolut time and space. In the mythotext of dreams all images turn into mythologems of the author's myth. The dream has been described as one of the most important element of Vasyl Stus' poetry mythopoetics.

Key words: *oneiro-space, dream, dreams chronotop, mythological time and space.*

УДК 821.133.1-1.09

І.М. Салтанова

РІЧ І ПРИРОДА В ПОЕТИЧНОМУ СВІТІ Е.ЗОЛЯ

Досліджуючи поетику романів Е.Золя, автор статті робить спробу прояснити специфіку взаємодії образів (предмет, природа) і доводить їхню різноманітність, автономність і значну роль у створенні цілісного образу людини.

Ключові слова: *образ, опис, роман, структура, аналіз, прийом.*

Питання структури та співвідношення образів у романах Золя майже не привертало спеціальної уваги науковців. В існуючих роботах (Д.Наливайка, Л.Андреєва, Е.Кучборської, Б.Реїзова та ін.) зустрічаються лише окремі вислови про те, що в художньому освоєнні дійсності Золя “зробив дуже багато, можливо, більше, ніж будь-хто із видатних його колег” [5, 5]. За словами Л.Андреєва, ознакою сучасного роману письменник вважав появу звичайних, рядових персонажів, що не піднесені над середовищем, як герої Бальзака, а “прикуті до цього середовища як наслідок до причини” [1, 98]. До цього можна додати сумнів самого Золя, чи зумів він “твердою рукою зібрати колосся в сніп, чи зміг охопити весь предмет, правдиво передати атмосферу, зобразити людей і явища” [3, 21].

Отже, дозволимо собі продовжити дослідження поетики Золя, звернувшись перш за все до предметного світу у романі “Кар’єра Ругонів” (інтродукції серії). Як бачимо, речі допомагають виявитися думкам, звичкам персонажа, свідчать про його зовнішність, соціальну належність. Вони матеріалізують мислення людини, конкретизують місце і простір, у якому вона знаходиться. Художній манері автора притаманні докладні описи (іноді вони стають самоціллю) населених пунктів, вулиць, площ, брам, залізниць, кварталів: “Проспект Совер, що переходить у вузьку Римську вулицю, йде від заходу на схід, від головної брами до Римської брами, розрізуючи місто навпіл, і відокремлює дворянський квартал від двох інших, а ті, в свою чергу, розділяє вулиця Банн, найкраща в Плассані; найкраща в Плассані вулиця Банн починається від проспекту Совер і піднімається на північ, ліворуч від неї темними брилами розкидані особняки старого кварталу, а праворуч тягнуться світло-жовті будинки нового міста...” [3, 51].

У найменших подробицях постають перед нами описи житла персонажів роману (деякі деталі неодноразово повторюються). Так, коли сім’я Ругонів, що завжди відзначалася особливою скупістю, переїхала на нове місце, “їхня квартира була на третьому поверсі і складалася з трьох великих кімнат: ідальні, вітальні та спальні. На другому поверсі жив сам власник будинку, що торгував парасольками та ціпками, а на першому поверсі містилася його крамниця. Будинок, вузький і невисокий, мав тільки три поверхи...” [3, 78]. Іншим побут героїв у цей період життя уявити просто неможливо. Шлях до збагачення в них ще попереду, коли, “залишившись нарешті сам, Ругон усівся в крісло мера. Він зітхнув і витер з лоба піт. Як важко здобувати багатство та пошану! Але він уже близький до мети. Він відчув, як пружинить під ним м’яке крісло, і машинально гладив рукою стіл червоного дерева, рівний і гладенький, наче шкіра гарної жінки” [3, 215].

“Хатина Аделаїди не мала сіней, – пише Золя. – З вулиці потрапляли прямо у велику кімнату з кам’яною долівкою, що правила одночасно за кухню й за ідальню; там стояло лише кілька

плетених стільців, стіл, точніше, дошка, покладена на козли, і стара скриня, яку Аделаїда перетворила на канапу, накривши її шматком шерстяної тканини... Невеличкий коридор з'єднував вітальню з маленьким подвір'ям позаду хати, де був колодязь..." [3, 138]. Відсутність меблів і всього необхідного у цьому випадку вказує на непрактичність жінки, яка не знала ціни речам, не розуміла, що в домі потрібен лад, тобто, була несповна розуму.

Існування Сільвера було зосереджене у глухому закутку кімнати бабусі. Він "вигадав цілу систему полиць, аж до стелі, на яких зберігав свої улюблені, розрізнені томи книжок, куплені на мідяки в лахмітника. Вночі Сільвер чіпляв лампу на кілочку в головах над ліжком і читав..." [3, 138]. Побут знову "працює" на свого хазяїна, підтверджує прагнення юнака до знань, дає можливість зрозуміти, як формувалась його свідомість: "Уночі в своїй комірчині Сільвер читав і перечитував томик Руссо, який він знайшов у сусіда-лахмітника в купі іржавих замків. Його полонила мрія всіх знедолених, мрія про загальне щастя; слова "свобода, рівність, братерство" лунали для нього як благовіст, зачувши який віруючі падають навколішки" [3, 139].

Цілям індивідуалізації персонажа певною мірою підпорядковані і деталі його одягу: "Коли колона республіканців порівнялася з Сільвером і М'еттою, раптом різке біле світло напрочуд виразно окреслило найдрібніші риси обличчя і деталі одягу" [3, 43]. Останні з'являються мимохідь як доповнення до фізіологічного портрету людини. Тільки після дрібно виписаної зовнішності Сільвера ми дізнаємось, що "цього вечора на ньому були вельветові штани та куртка зеленуватого відтінку. М'який фетровий капелюх, трохи зсунутий на потилицю, кидав на чоло смугу тіні" [3, 31]. Щодо П'єра Ругона, то, "щонеділі, голячись перед маленьким дешевим дзеркальцем, почепленим біля вікна, він тишив себе думкою, що у фракці та в білій краватці виглядав би на прийомі в супрефекта куди значнішим за багатьох пlassenських чиновників" [3, 80]. До того ж у більшості своїй деталі одягу статичні за своєю ознакою.

Поряд з цим зображення речей у письменника може бути глибоко динамічним. Так, М'етта, що прийшла на побачення, "куталася в широкий коричневий плащ з відлогою, який ховав усю її постать і спадав аж до землі; видно було тільки голову та руки. Прості жінки Провансу – селянки та робітниці – ще й досі носять такі широкі плащі; їх називають там шубами, і мода на них перейшла з давніх-давен" [3, 33], – пояснює автор, намагаючись бути "життєподібним". Цей плащ супроводжує дівчину на шляху кохання та жахливих випробувань: "Вони підвелися й увійшли в тінь за дошками. М'етта розгорнула свій плащ на яскраво-червоній підбивці, простебнованій дрібними ромбиками, накинула теплу широку полу на плечі Сільверові, прикривши його цілком, і міцно пригорнула до себе" [3, 35]. Згодом, коли герої зустрілися з повстанцями, "швидко скинувши плащ, дівчина вивернула його і напнула на плечі червоною підбивкою назовні" [3, 49]. Незадовго до трагедії поруч з Сільвером стояла М'етта, "все ще закутана в червоний плащ" [3, с.201]. "Дівчиною в червоному" запам'ятали її всі, хто бачив.

Крім пасивного відображення особистості власника, речі грають активну сюжетну роль – щасливу чи драматичну – у долі людини, змінюють хід подій, впливають на відношення до героя інших людей, стають для нього пам'яттю, викликають радість, надію, передчуття, жах. Так, славнозвісна хвіртка колись з'єднала садибу Фуків та невеликий двір Маккара: "Протягом однієї години все передмістя вже встигло оглянути її. Коханці, мабуть, трудилися цілу ніч, аби пробити отвір та приладнати хвіртку. Тепер вони могли вільно ходити одне до одного. То був новий виклик... Ця хвіртка, це безсоромне визнання незаконних любовощів викликали більше обурення, ніж двоє позашлюбних дітей..." [3, 57]. Через багато років, помітивши в старому чорному мурові білий просвіт одчиненої хвіртки, Аделаїда "відчула, як щось ударило її просто в серце. Білий просвіт здався їй безоднею світла, що брутально вдирається в її минуле... Це раптове видиво було для неї як жорстока кара; воно нещадно розбило її старечий сон, роз'ятрило пекучий біль спогадів... Стара підступила ближче, наче її притягувало якимись чарами, і зупинилася на порозі. Те, що вона побачила, викликало в неї прикрий подив... Здавалося, порив вітру зніс усе, що вона берегла в своїй пам'яті... Аделаїда дивилася на це сумне, байдуже поле, і їй здавалося, що серце її вмирає вдруге" [3, 181]. Зрештою вона зрозуміла: "Хвіртка знову стала спільницею: стежкою, второваною коханням, знову йшло кохання – вічне відродження, що обіцяє радість сьогодні і сльози в прийдешньому. Тітка Діда бачила самі сльози, і нараз її опанувало передчуття – перед нею постали М'етта і Сільвер, закривавлені, вражені в саме серце" [3, 182]. Поступово образ хвіртки набуває певної самостійності, але при цьому він не перестає відтворювати переживання персонажа.

Символічним виступає у романі образ прапора республіканців, що становить єдине ціле з людиною: "М'етта взяла прапор, притулила держак до грудей і отак стояла, випроставшись, під цим криваво-червоним знаменом, що майоріло над нею... В цю мить вона здавалась уособленням незайманої Свободи". Сільвер "був глибоко зворушений, його захопило загальне піднесення. М'етта здавалась йому такою чарівною, такою величною, такою святою! І, піднімаючись по схилу, він увесь час дивився на неї, осяйну, в промінні слави. Вона стала для нього образом другої його коханої – образом обожнюваної Республіки" [3, 49]. Прапор (як і плащ) разом з дівчиною на

протязі всього повстання (тільки коли вона слабшає, Сільвер передає його одному з республіканців). “Серед сірих блуз і курток, в синюватих відблисках зброї, плащ М’етти, яка тримала обіруч прапор, вирізнявся великою багряною плямою, наче свіжа кривава рана” [3, 203]. І, нарешті, коли з-за краю еспланади з’явилися голови солдатів, і Сільвер інстинктивно обернувся до дівчини, вона “стояла поряд, випроставшись, і обличчя її рожевіло в складках червоного прапора... що меншим ставав загін, то вище М’етта підносила прапора; вона тримала його перед собою, ніби величезну свічку, міцно стискаючи руками. Прапор був увесь посічений кулями... Раптом якась тінь промайнула в нього по обличчю, немовби величезний птах зачепив його крилом. Він підвів очі й побачив, що прапор падає з М’еттиних рук. Дівчина притиснула руки до грудей і, одкинувши голову, з лицем, спотвореним від страждання, повільно повернулася на місці. Вона навіть не скрикнула, вона впала навзнік на червоне полотнище прапора” [3, 204-205]. Востаннє він побачив її здала. “Вона лежала, незаймано прекрасна, на червоному прапорі...” [3, 208]. Багатозначний образ прапора до того ж забарвлений у романі неабиякими емоціями.

Доречно згадати й про дзеркало П’єра Ругона, яке неодноразово з’являється у тексті. Під час вирішальної боротьби з республіканцями “Ругонова рушниця, яку один з повстанців силкувався вирвати в нього з рук, раптом сама випалила, і лункий постріл наповнив кабінет димом; куля розбила на друзки чудове дзеркало, почеплене над каміном, дзеркало, що його мали за найкраще в місті. Цей випадковий постріл приголомшив усіх і поклав кінець баталії” [3, 213-214]. Пізніше, обговорюючи ранкові події зі своїми однодумцями, Ругон “захотів розповісти про те, що сталося у дворі, як захопили поліцейський пост, приборігаючи наостанці надзвичайний епізод з дзеркалом” [3, 222-223]. Реакція пласанців була цілком очікуваною. Ругон закінчив своє оповідання героїчною фразою, що назавжди залишилась в пам’яті пласанців: “Лунає постріл, я чую, як куля дзижчить над вухом і – торох! – розбиває дзеркало пана мера! “Всі були вражені. Таке чудове дзеркало! Неймовірно! Нещастя, що трапилося з дзеркалом, трохи відвернуло увагу цих добродив від подвигу Ругона. Дзеркало ставало якоюсь живою істотою, про нього розмовляли чверть години з вигуками жалю і палким співчуттям, наче його поранено в серце. Це й була розв’язка, підготовлена П’єром, апофеоз цієї чудової одиссеї” [3, 224]. У авторській оповіді, безсумнівно, переважає гостро сатирична тональність. Образ дзеркала підсилює ті домінуючі риси характеру персонажів, які вже виявили себе у попередніх подіях. Впевнено і жорстоко роблять Ругони свій перший крок на шляху до кар’єри.

У вирішенні загальних художніх завдань Золя не міг не звертатися і до образу природи, яка оточує людину. Пейзаж надає його оповіді конкретності, неповторності, життєвості, коли означає місце дії. “Кар’єра Ругонів” починається з опису колишнього кладовища св. Мітра, яке стало місцем прогулянок для пласанців. Воно “щовесни очищалося, вкриваючись темною, рясною рослинністю... Після травневих дощів та червневої спеки зело розросталося так буйно, що з дороги було видно над муром верхівки кущів, а всередині немовби розливалось глибоке темно-зелене море, поцятковане великими, напрочуд яскравими квітами. Відчувалося, що внизу в п’їтмі, під плетивом стебел у вологому чорноземі, шумують, піднімаючись, соки” [4, т. 1, 25]. Колись ця буйна життєва сила трав та дерев швидко перемогла смерть, але місто почало думати, як використати “суспільне добро, що отак дармувало. Знесли мури понад вулицю та завулком, попололи траву, повикорчовували груші. Потім перенесли кладовище... Минуло багато років, але колишнє кладовище св. Мітра все ще наганяло на людей жах. Пустир край битого шляху, відкритий усім і кожному, так і не був заселений, і скоро там знов буяли дикі трави” [4, т. 1, 26]. З роками до занедбаної місцини почали звикати: люди відпочивали скраю на траві, переходили через пустир, обжили його. Земля стала сіра і тверда. Так виникла площа св. Міхра. “Все це було давно. Вже понад тридцять років площа св. Міхра має своєрідніший вигляд. Місто... не використало пустиря і здало його за мізерну плату каретникам з передмістя, які влаштували там склад дерева... По цілому полю, з краю в край, тягнуться купи балок, розкиданих по землі; це улюблене місце хлопчаків... В околицях Пласана немає місця зворушливішого, більше насиченого теплом, самотою і коханням... Зелена алея так і лежить незаймана, забута... А коли настає ніч, площа св. Міхра безлюдніє й нагадує величезну чорну яму...” [4, т. 1, 27-28]. Саме цей динамічний образ-пейзаж супроводжує закоханих героїв роману; тут вони зустрічаються, тут чекає на Сільвера смерть: “Він упізнав пахощі трав, тіні від дошок, отвори в мурі... Падали жовті сутінки, немовби вкриваючи шаром болота руїни святилища його кохання... Тут протягом двох років минало його життя. Повільне наближення смерті тут, на стежині, де так довго блукало його серце, ховало для нього невимовну втіху. Він не поспішав, він насолоджувався останнім прощанням з усім, що любив: з травами, з дошками, з камінням старого муру, з усіма речами, що їх М’етта робила для нього живими...” [4, т. 1, 289].

У романі “Завоювання Пласана” абат Фожа стояв біля вікна домовласника Муре і “дивився на садок, що розкинувся унизу... Це був один із старовинних провінційних садків, оточених алеями з переплетеним угорі гіллям і поділених рядами самшиту на чотири рівних квадрати.

Посередині був невеликий басейн без води. Тільки один квадрат призначався для квітів. У трьох інших, обсаджених по кутках фруктовими деревами, росли чудова капуста і салат різних сортів. Алеї, посипані жовтим піском, були дбайливо підметені” [4, т. 11, 32]. Можна цілком зрозуміти персонажа, який сприймає цей сад як справжній, “маленький рай”, який до того ж забезпечує овочами сім’ю Муре на цілий рік.

Пейзаж у Золя створює “атмосферу” подій, уточнює час: “Стояла суха морозна погода. Повний місяць світив ясно, як звичайно світить тільки взимку. Тієї ночі все було безмовне, все залякле від холоду, і площа вже не так зловісно чорніла, як у непогожі ночі. Залита потоками місячного світла, вона застигла у тихому смутку” [т.1,28]. Тоді Сільвер і розповів М’етті, що остаточно вирішив приєднатися до повстанців: “В пустельному закутку на зеленій просіці стало сумно й тихо, тільки місяць невтомно пересував по траві тінь від дощок” [4, т. 1, 32].

Чотирнадцятирічна Дезіре сиділа з матір’ю в кінці невеликої тераси і робила собі ляльку, а “тепле вересневе сонце, що вже хилилося на захід, обливало їх своїм м’яким промінням, а перед ними поволі засинав садок, повитий сірою сутінню. Жоден звук не долинав у цей відлюдний куточок міста” [4, т. II, 6]. А ось сім’я Муре сідає до столу, лише абат Фожа, “про якого всі забули, й далі нерухомо сидів на терасі, обличчям до сонця, яке спускалось все нижче. Він не повертав голови і, здавалось, нічого не чув. Коли сонце сховалось за обрієм, він зняв капелюх, – мабуть, йому було душно. Марта, що сиділа проти вікна, бачила його велику непокриту голову... Останній червоний промінь осяяв його міцний череп, тонзура на якому здавалася шрамом від удару палицею, потім промінь згас, і священник, оповитий півтемрявою, став чорним силуетом на сірому тлі сутінків” [4,т.II,16]. І знову ми не просто бачимо конкретне явище природи. Перед нами – виразні штрихи до портрету людини – новоявленого Тартюфа, який діє, спираючись на закон спадковості. Розумний і вольовий, він поступово прибирає до рук плассанських дворян і буржуа, скоряє своїй волі, пускаючи в хід випробувані методи – підступність і святенництво.

Природа стає немов би відображенням почуттів персонажа: кохання, сумніву, радощів. Але все це стосується лише улюблених героїв Золя (у Ругонів на столі – “штучні троянди”). Пейзаж супроводжує закоханих на протязі всього твору – це два роки щастя Сільвера і М’етті. Цілі години проводили вони на березі Вйорна, сховавшись під вербами. “Вони знали всі вигини берега, знали, по яких каменях потрібно ступати, щоб перейти вбхід Вйорну, влітку вузеньку, як нитка; знали порослі травною лощинки, де вони сиділи, забувши у мріях про своє кохання... Угору і вниз за течією, між видолинками, де темрява здавалася ще густішою, можна було розгледіти темні обриси прибережних дерев... Долина здавалася зачарованим, казковим царством, де тіні й світло жили дивовижним, примарним життям” [4, т. I, 41]. Саме так сприймали природу герої роману на світанку свого кохання: “Перейшовши на острівець, вони лягали долілиць на піщаній косі так, що очі їхні були врівні з водою і дивились в далечінь, де в сяйві місячної ночі сріблястою лускою виблискувала річка... Якщо берег був низький, вони сідали на краю, наче на дармовій лаві, звисивши ноги в річку. Вони балакали цілими годинами, лясаючи ногами по воді, здіймаючи цілу бурю, каламутячи спокійну гладінь, і студена вода охолоджувала їхнє збудження” [4, т. I, 191].

Картина природи може змінити настрої персонажа, викликати в нього жах, спогади, неспокій, передчуття біди. Муре “не пізнавав свого садка, який здавався йому просторішим, але порожнім і сірим, схожим на кладовище. Зник самшит, не було грядок салату, фруктові дерева ніби перейшли на інші місця... Особливо краяло йому серце зникнення самшитів: загибель цих високих кущів примушувала його страждати, наче смерть близької людини... Оранжерея вся була завалена сухим самшитовим галуззям, воно лежало купами між обрубками фруктових дерев, розкиданих, наче відтяти руки і ноги... Щось белькочучи, відчуваючи, що кров стугонить йому в скронях, він зійшов на терасу й почав походжати під дверима й зачиненими вікнами. Гнів зростав у ньому й надавав його тілу звірячої гнучкості; він зіщулювався й ступав зовсім нечутно, шукаючи якоїсь щілини” [4, т. II, 267]. Садок Муре – ще один динамічний образ-символ, за допомогою якого автор не тільки підкреслює драматизм долі однієї родини, а й художньо відтворює цілком закономірні процеси у житті міста – завоювання Пласана, тобто усєї Франції бонапартистами. Перед зустріччю повстанців з солдатами “ніч була неспокійна. Над повстанцями повіяв лиховісний вітер. На ранок обличчя у всіх були похмурі; люди обмінювалися сумними поглядами; запала довга, гнітюча мовчанка... Ніч була гарна й похмура. Поповзли чутки про зраду...” [4, т. I, 201-202]. А під час стрілянини Сільверові “здалося, ніби вихор промчав над його головою; листя, зрізане кулями, дощем, посипалося з берестів” [4, т. I, 204]. Так чітко передає пейзаж зміни у настрої персонажа.

Найчастіше саме на злитті явищ природи з внутрішнім світом людини, а не на контрасті з ним, будує свої образи письменник: “Крижаний протяг збудив Муре від каталептичного заціпеніння, що охопило його під час нападу. Притулившись до стіни, він якийсь час сидів нерухомо, з розплющеними очима, притискаючись потилицею до холодного каменю... Ноги йому ломило від вогкості, тож він підвівся і озирнувся довкола... Він пішов дорогою. Йому здавалось цілком природним, що він у полі, на просторі...” [4, т. II. 264-266]. Більше того, природа і людина

утворюють у романах Золя одне ціле: “М’етта поринала глибше, опускалась у воду аж по самі вуста, щоб течія оповила плечі, охопила її всю, від підборіддя до ніг, вкриваючи швидкими цілунками. Дівчину опанувала млість, вона нерухомо лежала на поверхні річки, і струмочки пробігали по тілу під костюмом, роздимаючи тканину; вона ніжилася на водяній гладіні, наче кошеня на килимі, переходила з мерехтливої води, де купався місяць, в чорну воду, затемнену деревами, і її проймав легкий дроз, немовби вона тільки що вийшла з сонячної долини і відчувала, як свіжість віття холодить їй потилицю” [4, т. I, 193].

Романіст постійно і органічно переплітає пейзаж з описом подій, розповіддю про взаємовідносини персонажів. У письменника – виразно здорове сприйняття природи. Він може надовго зупинятися перед картинами природи: “М’етта почала відходити вбік, щоб роздягтися, вона стала вже ховатись. У воді вона не пустувала, не хотіла, щоб Сільвер торкався її. Вона непомітно підпливала до нього з ледь чутним шумом, наче пташка, що пролітає крізь зарості, або крутилася коло нього, відчуваючи якийсь незрозумілий острах. Він теж відсувався, коли випадково торкався її. Коли вони виходили з води, їх починав морити сон, у голові паморочилося, їх опановувала якась знемога... На щастя, М’етта якось увечері заявила, що не купатиметься більше, бо від холодної води вся кров приливає до голови...” [4, т. I, 193]. Сільвер “ставився до неї як до хлопця; ось чому далекі походи, гасання навипередки, розшуки пташиних гнізд на верховіттях дерев, борюкання – всі ці бурхливі забави довго захищали їхню любов, зберігали їхню чистоту” [4, т. I, 194]. А ось “про серйозне” розмовляли вони найчастіше на луках Сент-Клер. “Навкруги, скільки сягало око, стелився зеленувато-чорний трав’яний килим, без жодного дерева; на високому небесному куполі мерехтіли зірки. Закоханих ніби заколисувало це море зелені... Іноді вони втомлювалися від довгих прогулянок на свіжому повітрі. Вони завжди поверталися на пустир св. Мітра, у вузьку алею, де бувало так душно літніми вечорами від пряних пахоців прим’ятої трави, від гарячих бентежних випарів. Але іноді в алеї ставало затишніше, вітер освіжав повітря, закохані довго залишалися там, не відчуваючи запаморочення...” [4, т. I, 195-196].

Зустрічаються у Золя і окремі деталі пейзажу: “Коли він розплющив очі, сонячне проміння світило у віконце” [4, т. I, 253]. “Сутеніло, по небу, ще зранку вкритому хмарами, пробігати якісь дивні жовтуваті відблиски” [4, т. I, 275]. “Абат Фожа сів. Він, видно, був дуже втомлений. Втішаючись мирним затишком тераси, він повільно водив очима по парку, по деревах сусідніх садиб” [4, т. II, 16]. “Вона мусила торкнутися сина за плече, щоб збудити його із задуми. Надворі посвітлішало” [4, т. II, 17]. Але й цього буває достатньо, щоб дати поштовх фантазії, почуттям, бажанням, спогадам: “Закохані розуміли тепер, чий подих вони відчувають на обличчі, чий шепіт учувається в темряві, що за трепет пробігає по алеї: то мерці дихають на них своєю минулою пристрасстю, мерці розповідають їм про свою шлюбну ніч, мерці перевертаються в домовині, пройняті жаданням кохати, знову спізнати жагу... А коли закохані йшли звідти, старе кладовище починало плакати. Трави, що в жаркі ночі обвивалися круг їх ніг, намагаючись їх зв’язати, немов тонкі пальці, висохлі в могилі, тяглися з землі, щоб затримати, кинути їх одне одному в обійми. Гострий, терпкий дух зламанних стеблин п’янів, як млосний аромат, як могутні соки життя, що зароджуються в глибині гробів і задурманюють коханців, заблудлих на цих відлюдних стежках. Мерці, давні мерці вимагали шлюбу М’етти і Сільвера...” [4, т. I, 196]. Зрозуміло, що не дивлячись на деяку повторюваність деталей, пейзаж постає у цьому випадку в новому, досить незвичному ракурсі.

Навіть невелике дослідження образного світу романів Золя доводить, що річ і природа являють собою невід’ємну, органічну частку цілого, виконуючи різноманітні функції при створенні образу людини і одночасно не втрачаючи своєї автономності.

Список використаних джерел

1. Андреев Л.Г. Жанр “романа-реки” во французской литературе / Л.Г. Андреев // Андреев Л.Г. Зарубежная литература XX века. – М., 2000. – С. 97-126.
2. Барбюс А. Эмиль Золя / А. Барбюс. – М.; Л.: Сов. писатель, 1873. – 298 с.
3. Владимиров М.М. Романый цикл Э.Золя “Ругон-Маккары” / М.М. Владимиров. – Саратов: СГУ, 1984. – 293 с.
4. Золя Е. Твори: У 2-х т. / Емиль Золя. – К.: Дніпро, 1988.
5. Кучборская Е.П. Реализм Э. Золя / Е.П. Кучборская. – М.: МГУ, 1973. – 428 с.
6. Наливайко Д.С. Вірність життєвій правді / Д.С. Наливайко // Золя Е. Твори: У 2-х т. – Т. 1. – К., 1988. – С. 5-21.
7. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века / Б.Г. Реизов. – М.: Сов. писатель, 1977. – 342 с.
8. Толстой Л.Н. О литературе / Л.Н.Толстой. – М.: ГИХЛ, 1955. – 764 с.

Summary. Investigation the poetics of novels by E. Zola, the author of the article makes an attempt to clear up the specific of interrelation of the figures (object, nature) and demonstrates their variety, autonomy and important part in making of the whole-hearted person’s figure.

Key words: figure, element, description, novel, structure, analysis, method.

ОБРАЗ ДЗЕРКАЛА ТА ДЗЕРКАЛЬНА МЕТАФОРА У ТВОРАХ Е. Т. А. ГОФМАНА: СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

У статті автор характеризує теорію дзеркальної метафори та семантику образу дзеркала, аналізує основні етапи його еволюції, наголошує на значимості феномену дзеркала у творчості романтиків. Підкреслюється важливість розуміння образу дзеркала у відображенні спотвореної містичної реальності та реалізації романтичної ідеї двосвіття та двійництва.

Ключові слова: семантика, дзеркало, метафора, відображення, двосвіття, двійник.

Універсальність образу дзеркала, його нерозривний зв'язок із процесами пізнання і самопізнання не підлягає сумніву. Образ дзеркала домінує у західноєвропейській культурі як відображення, самовідображення, саморефлексія, стверджує Барабанов Е. В. [1]. Але не забуваємо, що дзеркало є, так би мовити, парадоксальним предметом, адже воно одночасно і відображає, і спотворює реальність. Не можна відкидати і магічну сутність дзеркал та дзеркального відображення. Так, люди вірили, що “дзеркала набувають значення, котре виходить за межі їхніх безпосередніх функцій, від старого вірування про те, що відбиток та оригінал поєднуються магічним зв'язком [16, 290]”. Доволі поширеною є думка, що “дзеркало – символ зв'язку нашого світу із паралельним. Первісна магія застерігала людину вдивлятися у своє відображення. Вважалося, що примарний двійник може її вбити, затагнувши у задзеркалля [14, 184]”.

Семантика образу дзеркала варіюється між двома контрастними концептами “відображення як копія матеріального світу” і “відображення як образ ірреальної дійсності”, які виникли у зв'язку із переосмисленням уявлень про “духовне” і “тілесне”, “реальне” і “символічне”, “раціональне” та “ірраціональне”. Метафора дзеркала, як універсальна концептуальна модель, об'єднує ці уявлення та описує появу суб'єктивності.

Феномен дзеркала характеризується підвищеною семіотичністю і різноманітністю функціональних ролей. Завдяки цьому спостерігається стійкий інтерес до всебічного його вивчення. Так, гносеологічний аспект дзеркала і проблему сприйняття та трактування дзеркального відображення досліджували М. М. Бахтін, Ж. Лакан, М. Фуко, М. Мерло-Понті, Б.Л. Борухов, А.З. Вулліс, О. Ф. Лосев, Ю. М. Лотман, У. Еко, О. А. Чулков та ін. Семіотичні аспекти образу дзеркала розглянуті у працях Ю. М. Лотмана, У. Еко, Г. С. Кнабе, А. К. Байбуріна, В. Н. Топорова, а також у відомому збірнику “Дзеркало. Семіотика дзеркальності” вчених тартусько-московської семіотичної школи. Варто відмітити монографію А. З. Вулліса “Літературні дзеркала”, де розглядається мотив двійництва і нарцисизму, та дисертацію М. В. Рон “Метаморфози образу дзеркала в історії культури”, де представлені основні етапи еволюції образу дзеркала у світовій культурі.

Дослідники творчості Е. Т. А. Гофмана також звертали увагу на проблему “дзеркальності” у творах німецьких романтиків. Ми можемо виокремити А. Б. Ботнікову, А. В. Злочевську, А. В. Карельського, Р. Гейнрица, Ю. Бальтрузайтиса, М. Г. Абрамса. На жаль, досліджень, присвячених дзеркальній метафорі у літературі романтизму, зокрема німецькому, небагато, і цей факт підштовхує нас до більш детального розгляду цього питання.

Дзеркало вважається полівалентним символом, так як одночасно фіксує образи світу і є відображенням самої людини, її іншого “Я”. Але, як відомо, дзеркало не може адекватно відображати реальність. Залежно від того як розміщене дзеркало, яка його форма, увігнута чи пласка, тьмяна його поверхня чи блискуча, як падає світло і т.п., ми по-різному бачимо образи предметів, предмети можуть бути віддалені і приближені, контури їх можуть бути чіткі або розмиті. Пригадаймо всім відомий ефект кривого дзеркала, де образ часто спотворюється до невпізнанності. А винахід окулярів (Італія, XIII ст.), пізніше зорових труб, бінокля та мікроскопу? Із врахуванням усіх цих чинників поступово відбувалася трансформація поняття дзеркала у мистецтві: від символу правдивого відображення дійсності [3], або синоніму точності відтворення, як наголошував Джон Локк [9], до поняття магічного, чарівного дзеркала, яке розкриває рамки фізичного простору, відкриває таємничий світ задзеркалля, та до появи теми двосвіття та двійництва¹; а з появою нових цифрових технологій – до віртуальної гіперреальності, у якій дзеркало створює певну оптичну ілюзію, де можна маніпулювати часом та простором, часто відображаючи деформованість та трансформацію реальності.

Сучасна українська дослідниця О. О. Колотова, досліджуючи основні аспекти метаморфози феномену “дзеркальності” у постмодерні, акцентує увагу на тому факті, що “якщо для митців

попередніх історичних епох дзеркало виступало, швидше, символом, метафорою, принципом творчості, то епоха постмодерну зробила реальне дзеркало частиною арт-об'єкта. Сьогодні надзвичайно популярно вносити цей предмет, наділений безліччю смисло- і формоутворюючих властивостей, у простір художнього твору. У такий спосіб реалізується ідея інтерактивності... [8, 36]". Вона ж підкреслює, що "постмодернове суспільство часто звертається до образу розбитого дзеркала, з яким пов'язується низка конотацій: втрата "коренів"; еквілібристична хиткість схожості і тотожності; ненадійність особистої ідентичності; фантазми занурення і поглинання; лабіринтоподібний простір; страх безсилля і розпаду на частини [8, 37]".

Рон М. В. у науковій роботі "Метаморфози образу дзеркала в історії культури" подає класифікацію 4-х основних етапів зміни парадигми образу дзеркала у просторі матеріальної, духовної та художньої культури, яка, на нашу думку, досить вдало характеризує постійний процес еволюції образу дзеркала:

1) епоха Західноєвропейського Відродження, де відбувається десакралізація дзеркала-предмета, формується образ дзеркала, що відображає матеріальну реальність і є інструментом самопізнання та пізнання світу;

2) період XVII – XVIII століття – зміна декоративної цінності та функції дзеркала, перетворення предмету у художній матеріал декорування інтер'єру; формування метафоричного образу дзеркала;

3) XIX століття – існування трьох типів образів дзеркала: романтичного образу дзеркала, здатного відображати трансцендентне, відкривати шлях в ірреальний простір; реалістичного образу дзеркала, що відображає реальну дійсність та образ матеріального світу; раціоналістичного образу дзеркала, яке є інструментом раціонального та логічного пізнання світу;

4) XX століття – нівелювання семантичного навантаження дзеркала-предмета у просторі повсякденності і одночасно максимальне розширення семіотичних потенцій художнього образу дзеркала; раціонально-логічне осмислення феномену відображення і сприйняття образу задзеркалля як семіотичної моделі віртуального простору [13, 18-19].

Що ж, еволюція образу дзеркала безсумнівна. Як і той факт, що метаморфози образу дзеркала в історії культури відображають не лише зміну картини світу в цілому, але й переосмислюють статус і роль речі в культурному просторі. Але, взявши до уваги вище зазначене, ми б запропонували розглянути особливості дзеркала і в епоху античної цивілізації. Адже, ще у часи античності феномен дзеркала був предметом зацікавленості вчених мужів у їхньому прагненні пізнати та осмислити явища психіки та свідомості. Так, Сократ, учитель Платона, пояснюючи суть принципу "пізнай себе", радив своїм учням частіше дивитися у дзеркало [11, 343]. Платон через метафору дзеркал описував процес пізнання [2], а Плотин, засновник неоплатонізму, інтерпретуючи принцип мімезису – наслідування мистецтвом форм видимого світу, яке було висунуте Платоном та Арістотелем (перший зневажав мистецтво за таке наслідування, другий підносив – як один із шляхів пізнання світу) пояснював, що кожна нижча ступінь є наслідуванням вищої, так як предмет співвідноситься із своїм відображенням у воді чи дзеркалі, або ж із своєю тінню. У певній мірі ідеї неоплатонізму були сприйняті культурою Середньовіччя і Відродження. Візьмемо для прикладу Данте і його "Божественну комедію", де дзеркало частково відображає і частково пропускає через свою поверхню божественне світло та виступає посередником у зв'язку Бога та людини:

"У тій горі стоїть старик великий,
Що від Дам'яти спину відверта,
Як в дзеркалі, у Римі бачить лики...
Згори, з дзеркал, що звуть у вас Престоли,
Яскраво сяє вишній Судія,
Що не марнує слів своїх ніколи [5]".

Романтики одні із перших звернули увагу на "іманентність речі", вони намагалися подолати межі реальності, піднятися над нею та наблизити її до ідеалу за допомогою фантазії, синтезу світу реального та світу вигаданого.

Тому не дивно, що із посиленням уваги романтиків до світу предметного та світу фантазій, образ дзеркала, як сполучної ланки між цими двома світами використовується усе частіше. Крім того, саме в той час відбувається "перехід авторів і критиків періоду романтизму від метафори дзеркала (міметична теорія) до метафори світильника (експресивна теорія)" [17]. Певні ознаки цього переходу ми можемо спостерігати у Гофмана: "... металеве обличчя засвітилось *гидким синім світлом* і розтяглося в мерзенну посмішку [4, 30]"; "... чабан вибовкав, ніби опівночі, поїнятий жахом, бачив, як вона [панна Рожа-Гожа – І. С.] мчала на мітлі, аж свистіло, а перед нею летів величезний розсохач, між рогами в якого палахкотіло *блакитне світло*! [4, 152]"; "... архіваріус швидко зняв рукавичку з лівої руки і, піднісши до очей студентові перстень з каменем, що дивно яскрів і мінився... з коштовного каменя, наче з вогненного фокуса, приснуло на всі боки проміння,

що з'єдналось у *ясне, блискуче* кришталеве люстерко... [4, 39]"; "Він [Ансельм – І. С.] сидить у якійсь високій кімнаті і старанно пише... Його ніби оточує *світлий вогненний* потік, і коли Вероніка добре придивилася, то побачила, що то тільки великі книги з золотими берегами [4, 60]"; "Зашурхотіли, засичали ракети, здіймаючись угору, запалахкотіли в повітрі *світляними зорями*, розприскуючись тисячами тріскотливих променів та іскор [4, 26]". Як бачимо, у Гофмана прикметники, які позначають синій колір та його варіації (*himmelblau* – блакитний, *blau* – синій, *dunkelblau* – темно-синій) часто використовуються для метафоричного зображення злих сил та чарів, а прикметники *hell* – світлий, *glänzend* – блискучий, *feurig* – вогненний, навпаки, для зображення добра.

Розглянемо більш детально дзеркальну метафору. Як відомо, "метафора виникає у результаті порушення міфічної єдності речі та її смислу, знаку та імені, суб'єкту та об'єкту, просторово-часових відносин суміжності та причино-наслідкового зв'язку [7]". Тому метафора дзеркала може створювати іншу реальність, здолати оптичну обмеженість людини та показати невидиме.

Метафора дзеркала стала фундаментальною у теорії відображення реальності у мистецтві. Її часто уособлюють із теорію відображення, хоча вона не є прямим віддзеркаленням, буквальним трактуванням дійсності. Мартін Хайдегер вважав, що "земля і небо, божества і смертні... по-своєму дзеркально відображають сутність одне одного. Дзеркальність, освітлюючи кожного із четвірки, дає їх особистісній суті здійснитися у простому врученні себе один одному <...> у їх взаємоприналежності [15, 278–279]".

Відомий французький філософ та психолог Жак Лакан назвав Уявне (*Imaginaire*) – сферою відносин, яка утворюється навколо центральної метафори дзеркала. Він виділив стадію дзеркала як процес утворення власного Я за допомогою ідентифікації із власним відображенням, але сприйняття образу у дзеркалі часто призводить до роздвоєння особистості, так як "цей образ стає водночас і ідеалом, до якого ми хочемо допасувати відчуття себе "зсередини", і панциром, який блокує вільну експресію потягів – відтак він будить характерну для уявності амбівалентність відчуттів [12, 307]". Це, певним чином, пояснює таку популярність тем нарцисизму і двійництва та широке їх використання у літературі. І це не дивно, враховуючи основні семантичні можливості дзеркала – відображення та подвоєння. Дзеркало завжди сприймалось як щось граничне між реальністю земною та потойбічною. Ці дві реальності ототожнювалися із символістським розумінням співвідношення ідеального і реального; їх взаємозв'язок і одночасно обманливість зовнішньої схожості знайшли відображення у літературі у темах дзеркальних двійників та двосвіття. Таке розуміння дзеркала ми можемо простежити в літературі епохи німецького романтизму (казкові повісті Е. Т. А. Гофмана, концепція "дзеркальної людини" Г. фон Клейста та ін.), де дзеркальна поверхня не стільки відображала реальність світу фізичного, скільки створювала його містичний підтекст. "Дзеркальна метафора стала важливою структурною складовою для романтичного "художнього двосвіття", а пізніше для містичного реалізму ХХ століття [6, 202]", стверджує А. В. Злочевська.

Р. Гейнриц та Ю. Бальтрузайтис зосередилися на проблемі "дзеркальності" в художньому світі Гофмана, зокрема саме на образах-речах, а конкретніше – на функціонуванні оптичних приладів, які "спотворюють" реальність (біноклів, очних кришталіків та ін.). Як зазначає Ю. Бальтрузайтис, інколи такі образи виступають центром і джерелом сюжетного руху: "У безкрайності катоптричних дзеркальних кабінетів, там де відбуваються фантастичні перетворення і ілюзійністські переміщення... сходяться нитки оповіді і утворюють замкнутий сам у собі мікрокосмос...[18, 24]".

Символіка двосвіття загалом часто реалізується у Гофмана в образах дзеркала. При цьому Гофман оперує не лише старовинним архетипом, а й робить натяк на обрії сучасної йому науки: адже "... дзеркало є комунікативним засобом і ефекти відображення не чужі науковому магнетизму та досвіду [20, 238-239]".

Семантика зв'язку дзеркального відображення із чарівництвом та магією виражається у способі впливу на героя, використовуючи різного типу дзеркала та предмети із гладкою, блискучою поверхнею, які здатні відображати або поглинати світло.

Образи дзеркала в "Золотому горнці" зустрічаються постійно: гладке металеве люстро старої-чаклунки (*hellpolierten Metallspiegel*) [19, 45], кришталеве дзеркало з промінів світла від персня на руці архіваріуса Ліндгорста (*die Strahlen verspannen sich zum hellen leuchtenden Kristallspiegel*) [19, 40], дзеркало Вероніки, яке зачарувало Ансельма (*ein kleiner runder Metallspiegel*) [19, 69-70]. Однак варто звернути увагу на різницю між цими атрибутами чарівництва. Скажімо, метал та кришталю за природою своєю – різні матеріали: перший тільки відбиває світло, другий – конденсує його в собі. Й чарівниця у своєму людському вмінні використовує дзеркало металічне (*Metallspiegel*), "штучне", тоді як кришталеве дзеркало (*Kristallspiegel*) – символічний атрибут не навченого, а "природного" чародія, істоти з іншого, космічного світу.

Потрібно звернути увагу і на образ скляної колби (*die gläserne Flasche*), у яку був поміщений головний герой повісті. Скло – також чудова метафора. Гофман натякає, що під склом живе

переважна більшість людей. Вони не можуть сприймати чудесне та неймовірне, оскільки укріті скляним панциром. І тільки той, хто зміг здобути свободу і вирватися із ув'язнення, може відчутти весь тягар нереалізованості та обмеженості. Ув'язнення в скляній колбі є насправді символічним узагальненням підвладності людини діям темних сил, які він може спостерегти, але не може їм самостійно опиратися, але під владу цих сил людина підпадає лише тоді, коли їм піддається. Тут ми можемо стверджувати, що як предмет рефлексії світ продовжує сприйматися як “предметний” (realis), але перестає бути об’єктивним.

Отже, у русі художнього часу оповіді у Гофмана відбувається непомітне, та проте наполегливе “перевтілення” предмета. Він зазвичай не переміщується в просторі, залишається на своєму визначеному місці, але при цьому усе більше насичується магічним сенсом, імпліцитно електризується енергією загадковості й фантастичності. Не останню роль у цьому процесі відіграє образ дзеркала, яке виступає як провідник у два світи, реальний та ірреальний, відіграє важливу роль у створенні символіки двосвіття та двійництва.

Метафора дзеркала, яка допомагає створювати іншу реальність, здолати оптичну обмеженість людини та показати невидиме, виступає як символічне узагальнення іншого, містичного світу, у якому, на відміну від нудного та передбачуваного світу бідермайера, розгортаються незвичні події та явища, зникає межа між живим і неживим, речі починають жити своїм життям та підкоряти людину. Ефект дзеркальності сприяє не пасивному сприйняттю реальності, а навпаки, активному, постійному та пильному її аналізу.

Примітки

- ¹ У цьому контексті потрібно згадати висловлювання Ю. М. Лотмана: “Знакова природа художнього тексту двоїста за своєю суттю: з одного боку, текст прикидається самою реальністю, прикидається таким, що має самостійне буття, незалежне від автора, річчю серед речей реального світу. З іншого – він постійно нагадує, що він чиясь творіння і щось означає. В цьому подвійному освітленні виникає гра в семантичному полі “реальність – фікція [10, 69]”.

Список використаних джерел

1. Барабанов Е. В. Зеркало и окно. Художественные авангарды Запада и России: различия оптиковизуальных кодов / Е. Барабанов. – Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/critics/zerkalo-okno/>
2. Васильева Т. В. Символы человека у Платона и платоническая любовь / Т. В. Васильева // Античная культура и современная наука. – Москва: Наука, 1985. – С.27–31.
3. Горфункель А. Х. Философия эпохи Возрождения / Горфункель А. Х. – М.: Высшая школа, 1980. – 190 с.
4. Гофман Е. Т. А. Золотий горнець: вибрані твори / Е. Т. А. Гофман; пер. з нім. С. Сакидон та Є. Попович. – Київ: Дніпро, 1976. – 364с.
5. Данте А. Божественна комедія / А. Данте. – Х.: Фоліо, 2001. – 608 с. – Режим доступу: http://ae-lib.org.ua/texts/dante_divina_comedia_ua.htm
6. Злочевская А. В. Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова [Текст] / А. В. Злочевская // Вопросы литературы. – 2008. – № 2. – С.201–221.
7. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 49–51.
8. Колотова О. О. Сучасне мистецтво : між “дзеркалом” і “задзеркаллям” / Колотова О. О. // Вісник Черкаського університету Серія філософія. Випуск 170. – Черкаси : ЧНУ, 2009. – С. 34–42.
9. Локк Дж. Избранные философские произведения: В. 2 т. / Локк Дж. – М.: Мысль, 1960. – Т.2. – 270 с.
10. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с
11. Платон. Сочинения : В 3-х томах / Платон. – Москва: Наука 1968 – Т.1. – 623 с.
12. Потканський Ян. Психологія у літературознавчих дослідженнях // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка. / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 292–311.
13. Рон М. В. Метаморфози образу зеркала в истории культуры : автореферат дис. ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена / М. В. Рон. – Санкт-Петербург, 2004. – 22 с.
14. Символы, знаки, эмблемы : энциклопедия / под общ. ред. В. Л. Телицына. – 2-е изд. – М. : Локид-Пресс, 2003. – 494 с.
15. Хайдеггер М. Вещь / М. Хайдеггер // Историко-философский ежегодник'89. – М: Наука, 1989. – С. 269 – 284.

16. Энциклопедический словарь символов / Ав.-сост. Н. А. Истомина. – М.: ООО “Издательство АСТ”: ООО “Издательство Астрель”, 2003. – 1056 с.
17. Abrams, M. H. The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition / Meyer Howard Abrams. – New York: Oxford University Press, 1953. – 406 p.
18. Baltrušaitis J. Der Spiegel: Entdeckungen, Täuschungen, Phantasien / Jurgis Baltrušaitis [Aus d. Franz. von Gabriele Ricke u. Ronald Voullié]. – Giessen : Anabas-Verlag, 1986. – 363 s.
19. Hoffmann E. T. A. Der goldene Topf: ein Märchen aus der neuen Zeit / E. T. A. Hoffmann // Poetische Werke in sechs Bänden. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1963. – Bd. 1. – S. 277–374.
20. Lindner H. «Schnöde Kunststücke gefallener Geister»: E. T. A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde / Henriett Lindner. – Königshausen & Neumann, 2001. – 352 s.

Summary. In this article the author characterizes the theory of reflection metaphor and the semantics of mirror image, analyses the main stages of its evolution, accentuates the importance of mirror phenomenon in the creative works of romanticists. The importance of mirror image in reflecting distorted mystical reality and the realization of the idea of romantic two literary worlds and alter-idem in the works of E. T. A Hoffmann is underlined.

Key words: semantics, mirror, metaphor, reflectivity, two literary worlds, alter-idem.

УДК [821.161.1.+821.111].091

Р.М. Семелюк

СИМВОЛ І ЕПІФАНІЯ В ТВОРЧОСТІ А.П. ЧЕХОВА І ДЖ. ДЖОЙСА: ТИПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

У статті аналізуються символ і епіфанія як домінуючі форми образності в малій прозі А. Чехова і Дж. Джойса. Вказується на подібності і відмінності у використанні символу й епіфанії.

Ключові слова: мала проза, типологія, символ, епіфанія, предметна деталь, нарація.

Типологічне зіставлення специфіки образності у Чехова і Джойса, зокрема співвідношення символу і епіфанії, намічено в дослідженнях К. Генієвої [2], І. Кисельової [7], однак здійснювалося таке зіставлення, як зауважує І. Кисельова, “без конкретного аналізу”, із вказівкою лише на точки зближення [7, 176].

“Епіфанія” – грецьке слово, яке можна перекласти як “видіння”, “освячення”, “відкриття”, “прозоріння”, тобто виявлення суті речей, раніше прихованої; в християнській термінології воно означає “маніфестація Бога”. Ідею епіфанії Джойс запозичив із книги Волтера Пейтера “Нариси з історії Ренесансу”: реальність постає як сума миттєво зникаючих і виникаючих предметів, явищ, сил. Саме в ці миттєвості, подібні до спалахів, світ набуває реальності і сенсу. Для Джойса це певний момент істини, явлення вічності в повсякденному, маніфестація духу. Суттєво, що в період з 1900 по 1903 роки Джойс написав серію моментальних замальовок, жанр яких він сам визначив як “епіфанії”. Пізніше деякі з них були використані в романах “Стівен-герой” і “Портрет митця замолоду”. В них автор виступає, згідно з характеристикою Р. Еллмана “скоріше як поет, ніж як психолог” [10, 5], епіфанії схожі на вірші в прозі. Але вже в епіфаніях видно автора майбутніх “Дублінців”: він не веде за собою читача, не проповідує і не наставляє; описи настільки точні і проймаючі, що авторський коментар просто був би надлишковим. Пізніше, в “Дублінцях” епіфанія змінить свій художньо-естетичний статус: з жанрової категорії вона перетвориться на поетикальний елемент, стане специфічним видом образу і художнім прийомом.

У Джойса епіфанія є образно-сюжетним компонентом твору: в сюжетному плані вона готується поступово, через систему деталей-символів, деталей-летмотивів. Художня суть епіфанії полягає в тому, щоб охопити певне явище, подію чи предмет миттєво й загалом; натомість основна художня функція – донести до читача певну авторську думку й оцінку, не втручаючись безпосередньо в хід оповіді, нібито залишаючись за межами розказаної історії.

На відміну від поняття епіфанії поняття символу є більш поширеним і розробленим у літературознавстві. Зокрема, класичне його розуміння представлено С. Аверинцевим, який при визначенні символу акцентує його подвійну природу: “можна сказати, що символ є образ, взятий в аспекті своєї знаковості, але він є знак, наділений усією органічністю міфу й невичерпною

багатозначністю образу” [1, 154]. Інакше кажучи, у смисловій структурі символу поєднуються дві складові – предметний образ і глибинний смисл.

Безумовно, символ є різновидом художнього образу, однак основна відмінність символу від образу як такого полягає в тому, що “категорія образу передбачає його предметну тотожність самому собі, натомість символіка обумовлює вихід образу за його власні межі, вказує на присутність якогось смислу, пов’язаного з образом, але йому не тотожного”. Згідно з зауваженням С. Аверинцева, процес переходу образу в символ приводить до смислової “прозорості” образу, смисл “просвічує” крізь нього, постаючи як смислова глибина, смислова перспектива, що вимагає непростого “входження” в себе” [1, 154].

Важливо враховувати істотну різницю між символом і алегорією, на чому наполягав О.Ф. Лосєв. Він виявив, що відмінність даних категорій базується на різних поєднаннях одиничного і загального в їх смисловій структурі. Так, при визначенні особливостей алегорії дослідник відзначав, що “збіг (одиничного і загального) відбувається лише у вигляді підведення індивідуального під загальне з обов’язковим пониженням цього індивідуального, з повною відмовою розуміти його буквально і з використанням його тільки як ілюстрації, яка може бути замінена якими завгодно іншими ілюстраціями. Всі ці ілюстрації, взяті самі по собі, який би художній смисл вони не мали, у байці як в особливому жанрі й у алегорії ніколи не сприймаються всерйоз і ніколи не мають самостійного значення” [8]. Видове явище в символічному образі також здатне підводитися під певну загальність, але воно, на відміну від проявлення в алегорії, не сприймається якимось переносно, завжди залишається в полі зору письменника і читача. Видове явище і загальність, під яку воно підведене, однаково реальні. Інакомовні категорії алегорії і символу дуже часто функціонально практично ототожнюються через подібність у вираженні абстрактної думки через предметний образ. Однак різниця між ними полягає в тому, що алегорія має певне конкретне значення, тоді як символ багатозначний, і значення його не завжди можуть бути чітко визначені.

Порівняння символу з іншими видами художнього образу, зокрема з алегорією, показує, що найважливішою відмінною ознакою символу є його смислова багатозначність. Відтак у структурі символу чітко виділяються дві складові: предметний образ і глибинний смисл, які є для нього не просто обов’язковими, але які не можуть існувати один без одного, і саме їх синкретизм породжує символічну багатозначність.

Ці характеристики художньої образності доволі точно відбивають специфіку використання символу як у Джойса, так і в Чехова. Образ-символ взагалі характерний для літератури модерністського спрямування (якщо Джойс є визнаним метром модернізму, то Чехова вважаємо безпосереднім предтечею цього літературного напрямку), він не піддається однозначній інтерпретації, актуалізуючи співтворчість читача.

Про своєрідність символу в творчості А.П. Чехова написано дуже багато. Так, авторка дисертації “Художня символіка в прозі Чехова” (М., 2007) Ю. Єранова зауважує, що твори Чехова відзначаються складним символічним підтекстом, який робить фінал чеховського тексту “відкритим” [6, 187]. Зазвичай, читач затрудняється у визначенні авторської позиції і залишається при своїй суб’єктивній думці. Це явище, безумовно, пояснюється символічною насиченістю текстів, оскільки сама природа художньої символіки передбачає варіативність трактування образів і подій.

При цьому дослідниця дещо звужує сферу оприявлення символів, співвідносячи їх лише з реалістичним способом відображення дійсності: “Чеховський символ реалістичний, он “виростає” з природи самої реальної дійсності, з дрібниць повсякденності, з побутових предметів, ситуацій, звичок людей і слугує у письменник для встановлення щільного зв’язку між реальною дійсністю і реальністю чеховського художнього світу. Смислова перспектива символів письменника направлена на зображення і узагальнення закономірностей окремих явищ реального світу з метою створення об’єктивної художньої картини певної історичної епохи...” [6, 188]. На нашу думку, символіка Чехова якраз і виводить його твори за власне соціально-історичні межі, долає часові і просторові кордони, надаючи відтвореним у них подіям всезагального, універсального значення. Через символи здійснюється прорив у трансцендентні сфери, і читач відкриває для себе, прозирає приховану сутність речей і буття загалом. У цьому сенсі символ Чехова наближається до епіфанії-осаяння в тому сенсі, якого він набуває в прозі Джойса.

Порівняно з творами власне епіфаніями (у жанровому сенсі) Джойс у “Дублінцях” надає епіфанії істотно іншої ролі: вона врівноважує “раціоналістичний” підхід Джойса до художнього тексту, можна сказати, що вона виявляє непродуктивність і нетворчий характер раціоналістичного підходу до життя. З самостійного жанру епіфанія перетворюється на художній прийом і стає не тільки одним з основних композиційних елементів, але й жанротвірним компонентом, спричиняючись до творення особливого типу психологічної новели. Їй властиво те, що автор не показує читачеві внутрішній світ свого героя з допомогою засобів аналітичного психологізму,

ніж не пояснює і не оцінює все те, що відбувається в творі, зокрема і вчинки персонажів, але через окремі оповідні моменти-спалахи (епіфанії) відкриває канали осягнення істинної сутності речей.

Джойс відкидає засоби традиційної психологічної прози, до якої він відносить твори Т. Гарді, Т. Мура, І. Тургенева, і шукає нові стильові і жанрові форми. Епіфанія реалізує Джойсову віру в силу слова, хоч він і не терпить прямої проповіді. В основі естетики Джойса покладено поняття неочевидної істини, яке в художній концепції “Дублінців” трансформується саме в прийом епіфанії. Джойс, грубо кажучи, намагається “перевиховати” людей неприємною правдою, тому й класифікує на початку ХХ ст. свій метод як “класичний”, що має своїм матеріалом дійсність і зберігає з нею живий зв’язок.

Д. Хеллер у своєму дослідженні ролі епіфанії в творчості Джойса зазначає, що “епіфанії забезпечують узгоджені моменти, що дозволяють нам прослідкувати діаграму Джойсового розвитку. Загалом, “Дублінці” епіфанізують “параліч”, “Портрет” епіфанізує естетичне становлення, а “Улісс” – літературний твір” [11, 14].

Е.П. Гончаренко, українська дослідниця Джойса, вважає, що у його творчості епіфанія протистоїть символіві, вона є моментом “подолання символу, збагачення конкретного, речового слова-образу асоціаціями, його контекстне семантичне ускладнення” [3, 34]. На нашу думку, у такій позиції має місце надто категоричне протиставлення двох видів художньої образності. Скажімо, предметні образи Чехова, особливо в оповіданнях від середини 1880-х років і далі (“Святою ночью”, “Тоска”, “Припадок”, “Гусев”, “В ссылке”, “Огни”), вирізняються якраз глибоким органічним синтезом реалістичної точності і багатопланової метафоричності, що й породжує художню символіку.

Показово, що у схожих за тематикою та художньою структурою оповіданнях Джойса і Чехова (“Нещасний випадок” і “Чорний монах”; “На підводі” і “Земля”) у сюжетно-композиційній структурі важливу роль відіграє момент епіфанії, якому передують спогади, фантазії або видіння героїв, аж до фантазмагоричного образу привида, як у “Чорному монахові”. В оповіданні “На підводі” Мар’я Василівна, сільська вчителька, повертається з міста, де вона одержала платню й придбала різні товари. На фабульному рівні тексту нічого незвичайного не відбувається: поїздка на підводі; по дорозі Мар’ю Василівну обганяє поміщик Ханов; разом вони п’ють чай у трактирі в Нижньому Городищі; потім під час переправи через річку, у якій піднялася вода, Мар’я Василівна вимокла й зіпсувала борошно й цукор, куплені в місті. Всі значимі події перенесені в сферу внутрішнього життя, основа оповідання – сумний спогад про матір і потаємні фантазії про одруження. Як видно, антитеза мрії і реальності організовує структуру оповідання і визначає зміст душевно-моральної кризи персонажа.

За таким самим принципом побудована новела Джойса “Земля”. У ній описується поїздка пралі Марії напередодні Свята Усіх Святих у гості до родичів і звичайні для такого дня розваги в родинному колі. На перший погляд, становище Марії в домі, де вона працює і де її всі люблять і поважають, уважне й шановне ставлення до неї родичів, втішають і цілком задовольняють її. Справжній стан речей розкриває пісня про кохання і щастя, яку героїня співає у фіналі новели. Повна протилежність цієї пісні-мрії одноманітному й самотньому життю Марії визначає характер внутрішнього сюжету твору, а контраст хронотопу реальності і хронотопу мрії стає ключем для розкриття прихованого змісту, фактично підтексту оповідання.

Епіфанічним моментом даного оповідання є епізод, коли під час ритуального гадання Марії випадає гірка землі, що нібито означає для людини скору смерть. Таким чином у художній структурі твору актуалізується архетип землі. Сурідний мотив є й у згаданому вище оповіданні Чехова “На підводі”. Видіння Мар’ї Василівни, її спогади про матір і мрії про одруження пов’язані з реальністю через архетипно-символічний образ води. Як відомо, вода є еквівалентом материнського лона, і героїня ніби намагається народитися заново, уявляючи собі картини свого щасливого дитинства. Очевидно, що тут має місце приховане відсилання до обряду хрещення, що символізує народження для нового життя.

Типологічна паралель до цієї ситуації, пов’язана з актуалізацією видіння і загалом низки міфологічних символів, зустрічається і в оповіданнях Джойса “Евелін”. Перед самим відплиттям із Дубліна до Буенос-Айреса із нареченим Френком, який, за його словами, намагається врятувати дівчину від безпросвітної життя, перед її очима зринає образ матері. Її слова “Кінець задоволенню – біль!” наче паралізують дівчину, і вона залишається на березі.

Багатий матеріал для типологічного зіставлення символіки у малій прозі Джойса і Чехова дає співвідношення пейзажу. Безумовно, чеховські герої більшою мірою включені в природу. Пейзаж відіграє в Чехова особливу роль; зазвичай природа не ворожа героям, а співзвучна їхнім настроям і поведінці. Вже в оповіданнях початку 1880-х років пейзаж виконує сюжетно-психологічну функцію. Наприклад, в оповіданні “Восени” пори року стають символічним позначенням етапів життя головного героя Семена Сергійовича. Осінь і догораюча свічка

символізують згасання життя поміщика, який спився і втратив усі надії. Натомість весна, яку він згадує, знаменує той прекрасний, радісний період життя, коли він був щасливим із коханою жінкою. У пізніх оповіданнях Чехова символіка природи поглиблюється, стає не такою очевидною і одноплановою. Зокрема, в оповіданні “Чорний монах” образ саду має амбівалентний смисл: у своїй декоративній частині він символізує одвічну красу й розмаїття природи, а в промисловому секторі вражає своєю педантичністю й одноманітністю. Так само двоїстими у своїй символіці є образи природної стихії в оповіданнях “Гусєв”, “Свиріль”, “У рідному кутку”, повісті “Вогні”.

На відміну від чеховської прози, новелістика Джойса більшою мірою урбаністична, і його герої щільно вписані в міський ландшафт. Місто Дублін набуває символічного значення як синонім паралічу ірландської нації, про що писав автор, розкриваючи задум книжки як “розділу моральної історії моєї країни” [13, 83]. У міський пейзаж вписані й архетипно-міфологічні образи-символи. У “Дублінцях” найвиразнішим у цьому плані є образ снігу. Фінал “Мертвих”, останнього оповідання збірки, розгортає з перспективи Габрієля Конроя видіння засніженої Ірландії, в якому, згідно зі спостереженнями М. Рейнолдса, імітується дантовський образ замерзлого світу з останніх віршів “Пекла” (Пісня 34) [12, 127].

У “Дублінцях” епіфанія відіграє роль композиційного стрижня кожної окремої новели й усєї збірки. Щоправда, “зрушення” внаслідок прозріння відбувається не завжди, та й саме прозріння доступне далеко не кожному персонажеві, але відкривається читачеві. Момент прозріння настає не в результаті душевної/духовної роботи героя, а в зіткненні внутрішнього і зовнішнього, через їх трагічну несумісність. Причому трагедія ця, як правило, породжує комічний ефект. Тому і для Джойса, і для Чехова такою важливою є художня форма. Двоплановість (або багатоплановість) композиції, увага одночасно до переживань героя і до предметної складової відтворюваного світу слугують досягнення цієї мети.

Особливо показовим у цьому сенсі є оповідання “Мертві”. Тут згадка про “подорож на захід” вказує на символіку, адже Габрієль пояснив Міс Айворс, що в нього не було намірів мандрувати. Все ж таки він відправляється у “подорож”, коли його думки перетинають вкриту снігом країну у напрямку Шеннона. В ірландській міфології подорож на захід – це рух до островів Блаженних чи Мертвих; містичні острови в Атлантиці деколи ототожнювали з островами Аран, але така символічна подорож повинна була передавати відсталий націоналізм і прагнення до відродження ірландської мови, які Габрієль відкинув. Для Габрієля, чия свідомість затьмарена, подорож на захід – це мовчазний рух у сферу перебування безлічі мертвих. У той час, коли самосвідомість героя підірвана, примирений з образом померлого Майкла Фюрєя, він усвідомлює, що всі стають тіннями і починає відчувати втрату індивідуальності; він по-своєму погоджується зі смертю, загальним похованням усіх живих та мертвих. Саме сніг викликає у Габрієля такі асоціації: “The time had come for him to set out on his journey westward” [4, 219]. Ця фраза позначена амбівалентною символікою, і тому часто інтерпретується дослідниками творчості Джойса прямо протилежно. Так, англійський літературознавець В. Бенсток бачить у ній початок нового життя для Габрієля, його справжнього відкриття себе [Цит. за: 3, 31]; Дж. Бранніган вважає, що тут вказується на західну Ірландію як символ ірландського націоналізму, на відкриття Габрієлем тих провінцій, що можуть протистояти дублінському “паралічу” [там само]; російська перекладачка “Мертвих” взагалі тлумачить це як натяк на усвідомлення Габрієлем наближення смерті, інтерпретуючи “west” як “закат”: “Пришло время и ему начать свой путь к закату” [4, 202].

Габрієль Конрой, безумовно, автобіографічний персонаж: він літератор, хоч і не професійний, знавець поезії і музики; йому доступна “епіфанія” як той стан осяяння і раптового все-розуміння, який Джойс особливо цінував і в житті, і в літературі. Водночас, якщо говорити загалом про збірку “Дублінці”, то для більшості її героїв таке розуміння виникає на тлі сумнівів і незнання, спалаху світла на тлі “непрозорості”; і це відрізняє їх як модерністських персонажів від персонажів реалістичної прози, які їх авторами представляються цілком зрозумілими і відповідно вони виписуються із застосуванням численних причинно-наслідкових схем, що детермінують всі аспекти зовнішнього і внутрішнього життя людини. У Джойса ж “епіфанія” стає чи не найточнішою характеристикою модерністського психологізму. Е. Гончаренко з цього приводу слушно зазначає: “До чого приведе Габрієля його епіфанія – запитання, яке залишається відкритим в оповіданні, і не тому, що це недоговорено, а тому, що в модерністській системі це не може бути предметом твердого знання” [3, 17].

У “Дублінцях” Джойса епіфанії не просто символізують той чи інший душевний стан персонажа, але й специфічно організують наратив. Найпростіший варіант епіфанії – це уведення в текст окремих прозрінь героїв (скажімо, у фіналі деяких новел, наприклад, “Мертвих”), коли “осіяння” героя завершує оповідь. Епіфанія як багатозначність, мерехтіння множинних внутрішніх змістів точного, зовні об’єктивного і “фактографічного” малюнка, відбувається за рахунок співвіднесення словообразів, повторення лейтмотивів. Ці співвіднесення і повтори,

“дешифрування” яких читачем є відкритим процесом, не обмеженим фіналом оповідання, стають важливим засобом скріплення оповіді як в кожному окремій новелі, так і у збірці загалом.

Численні предметні деталі у Джойса і Чехова не тільки набувають символічного значення, але й впливають на тип наративності, формують діалог автора і читача, змушують останнього до співтворчості, що також засвідчує приналежність обох авторів до нового, передмодерністського типу художнього мислення.

Якщо у Чехова епіфанія частіше стає доступною героєві твору (наприклад, в оповіданнях “Студент”, “Архієрей”, “Святой ночью”), а через нього – читачеві; то у Джойса вона зазвичай адресується безпосередньо читачеві, герой же залишається у тому ж стані невизначеності й нерозуміння сутності речей (“Хмаринка”, “Личини”, “Нещасний випадок”). Але й у Чехова епіфанія так само, як і у Джойса, буває недоступна героєві. Наприклад, Коврін з оповідання “Чорний монах” так і не зрозумів, що з ним відбулося.

У плані співвідношення епіфанії і символу варто відзначити, що будь-який образ-епіфанія є символічним, але не кожний символ є епіфанією. Наприклад, в оповіданні “Сестри” образ чаші, що косо стоїть на грудях священника, має символічний зміст, оскільки, поєднуючись із згадкою про чашу, яку колись розбив отець Флінн, вказує на якийсь гандж у його житті й діяльності, хоча для хлопчика, з оповідної перспективи якого організовано твір, це так і залишається незрозумілим. Символіка чаші сама по собі ще не є епіфанією, тільки в контексті інших образів-символів вона породжує епіфанію. Так само сніг в оповіданні “Мертві” є образом-символом, що породжує епіфанію-відкриття Габріелем беззмістовності, мертвотності як свого життя, так і навколишнього світу.

Важливим аспектом співвідношення образу-епіфанії і образу-символу є їх місце в художній системі твору. У Джойса епіфанія проявляється безпосередньо в сюжеті, тобто є певною ситуацією, хоча відправним моментом для її актуалізації може бути деталь, і саме символічна деталь в силу її багатозначності. Наприклад, у “Сестрах” епіфанія – відкриття, яке переживає хлопчик внаслідок смерті священника. Це відкриття смерті й водночас свободи, звільнення від людини, яка досі тримала його у своїй владі.

Таким чином, символ і епіфанія, будучи домінантними формами образності в поезії Джойса і Чехова, тісно пов’язані між собою. Чехов наскрізно символізує оповідь, насичуючи багатозначним змістом деталі предметно-художньої зображальності. У Джойса епіфанія виникає на основі символу й водночас розширює його функціональну сферу, стає чинником і елементом нарративної організації тексту, формує діалогічний статус оповіді. Якщо у Чехова спостерігається лише початкова тенденція до нарративізації символу, то у Джойса ця потенційна тенденція послідовно реалізується в художній практиці, відкриваючи перспективу подальшого розгортання нарративного дискурсу в розрізі діалогу автора і реципієнта.

Список використаних джерел

1. Аверинцев С.С. Софія – Логос. Словник / С.С. Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 1999. – 464 с.
2. Гениева Е.Ю. Джеймс Джойс / Е.Ю. Гениева // Joyce J. Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man. – Moscow: Progress, 1982. – С. 7-39.
3. Гончаренко Э.П. “Дублинцы” Джеймса Джойса: классика модернистской новеллы / Э.П. Гончаренко. – Днепропетровск: Наука и образование, 2000. – 76 с.
4. Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности / Джеймс Джойс. – На англ. яз. – М.: Прогресс, 1982. – 588 р.
5. Джойс Д. Дублинцы / Джеймс Джойс. Пер. с англ. Сост., предисл. и коммент. Е. Гениевой М.: Известия, 1982. – 256 с.
6. Еранова Ю.И. Художественная символика в прозе А. П. Чехова: Дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01 – русская литература / Ю.И. Еранова. – Астрахань, 2006. – 182 с.
7. Киселева И.В. Проблематика и поэтика раннего Джойса: сборник рассказов “Дублинцы” : дисс.... канд. филол. наук : 10.01.01 – русская литература / И.В. Киселева. – Л., 1984. – 214 с.
8. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство[Электронный ресурс] / А.Ф. Лосев. – Режим доступа: http://publ.lib.ru/ARCHIVES/L/LOSEV_Aleksey_Fedorovich/_Losev_A._F..html.
9. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти тт. / А.П. Чехов – М.: Наука, 1983 – 1986.
10. Ellmann R. James Joyce / R. Ellmann. – New York: Oxford University Press, 1959, 1982. – 887 р.
11. Heller, Daniella. Everyman’s Epiphany : Reading of James Joyce’s Dubliners, A Portrait of the Artist as a Young Man & Ulysses. A dissertation for the degree (Doctor of Philosophy) / Daniella, Heller. – Yale University, 1986. – 210 p.

12. Reynolds M.T. The Dantean Design of Joyce's Dubliners // The Seventh of Joyce / Ed. by Bernard Benstock. – Bloomington: Indiana University Press, 1982. – P. 124-130.
13. Selected Letters of James Joyce / Ed. by R. Ellmann. – L.: Faber and Faber, 1975. – 440 p.

Summary. The typological peculiarities of symbol and epiphany as the most important forms of artistic image in A. Chekhov's and J. Joyce's short stories have been traced in the paper.

Key words: short story, typology, symbol, epiphany, artistic detail, narration.

УДК 821,161.2.09

Л.М.Сивак

МОРАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ТА ЛІРИКО-РОМАНТИЧНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА: ДО ПРОБЛЕМИ ІСТОРИКО- ГЕНЕТИЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

У статті розглядаються художні константи ліризованої прози і драматургії Михайла Стельмаха, їх романтичні елементи та проблема історико-генетичних зв'язків. Акцентується увага на духовно-етичних аспектах творчості, невіддільній ідеократичним імперативам.

Ключові слова: психологізм, ліризація, філософічність, символи, характер.

Становище, що склалося в літературознавстві після цілого ряду нерідко зумовлених минулою кон'юнктурою спроб перегляду літературного канону, вимагає вироблення зваженого погляду на спадщину цілого ряду письменників, які хоча й належали радянській епосі української історії, але не були її безпосереднім породженням. Мова йде про літературу, яка має більш тривкі корені, що сягають у ХІХ століття. До таких феноменів належить і творчість Михайла Стельмаха, яка, незважаючи на її тенденційну суперечливість, залишиться яскравою сторінкою у розвитку української романтичної прози і драматургії. Творчість його потребує нового прочитання з пріоритетом на загальнолюдські цінності, бо відкинувши розгляд її під ідеологічним кутом зору, вартісність Стельмахового письма і на сьогодні безсумнівна. І я не вважаю, що до його творів можна "приклеїти" ярлик – "написано за вказівкою партії". Простий український читач знаходив у творчості Стельмаха розповідь про близьке й наболіле, про те, що переживав сам, про те, чого прагнув й чого боявся, що любив і чого рішуче не сприймав. Бо твори його написані про вічне – любов до землі, до людини та проблем її існування. Народне життя Стельмах змальовує не як історик, а виключно з точки зору моралі "простої" людини, він створював дійсно романтичні саги, в яких омріяна сутність людського буття превалювала над реалістичною правдою. І коли поставити питання, що первинніше у творчості М.Стельмаха – знання, майстерність, талант, то віддати перевагу одному з цих факторів, не враховуючи інший, майже неможливо. Тож відкидаючи все поверхове та несуттєве, що є поступкою часові, варто спробувати поглянути на глибинне в творах цього великого письменника.

Природа психології романів М.Стельмаха тісно пов'язана з фольклором. Стельмахові, здається, завжди докоряли щодо вишуканості стилю, надмірної насиченості книг фольклорно-пісенною символікою. Його творчість однією з перших потрапила під обстріл критиків-шестидесятників – за „надуманість” сюжетів, за „офіційне” зображення національної історії. Але ж він був професійним знавцем фольклору, упорядковував та видавав збірники народних пісень. Тому й не дивно, що цілісний аналіз складових компонентів Стельмахової стильової манери свідчить про її фольклорно-філософську основу. Саме тому письменник приділяв значну увагу фольклорному матеріалу при художньому і філософському осмисленні загальнолюдських проблем. Про це свідчать навіть назви його романів "Кров людська – не водиця", "Хліб і сіль", "Правда і кривда", "Дума про тебе", "Чотири броди", які мають безпосередній зв'язок з народнопоетичними традиціями. Народні пісні, прислів'я, вірування, приказки, афоризми, дотепні вислови, колядки, щедрівки – це своєрідні витoki романів, що збагачують їх поетику, увиразнюють природу творчості Стельмаха-митця, що має життєствердний характер. Утвердження цього характеру, проте, не завжди відбувається без драматизму, а то й трагізму. Порівнюючи життєве кредо персонажів М.Коцюбинського і М.Стельмаха, можна простежити як послідовно, дотримуючись традиційних принципів у зображенні героя, М.Стельмах новаторськи підходить до розкриття в ньому саме духовних начал. Як слушно зазначив Г.Штонь,

розглядаючи “Велику рідню”, “всі до одного персонажі у процесі війни і перед нею дооформуються не стільки як колгоспники чи ті ж самі колгоспники, але ряжені під партизан, а як діти і внуки героїв із селян П.Мирного, І.Нечуй-Левицького, Маланки з “Fata morgana” М.Коцюбинського”[5, 128]. Так, справді, Маланці, що марить землею, шкода навіть панської пшениці, яка пропадала внаслідок страйку: вона “... слуха, як стиха лущить зерно з перстиглого колоса, м’яко капа на землю, як плаче нива золотими сльозами. Їй жалко, немов дитину, хоч воно й панське. Стає на коліна, розгортає стебло і збирає червоні зерна так обережно, ніжно, любовно, наче немовлятко виймає з купелі. Хлібець святий” [1, 60]

І якщо ми поглянемо на Стельмахового Дмитра Горицьвіта, то важко буде не помітити у ньому буквально таку ж перейнятість турботами про землю, таку ж затаїтість на них. Бо й він “любив поле, як син любить матір, він, здавалось, відчував, як проростає зерно в землі: ходив дивитися за кілька верст на перші сходи, радіючи і вболіваючи над своєю невсипущою працею. Колос завжди веселив чи печалив руку, а зелені хвилі – серце.”[3, 444] Крізь призму творення характеру й переконань персонажа прослідковується і вимогливість автора до себе як до письменника. І, я думаю, зайвим буде наголошувати, що це ставлення – до землі державної, а не власної. Бо художній твір – це не історична довідка про той чи інший час. Важко уявити більш дохідливу, а головне – точнішу і ближчу до правди тогочасного сільського буття форму вислову хліборобського позову до держави, аніж вона явлена у М.Стельмаха. І вимагати на сьогодні від неї повного заперечення колгоспів і тих над ними голів, що мислили і діяли так само як Стельмахові герої – це все одно, що заперечувати існування українського села у голодоморні 30-ті, повоєнні 40-ві, коли те село, вибиваючись із сил, себе таки вирятувало.

Досягнення художньої правди часто трансформується через абстрактно-логічні поняття. І їхнє розуміння читачем залежить від талановитості автора, доречності їх використання у цьому фрагменті твору.

Порядність, чесність, милосердя, доброта, якими наділені позитивні герої Стельмаха, розглядаються ним як категорії духовності (якої, нажаль, так не вистачає у сучасному суспільстві), а духовність розуміється як інтегроване почуття особистості, яке відображає гармонію трьох понять: добра, правди і краси. І проявляється вона у Стельмаха різносторонньо: в соціальній справедливості, чесній праці, самопожертві, ніжній дружбі та любові, щедрості людської душі. Порушення цієї гармонії неминуче призведе до бездуховності. Не випадково Стельмах оперує такими складними поняттями, як **сон**, **душа** безпосередньо до практики життя (наприклад, Семен Магазаник із “Чотирьох бродів”, на думку Оксани, „душею не вийшов”, чорт із драми “На Івана Купала”, звертаючись до Ступача, апелює: “А що в тобі є чистого, крім сорочки і галстука? Душа в тебе – нечиста, діла – нечисті, совість – теж... Убий свою бездушність”.[4, 691]. Зацікавлення таємницями слов’янської душі, снами людини, яка пройшла шляхами війни, зводиться до простого і мудрого пояснення. “Люди, що сіяли жито чи тримали молот або книгу в руках, не вмюють похвалитись вбитими”. Цією думкою підтверджується менталітет людини праці, солдата-захисника, письменника-психолога.

Художня система М.Стельмаха дозволяє йому універсально осмислювати явища життя, у цьому проявляються особливості авторського психологізму. Проте творчий процес митця як вид психічної діяльності вимагає великої концентрації сил. Вона в кожного митця своєрідна. Будь-яке втручання в неї порушує її заданість. Тому дослідження творчої лабораторії справжнього письменника вимагає такту й професіоналізму.

Особливим психологічним нюансом творчості М.Стельмаха можна вважати введення ним у систему персонажів романів творчих постатей Григорія Задніпровського (“Правда і кривда”), Богдана Романишина (“Дума про тебе”) тощо. Свої міркування, концепцію сутності і значення художньої літератури митець ніби продовжує через посередництво своїх колег-персонажів.

Психологія творчості письменника – це складна динамічна система. Від форми та реакції сприймання автором ситуацій, чи вони позитивні, чи негативні, залежить його працездатність. А звідси кінцевий результат – твір. М.Стельмах за будь-яких життєвих колізій умів перекладати мову дійсності на мову мистецтва.

Структура індивідуально-психічних властивостей М.Стельмаха має в собі здатність словесної акумуляції з її художнім відтворенням. Прочитання творів митця під цим кутом зору відкриває можливість глибше досліджувати його психологію творчості.

Своєрідною жанровою ознакою романів М.Стельмаха є звернення до символізації образів, яка досягається за допомогою великого емоційного (вважай психологічного) навантаження художніх деталей. Наприклад, (роман “Дума про тебе”): “... самотній вітряк журився у мертвім полі. І він, забутий людьми, мав свою муку, і од неї стогнали його крила чи душа, як стогне людина”. Або: “Заметіль одразу ж ударила в обличчя, обкрутила навколо її ніг весільну спідницю і засвистіла зверху в яворах, а низом – в ожереди соломи”. У першому випадку (“самотній вітряк”) двохпланова символіка: по-перше, виконує функції орієнтира для Богдана в степу під час

хуртовини, а, по-друге, символізує самотність, сум і внутрішні переживання героя за коханою. А в другому – “запетіль” символізує душевний стан Ярини під час весілля, з якого вона втікає.

Тут помічаємо знову і знову, що слово відроджується в контексті, зразки якого знову-таки знаходимо у фольклорі. Якщо сила слова залежить від контексту, тобто від умов функціонування слова, то сила контексту залежить від переконаності, від моральної сили, з якою створюється думка. Адже про моральну чистоту, духовну висоту народної творчості полемізувати не доводиться.

Ліричне й драматичне начало у творах митця прослідковується в картинах, епізодах, роздумах, створених ним; воно становить саму сутність відображення. Часто створюється враження, що ті чи інші епізоди – всього лише привід до відтворення настрою, своєрідний спосіб для розкриття складного комплексу почуттів героя-оповідача. Романи М.Стельмаха відзначаються синтетизмом, органічним поєднанням різних аспектів сприйняття і словесно-мовленнєвої реалізації життєвого матеріалу.

Людинознавчі, новаторські можливості М.Стельмаха, знання минулого й сучасного, суспільних процесів дозволили йому, попри те, що він творив у жорстких рамках соцреалізму, показати ряд яскравих постатей з неповторними рисами характерів, які проявляються у вчинках, роздумах, діях, спілкуванні, роботі. Життя носіїв цих характерів динамічне, наповнене працею, турботами, радощами і печалю, сумнівами і надіями.

Чіткі й конкретні естетичні оцінки М. Стельмаха. Зрозуміло, що з погляду сучасного прочитання твори М.Стельмаха багато в чому здаються непереконалими, а колишні його премії (письменник не був обділений офіційними знаками уваги влади, отримавши практично всі радянські літературні нагороди – Ленінську, Державні премії СРСР та УРСР імені Шевченка) не сприймаються як об'єктивні критерії художньої творчості автора. І все ж, не поспішаймо з категоричними висновками, спробуймо краще поглянути на творчість майстра під кутом зору загальнолюдського, гуманного, що, власне, є найсуттєвішим для літератури. І як слушно зазначає М.Кудрявцев, „попри всі сучасні зміни моральних орієнтирів, соціально-етичних засад у змальованні суспільних конфліктів, кривавості класової боротьби, Стельмах залишається і в сьогоденні вірним життєвій правді” [2, 139].

Список використаних джерел

1. Коцюбинський М.М. Твори в 3-х т. / М.М. Коцюбинський. – К.: Дніпро, 1979. – Т. 3 – 375 с.
2. Кудрявцев М.Г. Щоб не згинули зерна... (Духовні та морально-етичні аспекти літератури: Курс лекцій) / М.Г. Кудрявцев. – Кам'янець-Подільський, 2003. – 208с.
3. Стельмах М.П. Вибрані твори / М.П. Стельмах. – К.: Дніпро, 1969. – 734с.
4. Стельмах М.П. Твори в 7-ми т. / М.П. Стельмах. – К.: Дніпро, 1982. – Т. 2. – 672с.
5. Штонь Г.М. Духовний простір української ліро-епічної прози / Г.М. Штонь. – К.: Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка, 1998. – 317с.

Summary. The article dwells on the artistic constants of Mykhailo Stel'makh's lyric prose and dramatic compositions, their romantic elements and the problem of historical-genetic relations. It is devoted much attention to spiritual-ethic aspects of creation, that it doesn't imperious to ideocratic imperatives.

Key words: psychological analysis, lyrization, philosophy, symbolism, character.

УДК 821.161.1 3 Бунин (09)

А.С.Силаев

РОМАННАЯ АРХИТЕКТОНИКА РАССКАЗА И.А.БУНИНА “ЧАША ЖИЗНИ”: PRO И CONTRA

Аналізуючи питання про причетність І.О.Буніна до романного жанру, автор розглядає жанрові пошуки письменника на прикладі оповідання “Чаша життя” (1913), доводячи антиномічність його жанрової природи, в якій поєднуються серйозно-полемічне і разом з тим пародійно-іронічне ставлення Буніна до романного жанру.

Ключові слова: реалізм, жанровий експеримент, роман, романічне оповідання

Эксперименты в русле романного жанра Бунин продолжит и после написания принесших ему широкую известность “Деревни” (1910) и “Суходола” (1912), которые сам неоднократно

называл “романами”, но при этом некоторые конструктивные жанрово-стилевые поиски будут реализованы через бунинский “жанровый критицизм”, т.е. через все обострявшееся с годами скептически-полемическое отношение к роману как литературному жанру.

“Невероятная галиматья” – в таких словах охарактеризовал как-то Бунин романический мир. “Роман, по его мнению, может быть лишь “бульварным”, построенным на экстравагантных ситуациях и лжи. Если роман – это “правдиво врать”, то “врать” для него непереносимо и непреодолимо”, – замечает в связи с этим французская славистка Клер Ошар, приходя к выводу о том, что создание “большого романического повествования”, “романа-вымысла с придуманными героями, отличными от самого автора” было *принципиально* невозможным для Бунина, поскольку его перо всегда “остаётся заложником его стиля” – правдоподобия, умеренности, хорошего вкуса и безупречного качества языка, находя “наиболее полное выражение только в новелле – там, где стиль – хозяин положения, где единая тональность выдерживается от начала до конца с одинаковой силой, там, где, наконец, доминирует голос автора” [6, 100].

Между тем, столь почитаемый Буниным А.П.Чехов некогда наставлял своего брата: “Оригинальность автора сидит не только в стиле, но и в способе мышления, в убеждениях и проч.”. В том-то и дело, что способ мышления Бунина был по своей сути *романным* в высоком идейно-философском, а не узколитературном (“бульварном”) его измерении, ибо он всегда мыслил максимально крупными, субстанциональными категориями, такими, как *жизнь, смерть, судьба, время, Бог...* Уже одно это делает невозможным *принципиальное* игнорирование Буниным романного жанра, более того – во многом предопределяет характер его идейно-художественного новаторства, направление его жанровых поисков, его стремление максимально полно и адекватно выразить романский способ своего мышления, который в реальной художественной практике 1910-х гг. реализовался не только в жанре романной повести (“Деревня”, “Суходол”), но и в жанре романического рассказа.

Соотнося проблематику и поэтику рассказа “Сны Чанга” (1916) с доминирующими тенденциями в прозе Бунина периода Первой мировой войны, исследователь Л.А.Колобаева приходит к важному утверждению о том, что, ища ответа на вопрос об истоках зла и трагизма человеческой жизни, писатель именно в это время “решительно расширяет границы “малого жанра”, насыщает его структуру широким романским дыханием, знаками “судьбы”, т.е. голосами не отдельного *эпизода* из жизни героя, а ее смысла *в целом*” [4, 2].

Косвенно признает причастность Бунина к романному жанру и Ю.Мальцев: “Единственное произведение Бунина, которое, если не по размерам, то по характеру напоминает роман – это рассказ “Чаша жизни” (вся жизнь героев от юности до смерти)” [5, 133], – пишет он. Действительно, дальнейшее усиление лаконизма бунинского стиля рождает в данном случае (т.е. в рассказе “Чаша жизни”) новое качество – новую в творчестве Бунина жанровую форму *романического рассказа*, в целом не характерного, пожалуй, даже уникального для него и потому представляющего особый интерес как объект научно-исследовательского анализа. Весьма показательно, что и здесь художественно-стилевые поиски писателя идут в том же направлении: с одной стороны, по линии дальнейшей (в данном случае – предельной) концентрации повествовательного пространства, а с другой – по линии эксперимента в сфере композиционно-хронологической структуры произведения. Именно на композиционно-хронологические новации Бунина обращает внимание, анализируя рассказ-роман, Ю.Мальцев. Он, в частности, отмечает: “Но и тут мы находим не романную структуру, а все ту же технику блоков (предвосхищающую ту технику монтажа, которой впоследствии будет пользоваться Пильняк), хотя эти параллельные блоки здесь не синхронны во времени: течение времени разбивается, из него выхватываются отдельные куски наугад – все одинаково “бессмысленны”, все одинаково трагичны – и располагаются рядом как одновременные, а сам бег времени как бы исчезает в провалах меж ними” [5, 133].

Действительно, композиционно-хронологическая канва одного из вершинных произведений бунинской прозы 1910-х гг. – рассказа “Чаша жизни” (1913) создана при помощи “техники блоков” или техники монтажа – это очевидно. Однако, характеризуя нарративную “технология” такого монтажа, Ю.Мальцев создает логическую конструкцию, не вполне, по нашему мнению, соответствующую контексту, утверждая, что несинхронные во времени параллельные блоки располагаются рядом как одновременные. Кроме того, вряд ли можно согласиться и с утверждением ученого, что отдельные куски жизни героев выхвачены Буниным “наугад” как одинаково бессмысленные и трагичные. Внимательное чтение текста убеждает в том, что комплекующие сюжет рассказа куски жизни героев выхвачены автором отнюдь не наугад, но представляют собой как бы узловые моменты их судеб, расположенные в строго хронологической последовательности, но при этом состыкованные друг с другом по принципу контрастного монтажа с огромными временными провалами между блоками, призванными не поглотить бег времени, как полагает Ю.Мальцев, но, наоборот, всячески подчеркнуть катастрофически-стремительный, безжалостно-разрушительный характер времени по отношению к человеческим жизням и судьбам.

Из двенадцати главок рассказа лишь первые две представляют собой своеобразную ретроспективную экспозицию: первая переносит читателя на тридцать лет назад, в далекое лето влюбленной юности героев, когда юная и беспечная красавица Саня Диесперова, влюбленная в семинариста Кири Иорданского, пугавшего ее “своей молчаливой любовью, огнем черных глаз и синими волосами”, все-таки отдала предпочтение более речистому и галантному кавалеру Селихову, тем самым совершив роковую ошибку, за которую будет расплачиваться потом всю жизнь; вторая главка, по объему ничуть не больше первой, представляет собой ретроспективную панораму прошедших тридцати лет в судьбах Селихова и Иорданского, посвятивших свои жизни “тяжелой, холодной злобе” друг к другу, вечному соперничеству и неутоленной ревности. Все остальные десять главок рассказа – это хронологически структурированное повествовательное настоящее, в котором пристальному анализу подвергаются жалкие и вместе с тем трагические итоги некогда совершенных героями деяний. В этой связи данный рассказ целиком подтверждает один из концептуальных выводов Ю.Мальцева: “Время никогда не выступает у Бунина как процесс, а всегда лишь – как результат” [5, 133].

И все же, полагаем, исследователь ошибается, трактуя и общую концепцию рассказа-романа, и его героев лишь в экзистенциально-трагическом ключе как развернутое художественное обоснование Буниным идеи об изначально predetermined трагизме человеческого существования, о тщетности борьбы человека со временем и смертью [5, 201-205]. И в тексте, и в подтексте рассказа не менее отчетливо, нежели трагическая, звучит и саркастически-ироническая интонация автора, когда он, например, повествует о том, как Селихов, остановив в доме часы (многозначительно-саркастическая деталь!), “с загадочной усмешкой” в двадцать первый раз переписывает свое завещание, наводя тоскливый ужас на несчастную Александру Васильевну; или о том, как превратившийся в горького пьяницу отец Кир, презирающий людей и наводящий на них почти мистический ужас, навсегда прогоняет со двора водовоза Желудя, узнав, что тот привез бочку воды ненавистному Селихову.

Да и сами смерти героев вряд ли вписываются целиком в экзистенциально-трагическую концепцию Ю.Мальцева. Как известно, тема смерти – одна из центральных во всем творчестве Бунина. Но если в ранних рассказах, где она зазвучала впервые (“Сосны”, “Скит” и др.) и даже в рассказе “Захар Воробьев”, созданном за полтора года до “Чаша жизни”, смерть изображалась писателем во всем своем загадочном величии и пугающей тайне, то в “Чаше жизни” она изображена в совершенно иных красках – как нелепая и случайная смерть нелепых и “случайных” людей, проглядевших свои жизни, ибо жизни эти изначально были принесены на алтарь ложных ценностей: гордыне, ревности, зависти, нетерпимости и неуважения к ближнему. Нелепость смерти как закономерный, вполне логичный итог нелепой жизни мастерски подчеркивается деталями: пустые комнаты селиховского дома, в которых смолкли наконец шаги их хозяина, выступают прямым символом пустоты прожитой жизни; на похоронах столь же внезапно, в людской толпе погибшей Александры Васильевны плачет лишь одна модистка, которая, как иронично замечает обычно бесстрастно-отстраненный повествователь, очень мало знала покойную; наконец, в максимально сниженном, почти пародийном ключе предстает тема смерти в образе чудака-отшельника Горизонтова (еще одного давнего воздыхателя Сани Диесперовой, а ныне убежденного приверженца теорий ортобиоза и “живой жизни”), весьма экстравагантным способом – через продажу своего скелета анатомическому театру Московского императорского университета – пытающегося продлить свое земное существование.

Есть ли во всем этом моральное осуждение автором своих незадачливых героев? Очевидно, есть, но скорее не как осуждение, ибо сказано: не судите да не судимы будете, – но как боль и страдание автора за человеческое недоумие, за неумение и нежелание человека жить в гармонии с самим собой, людьми и окружающим миром. Совершенно очевидно, что, никогда не забывая о роли надындивидуального плана в человеческой жизни, Бунин не снимает ответственности за устройство своих судеб и жизней и с самих героев.

В технике контрастного монтажа выстроен и финал рассказа. Сцена в поезде, полная динамики и надежд и – дремучая неподвижная картина жизни Стрелецка, где движение времени и жизни как будто навсегда остановилось. Как видим, антиномичность мировосприятия Бунина находит свое непосредственное выражение и в композиционной структуре рассказа, строящегося по принципу контрастного монтажа сюжетных блоков, и в его пафосном строе, органически включающем в себя как трагедийно-онтологический, так и иронико-саркастический предметно-личностный планы. (В скобках заметим, что значимость этого второго плана подчеркивается автором в самом названии рассказа, иронико-саркастический смысл которого становится особенно наглядным в свете того диалога, который происходит между отцом Кири и Горизонтовым в седьмой главе).

Однако нельзя не почувствовать этой антиномичности и в отношении писателя к жанровой природе своего произведения, где серьезно-полюемическое начало сочетается с началом пародийным. Ведь вот что у Бунина: по всем внешне-формальным параметрам – роман (судьбы

героев любовного четырехугольника от юности до смерти), а внутри – пустота, бессмысленность и неподвижность. Сквозным символом внутренней неподвижности и пустоты жизни героев выступает в рассказе укрытая слоем вековой пыли улица Песчаная, на которой стоят друг против друга дома Селихова и Иорданского. В свете такого толкования особое, многозначно-символическое значение приобретают и те загадочные “четыре щепочки, связанные лычком”, которые украдкой сунул в руку Александре Васильевне кладбищенский юродивый Яша. “Романных” судеб не получилось ни у одного из героев, – так о чем же и живописать? Как говорится, на худых дрожжах не подняться доброй опарей!..

Дав, таким образом, в “Чаше жизни” оригинальный вариант романа, реализованного в жанре романического рассказа, Бунин вместе с тем его пародирует как, по его мнению, отживший свой век литературный жанр, в результате чего и рождается это (если несколько перефразировать одну из дефиниций Ю.Мальцева) материализованное страдание-насмешка над условностями литературной формы.

Все вышесказанное позволяет говорить о Буине как о писателе, в творчестве которого со всей полнотой и выразительностью реализовались некоторые наиболее характерные тенденции литературного процесса начала XX века. С одной стороны, та высокая степень развитости, которой достигает именно в этот период роман как каноническое жанровое образование, максимально открытое навстречу внутрижанровым влияниям и обновлению. М.М.Бахтин писал в этой связи: “Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, “вековечные” тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики... Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить *единство и непрерывность* этого развития... *Чем выше и сложнее развился жанр, тем он лучше и полнее помнит свое прошлое* (курсив наш. – А.С.)”. Вместе с тем ученый подчеркивал: “Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее *обновлению*, так сказать, осовременению... Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра... Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться” [1, 87; 61].

Именно этим *качественным* обновлением жанра и обусловлена другая сторона бунинской “традиционности”, превращающая ее в свою противоположность – нетрадиционность, оригинальность и принципиальную новизну. Не случайно при этом обращение Бунина именно к романному жанру, наиболее свободной и открытой жанровой структуре, органически чуждой формам готовым, устоявшимся, закостенелым. В этом, так и не ставшим для Бунина-художника приоритетным, жанровом направлении ему удается сказать свое особое, подлинно новаторское, исторически значимое слово. И в этом нам видится блестяще реализованный Буниным именно в контексте творческих исканий 1910-х гг. *новаторский* жанровый опыт, направленный на качественное обновление не только реалистической романной формы, но и на обновление повествовательных принципов, самого художественного языка прозы XX века в соответствии с собственными мировоззренческими и идейно-эстетическими принципами. В этой связи целиком справедливым и научно продуктивным представляется утверждение воронежских литературоведов – составителей сборника научных трудов, посвященных творчеству писателя-земляка: “И.А.Бунин и в искусстве между реализмом и модернизмом нашел свой “перевал”, ту границу, где можно было оставаться во времени и самим собой” [3, 4].

Список использованных источников

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского /М.М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1972. – 470 с.
2. Бунин И.А. Чаша жизни / И.А. Бунин. Собр. соч.: В 9-ти т. – Т. 4. – М.,1966.
3. З.И.А. Бунин: диалог с миром : межвуз. сб. науч. тр., посвящ. творчеству И. А. Бунина / Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж : Полиграф, 1999. – 166 с.
4. Колобаева Л. Поэзия прозы. Рассказ “Сны Чанга” И.Бунина / Л. Колобаева // Русская словесность. – 2005. – № 5. – С. 2–7.
5. Мальцев Ю. Иван Бунин / Юрий Мальцев. – М. : Посев, 1994. – 432 с.
6. Ошар К. “Дело корнета Елагина”: к проблеме жанра / Клер Ошар // И.А. Бунин: Диалог с миром: [межвуз. сб. научн. трудов]. – Воронеж, 1999. – С. 96-100.
7. Сливицкая О. “Повышенное чувство жизни”: мир Ивана Бунина / О.В. Сливицкая. – М. : РГГУ, 2004. – 270 с.

Summary. Referring to the problem about the usage of the genre of novel by Bunin, the author analyses the genre searching of the writer taking as the example the story “ The Bowl of Life” (1913), proving the antonymity of its genre nature, in which seriously-polemical and at the same time parody-ironical Bunin’s attitude to the genre of novel are linked.

Key words: realism, genre-experiment, novel, romantic story.

ОБРАЗ ФРОДО І ДОМІНАНТНІ АРХЕТИПИ ТРИЛОГІЇ “ВОЛОДАР ПЕРСТЕНІВ”

У розвідці аналізується система образів трилогії Д.Р.Р. Толкіна “Володар Перстенів” з позицій архетипової критики. У дзеркалі юнгівського вчення про архетипи образ Фродо набуває значення архетипу Героя, а сюжетна лінія Фродо увиразнюється як його шлях до індивідуалізації.

Ключові слова: міфотворчість, фентезі, архетип Героя.

У насиченій проблематиці трилогії “Володар Перстенів” тема героїзму – чи не одна із найбільш актуальних. Її вивченню присвячено чимало розвідок, у яких найбільша увага приділяється семантичному наповненню категорії героїчного та її відображенню у фентезі Толкіна [16; 11; 12; 5]. Вирішувати черговий конфлікт між добром та злом Третьої епохи належить дев’яти учасникам Братства Персня, які протиставлені дев’яти Назгулам, вірних Саурону. Всі дев’ять представників різних етносів Середзем’я виявляють різні аспекти героїзму. Маг Гандалф оточений аурую надприродних сил, його випробування відбуваються у поєдинку із іншими надприродними силами: магом Саруманом, злим демоном Балрогом, головним Назгулом. Відтак, хоча героїзм Гандалфа не викликає сумніву, він – поза людськими можливостями. У трилогії присутні ціле розмаїття персонажів, які демонструють “звичний” людський героїзм: Арагорн, Боромир, Фарамир, король Теоден, Еовіна, Еомер, та чисельні воїни Гондору та Рогану. Арагорн, нащадок королівського роду ельфів та людей, завжди готовий ризикувати власним життям заради порятунку інших. Найбільш “людськими” персонажами видаються чотири гобіти, яких раси Середзем’я називають “дрібнолюдиками” [6, 235]. Під час довгої подорожі зростає кожен з маленьких гобітів: Мері і Піпін приймуть порядок людей, склавши присягу на вірність Теодену та Денетору, і стануть воїнами армії людей [6, 705-706]. Мері звертається до Теодена з неприхованою відданістю: “Відтепер ти для мене як батько” [6, 725]. Садівник Сем пройде ініціацію по-іншому: в подарунок від ельфійської королеви Галадріель, чарівниці Лотлоріена, він отримає жменю родючої землі та чарівне насіння малорн, за допомогою яких, значно пізніше, він зможе відродити рослинний світ Ширу. Найдовший та найскладніший шлях до самореалізації чекає на Фродо.

У боротьбі із чисельним ворогом автор відводить головну роль непримітному, спокійному, миролюбному гобіту. Але, незважаючи на непоказну зовнішність, образ Фродо наділений героїчними ознаками, що викликають асоціації з вічними міфічними мотивами страждання, жертви, родючості, смерті та відродження.

Дж. Кемпбел, представник релігійного напрямку архетипової критики, пропонує уніфіковане прочитання міфів різноманітних культур як мономіфу з одним типом героя. Дж. Кемпбел визначає шлях героя як трьох-складовий, кожний етап якого відповідно представлений відлученням, ініціацією та поверненням, які у текстах творів увиразнюються як три елементи героїчної міфологеми пошуків. Подібну модель сюжетної лінії героя можливо ідентифікувати не лише у міфах, легендах чи казках минулого, зазначає Дж. Кемпбел. Будь-який літературний твір є репрезентацією такої моделі, однак із можливими модифікаціями [3]. Досліджуючи зв’язок трилогії Толкіна із середньовічним епосом та лицарським романом, В. Флігер застосовує трьох-етапну схему сюжетної долі героя, запропоновану Дж. Кемпбелом, і, використовуючи її як основу, піддає прочитанню квест Фродо [13]. В. Флігер встановлює паралелі, що існують між Фродо, Беовульфом, Артуром, Гавейном, демонструючи наявність в образі Фродо характеристик героїв кельтської, французької та германської літератури епохи Середньовіччя [13, 86].

Російський літературознавець С.Л. Кошелєв [7], досліджуючи жанрові особливості трилогії, звертається до парадигми функцій головних героїв, ідентифікованих В.Я. Проппом у казці. Всесвітньо відома робота В.Я. Проппа “Морфологія казки” [9] представляє собою класичне дослідження сюжетно-композиційної структури чарівної казки, у якому автор доводить універсальність побудови чарівних казок на основі функцій дійових осіб. Пропп виділив 31 функцію, які не завжди представлені в межах однієї казки, але завжди у незмінній послідовності. Вчений проводив свої дослідження на матеріалі російського фольклору. Хоча книга Проппа була вперше видана у 1928 році, до уваги англомоного світу вона була представлена лише у 1958 році, через чотири роки після видання першої частини трилогії “Братство Персня”, тому маловірогідною є ймовірність того, що Толкін якимось чином використовував результати ідей російського літературознавця у своїй творчості.

Застосовуючи сюжетно-композиційну структуру чарівної казки, запропоновану Проппом, С.Л. Кошелєв здійснює аналіз трилогії і демонструє, що із 31 проппівської функції у “Володарі

Перстенів” щодо Фродо зреалізовано 25, що свідчить про певну “казковість” образу Фродо. Відповідно, нереалізованість щодо цього ж образу 6 решти функцій пояснює обмеженість “казковості” образу Фродо. Нереалізовані у сюжетній лінії Фродо XXIII, XXV, XXVI, XXVII, XXIX, XXXI функції, як доводить Кошелєв, виконуються іншим персонажем, Араґорном. С.Л. Кошелєв робить висновок, що перед нами не “чиста” чарівна казка і визначає жанр “Володаря Перстенів” як роману із елементами чарівної казки та героїчної епопеї. Порівняльний аналіз функцій дійових осіб у фольклорних казках та у “Володарі Перстенів” свідчить про те, що образ головного героя Фродо несе у собі ознаки казковості на початку трилогії. Але в міру наближення до кінця свого квесту, Фродо набуває епічних ознак. Дзеркальним відображення аналогічної “жанрової еволюції” є образ Араґорна, який з’являється у тексті трилогії як епічний герой, а в кінці отримує казкові “пів-царства та принцесу на додачу”. Ґрунтовний аналіз С.Л. Кошелєва свідчить про змодифіковану архетиповість героя у фентезі Толкіна, який несе у собі ознаки казкового та епічного героїзму.

У нашому дослідженні ми пропонуємо розглянути образ Фродо у дзеркалі юнгівського вчення про архетипи. Героїзм Фродо знаходить вияв не на полі битви, а у його терплячості та витривалості. Найбільший, як виявляється згодом, нездоланий ворог для Фродо – у його внутрішньому світі, відтак квест, який йому належить пройти, можливо розглядати як шлях індивідуації, на якому гобіт у супроводі Мудрого Старого зустрічає Аніму, власну Тінь, колективну Тінь.

Подорож Фродо є випробуванням для гобіта, кожен крок якого супроводжується тінню, у буквальному та фігуративному значенні, Смеаґола /Голума. Це дивне створіння, яке називає Фродо “Господарем”, стало нерозлучним супутником персненосця. Обидва пов’язані силою персня, бажаного та ненависного для кожного з них.

Мандри, у які вирушає Фродо, зазнали б іншого розвитку, якби у хвилини відчаю та розпачу поряд не з’являвся маг Ґандалф. Знаковими для розуміння функції Ґандалфа у долі Фродо слугують слова мага, адресовані гобіту: “Я допомагатиму тобі нести цей тягар, доки він буде твій” [6, 68]. Образ Ґандалфа, його обізнаність та роль у квесті створюють підстави трактувати його як проекцію архетипу Мудрого Старого.

За Юнгом, Тінь не вступає у поєдинок з Еґо самостійно, тим паче у сфері усвідомленого. Процес індивідуації передбачає свідому персоніфікацію Аніми, яка представляє Тінь та неусвідомлене [14, 452]. У загальній динаміці психіки архетипові Аніми Юнг відводить ключову функцію у процесі індивідуації, що полягає у “створенні мосту між неусвідомленим та усвідомленим” [15, 42]. Без конфронтації із Анімою Еґо не в змозі розрізнити Аніму та Тінь, що унеможлиблює досягнення рівноваги психіки та набуття Самості. Тому Ґолум, образ якого у юнгівському прочитанні можливо тлумачити як індивідуальну Тінь Фродо, ще не вступає у протистояння з гобітом. На часі – архетип Аніми, який у міфосвіті Толкіна рознесений за двома жіночими образами: Ґаладрієлі, ельфійської володарки, яка репрезентує позитивний аспект архетипу Аніми, та жажливої павучихи Шелоби, яка мешкає в темних глибинах землі і відповідно персоніфікує негативний аспект. Шелоба має відданого слугу, Ґолума, яким вона маніпулює. Її влада – могутня, адже ця жажлива істота тисячоліттями згнічувалась у психіці Середзем’я, загнана у печеру Торех-Унґол, головного входу у царство Саурана.

У чорних, переплетених павутинням тунелях Фродо витримує атаку павучихи, адже у його розпорядженні окрім меча – фіал, подарований Ґаладрієль, маяк усвідомленого у глибинах темряви неусвідомленого. Відступ Шелоби є лише тимчасовим, це хитрість, до якої вдається Аніма. У своїй повторній несподіваній атаці павучиха знешкоджує Фродо, хоча сама зазнає поранення клинком Сема. На наш погляд, павучиха Шелоба є єдиною проекцією негативного аспекту Аніми у системі образів Толкіна. У порівнянні з нею, Лобелія, дружина Отто, – втілення добродетності. А власне факт перебування Шелоби у віддалених від світу глибинах печер є досить красномовним та свідчить про те, що сила впливу згнічених неусвідомлених комплексів не мінімізується їх невизнанням з боку усвідомленого, а навпаки – посилюється, хоча й приховано.

Отруений ядом Шелоби, знівечений Фродо продовжує свій шлях до Фатум-гори, де має вирішитись майбутнє Середзем’я. Толкін описує місце доленосних подій, як його вперше побачив Сем, свідомість якого залишається незатьмареною у порівнянні з персненосцем Фродо: “Сем підійшов до роззявленого отвору і зазирнув усередину. Там було темно та гаряче, й підземний гуркіт стрясав повітря.

– Фродо! Господарю! – покликав він.

Ніхто не відповів. Він постояв хвилину, серце його билося від страху, а тоді ввійшов. Тінь ковзнула за ним.

Спершу не було видно нічого. У відчаї Сем дістав фіал Ґаладрієль, але в його тремтячій руці світло було слабке та холодне і не розсіювало задушливої темряви. Сем вступив у саме серце володінь Саурана й у кузню його стародавньої могутності, найбільшої в Середзем’ї; всі інші сили

тут слабшали [6, 876]. Тут, у найглибших закутках неусвідомленого, блідого мерехтіння усвідомленого далеко недостатньо для того, щоб освітлювати шлях.

Фродо залишається віч-на-віч зі своєю тінню, Голумом, і у цьому поєдинку Семові немає місця. На Фатум-горі, біля краю прірви, з якої вириваються язики полум'я, Фродо та Голум, Его та Тінь вступають у боротьбу за Перстень. Таким чином, даний поєдинок символізує протистояння між усвідомленим та неусвідомленим, і власне його розв'язання вирішить долю Середзем'я. Коли Фродо проголосив себе власником Персня, “Темний Володар раптом побачив Фродо, і його Око, пронизавши пітьму, зазирнуло через рівнину у двері, ним же поставлені; й миттєво усвідомив він свою помилку та збагнув усі хитрощі його ворогів. Тоді нищівним полум'ям спалахнув його гнів, а страх, мов густий чорний дим, підступив до горла. Бо він побачив смертельну загрозу і ту волосину, на якій висіла його доля” [6, 877].

У той самий момент на Кормалленському полі пролунав гучний заклик Гандалфа: “Стійте, воїни Заходу! Стійте і чекайте! Настав час фатуму” [6, 879]. Акцентоване автором напруження даного моменту підкреслює полярність існуючого конфлікту, в якому світло протистоїть темряві. Врешті Голуму вдається заволодіти Перснем, але за мить він оступається і разом з “трофеєм” паде у прірву, де його поглинає вогонь. А це означає, що настає край владі Саурона.

З одного боку, квест Фродо досягає типової кульмінації пригод героя, що передбачає “повторне влиття життєвого потоку в тіло світу” [3, 40]. Але з іншого, виконуючи поставлене перед ним завдання, рятуючи Середзем'я, Фродо перешкоджає власній індивідуалізації. Ця можливість зникає з Голумом у прірві на Фатум-горі, як і демонічна золота мандала. З часом Фродо відчуватиме втрату і порожнечу в душі, оскільки Тінь є такою ж складовою психіки людини, як і Его, тому невизнання чи заперечення будь-якої з них веде до однобокості та незбалансованості психіки. Фродо інстинктивно це відчуває: порятунок Заходу відбувся за особистий рахунок гобіта, а його власна подорож, як нам здається, є дорогою смерті, оскільки доля Фродо є жертвою в процесі еволюції Середзем'я.

Дана тема у мистецтві є далеко не новою. Всесвітньо відомий літературознавець, філолог і філософ М. Еліаде, досліджуючи історію релігій, підкреслював роль виникнення землеробства у становленні та розвитку релігій: “завдяки землеробству людина сприйняла ідею циклічності: народження, життєвий шлях, смерть, відродження – і надала цінність власному життю, включивши його в космічний цикл” [10, 171]. М. Еліаде веде мову про формування цілого світу нових духовних цінностей та об'ємної релігійної системи, що охоплює всі типи символізму, в основі яких – родючість, смерть та відродження. Ця система мала у собі зерна усіх майбутніх релігій. Власне поява землеробства, як зазначає Еліаде, сприяла виникненню вірування в необхідність жертви для отримання врожаю. Первісна людина вважала, що тварина існує на землі від початку створення світу, на відміну від чого, зерно або плід рослини не є апріорною даністю. Врожай створюється землеробом, його працею та вірою. На цьому, як стверджує Еліаде, ґрунтуються “древні та повсюдні уявлення про те, що будь-яке творіння передбачає магічний трансферт життя через криваву жертву; енергія життя жертви переходить у те, що створюється” [10, 172].

З огляду на розуміння Толкінін функції письменника як Субтворця власного Всесвіту [18] ми можемо зробити припущення, що Фродо став “кривавою жертвою” у процесі “вегетації” Середзем'я. Відтепер пунктом призначення для знівченого гобіта є Вічні Землі. Відданий та хоробрий Сем, який пройшов з Фродо майже весь шлях від Ширу до Фатум-горі, – у відчай. – Але, – сказав Сем, і сльози навернулися йому на очі, – я думав, ви також будете втішатися Широю, багато-багато років, після всього, що ви зробили [6, 954]. На це Фродо відповідає: “– І я теж так думав, колись. Але я поранений надто глибоко, Семе. Я хотів урятувати Шир, і він порятований, але не для мене. Так часто буває, Семе, коли щось дороге опиняється під загрозою: хтось хоче зберегти його, але втрачає заради інших” [6, 954]. На наш погляд, наведений фрагмент з тексту трилогії є апогеєм розвитку сюжетної лінії Фродо як проєкції у міфосвіті Толкіна архетипу героя-рятувальника, який у еліадівському сенсі можливо тлумачити як “криваву жертву”.

Сюжетна лінія Фродо є підтвердженням погляду Є. М. Мелетинського щодо найбільш типового для міфів та казок ракурсу зображення життєвого шляху людини, який, на думку російський літературознавця, більшою мірою відображає співвідношення особистості і соціуму, і меншою мірою конфронтацію або гармонізацію усвідомленого та неусвідомленого особистості [8, 75].

Досліджуючи архетипи соціального життя, українські вчені О. Донченко та Ю. Романенко пояснюють власне бачення умов еволюції суспільства, що, як нам здається, є сучасним прочитанням вірування у “криваву жертву”: “Коли ми вивчаємо психіку соціуму, треба мати на увазі, що це, з одного боку, більший розум, який охоплює розум менший, а з іншого – частка ще більшого розуму – розуму Всесвіту... Все, що виникає між цими “розумними” феноменами, має більшу або меншу енергію саме з причин відповідності чи невідповідності прагнень і можливостей суб'єктів, що так чи інакше взаємодіють. Прихильники холономного світогляду розуміють під

психічним саме сплав специфічних енергій, спроможних чи не спроможних забезпечити еволюцію на всіх рівнях” [1, 23]. Отже, з позицій соціології, в межах створеного Толкінін “соціуму” роль гобіта можливо тлумачити як “розум менший”, який є часткою “більшого розуму”, а його доля полягає, таким чином, у “забезпеченні еволюції на всіх рівнях”, з чим він успішно справляється.

Головна функція будь-якої міфології – показати певній культурі її власне відображення, надати певному світові історію, а певній культурі – ідентичність, пов’язуючи і світ, і народ із надприродним та трансцендентним. Історії про богів та героїв, що утворюють ядро будь-якої первісної міфології, відображають світогляд суспільства, яке їх продукувало, та інтерпретують суперницькі сили, які сприймаються соціумом як домінуючі у світі. Вище сказане стосується як будь-якої первісної міфології, так і індивідуально-авторської, створеної Толкінін. Вічний конфлікт між добром та злом у міфології Толкіна, як і в дійсності, – багатовимірний і уможливорює різноманітне тлумачення.

Архетиповість Фродо як образу Героя у Толкіна набуває своєрідної художньої інтерпретації. У трилогії добро перемагає зло, але це не перемога головного героя у битві на мечях та списах. Більше того, це перемога не завдяки переважаючій ворожу міць силі головного героя. У Толкіна зло набуває такого змістового наповнення (влада), яке людині неможливо свідомо подолати (відмовитись). Толкін доводить, що у протистоянні із подібним злом, людина вступає в далеко нерівний поєдинок. Відтак, героїзм Фродо полягає не у його силі, а скоріше у тому, що у контексті будь-якої війни минулого можливо було б назвати “слабкістю”, – у його милосерді.

У дзеркалі юнгівського вчення сюжетна лінія Фродо постає як шлях індивідуації, на якому гобіт у супроводі Мудрого Старого (Гандалфа) зустрічає власну Тінь (Голума), колективну Тінь (Назгули), Аніму (Галадріель та Шелобу). Завдання Фродо виконується його неусвідомленим, від якого свого часу гобіт не відвернувся, не знищив, а, головне, визнав. Відтак, “сила” Фродо виявляється у його чеснотах: Фродо виявляє жаль до Голума, з часом відмовляється від будь-якої зброї та від вбивства, водночас залишаючись відданим своєму обов’язку.

У юнгівському сенсі Фродо рятує його ж неусвідомлене, яке він свого часу прийняв як невід’ємну частину власної особистості. Сюжетна лінія Фродо, зокрема сумне завершення його квесту, шляху до індивідуації, можливо тлумачити як авторську пересторогу для сучасної генерації: вступаючи у поєдинок із злом, людині потрібна підмога, в іншому випадку у цьому поєдинку вона приречена на поразку. Однак де шукати подібну підмогу, – вирішувати кожному із нас.

Архетип Героя у трилогії суміжить із міфологемою квесту, що постає як шлях до індивідуації, на якому Герой зустрічається із цілою низкою архетипових проєкцій. Міфологема квесту у трилогії “Володар Перстенів” набуває певної модифікації. Перш за все, варіюється мета квесту: на відміну від традиційного пошуку та можливої боротьби за скарб, квест Фродо – це спроба знищити скарб та витримати боротьбу із власними бажаннями.

Оригінальна художня інтерпретація архетипу Героя надає епосу Толкіна непересічного значення, що виходить за межі суто естетичні, сягаючи високих духовних рівнів. Особливий вплив творчості Толкіна на читача зумовлений специфічною сугестивністю його багатопланового поетичного міфосвіту, що походить із глибин колективного неусвідомленого людства.

Список використаних джерел

1. Донченко О. Архетип соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психологічного повсякдення): [монографія] / О. Донченко, Ю. Романенко. – К.: Либідь, 2001. – 334 с.
2. Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство: [посібник] / Н.В. Зборовська. – К.: “Академвидав”, 2003. – 392 с.
3. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич: [український переклад О. Мокровольського] / Дж. Кемпбел. – К.: Видавничий дім “Альтернативи”, 1999. – 392 с.
4. Пригодій С.М. Архетипова критика “Книги Шкіців” Вашингтона Ірвінга / С.М. Пригодій // Літературознавчі студії / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. – Вип. 10. – К., 2004. – С. 247-255.
5. Тихомирова О.В. Міфічний квест у літературній спадщині Дж. Р. Р. Толкіна: Дис...канд. філ. наук: 10.01.04 / О.В. Тихомирова. – Київ, 2003. – 238 с.
6. Толкін, Дж. Р. Р. Володар Перстенів: [перекл. з англ. Олена Фешовець] / Дж.Р.Р. Толкін. – Львів: Астролябія, 2006. – 1088 с.
7. Кошелєв С.Л. Жанрова природа “Повелителя колець” Дж. Р. Р. Толкіна / С.Л. Кошелєв // Сборник “Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе”. – Вып. 6 [Електронний ресурс] / – Режим доступу: <http://www.kulichki.com/tolkien/archiv/manuscr/koshel81.shtml>
8. Мелетинский Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Е.М. Мелетинский // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е. М. Мелетинского. – М.: Рос. гос. Гуманит. ун-т, 2001. – 433 с.

9. Пропп В.Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. / В.Я. Пропп. – М., Главная редакция восточной литературы издательства “Наука”, 1969. – 168 с.
10. Элиаде, М. Одиссей в лабиринте. Составление и переводы Анастасии Старостиной / М. Элиаде // Иностранная литература. 1999. – № 4. – С. 149-233.
11. Clark G. J.R.R.Tolkien and the True Hero / G. Clark // J.R.R.Tolkien and His Literary Resonances. – Westport: Greenwood Press, 2000. – P. 39-51.
12. Crabbe K. The Nature of Heroism in a Comic World / K. Crabbe // Readings on J.R.R. Tolkien / Ed. By K.Koster. – San Diego: Greenhaven Press, 2000. – P. 54- 60.
13. Fliieger, Verlin Brown. Medieval Epic and Romance Motifs in J.R.R. Tolkien’s “The Lord of the Rings”. A dissertation for the Degree (Doctor of Philosophy) / Verlin Brown Fliieger. – Washington D.C. 1977. – 163 p.
14. Jung C.G., Mysterium Conjunctionis / C.G. Jung. – New York: Bollingen Series XX, Pantheon Books, 1970. – 314 p.
15. Jung C.G., Alchemical Studies / C.G. Jung. – New York: Bollingen Series XX, Pantheon Books, 1967. – 386 p.
16. Sale R. Modern Ideas of Heroism Are a Cornerstone of *The Lord of the Rings* / R. Sale // Readings on J.R.R. Tolkien / Ed. by K. Koster. – San Diego: Greenhaven Press, 2000. – P. 80-85.
17. Shippey, T.A. The Road to Middle-Earth / T.A. Shippey. – New York: Houghton Mifflin Company, 2003. – 398 p.
18. Tolkien J.R.R. On Fairy-Stories / J.R.R. Tolkien // Tolkien Reader. – N.Y.: Ballantine Books, 1989. – P. 33-99.

Summary. The article analyses a set of characters in J.R.R. Tolkien’s trilogy “The Lord of the Rings” using the archetype criticism theoretical framework. From the Jungian archetype theoretical standpoint Frodo acquires the semantic features of the Hero archetype while his plot-line is interpreted as the path towards individuation.

Key words: myth-making, fantasy, archetype of the Hero.

УДК 821.161.1 – 24 “18”

Т.Н. Старостенко

К ВОПРОСУ О ХРОНОТОПИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ РОМАНА ДЭНА БРАУНА “КОД ДА ВИНЧИ”

У статті розглядається специфіка просторово-часової організації роману Дена Брауна “Код да Вінчі”. У результаті дослідження визначено роль хронотопу в сюжетно-композиційній будові твору, виокремлено види темпоральності, представлені в романі. У статті пропонується схема, що відображає складну часову організацію “Коду да Вінчі”. У ході аналізу було встановлено, що автор вдається до прийому просторової трансформації як засобу передачі динамічності фабульного розвитку.

Ключові слова: хронотоп, просторово-часова організація, просторова трансформація, сюжетно-композиційна будова.

Несмотря на то, что роман Дэна Брауна “Код да Винчи” (2003) является далеко не первым произведением писателя, мировая известность приходит к автору только после выхода в свет данного сочинения. Не случайно многочисленные критические работы направлены на объяснение феномена его популярности. В центре внимания современной критики – писательское мастерство Брауна, преимущество его идей по отношению к книге Байджента и Ли “Святая кровь и Святой Грааль”, недостоверность фактов, популистская направленность произведения (А. Балод, В. Львова, Д. Корсаков, Laura Miller).

Литературоведение обратилось к роману сравнительно недавно и зачастую рассматривает его наряду с другим произведением писателя – “Ангелами и Демонами”. Среди основных исследовательских направлений – “роль и значение религиозной тематики” в этих двух романах (О.В. Бессараб), что закономерно. В некотором смысле, а именно своеобразием истолкования теологических вопросов и низведением Христа до уровня обычного человека роман отдалённо напоминает первый криптодетектив, как называет произведение М. Булгакова В. Топоров, “Мастера и Маргариту”.

Между тем, помимо теологических вопросов и тематики тайных обществ, роман интересен своим пространственно-временным строением. Как информационные коды со значительным потенциалом, художественное время и пространство служат конструктивными принципами организации литературного произведения. Исследованию хронотопа прозаических текстов посвящены труды М. Бахтина, Д. Лихачёва, Ю. Лотмана, Н. Джохадзе, Н. Тодчук, В.Н. Топорова, Б. Успенского, Т. Филат. Хронотоп “является центром изобразительной конкретизации, воплощения для всего романа. Все абстрактные элементы романа философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т.п. тяготеют к хронотопу и через него наполняются плотью и кровью, приобщаются художественной образности”, – отмечал Бахтин [2, 399].

Специальных исследований, представляющих целостный анализ особенностей хронотопа в романе Дэна Брауна “Код да Винчи”, нет. В статье О.В. Бессараб “Типи функціонування романів Дена Брауна “Код да Вінчі” і “Ангели і Демони” хотя и заявлена задача “дослідити структурні особливості” вышеуказанных произведений, однако пространственно-временные наблюдения здесь практически отсутствуют. Более того, в основу исследования О.В. Бессараб положен не оригинальный текст произведения, а его перевод (Д. Браун. Код да Винчи. – М., 2005. – 550 с.), который, по мнению лингвистов, не является совершенным и содержит смысловые искажения. Рецензия Д.И. Ермоловича, посвящённая проблемным местам перевода романа и опубликованная в журнале “Мосты” № 3 (11) за 2006 год, так и называется “Хоть довинчивай” [5].

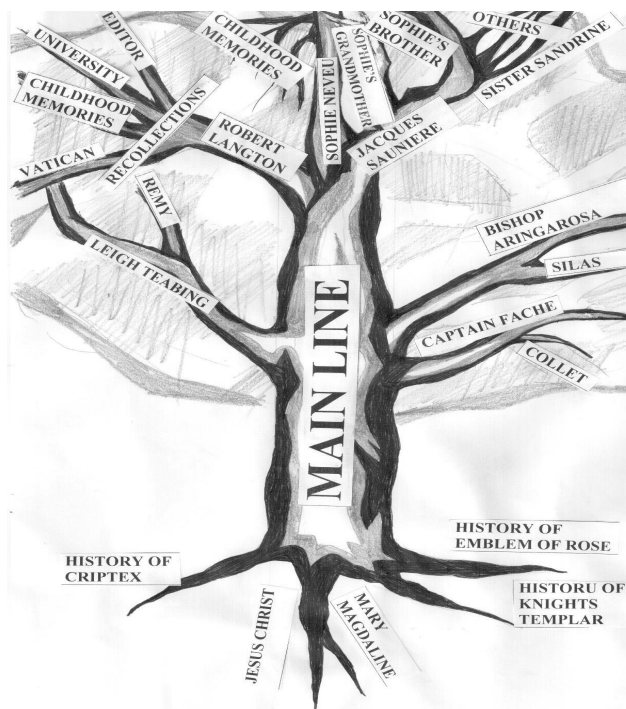
Всё это позволило сделать выводы о серьёзных перспективах исследования романа Д. Брауна “Код да Винчи” в этом ключе.

В основу настоящей публикации положен оригинальный текст романа: Dan Brown. The Da Vinci Code. – New York : FIRST ANCHOR BOOKS TRADE PAPERBACK EDITION, 2006. – 454 p.

Цель исследования – охарактеризовать пространственно-временную организацию романа “Код да Винчи”, тем самым выявив дополнительные смысловые парадигмы произведения.

Несмотря на то, что всё действие романа вмещается в одни сутки, анализ текста позволяет обнаружить несколько временных потоков. Роман Дэна Брауна “Код да Винчи” существует на пересечении времён – настоящего (время действия романа), прошедшего (воспоминания героев), давно прошедшего (историческое время существования тамплиеров, розенкрейцеров, Леонардо да Винчи, Иисуса Христа), легендарного (история Грааля).

Схематически сюжетно-временную организацию романа можно изобразить в виде дерева со множеством ответвлений, где корни – историческое прошлое, крупные ветви – история персонажей, мелкие – время их детства, многочисленные воспоминания. Ствол, идущий от корня до самой макушки – с одной стороны, является основной линией произведения, с другой, это линия рода Софи Невё (Sophie Neveu), ведущая от Иисуса Христа и Марии Магдалины.



О.В. Бессараб временную смену рассматривает как ретардацию – замедление: “Романы Брауна, що сполучають в собі елементи пригодницького детектива, мотивів, узятих із давніх легенд, і екскурсів в історію мистецтва, побудовані на одному прийомі – ретардації” [3, 127].

Далее идёт расшифровка введённого понятия: “Ретардація – (від лат. Retardation) композиційний прийом, властивий епічним та драматичним творам; гальмування прямого розвитку сюжетної лінії, уповільнення розповіді про зображувану подію” [3, 127]. Думается, что рассматривать смену временных плоскостей романа как ретардацию не совсем верно. Экскурсы в историю никак не замедляют ход событий, а наоборот – именно в историческом прошлом герои находят ответы на загадки, оставленные куратором Жаком Соньером. Таким образом, читатель, предвкушающий момент расшифровки кода, находится в постоянном напряжении. Кажется, что ещё чуть-чуть, и тайна будет раскрыта. Chicago Tribune характеризует динамичный сюжет романа следующим образом: “A thundering, tantalizing, extremely smart fun ride. Brown *doesn't slow down his tremendously powerful narrative engine despite transmitting several doctorates' worth of fascinating history...*” (Курсив наш – Т.С.) [10, 1]. Также расценивает произведение и The Atlanta Journal-Constitution: “A **high-speed thriller** with a spellbinding re-examination of 2,000 years of religious history” [10, 1].

В хронотопе ведущим началом М. Бахтин называет время [2, 235]. Но в романе Дэна Брауна пространство не менее значимо. С одной стороны, топос романа, построенный по принципу матрёшки, постоянно расширяется. Так, коридоры и залы Лувра нельзя рассматривать только как череду помещений. Многочисленные шедевры великих мастеров, в частности фигурирующие картины Леонардо “Мона Лиза” (Mona Lisa) и “Мадонна в гроте” (Madonna of the Rocks), как и паркет La Grande Galerie, образуют пространство в пространстве, в котором спрятана своя матрёшка – символы, оставленные умирающим куратором Жаком Соньером (Jacques Sauniere). Интересно, что последовательность Фибоначчи (the Fibonacci sequence), выведенная специальным маркером около трупа (“luminescent handwriting” [10, 39]), является не только “a link in the evening's chain of interconnected symbolism” [5, 138]. Роль цифр 13-3-2-21-1-1-8-5 выходит за пределы их прямой функции как ключа к словам “O, Draconian devil! // Oh, lame saint!” [10, 43] и шифра банковской ячейки. На языке символов они имеют довольно определённую семантику, которая соотносится с идеей произведения. Так, единица “символизирует бытие и открытие человеческой духовной сущности” [6, 576]. Тройка – духовный синтез. Примечательно, что в символике она графически обозначается треугольником [6, 577], т.е. именно так, как в романе изображается сосуд – женское начало. Число два “соответствует прохождению времени: линии, идущей из прошлого в будущее” [6, 576]. Такой линией в романе является история священного Грааля и соответственно Марии Магдалины, потомками которой предстаёт в произведении семья Софи Невё. Не менее любопытным является значение пятёрки, символизирующей Hieros gamos (священный брак) и представляющей собой “союз принципа небо (три) с принципом Великой Матери (два)” [6, 577]. В романе речь идёт как раз о таком священном браке – союзе Иисуса Христа и Марии Магдалины. Восьмёрка соответственно означает “баланс противоположных сил, равноценность власти духовной и природной” [6, 578].

С другой стороны, в результате соприкосновения с тайной Грааля вокруг персонажей в романе наблюдается тенденция пространственного сужения. Так, для хранителя Грааля Жака Соньера Лувр становится предсмертной ловушкой. В то же время загнанный в угол Соньер намеренно сужает пространство вокруг себя, чтобы отделить убийцу от веками охраняемой тайны: “The security gate *separated* Sauniere from his attacker. The killer was locked out there in the hallway and shot Sauniere through this gate [10, 33]. Таким образом, Сайлас (Silas), которому не предназначено приобщение к секрету, в результате своих поисков находит не “keystone”, а табличку со словами: “Hitherto shalt thou come, but no Futher” [10, 129]. Любопытна параллель, которую проводит между действиями Сайласа, пытавшимся силой завладеть секретом, и средневековыми мародёрами: “the entrance was blocked by an enormous steel grate that locked like something used by medieval castles to keep out marauding armies” [10, 27].

При этом тайна Грааля оказывается опасной для любого с нею соприкоснувшегося. С охраняемым веками секретом не только связана гибель семьи Софи Невё, четырёх хранителей и сестры Сандрин (Sister Sandrine) из Saint-Sulpict Church, но и для Роберта Лэнгтона (Robert Langton), втянутого Жаком Соньером в историю с Граалем, мир начинает меняться – уменьшаться. Огромный Париж, сменяется машиной капитана Фаша (captain Fache). Прекрасный Лувр – узким лифтом [10, 24], который уже воспринимается профессором как двойная ловушка: “<...> a tiny metal box hanging in an enclosed shaft! [10, 24]. Автор не случайно определяет боязнь Роберта Лэнгтона как “a haunting phobia of enclosed spaces – elevators, subways, squash courts” (Курсив наш – Т.С.) [10, 24], подталкивая читателя к мысли о том, что охота на Лэнгтона уже началась.

С самого начала своего пути Роберт Лэнгтон пытается преодолеть состояние заключённости, вырвавшись на более открытое пространство: “Robert Langton stepped quickly out into the hallway, eager for the wide-open space afforded by the famous high ceilings of the Louvre galleries” [10, 25]. Однако залы Лувра оказываются для него новой ловушкой. Интересно сравнение перегородки,

отделившей Соньера от убийцы, с гильотиной: “The barricade looked like a guillotine waiting to crush intruders” [10, 27]. Чтобы подойти к телу куратора, профессору приходится протискиваться через узкий проход: “Placing his palms flat on the polished parquet, he lay on his stomach and pulled himself forward” [10, 27]. Читатель понимает: тайна впускает в себя тяжело, и приобщение к ней будет иметь последствия. Прохождение под нею героя – это переход Рубикона, за которым профессор попадает в эпицентр битвы за Грааль. За ним “Langton felt like a caged animal” [10, 69].

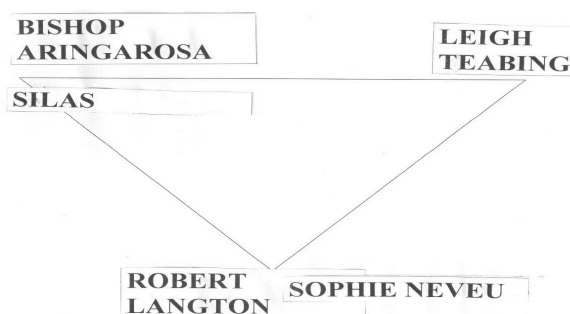
Сюжет “Кода да Винчи” – это, с одной стороны, история передачи секрета умирающим куратором Жаком Соньером новым хранителям: “I must pass on the secret” [10, 5]. С другой стороны, погоня за ним. Бешеный ритм произведения задаётся непрерывной сменой топоса: Musee du Louvre → Langton’s hotel → police car → elevator → hallway → La Grande Galerie → SmartCar → embassy → station Care-Saint-Lazare → taxi → the heavily forested park the Bois de Boulogne → taxi → Depository Bank of Zurich → cargo → Chateau Villette → car → fields behind Chateau Villette → Le Bourget Airfield → a small hanger → a private plane → England → hanger → limousine → Temple Church → library → Westminster Abbey → Scotland → Rosslyn Chapel → house of Marie Chauvel → Paris → hotel Ritz Pariz → the streets of Paris → the Louvre Pyramid → Louvre. Обращает на себя внимание и то, что главный герой Брауна – Роберт Лэнгтон – таким образом, проходит круг, возвращаясь на исходную позицию (история с Граалем начинается в Лувре и в Лувре заканчивается – как оказалось, именно здесь покоится прах Марии Магдалины). Да и сама книга “Код да Винчи” построена по кольцевому типу. Такая композиция напоминает лирические произведения. Однако в конце романа наблюдается не текстовый повтор, а пространственный. Все дороги выходят из Лувра и ведут назад в Лувр.

Каждая смена топоса равна шагу, приближающему к раскрытию тайны. В то же время новое пространство, кажущееся героям безопасным, оказывается новой ловушкой, где их настигает одна из противоборствующих сил, охотящихся за Граалем, до тех пор, пока эти две силы не столкнутся в Вестминстерском Аббатстве [10, 426]. В зале Лувра Лэнгтон и Софи оказываются под дулом пистолета: “An inexplicable mirage was materialized near the centre of the room” [10, 130] <...> “leveled the gun” [10, 133]. Успешно добравшись в Depository Bank of Zurich [10, 171], герои узнают, что “police are blocking the street [10, 192]. Получив убежище в “cargo”, Софи и Лэнгтон оказываются в новой ловушке: “the police asks to open the cargo” [10, 194]. Уловка управляющего банка с ключами, принявшего облик водителя, едва не раскрывается Фашем, заметившем дорогие часы на его руке: “Do all the drivers wear Rolexes?” [10, 194]. И когда кажется, что опасность миновала, герои понимают, что они снова в западне – в лице управляющего новый враг, ещё один охотник за Граалем: “When the doors swung open <...> Vernet stepped into the view, a strain look in his eye. In his hand, he held a pistol” [10, 207].

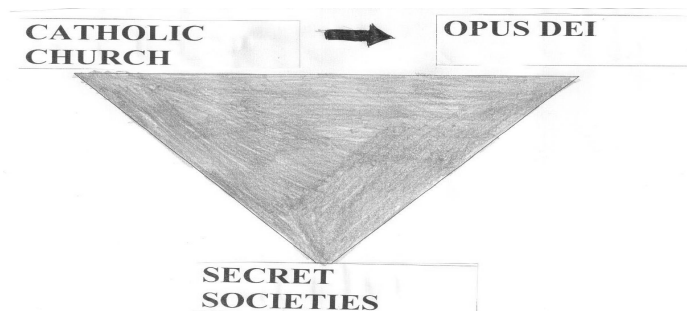
В процессе бегства, герои постоянно выдают себя. Так, охранник Лувра обнаруживает их по световым отблескам: “He now recognized the purple light as ultraviolet, consistent with PTS team <...>” [10, 130]. Фаш – по маяку, встроенном в банковскую машину (“a tiny transponder blinked to life” [10, 224]), и по расписанию полётов [10, 305].

Происходит постоянное нагнетание: с одной стороны, кажется, что вот через мгновение секрет будет раскрыт, с другой – что ещё минута – и герои будут пойманы. Такое ощущение создаётся с помощью восклицаний: “Someone’s coming! <...> “over here!” <...> Over where!” [10, 126]. А также посредством звуковых и световых характеристик: “The two-tone police sirens blared louder behind them, and Langton could see the lights now in the view mirror” [10, 137].

Примечательно, что сюжет романа можно рассматривать как противостояние двух противоборствующих сил. Одна пытается не дать “the most powerful secret ever kept” [10, 5] вырваться наружу и изменить мир (католики и католическая секта Opus Dei). Вторая желает выпустить секрет на волю (Teabing = Teacher). А в эпицентре этих событий оказываются избранные куратором Jacques Sauniere новые хранители Грааля – Robert Langton и Sophie Neveu. Таким образом, перед нами треугольник – или сосуд, символ женского начала.



Многовековую борьбу за Грааль можно рассматривать и следующим образом, как противостояние его хранителей и желающих его уничтожить:



Топос произведения интересен с точки зрения его световых характеристик. Так, мы узнаём, что пространство Лувра изменено: “Usually impeccably illuminated, the Louvre galleries were startlingly dark tonight. Instead of the customary flat-white light flowing down from above, a muted red glow seemed to emanate upward from the baseboards – intermitted patches of red light spilling out onto the tile floors” [10, 25]. Лувр поворачивается к Лэнгтону другим лицом не случайно. Во-первых, отличие от множества непосвящённых, именно ему суждено соприкоснуться с тайной и увидеть мир с иной стороны. Во-вторых, на языке символов тьма “тождественна материи и материнскому началу” [6, 526]. В-третьих, красное освещение само по себе создаёт впечатление некой таинственности. Также красный цвет – это цвет крови, крови убитого Жака Соньера и святой крови Христа, текущей в жилах принцессы Софи (Sophie Neveu). Кроме того, вызывает интерес и само определение, которое использует автор при описании освещённого Лувра – “illuminated” [10, 25], напоминающее название членов тайного общества – “иллюминатов”.

В связи со световой символикой парадоксален образ свечи – “heavy iron candle” [10, 127]. Свеча, символизирующая “одинокую трепетную человеческую душу, мимолетность жизни, которую так легко погасить” [8, 342], в романе служит орудием убийства Sister Sandrine.

Само действие романа происходит во мраке (символ незнания и женской сущности), который развеивается лишь в Лондоне, когда путь Лэнгтона и Софи наконец приближаются к завершению, а со всех героев срываются маски.

В романе немало иллюзий. Иллюзии дружбы (друг и коллега Лэнгтона Тибинг оказывается главным соперником, Учителем), иллюзии помощи, иллюзии раскрытия тайны Соньера, иллюзии уничтожения криптекса [10, 424] и даже камеры наблюдения в Лувре тоже оказываются иллюзией: “Mounted high on the walls, the visible security cameras sent a clear message to visitors: “We see you. Do not touch anything”” [10, 26] – но это пустышки! А также немало параллелей и семантических повторений, сосредоточенных в символике произведения. Так, роза, изображение которой Лэнгтон и Софи постоянно встречают на своём пути, символизирует число пять (пентакль), “и эта её особенность отражена в католическом обиходе, где чётки и особая молитва по ним называются “Розарий” (лат. Rosarium, нем. Rosennkranz)” [6, 440]. А кабинет Соньера напоминает деревянную шкатулку (“keystone”), завещанную Софи: “warm wood, Old Master paintings, an enormous antique desk on which stood a two-foot-tall model of a knight in full armor” [10, 26].

Таким образом, в результате исследования было установлено, что хронотоп романа Дэна Брауна “Код да Винчи” характеризуется разнообразием форм. Путём наложения временных плоскостей (времени настоящего, прошедшего, давнопрошедшего, исторического, легендарного), пересечения, совмещения различных временных планов не только происходит расширение хронотопа произведения, но показана связь современности с предшествующими эпохами. Время представлено как линия, идущая из прошлого в будущее.

Хронотоп романа построен по принципу матрёшки, как пространство в пространстве: залы Лувра: картины с их собственным топосом: в них – символы Жака Соньера. Топосная структура романа формируется на бинарных оппозициях открытого – замкнутого пространства, процессах пространственного сужения – расширения. Путём постоянной пространственной трансформации, перехода одного топоса в другой задаётся динамика произведения, ритм погони, создаётся иллюзия ловушек. Введённые в заблуждение герои, оказываются в пространственном плену, из которого им предстоит вырваться.

Список використаних джерел

1. Амбер Р. Драммы и секреты истории. 1306-1643; [пер. с фр.] / Р. Амбер. – М. : “Прогресс Академия”, 1992. – 304 с., ил.

2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики : (исследования разных лет) / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
3. Бессараб О.В. Типи функціонування романів Дена Брауна “Код да Вінчі” і “Ангели і Демони” / О.В. Бессараб // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди: (серія “Літературознавство”) : зб. наук. пр. – Х. : ППВ “Нове слово”, 2008. – Вип. 2 (54). – Ч. II. – С. 124-129.
4. Гекертон Ч. У. Тайные общества всех веков и всех стран / Ч. У. Гекертон. – М., 1994. – 384 с.
5. Ермолович Д. И. Хоть довинчивай” / Д. И. Ермолович // “Мосты” – 2006. – № 3 (11) – С. 68-75.
6. Керлот Хуан Эдуардо. Словарь символов / Хуан Эдуардо Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.
7. Робинсон Джон Джей. Темницы, огонь и мечи : Рыцари Храма в Крестовых походах / Джон Джей Робинсон; [пер. с англ. Александра Филонова]. – М. : “ЭТ СЕТЕРА ПАБЛИШИНГ”, 2004. – 588 с.
8. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. – [2-е изд.]. – М. : ЛОКИД-ПРЕСС : РИПОЛ классик, 2005. – 495 с.
9. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцерской философии / М. П. Холл. – Новосибирск : ВО “Наука”, 1997. – 794 с.
10. Dan Brown. The Da Vinci Code. – New York : FIRST ANCHOR BOOKS TRADE PAPERBACK EDITION, 2006. – 454 p.

Summary. The article analyses the specific character of the spatial and temporal organization of Dan Brown’s novel “The Da Vinci Code”. Following the investigation, the role of chronotope in the plot and composition structure of the novel has been found and the temporal aspects have been marked out. The article presents a diagram where the complicated temporal organization of “The Da Vinci Code” is reflected. During the analysis it has been determined that the author resorts to the method of spatial transformation as means of passing the dynamitic plot development.

Key words: chronotope, spatial and temporal organization, spatial transformation, the plot and composition structure.

УДК 821.161.1 – 3 Алданов.09

Н.М. Страшок

ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В БИОГРАФИЧЕСКОМ ОЧЕРКЕ М. АЛДАНОВА “СТАЛИН”

Біографічні нариси М. Алданова є практично невивченою частиною достатньо великої спадщини письменника. Проте саме в них наочно виявилася його історична концепція. Виявлення їх ідейно-художньої та жанрової своєрідності надає можливість не тільки охарактеризувати маловідому сторону спадщини письменника, а й зробити висновки щодо розвитку російської біографіки у першій половині ХХ ст. В статті аналізується нарис “Сталін”, який включено до двотомнику “Портрети”. Наголошується, що задовго до того, як Сталін досяг вершин російської влади, письменник художнім відчуттям правильно й точно визначив основні риси його особистості, вади і слабкості, які стали очевидними для сучасників набагато пізніше. Серед форм вираження авторської позиції виокремлюються принцип відбору матеріалу для нарису, а також його “героя”, авторські коментарі, фігури, численні літературні асоціації, тощо.

Ключові слова: біографічний нарис, авторська позиція, історична концепція, літературні конотації.

Творчество Марка Алданова занимает важнейшее место в литературе русского Зарубежья. Его дарование проявилось в разнообразных жанрах, одним из них был жанр биографии. Многочисленные, нередко блестящие биографии Алданова о “людях катастрофических эпох” собраны в книгах “Огонь и дым” (1922), “Современники” (1928), “Портреты и Новые портреты” (1931, 1936), “Земли, люди” (1932), “Юность Павла Строганова...” (1934).

Несмотря на довольно лестные, а иногда и восторженные отзывы современников, сам писатель скептически относился к своим историко-биографическим очеркам, хотя в 20-30 годы он уделял работе над ними много внимания. Некоторые биографические очерки были впервые

опубликованы в газете “Последние новости”. А. Чернышев обращал внимание на то, что писатель обладал исключительной памятью: “помнил детали архитектуры исторических зданий главных европейских столиц, мельчайшие факты биографии замечательных людей разных стран и эпох, любил цитировать забытые афоризмы и девизы старинных аристократических фамилий, газетные отчеты о давних пожарах и меню обедов в императорских дворцах” [2, 7]. Это в немалой степени помогало ему как историческому беллетристу и биографу.

Исследователи, писавшие об Алданове, отмечали склонность писателя к иронии. В. Набоков, например, называл его иронию “усмешкой создателя образующей душу создания” [5, 54]. Алданов писал о суетности человеческих стремлений, которые были характерны для любых эпох, о роковой иронии судьбы. Сам писатель посредством иронии выражал свое скептическое отношение к событиям и использовал ее как художественный принцип в осмыслении материала [5, 55]. Обращаясь к внутреннему миру своего героя, Алданов выявлял причины, побудившие его к тому или иному поведению, стремился понять логику его мышления и поступков. Писатель считает необходимым показать, какие события влияли на формирование исторической личности, в каких условиях он воспитывался и в каких обстоятельствах он приобрел известность. Н.М. Щедрина, анализируя историческую беллетристику писателя, приходит к выводу о том, что в изображении личности он ставил перед собой ряд задач: 1) исторический детерминизм; 2) изображение героя в потоке времени; 3) цельность и конкретность личности, обрисовка в социально-исторических обстоятельствах ее бытия; 4) соотношение индивидуального, общечеловеческого и исторического; 5) сопоставление и противопоставление с другими героями [5, 63]. И хотя Алданов решал эти задачи в большей степени в историческом романе, на наш взгляд, это характерно и для его биографических очерков.

Алданов принадлежит к числу тех писателей, которые в потоке прошлых и текущих событий были склонны выявлять не временное, мимолетное, а вечное. В связи с этим его интересовали кризисные эпохи и неоднозначные личности. На переломе эпох Алданов прослеживал судьбу русской науки, искусства, литературы, которые были тесно связаны с европейской. Согласно его точке зрения, человек должен нести личную ответственность, если он властвует и руководит. Таким образом, он ставит превыше всего человека и подчеркивает его значимость и исключительность.

Писатель использовал огромный фактический материал, подчеркивал свою сопричастность к событиям, которые описывал, используя воспоминания, описания встреч, рассказы свидетелей, которых знал лично или тех, которые владели нужной ему информацией. Кроме того, ему свойственно использование многочисленных уточнений. Они часто необходимы Алданову для поддержания контакта с читателем. Примечания изредка направлены для характеристики отдельных черт героя.

Почти все очерки Алданова написаны на исторические темы. Н. Ульянов объясняет успех его биографий так: “Привлекательность их в особой словесной ткани, непостижимой ни при романсировании, ни при засилье добросовестной научной прозы” [4, 99]. Исследователь отмечает, что Алданов как очеркист занимает видное место среди западных мастеров, в русской же литературе ему нет равных [4, 99]. Ульянов также выделяет в биографических очерках Алданова стиль и язык. Исследователь полагает, что писатель ставил перед собой задачу сделать язык незаметным при чтении, поэтому он лишен сложных нагромождений, “приспособлен к передаче остроты мысли и эффектов ее игры” [4, 100]. Ульянов убежден, что Алданов “усвоил секрет газетных репортеров и фельетонистов завладевать вниманием читателя против его воли. Легко, игриво подносит он сложнейший материал, отточенные мысли, и заставляет почувствовать к ним вкус” [4, 101]. Этого биограф достигает с помощью фактических справок, выдержек из произведений знаменитых авторов или документов, острых слов, цитат и афоризмов. Все эти особенности присущи и его очерку о Сталине.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы выявить формы выражения авторской позиции в биографическом очерке М. Алданова “Сталин”. В первый раз к его личности писатель обратился задолго до того, как тот стал одной из ключевых фигур XX века. Писатель задумал тогда цикл о “героях завтрашнего дня” – политических деятелях европейских стран, находящихся на пути к Олимпу, но еще не достигших его [3]. Историко-биографический очерк “Сталин” начинается с упоминания о революции 1905 г., точнее, полного провала планов Ленина. Алданов рассуждает об источниках финансирования большевиков и утверждает, что деньги давали все, кто мог: “Кто только не давал денег большевикам?!” [1, 124]. По его мнению, финансистами большевиков были люди разного положения и взглядов. Называя тех, кто был причастен к их материальной поддержке, – “Максим Горький, – он, вероятно, сочувствовал, да и очень уж шумно в ту пору реял над Россией “буревестник, черной молнии подобный”. Савва Морозов субсидировал большевиков <...>. Н.Г. Михайловский-Гарин тоже их поддерживал <...>”, писатель упоминает еще два, казалось бы, совершенно далекие от большевизма имени: “”Широк русский человек, я

бы сузил”, – сказал, кажется, Достоевский” [1, 125] и “Рокамболь знал тридцать три способа добывания денег. Ленин для обогащения партии пустил в ход только три, но зато каждый из них сделал бы честь Рокамболю” (Рокамболь – вымышленный герой французского писателя Пьера Алексиса, авантюрист по призванию) [1, 125]. Эти литературные ассоциации позволяют Алданову представить дело большевизма, с одной стороны, как выражение изначально присущего русским людям стремления к стихийному бунту, которое вызывало опасения у русских писателей, в том числе и у Достоевского, а с другой, – как величайшую в истории аферу, построенную на неправомерно полученных денежных средствах.

Для очерка “Сталин” характерно использование многочисленных источников. Алданов как писатель имел свои предпочтения в источниках. Наиболее распространенными из них были воспоминания, переписка, разговоры (свидетельства очевидцев), биографии. Алданов часто ссылается на неизвестных свидетелей: “Забавно то, что по делу этому состоялся суд чести; рассказ о нем я слышал от одного из судей, не большевика, человека весьма известного и безупречного” [1, 126], “люди, когда-то к нему близкие, говорили мне <...>” [1, 128], или сам выступает в качестве очевидца событий “<...> (вполне совпадающее со слышанным мною рассказом) <...>” [1, 126]. В печатных источниках – письмах и воспоминаниях – биограф черпает подтверждение своим предположениям. Например, “<...> с негодованием писал в частном письме Мартов” [1, 125]; “В. Войтинский в своих воспоминаниях пишет <...>” [1, 127]. Отличительной особенностью Алданова является стремление заполнить пробелы в истории или развеять неверное мнение, тем самым устанавливая истину (напр.: “Многие считают его осетином. Это неверно – он коренной грузин” [1, 128]). Между тем, эта “истина” зачастую субъективна и призвана подтвердить уже сложившееся, изначально мнение писателя, с которым он подходит к освещению жизни избранной им исторической личности.

В одном из разделов очерка Алданов вводит фигуру графа Воронцова-Дашкова, русского государственного деятеля, который был наместником на Кавказе с 1905 по 1915 годы. Алданов сравнивает его с Гамлетом, имя которого стало нарицательным и воспринимается автором как комплекс определенных черт, настроений, свойств. С одной стороны, в сознании Алданова граф – “Гамлет с тремя Георгиевскими крестами”, который “нисколько не страдал и безволием”, однако “гамлетовские настроения были не чужды натуре наместника” [1, 133]. С другой стороны, писатель соотносит Воронцова-Дашкова с литературными героями Толстого: “В Воронцове-Дашкове была медлительность любимых героев Толстого с некоторой, однако, весьма существенной разницей: он совершенно не верил в то, что все “образуется”. Напротив, как почти все умнейшие государственные люди императорской России, Воронцов-Дашков был, по-видимому, в глубине души убежден, что все строится на песке и все пойдет прахом...” [1, 133]. Таким образом, для характеристики исторической личности графа Воронцова-Дашкова Алданов обращается к сопоставлению его с героями литературных произведений, что вызывает у читателя определенный ассоциативный ряд. Такое сравнение оказывается гораздо более точным и убедительным и не требует от автора развернутого комментария.

Думается, интерес Алданова к личности Сталина в целом не случаен. С одной стороны, писателя беспокоила судьба России, пережившей огромный общественный переворот. С другой стороны, он заставляет читателя задуматься о том, какой руководитель выйдет из человека, обладающего такой биографией: “Что и говорить, мы, европейцы, за последние столетия несколько отвыкли от государственных деятелей этого рода. Однако ведь были времена, когда в Европе власть почти всегда принадлежала таким людям, как она принадлежит им и теперь на огромных внеевропейских территориях. В настоящее время в России к правителям предъявляются весьма пониженные требования в отношении “юридических сведений о прошлом”. Это, разумеется, не всегда так будет. Но я боюсь, что это так будет еще довольно долго” [1, 130]. Таким образом, сомнительные сведения о прошлом Сталина заставляют Алданова искать материал, проясняющий их.

Помимо Ленина и Сталина писатель рассуждает о месте и роли Троцкого и Зиновьева в российских событиях. Алданов в полной мере проявил себя как вездливый историк и психолог при оценке личности и деятельности Троцкого. Иронические уточнения больше проливают свет на авторскую позицию, чем на сами события: “У Троцкого идей никогда не было и не будет. <...> Его нынешняя оппозиционная критика – общие места эмигрантской печати. С “идеями” Троцкому особенно не везло в революции. <...> Но в большом актерском искусстве, как в уме и хитрости, Троцкому, конечно, отказать нельзя. Великий артист – для невзыскательной публики. Иванов-Козельский русской революции” [1, 136]. Таким образом, Алданов сравнивает Троцкого с актером XIX века М. Ивановым-Козельским, а его участие в революции называет бенефисом: “Вся Октябрьская революция была, так сказать, бенефисом Троцкого” [1, 136]. Алданов также упоминает Вивиани, французского политического и государственного деятеля: “Покойный Вивиани, например, тоже был мастер на восклицания...”, и Анатоля Франса, который “от его

образов затыкал уши...” [1, 138]. Таким образом, культурные коннотации Алданова охватывают область литературы, политики, театра. В очерке также встречается крылатое выражение “Колумбово яйцо”: “Фокус Колумбова яйца после Колумба могли усвоить другие – и пост Генерального секретаря Коммунистической партии не является, в конце концов, пожизненным. При некотором счастье роль главы оппозиции может оказаться очень выгодной” [1, 140]. Это выражение означает неожиданно простой выход из затруднительного положения, а в контексте, в котором оно использовано Алдановым, приобретает иронический смысл. Авторская позиция проявляется в том ряде сравнений, к которым он прибегает для характеристики личности Троцкого: совершенно очевидно, что Алданов относится к нему с презрением.

В очерке встречается большое количество риторических вопросов, например: “Он “прошел курс Академии Генерального штаба”, ездил в царском поезде с вагоном-типографией, возил на фронт Демьяна Бедного и даже орден ему пожаловал – “отважному кавалеристу слова” (кто же мог предвидеть со стороны кавалериста слова такую черную неблагодарность?)” [1, 137]. Речь идет о стихотворении Демьяна Бедного “Всему бывает конец”, напечатанном в газете “Правда” в 1926 г. Стихотворение пролетарского поэта вызвало одобрение со стороны Сталина: в нем давалась крайне негативная характеристика Троцкого, однако с точки зрения художественной было ниже всякой критики, как и все творчество этого поэта. Многочисленные фигуры заменяют прямую оценку автора, выдавая его издевку, насмешку или возмущение.

Оценка событий и героев выражается через “я” автора. Одним из средств, с помощью которых Алданов дает понять свое отношение, являются уточнения, которые он помещает в скобках: “Сталин, вероятно, понимает, что ветер в современной России меняется часто и что при первой перемене ветра почти вся его свора (за редким исключением, вроде блаженного Бухарина, коммунистического Пфуля) с полной готовностью переметнется к Троцкому” [1, 140]. Уточнения служат комментариями к событиям или словам других людей, выражением собственной точки зрения. Об авторской оценке свидетельствуют и вводные фразы, предшествующие изложению какого-либо факта или описанию события: “надо ли говорить” [1, 123], “жаль” [1, 124], “мне крайне трудно объективно писать” [1, 127], “я не знаю и, кажется, никто, кроме самого Сталина, не знает точно” [1, 128-129], “но это едва ли верно” [1, 130], “Я не хочу сказать” [1, 130], “Та линия, по которой он, вначале не без колебаний, шел к захвату власти над партией, была, по-видимому, правильной. Я говорю: по-видимому, так как все-таки дело еще не решено окончательно” [1, 140], и др. Алданов высказывает предположения, сожаления, сомнения, уточняет свои слова, выражая, таким образом, собственное мнение.

Троцкий противопоставляется Ленину и Сталину благодаря метафоре “зеркало”. Если Троцкий “прожил перед зеркалом” и не добился успеха, то Сталин и Ленин в него не смотрели: “Перед зеркалом проводят дни разные люди – часто очень талантливые. Но поэтам, артистам легко так жить. Воевать перед зеркалом гораздо менее удобно, и на боевых постах обычно имеют успех люди, на зеркало не оглядывающиеся. Таков был Ленин. Таков и нынешний всероссийский диктатор” [1, 139]. Алданов видит в Сталине “не “вдохновленного диктатора” и не “блестящего писателя””, но считает нужным уточнить: “Я отнюдь не считаю его новым Наполеоном”. Подводя итог о правильности линии, которую выбрал Сталин в политике, писатель не спешит давать ответы на вопросы: “Что именно не хватает Сталину? Культуры? Не думаю: зачем этим людям культура?”, “Сталин всегда найдет сколько угодно, чего бы он ни захотел. Знает ли он только сам, чего именно он хочет?” [1, 140]. Алданов оставляет вопросы открытыми.

История и Случай как отражение авторского мировоззрения идут неразрывно друг с другом и свойственны всем очеркам. О Сталине Алданов пишет: “История *этот* вопрос (в отличие от большинства других) сумеет выяснить точно” [1, 137]. Здесь история выступает как бы самостоятельным героем, ее автор выносит вне времен. Меняются правители и форма правления, а история едина. С точки зрения историософской концепции писателя, все решает Случай, но все расставить на свои места сможет только история: “Признаюсь, я “с захватывающим интересом ” жду: что сделает Сталин в этом трудном экзамене на трудную историческую роль?” [1, 140]. Ирония истории подчинена поиску исторической истины и извлечения уроков для будущей истории. Можно признать, что взгляд Алданова оказался пророческим: задолго до того, как Сталин вполне сформировался как политический деятель, он предугадал многие черты его личности и путь ее развития.

В очерке “Сталин” Алданов пользуется специфическими средствами, которые проливают свет на его авторскую позицию. Среди наиболее частых следует выделить сам подход к выбору источника, комментарий, культурные коннотации, фигуры, иронию. Они служат писателю инструментом, с помощью которого он не только освещает современные ему события, характеризует историческую личность, но и излагает свой взгляд на них, не оставляя равнодушным к ним и читателя.

Список використаних джерел

1. Алданов М. Портреты: в 2 т. / Марк Алданов. – М.: “Захаров”, 2007. – Т. 2. – 640 с.
2. Алданов М. Сочинения: в 6 кн. / Марк Алданов. – М.: “Новости”, 1994. – Кн.1: Портреты – 1994. – 592 с.
3. Чернышев А. Архивы М. Алданова: к 120-летию со дня рождения / А. Чернышев // Новый журнал. – 2006. – № 244. – С. 15 – 20.
4. Ульянов Н. Алданов-эссеист / Н. Ульянов // Диптих. – Нью-Йорк, 1967. – С. 68-103.
5. Щедрина Н.М. Проблемы поэтики исторического русского романа русского зарубежья (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын) / Н.М. Щедрина. –Уфа: Башк. гос. ун-т., 1993. – 176 с.

Summary. M. Aldanov's biographical sketches is virtually unexplored part of sufficiently large heritage of the writer. However, they express clearly his historical conception. Revealing their main ideas, artistic and genre originality enables not only to characterize the little-known side of writer's heritage, but also to draw conclusions regarding the development of Russian biographics in the first half of XX century. The article analyzes the sketch “Stalin”, which is included into two-volume edition of “Portraits”. It has been emphasized that long before Stalin reached the top of Russian power, the writer's artistic sense defined correctly and accurately the main features of his personality, flaws and weaknesses that became obvious to contemporaries much later. Among the wording of the author's position one can single out principles of material selection for the sketch, as well as his “hero”, author's comments, figures, many literary associations, etc.

Key words: Biographical sketch, author's position, historical conception, literary connotations.

УДК 82.02

К.А. Титянин

О СПЕЦИФИКЕ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Автор статті подає опис функцій аналізу у реалістичному творі. На його думку, реалістичний аналіз може бути своєрідним посередником між традиціоналістським художнім світом та “дійсністю”.

Ключові слова: реалізм, аналіз.

Вопрос, заявленный в заглавии статьи, сегодня нельзя ставить без того, чтобы вначале не уточнить статус реализма. Статус этот пошатнулся до того, что оспаривается уже само право на существование термина *реализм*. Речь идет о мнениях прежде всего таких исследователей, как В.Руднев и А.Ранчин.

По сдержанному замечанию А.Ранчина, “плодотворность <...> терминов “романтизм” и “реализм” вообще не бесспорна” [7]. Из контекста этого суждения (и из других статей данного автора) понятно, что “плодотворность” терминов оценивается с позиций современного литературоведения, а это значит, что речь идет не об исчерпанности их смысла, а только о неопределенности и неточности их в качестве макрокультурных объектов. Заметим, однако, что в принципе такой недостаток все же преодолим.

В.Руднев же полагает, что термин *художественный реализм* вообще “не описывает никакую специфическую область художественного опыта” [8, 192-193], так как содержит в себе внутреннее противоречие: в нем “направление художественного вымысла определяется через понятие реальности, которое противопоставлено вымыслу” [8, 189]. Формулировка эта, на наш взгляд, верна в том только отношении, что ясно показывает своего рода механизм отношений вымысла и реальности в реализме, точнее, одну из сторон этого механизма¹. Но Руднев стремится подать эту мысль как итоговое суждение, ставящее точку в рассуждениях на эту тему. Между тем, остается вопрос, почему, собственно, явление с такой внутренней противоречивостью не может существовать? Ведь, вообще говоря, всякий художественный вымысел, сознавая себя таковым, тем самым уже как-то противопоставляет себя тому, что воспринимается как реальность; это одно из условий его отрешения от реальности, без которого он не мог бы и осуществиться. При этом некий “нормальный”, то есть подразумеваемый Рудневым непротиворечивый “художественный вымысел”, представляется таким только вне критического отношения к понятиям

“реальность” и “вымысел”. Руднев и сам непрямо говорит об этом, утверждая, что “каждая культура воспринимает свои продукты как адекватно отражающие реальность данной культуры” [8, 189]. В этих его словах речь идет именно о такой “адекватности”, которая как бы и не нуждается в проверке критической мыслью (скажем, в духе Канта). Реализм же всегда (так или иначе, в большей или меньшей мере) связан с внутренним требованием верификации и потому как бы обнажает эпистемологические проблемы художественного познания, причем обнажает вплоть до отмеченного Рудневым логического противоречия в реалистическом “направлении вымысла”. Но разве такие противоречия не заложены в природе художественного вымысла вообще? В реализме они лишь сильнее сказываются из-за культурной доминанты XIX века – устойчивого интереса к позитивистскому сознанию. Уже одно это может составить специфику реализма как определенной “области художественного опыта”, в чем Руднев отказывается ему.

Из сказанного ясно, по крайней мере, то, что разговор о реализме не может ограничиваться чисто эпистемологической проблематикой. А на какой почве он должен строиться, на это мы и пытаемся хоть в какой-то мере ответить в рассуждениях о специфике реалистического анализа.

Как уже говорилось, реализм можно рассматривать в корреляционной связи с позитивизмом. Понимать эту связь можно примерно так: реалист “избегает расхождений с современными ему научными представлениями” [3, 64]. Но нельзя не учитывать, что реалист, как и всякий художник, не может по-позитивистски отбрасывать все, что связано со стремлением к “познанию окончательной истины”, ведь вся эта область “абсолютного”, “целого” – одно из условий существования художественного образа, его мифологическая составляющая. А вот в сфере анализа, познания реалист может идти как угодно далеко и ограничен в этом движении лишь самой художественной целостностью.

Аналитичность как одна из сторон реалистического стиля, казалось бы, наименее проблематична, ее считали естественной для реализма чуть ли не все, писавшие о нем: Л. Гинзбург, например, называет “исследование, наблюдение” [3, 68] специфически реалистическим подходом, а из авторов недавнего времени Д. Наливайко тоже говорит о “познании” [6, 4] как о доминирующей эстетической черте реализма. Однако просто указать на эту черту реализма недостаточно, нужно, на наш взгляд, охарактеризовать также ее роль в определении сущности явления, подчеркнув, что конститутивной особенностью реалистического способа изображения является то, что в нем всеохватывающий (в задании) анализ и художественное целое имманентны друг другу.

Такая формулировка нуждается в пояснении. Чтобы подойти к ней, мы опираемся на такие исходные положения: познавательная направленность присуща, так или иначе, любому произведению словесного творчества; анализ же – особое, художественно значимое познание, осуществляемое “автором-субъектом сознания, создающим произведение” [4, 174].

Анализ в таком понимании – сравнительно позднее явление, он невозможен в мифопоэтическом сознании и существенно ограничен нормативностью традиционалистского художественного сознания. В эту эпоху (для западных литератур – с середины I тыс. до н. э. до второй половины XVIII века, по С. Аверинцеву и др. [1, 8]) архаические темы, сюжеты, стили и жанры имели характер образцов, следовать которым означало познавать явление, исходя из общей идеи, Логоса, как сказал бы Ж. Деррида. Это дедуктивный путь, он не способствовал исследованию (индуктивному подходу, анализу вообще), но и не отвергал его вовсе, так что мощные безличные “образцы” уживались с довольно сильной личностной инициативой². Такими были уже диалоги Сократа, “интеллектуальная страстность” (А. Ф. Лосев) которого имела и личностный отпечаток; таким был углубленный психологизм шекспировских персонажей; такими были аналитические перлы Монтеня и Паскаля, относящиеся к характеристике внутреннего мира человека. Все это явления с яркими индивидуально-личностными акцентами. Но ценить именно эту их сторону начинают, по существу, лишь в нашу, индивидуально-творческую, эпоху. Ведь, например, во времена Шекспира даже моменты наиболее глубокого анализа в “Гамлете” были прежде всего элементами фабульной цепи, для которой существенен вопрос “Чем все кончится?”. А для нашей эпохи – это элементы с самостоятельной ценностью, объясняющие “В чем суть этой истории?” (используем тут своеобразные “вопросы-тесты” Н. Фрая [9, 250]).

Первый и самый важный шаг к изменению сущности анализа делают романтики. Их анализ был не только подчеркнута личностным (авторским), но и направлен был в принципе на “все” (соотносительно с этим “все” чувство бесконечности и принципиальной открытости сознания; а это – черты, на которые обычно указывают исследователи романтизма как на общие всем романтикам [5, 895-897]). Это романтическое “все” было, конечно, условным, и важно понимать меру его условности. “Все” было либо слишком абстрактно (у немецких романтиков), либо ограничено определенной темой. О “теме” мы говорим тут и в широком смысле – такова, например, “тема” “двоемирия”, инструментом анализа которой была романтическая ирония, с ее критическим возвышением над изображаемым и собственным высказыванием; и в узком смысле

– тематические ограничения в аналитической прозе французских романтиков, таких, например, как Б.Констан и Э.Сенанкур (о характере этих ограничений ниже).

Говоря об абстрактности “все” в немецком романтизме, мы имели в виду следующее: Ф.Шлегель, например, мог называть романтическое творчество “универсальной поэзией” [10, 294], которая делает “поэзию жизненной, <...> а жизнь поэтической” [294], однако признавал, что трудно охарактеризовать даже только “идеал” такой поэзии, что доступен он лишь “пророческой критике” [295]. Не удивительно, что такая почти невероятная сверхзадача не могла быть художественно реализована (например, романы самого Ф.Шлегеля и Новалиса явно не достигали теоретически провозглашенного идеала романа как слияния всех форм словесного творчества). Что касается ограничений “всего”, связанных с темой, то речь идет вот о чем. Писатель мог провозглашать принцип “исследовать решительно все”, как говорил герой романа Б.Констана “Адольф” (1-я глава), но в действительности максимально полно (то есть, насколько позволяют рамки культурного сознания человека, провозгласившего такой принцип) исследовались в романе Константа только душевные движения Адольфа и их мотивы в связи с историей его любовных отношений; а внешние конкретные проявления его отношений с Элеонорой – казалось бы, столь важные для понимания этих мотивов – вполне могли изображаться схематично. Вот, например, описание их ссоры: “Она раздражала мою гордость своими упреками, она жестоко порицала мой характер, она изобразила меня таким ничтожным в моей слабости, что восстановила меня против себя еще больше, чем против себя же самого. Нами овладела безумная ярость: всякая осторожность была отброшена, всякая деликатность забыта. Можно было сказать, что фурии толкали нас друг против друга. Мы приписывали друг другу все, что самая беспощадная ненависть могла измыслить против нас. И эти два несчастных существа, знавших на земле лишь друг друга, единственные, могущие оправдать, понять и утешить друг друга, казались двумя непримиримыми врагами, готовыми растерзать один другого” (гл 5).

Как видим, повествователь тут представляет не конкретные действия, а использует условные знаки страстей – таковы мифологические “фурии”, риторические “епримирим ненависть”, “безумная ярость”, “епримириме враги”. Достаточно сопоставить эти описания, например, с конкретным изображением действий (жестов, взглядов и т. Д.) во время ссор Настасьи Филипповны, героини романа Достоевского “Идиот”, чтобы понять значение этой конкретики: без нее роман просто не состоялся бы как художественное произведение.

При этом анализ в реалистическом произведении отличался от романтического не принципиально, а функционально. Реализм опирается на наработанные романтизмом формы анализа, но “стремится установить как бы непосредственный контакт с “действительностью” [3, 63], пишет Л.Гинзбург, а С.Аверинцев и др. говорят об этом “контакте” даже без “как бы”: “реалистическая литература непосредственно сопряжена с действительностью” [1, 36-37]³. Понятно, что реалист, который захотел бы освоить действительность без какого-либо опосредования традиционным материалом (в широком смысле) дал бы картину, которая просто не была бы узнаваема читателем. Поэтому реализм создавал свой, тоже становящийся традиционным язык (см. об этом: Гинзбург 63-68). Анализ же был в данном случае единственным уже готовым способом опосредования, причем не только в собственно логико-познавательной роли (расчленения, сопоставления), но ко времени классического реализма и в роли общей установки художественного видения (наряду с установкой на охват “всего” в специфически реалистическом преломлении этого понятия, о чем скажем ниже). Такой анализ осуществляется, по сути, всеми уровнями произведения – идейно-тематическим, сюжетно-композиционным, жанрово-стилевым; осуществляется и сменой подходов к рассмотрению явлений. К последнему имеет отношение, например, полифония романских “голосов”, которую можно считать “общим случаем для реалистической литературы XIX века” [1, 34]. Ведь полифония идеологических и эмоциональных “голосов” создает и предварительные условия анализа, является и процессом анализа, может рассматриваться также как материал для возобновления анализа на новой основе. И все это – показатели ее смысловой незавершенности (ср. с анализом в форме романтической иронии, которая и в качестве субъективного отрицания мира, и в качестве самоиронии исходила от “Я” художника, и тем самым закрепляла монологический, а не полифонический подход).

Ограничения реалистического анализа те же, что и у романтического: они связаны с культурными предпочтениями (в самом широком смысле), из-за которых предмет может казаться, например, просто недостойным анализа; связаны с законами его индивидуальной поэтики и просто с “историей”, излагаемой в произведении.

Но условность реалистического “все” имеет свой генезис. Если говорить схематично, реалистическое “целое” было результатом схождения и взаимодополнения в XIX веке двух разнородных факторов. С одной стороны, таким фактором было многовековое развитие романизации, взятой в ее стремлении художественно “завершить” именно сложность и неоднозначность “живой жизни”, то есть, по-своему охватить ее “целое”; а с другой стороны –

новый подход к “целому” в позитивизме, при котором разделение мира на познаваемое и непознаваемое требовало удовлетвориться относительностью “целого” познаваемого мира. Идея “целого” была тем самым как бы “утилизирована” позитивистами, подобно тому, как “утилизирована” была бесконечность в математике; при этом доступ к “непознаваемому” в принципе не был закрыт (что нередко упускают из виду): позитивисты поневоле касались его, строя свои вероятностные гипотезы на основе наблюдаемых данных. Еще большей свободой в этом смысле обладали реалисты.

Все сказанное – лишь предварительные замечания о специфике реалистического анализа, постановка вопроса об этом. Подчеркнута главная, на наш взгляд, функция реалистического анализа – способность сразу же, без обращения к традиционному материалу, быть посредником между художественным сознанием (немыслимым вне традиции) и “действительностью”.

Примечания

- ¹ Рудневым обозначено противоречие логической структуры термина *реализм*, но не происхождение этих противоречий. Если же учитывать это последнее, то нужно уточнять, идет ли тут речь о претензиях писателей-реалистов на то, что их искусство – сама реальность (но кто же из них всерьез претендовал на это?), или о литературно-критической ошибке в осмыслении этого понятия (но ни “реальную критику” Н.А.Добролюбова, ни даже ортодоксальных литературоведов советской поры нельзя упрекнуть в том, что они смешивали категории “вымышленное” и “реальное”, но лишь в том, что их различие было у них теоретически расплывчатым и уязвимым с точки зрения современной эпистемологии, хорошо сознающей их релятивность).
- ² Заметим, что сочетание традиционалистской установки и личностной активности не столь уж противоречиво, ведь саму природу личности можно осмыслить лишь в социальном контексте. Не только античная *persona* (маска, личина) была связана с воплощением в себе образа предка, героя, божества, но и личность в современном понимании – а это прежде всего внутренне присущее человеку индивидуальное своеобразие – представляется идеально-социальным образованием (См., например, представления о личности с позиций историко-эволюционного подхода у А.Г.Асмолова [2]).
- ³ О действительности (непосредственной действительности) считают возможным говорить без кавычек такие авторы, как Э.Э.Аурбах в “Мимесисе”, Л.Гинзбург в “Логике реализма” (“О литературном герое”), С.С.Аверинцев, М.Л.Андреев, М.Л.Гаспаров, П.А.Гринцер, А.В.Михайлов в фундаментальной статье о категориях поэтики, приводимой ниже в списке литературы. Прекрасно сознавая условность этого понятия, они все же используют его; и в этом есть своя логика. Конечно, говорить о “действительности” после строгого подхода к ней в аналитической философии можно только на строгих условиях этой философии. Понятие “непосредственная действительность” используется теперь в феноменологической, психологической и других интерпретациях, но сам объект “непосредственная действительность” приходится признавать и в том случае, если он принадлежит сфере сознания, и в том случае, если он “объективен”: иначе нечего будет интерпретировать. Тем более не может без него обойтись современная литературная теория, которая уже привыкла считаться с мифологической природой “действительности” в художественном произведении.

Список использованных источников

1. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С.Аверинцев, М.Л.Андреев, М.Л.Гаспаров, П.А.Гринцер, А.В.Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – Сб. статей. – М.: Наследие, 1994. – С. 3-38.
2. Асмолов А.Г. Психология личности / А.Г.Асмолов. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 367 с.
3. Гинзбург Л. О литературном герое / Л.Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1979. – 222 с.
4. Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б.О.Корман // Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И.Чулкова. – Ижевск: Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 1992. – С.172-189.
5. Махов А.Е. Романтизм / А.Е.Махов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Главн. ред. и состав. А.Н.Николюкин – М.: НПЖ “Интелвак”, 2003. – С. 893-902.
6. Наливайко Д. Епістемологія й поетика реалізму / Д.Наливайко // Слово і Час. – 2004. – № 11. – С. 3-13.
7. Ранчин А. Литературный текст и национальная идентичность (Рец. на кн.: Grimstad K.A. Styling Russia: Multiculture in the prose of Nikolai Leskov. Bergen, 2007) / А.Ранчин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/>

8. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста / В.П.Руднев. П.-М.: "Аграф", 2000. – 432 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://yanko.lib.ru/books/cultur/rudnev_vadim_get_out_of_reality.htm
9. Фрай Н. Анатомия критики / Н.Фрай. – Перев. с англ. А.С.Козлова и В.Т.Олейника // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост. и общ. ред. Г.К.Косикова. – М.: Издательство Московского университета, 1987. – С. 232-263.
10. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф.Шлегль. – В двух томах. – Т. 1. / Сост., перев. с нем. Ю.Н.Попова. – М.: Искусство, 1983. – 480 с. (История эстетики в памятниках и документах).

Summary. Author of article briefly describes the history and functions of a realistic analysis. Realistic analysis is seen as a mediator between the traditional art world and "reality".

Key words: realism, analysis.

УДК 821.161.1+821.161.2]“19”091

Y.G. Tkachov

DIE BESONDERHEITEN DER DARSTELLUNG DES GARTENSYMBOLS IN DER RUSSISCHEN UND DER UKRAINISCHEN BAROCKLITERATUR

У статті досліджуються художні особливості символу саду в українській та російській літературах барокко, причини його популярності в XVII–XVIII ст., мотиви, пов'язані з образом саду на східнослов'янських землях, а також специфіка розвитку та поширення в літературах східних слов'ян загальноєвропейської традиції поетичних книжок-“садів”.

Ключові слова: символ саду, книжки-“сади”, художні образи та мотиви, література барокко, загальноєвропейські тенденції, універсалізм.

In diesem Aufsatz setzen wir uns die Erörterung folgender Fragen zum Ziel: 1) Besonderheiten der Epoche, die mit der Aufnahme und dem Ablauf des Barockstils auf dem russischen und dem ukrainischen kulturellen Boden zusammenhängt; 2) Warum wurde eben in dieser Epoche (17. Jahrhundert und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts) das Bild und das Motiv des Gartens („Ziergartens“, oder „vertograd“) so populär und warum kam es damals so häufig vor? 3) Die europäische Tradition der dichterischen Bücher-„Gärten“ und ihre Erscheinung im Moskauer Reich (Moskowien); 4) „Vertograd“ als Symbol: seine Bedeutungen, sein Vorbild und seine Spezifika; 5) Motive, in welche sich das Bild des „vertograd“ spaltet; 6) „Vertograd“ im Schaffen einer Reihe von bedeutenden Vertretern des russischen und ukrainischen Barock; 7) „Vertograd“ in den Werken aus dem 17. und dem 18. Jahrhundert, die von den russischen Altgläubigen geschaffen wurden und eine Reihe von Barockzügen haben. Es ist auch wichtig, nicht nur die wichtigsten Stilbesonderheiten einiger der barocken Werke zu beleuchten, sondern auch auf die Frage des Zusammenhangs des Symbols und Motivs des „Ziergartens“ mit den Spezifika des ostslawischen barocken Weltbildes einzugehen sowie an treffenden Beispielen zu zeigen, warum eben dieses Symbol in der Barockepoche so populär wurde und mit welchen Ideen und aktuellen Problemen jener Zeit es verbunden war.

Im 17. Jahrhundert erlebten die russische und die ukrainische Kultur eine so genannte „Übergangsperiode“, in der an die Stelle des ostslawischen Mittelalters die Neuzeit allmählich tritt. Im Laufe vom ganzen 17. Jahrhundert und teilweise auch im 18. Jahrhundert verflochten sich Elemente der neuen Kultur und der neuen Weltanschauung im Moskauer Staat wunderlich mit den alten, traditionellen Formen der mittelalterlichen Kultur. In dieser Periode wurde aufgenommen und entwickelte sich zuerst auf dem ukrainischen und dann auch auf dem russischen kulturellen Boden der erste gesamteuropäische Stil, nämlich das Barock. Die russische und die ukrainische Kulturen integrieren sich nach und nach in die europäische Postrenaissancekultur, die nun schon Pax Latina et Pax Orthodoxa umfasst.

Was die Literatur betrifft, war für den Prozess ihrer Entwicklung in diesem Zeitraum die Wechselwirkung der nun schon nationalen europäischen Schriftsprachen gekennzeichnet, die an die Stelle der Universalsprachen (Latein, Kirchenslawisch, Griechisch) treten. Im Moskowien des 17. Jahrhunderts kam das Barock im literarischen Werk von Anhängern der durchaus polaren Richtungen zutage: sowohl im Schaffen der „zapadniki“ („Westler“), oder „latinstvujuščie“ („Latein verfechtende“), als auch in dem der „Griechophilen“, sowie sowohl im Schaffen der Vertreter der Kirchenreform vom Patriarchen Nikon, als auch in dem der Altgläubigen, – somit milderte dieser Stil die Schärfe der Widersprüche zwischen diesen Richtungen.

Der neue literarische Prozess umfasste somit in vollem Maße in dem ukrainischen und dem russischen Lande durchaus nicht nur die Tätigkeit von unverkennbaren Anhängern der kulturellen Veränderungen in Moskowien und

der gesamteuropäischen – barocken – Tendenzen in der ostslawischen Kultur (das heißt vor allem die Tätigkeit der „Westler“: Simeon Polockij, Karion Istomin, Stefan Javorskij, Andrej Belobockij und andere) und die von denjenigen Anhängern dieser Veränderungen, deren Anhängerschaft nicht so offensichtlich war (zum Beispiel die Tätigkeit vieler „Griechophilen“: Epifanij Slavineckij, die Brüder Lichud und einige andere). Im demselben Maße umfasste dieser Prozess auch die Tätigkeit einer Reihe von russischen Schriftstellern, die zur Bewegung der Altgläubigen gehörten und die immer sehr aktiv gegen diese Veränderungen und gegen alle barocken Innovationen in der ostslawischen Kultur kämpften. Nach der Meinung der „Kirchenspaltungslehrer“ (so wurden die Altgläubigen von den „Neugläubigen“, also Nikonianer, genannt) würden diese Innovationen zur Abweichung von dem christlich-orthodoxen Entwicklungsweg der russischen Geistigkeit und von dem mittelalterlichen und urwüchsigen vaterländischen Typ des Kultus und der Kultur führen und sie in die „gefährliche“ westliche Richtung lenken. Folglich wären die Reformen und Innovationen die „satanische Taten“ und würden von der baldigen Ankunft des Antichristen zeugen. Jedoch zeigten sowohl der Protopope Avvakum, als auch der Mönch Epifanij und teilweise einige andere Altgläubige in diesem Zeitraum sehr merklich diese Innovationen in ihrem Schaffen, wobei sie sich selbst handgreiflich widersprachen. Bei so einem Paradoxon handelte sich um die genaue Widerspiegelung einer der Seiten jener Epoche, die voll von unlöslichen Widersprüchen, Kontrasten, vom scharfen Kampf der alten mit der neuen Weltanschauung war.

Der lange und qualvolle Übergang Russlands (das übrigens in der Zeit vor der Regierung von Peter dem Großen noch nicht als Russland, sondern meistens als Moskowien, oder das Moskauer Reich, bezeichnet wurde) und der Ukraine (die in der Mitte des 17. Jahrhunderts teilweise an das Reich angegliedert wurde) vom Mittelalter zu der Neuzeit verwirklichte sich sowohl im Verstand der Menschen, die zu den verschiedensten Parteien und Gruppen gehörten, als auch in ihren Unterbewusstsein. Die barocken Schriftsteller waren bestrebt, auf die Fragen zu antworten, die das vollständige Wissen über Gott, die Welt und den Menschen umfassen. Sie waren zu der Universalität und der materiellen, stofflichen Fülle der Wirklichkeitserfassung geneigt. (An dieser Stelle kann man sich daran erinnern, dass schon Dmitrij Tschizewskij betonte, der Universalismus wäre das charakteristischste Merkmal der Literatur und Ideologie des Barock [22, 17-18].) Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass in der Epoche des Barock (im Vergleich zu den früheren Zeiten) neue Genereformen entstanden, in denen die breitere Umfassung von Themen und Fragen sowie den umfangreicheren Inhalt vorgesehen waren. Kunstwerke wurden häufig zu den enzyklopädischen Sammelbänden, die das Wissen in Geschichte, Moral und Ethik beinhalteten.

In diesem Zusammenhang ist die Tatsache vollkommen gesetzmäßig, dass eben in der Barockepoche das Bild und das Motiv des Gartens („Ziergartens“) zu einem von höchstverbreiteten in der europäischen Literatur und einem von beliebten bei den Schriftstellern wurde. Der „Ziergarten“ war nicht nur ein geräumiges und mit der großen semantischen Bedeutsamkeit angefülltes Bild. Es war auch ein besonderes Genre in der Literatur, das in der Barockepoche außerordentlich verbreitet war und für das der Universalismus und die thematische Mannigfaltigkeit charakteristisch waren [siehe darüber: 23]. Die „Bücher-Gärten“ waren eine Art von Enzyklopädien und enthielten deshalb Informationen über sehr viele Gebiete des Wissens. Die Autoren dieser Bücher waren bestrebt, die Welt in ihrer Vielfarbigkeit, Vielgestaltigkeit und Vielfältigkeit darzustellen. Nach der Behauptung von Dmitrij Lichačev sei der Garten «прежде всего своеобразная форма синтеза различных искусств, синтеза, теснейшим образом связанного с существующими великими стилями и развивающегося параллельно с развитием философии, литературы (особенно поэзии), с эстетическими формами быта, с живописью, архитектурой, музыкой»¹ [11, 476]. Der Wissenschaftler betonte ferner, dass «история стилей садово-паркового искусства теснейшим образом связана с другими искусствами – прежде всего со стилями в поэзии и пейзажной живописи»² [ebenda, 477].

Die Gärten des Barock hatten jedoch eine Reihe von Besonderheiten. Es muss unter den Hauptunterschieden zwischen diesen Gärten und den Gärten in den vorherigen Epochen auf die kühne Verwendung von verschiedenen Ebenen, vielfältigen Emblemen sowie die Einrichtung von Kaskaden und Wasserfällen hingewiesen werden. Es ist nicht nur mit dem bezeichnenden Merkmal des Barock verbunden, das der italienische Dichter G. Marino mit der bekannten Phrase „Das Ziel des Dichters ist das Wunderschöne und das Überraschende [darzustellen, Y.T.]“ äußerte, sondern auch mit der Bestrebung, in dieser Epoche die Idee des Schnellaufs der Zeit und den Kontrast zwischen dem irdischen Dasein und dem himmlischen Sein anschaulich und symbolisch darzustellen und das Leben in ihrer Kompliziertheit und ihrem riesengroßen Formenreichtum zu zeigen.

Es ist also nicht von ungefähr, dass eben in der Barockepoche, deren Stil sich in den verschiedensten Kunstrichtungen zeigte, wurde der „Garten“ zu einem der Hauptsymbole der neuen Kunstdenkweise.

Ein „Ziergarten“ („vertograd“) stellte sowohl im west- und zentraleuropäischen als auch im osteuropäischen literarischen Barock ein reizvolles Symbol – oder eine symbolische Metapher – und ein Motiv dar, das in der Literatur von ganz Europa im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr verbreitet war. Ein „geistiger“, „gedanklicher“ Garten als literarisches Motiv war auch früher – in der Antike und dem Mittelalter – von großer ideeller und ästhetischer Bedeutung für die europäische Literatur gewesen. In der Kultur des Barock blühte jedoch das Motiv wie nie zuvor auf. Das Motiv gewann in der Barockepoche noch größere Komplexität, tauchte in Variationen und Umwandlungen auf und schwankte in seinen religiösen und weltlichen Bedeutungen. Dies hängt damit zusammen, dass das Symbol des Gartens dem Charakter der barocken Kunst als Methode des Begreifens der Welt in ihrer Einheit und Mannigfaltigkeit völlig entspricht.

Das Motiv des Gartens war bei den mittelalterlichen und den barocken Autoren so sehr populär, weil in den Epochen, in denen die kirchlich-didaktische Funktion der Literatur äußerst wichtig war, war dieses Motiv den Schriftstellern aufs beste recht, um die ihnen gestandenen religiösen und erbaulichen Aufgaben zu erfüllen. Das

Motiv des Ziergartens war sowohl mit dem Motiv eines „Paradieses auf Erden“, als auch mit den Motiven des Lichtes und Dunkles eng verbunden. Zum Unterschied von den vorherigen Epochen hatten diese Motive in der Barockepoche eine Menge – oder eine „Vielfarbigkeit“ (wenn wir den Begriff benutzen würden, der sehr gut zum Gartenbild passt) – verschiedener Bedeutungen; so ist zum Beispiel das „Licht“ sowohl das irdische Leben als auch Gott, der Zar, Wissenschaften, die Tugend und vieles andere mehr, das „Dunkel“ ist hingegen der Tod, der Antichrist, die Unwissenheit, die Sünde und so weiter, dabei wurden das Licht und der Schatten oft im Rahmen eines einheitlichen Bildes des Gartens gleichgestellt [siehe: 21, 32].

Gott ist der Schöpfer des Lichts, Er ist selbst das Licht, aber in den Barockwerken auch der weise Gärtner. Die Geschichte der Menschheit geht auf den Garten Eden zurück. Das Paradies als Garten, der von Gott angelegt wurde, ist nach den christlichen Vorstellungen der Urgrund und ein Vorbild für alle Gärten in der Welt. Er ist heilig, darin begeht man keine Sünden, er ist reich an allem, was für den Menschen notwendig ist, mit allen Arten von Bäumen und Pflanzen, und er wurde von den friedlich miteinander lebenden Tieren besiedelt. In diesem Zusammenhang zeigte ein Ziergarten sowohl in der vorbarocken als auch in der barocken Literatur außerdem die Harmonie von göttlichen und der menschlichen Welt.

Die Symbolik des Gartens nahm ihren Anfang nicht nur von der Bibel, sondern auch von den Epen Homers. In den europäischen Literaturen hatte diese Symbolik mehrere Bedeutungen, und zwar: Der Garten der Liebe (die Symbolik geht auf die Antike zurück), der Garten als Symbol der Zufriedenheit und Lebensfreude (die Symbolik war für die Renaissancepoesie charakteristisch), der „umzäunte Garten“, oder der „abgeschlossene Garten“ – hortus conclusus (das Motiv entwickelte sich in der mittelalterlichen Poesie auf der Basis, dass die Verse des Liederliedes, des Buchs des Propheten Isaiah, der Fabel über die Weinbauer metaphorisch erklärt wurden). Hortus conclusus bedeutete den Mittelpunkt der geistigen und moralischen Werte des Christentums (übrigens, schon im Mittelalter begann man, die Kirche als „himmlischen Ziergarten“ metaphorisch zu bezeichnen).

Später fangen christliche Schriftsteller an, die Symbolik des Gartens mit den Wörtern aus dem Johannesevangelium zu verbinden, und zwar mit dem Erzählen davon, dass an der Stelle, wo Christus gekreuzigt worden war, es „ein[en] Garten und im Garten ein neues Grab [gab, Y.T.]“ [Joh 19: 41-42]. An dieses Bild schloss sich auch das auf die Evangelien zurückgehende und sehr verbreitete Symbol der Weinrebe an, die mit Christo identifiziert wurde. Mit diesen Symbolen wurde in den europäischen Literaturen auch das Thema der Leidenschaften und der Barmherzigkeit verbunden.

Zu noch einer Abart des Gartenbildes (Gartensymbols) wurde das Symbol des Gartens als Tugend, Weisheit, hoher Geistigkeit (Seelentiefe), moralischer Vollkommenheit und Seele eines tugendhaften Menschen (zum Beispiel in den Schriften eines der Kirchenväter – des heiligen Gregor von Nyssa).

In der Barockepoche stand an erster Stelle in einer Reihe von Bedeutungen des Gartenbildes der Garten als Symbol der Tugend. Auf den emblematischen Abbildungen (emblemata), die man für die Anschaulichkeit, „Sichtbarkeit“ des barocken Textes schuf, wurde ein repräsentativer, gepflegter Garten dargestellt, der von dem Irdischen durch den Zaun abgetrennt wurde. Mottos und Überschriften auf diesen Abbildungen konkretisieren den Gehalt des Bildes (zum Beispiel: «Рай очам и пища души. Науки украшаются добронравием»³ [siehe: 12, 147]). Hier bedeutete der Garten nicht nur die Künste und Wissenschaften, er erweckte in den Lesern auch die ästhetische Gemütsbewegungen und übte Einfluss auf ihre Seelen aus. Auf den anderen Emblemen trennt ein Gärtner die gesunden Wurzeln von den kranken ab. In den Mottos und Überschriften auf den Emblemen hängen diese Bilder mit der Idee der Erziehung, Ausrottung von Lastern und von all Unrichtigem und Unheilvollem zusammen.

In der byzantinischen und der slawischen Welt wurde die Garten- und Blumensymbolik nicht so oft verwendet, wie in der Region des römisch-katholischen kulturellen Einflusses. Aber auch bei den Griechen und Slawen können wir die Benutzung dieses Symbols anhand vieler Beispiele zeigen. So kann man sowohl in der alten ostslawischen Literatur von 11. bis 13. Jahrhundert, als auch in der eigentlich russischen (moskowitzischen), der ukrainischen und der weißruthenischen Literatur von 14. bis 16. Jahrhundert auf das Motiv des „gedanklichen“ Ziergartens oder der „gedanklichen“ Weintrauben in den panegyrischen Werken – Lobliedern, Lobreden – oft treffen. Aus der griechischen Hymnographie gelangten in die ukrainischen und russischen kirchlichen Hymnen die Metaphern „Garten“, „Weintrauben“, „Blumengarten“, „Paradies“ mit vielen begleitenden Epitheta (wie zum Beispiel „wohlriechend“, „wunderschön“, „immer blühend“, „fruchtbar“ und so weiter).

Die europäische Tradition der poetischen Bücher-„Gärten“ wurde im Schaffen von vielen ostslawischen barocken Autoren fortgesetzt. Das markanteste Beispiel dafür ist „Der blumenreiche Ziergarten“ („Vertograd mnogocvetnyj“), das bekannte Werk von Simeon Polockij, dem produktivsten russischen und weißruthenischen Barockschriftsteller. Natürlich ließen sich viele andere Werke der Barockzeit in der russischen und der ukrainischen Literatur nennen, in denen das Symbol des Gartens unter dem großen Einfluss der west- und zentraleuropäischen Kultur als Zentralsymbol dargestellt wurde, wie zum Beispiel die im 17. Jahrhundert geschriebene „Trompeten der flammenden Predigten“ („Truby sloves propovednych“) Lazar’ Baranovičs, „Eucharistiefeyer“ („Evchariston“) Sofronij Počaskijs, „Der Gemüsegärtchen von Maria“ („Ogorodok Marii“) Antonij Radivilovskijs, „Vertograd“ Timofej Kamenevič-Rvovskijs, „Der mit verschiedenartigen Blumen der Moralpredigt verzierte geistige Garten“ („Sad duchovnyj, ukrašennyj mnogorazličnymi nrauvčenija cvetami“) Gavriil Domeckijs, „Die für Gutgesinnte eingepflanzte häusliche Weinrebe“ („Vinograd domovityj blagim nasaždennyj“) Samuil Mokreevičs und „Die Weinrebe Christi“ („Vinograd Christov“) Stefan Javorskij sowie die schon im 18. Jahrhundert geschaffenen Bücher „Der Garten der göttlichen Lieder“ („Sad božestvennych pesen“) Grigorij Skovorodas und „Der dichterische Garten“ („Sad poëtičnyj“) Mitrofan Dovgalevskijs.

Im 17. Jahrhundert und am Anfang des 18. Jahrhunderts war die Symbolik des Gartens in der russischen und der ukrainischen Literatur auch weit verbreitet. Unter dem Einfluss des westeuropäischen Barock, oft über die ukrainische Literatur (in vielem dank den Schriftstellern, die aus dem südlichen und dem westlichen Rus', also aus der Ukraine und Weißrussland, kommen, im Kiewer-Mogilianischen Kollegium studierten und später ins Moskauer Reich übersiedelten), kommt nach Moskau das ganze System der Bilder, die mit dem Gartensymbol verbunden waren. Um das Zentralbild des Gartens herum befanden sich in der Literatur viele Begleitbilder: Wurzeln, Bäume, Blumen, Aromen, Vögel und viele andere [siehe: 25, 186].

Für Simeon Polockij und die anderen barocken Dichter aus der Ukraine und Weißrussland (Lasar' Baranovič, Anatolij Radivilovskij und andere) war das zugespitzte Interesse für die evangelische Fabel über die Weinbauer bezeichnend. Paraphrasen der Sätze aus dieser Fabel wurden in einige Bücher der Predigten aufgenommen, und zwar in „Meč duchovnyj“ („Geistiges Schwert“) Lasar' Baranovičs, „Obed duschevnyj“ („Seeliches Mittagmahl“) Simeon Polockijs und „Venec Christov“ („Die Krone Christi“) Antonij Radivilovskijs.

Simeon Polockij erklärt, dass „vinograd“ („Weinrebe“) die Seele jedes Menschen sei [siehe: 16, 178]. Der Zaun sei die moralischen Prinzipien (Grundsätze), die man – so Lasar' Baranovič – nicht übertreten soll [10, 172]. Weiter schrieb Baranovič, dass die wichtigste Lebensberufung des Menschen die Bebauung des Gartens seiner Seele sei [ebenda]. Anatolij Radivilovskij schrieb: «Осаждать виноград свой – душу, разными добродетелями украшать»⁴ [2, 202]. Die ähnliche symbolische Bedeutung maß dieser Fabel auch der Protopope Avvakum bei. Er schrieb (im seinem Werk „Über die Erschaffung der Welt“): «Делатели – мы, человеци. Виноград – закон и заповеди Господни»⁵ [14, 376].

Die barocken Schriftsteller bezeichneten sich als „Arbeiter in der vernünftigen Weinrebe“ („работники в разумном винограде“), wobei diese Weinrebe als ein Mensch dargestellt wurde. So nannte sich zum Beispiel Kirill Trankvillion-Stavroveckij (ein ukrainischer Barockschriftsteller), „делатель винограда“ („Weinbauer“, buchstäblich: „Macher der Weintrauben“), der die Seelen anderer Leute «разумным ножом»⁶ von den Mängeln und Schwächen befreie [siehe: 18, 521]. Auch Simeon Polockij forderte auf, Gutes in der Weinrebe unserer Seelen zu tun, den Garten «яко от зверей, от нравов зверских и скотских»⁷ [19, 263] zu schützen. Weiter präsentiert er, welche Charakterzüge er damit meinte: Faulheit, Verzagtheit, Eitelkeit, Lüsterheit und andere.

Außerdem müssen wir unterstreichen und in Betracht ziehen, dass in den ostslawischen Literaturen in der Barockepoche auch die literarische Arbeit wie auch jede andere Art Schaffen mit dem Anpflanzen und Pflegen der Weinrebe oft verglichen wurde.

In den Werken von Simeon Polockij dem umzäunten (abgeschlossenen) Garten die Seele gleichgesetzt, die imstande ist, ihre Reinheit zu bewahren: «Тако бо душа оград затворен бывае, / в нем же любезно жених ея пребывает»⁸ [24, 398]. Der Mensch, der außerhalb des Gartens ist, fällt auf keinen günstigen Boden für die Vervollkommnung. In einem gepflegten, bebauten Garten sind die Bäume also moralisch vorbildliche Menschen und die Blumen sind Tugenden. Der Zaun, der den Garten schützt, bedeutet die Gebote, die uns vor den Sünden schützen. Innerhalb des Gartens gibt es das Gute, aber außerhalb des Gartens gibt es das Böse und Laster. Nicht von ungefähr wurden auf den Titelblättern des „Vertograd mnogocvetnyj“ Simeon Polockijs und des „Ogorodok Marii“ Antonij Radivilovskij sein Zaun und ein kleines Schloss, der an der Tür des Zauns vorgehängt war, gezeichnet.

Im „Vertograd“ von Polockij wurde das Bild des fruchtbaren Gartens auch mit dem Thema der geistigen Umwandlung der Menschen verbunden. Im Werk Polockijs gibt es sehr viele Begleitbilder; zum Beispiel die Schönheit der Blume, die mit der Herzengüte der Menschen verglichen ist; der fruchtbare Baum, den man mit einem tugendhaften Mann verglich, und so weiter. Im Gedicht „Lože“ („Bett“) bedeutet das Symbol der Blume hohe Gedanken (gute Absichten), sowie die Buße (oder die Reue). Im Gedicht „Die Buße“ bedeutet eine Weinrebe mit großen Weintrauben eine Demut. „Vertograd“ im Werk Polockijs musste vor all dem geschützt werden, das ihm Schaden zufügen konnte. Die Symbole dieses Schadens sind bei Polockij ein Wildschwein und ein Ziegelbock, die die Blumen und die Weinrebe zerdrücken. Im Unterschied zu den „gutmütigen Schafen“ ist der böse Ziegelbock eine metaphorische Gestalt des Menschen, der den Gesetzten zuwider handelte.

Somit stellen die Gedichte von Simeon den Garten als den geistigen Ziergarten dar, der Früchte der Weisheit und Wohltaten trägt. In enger Verbindung mit dieser Bedeutung steht auch die Bedeutung des „Ziergartens“ als menschlicher Seele.

In einem anonymen russischen Gedicht „Pesn' carju carjujuščim“ („Das Lied zu Ehren des regierenden Zaren“) ist „vertograd“ auch die Seele des Menschen: «Посей во ограде, точи ароматы, / в души вертограде твоей плоды святы»⁹ [siehe: 15, 196].

Sehr oft war das Bild des umzäunten Gartens in der Barockepoche mit der Figur von Maria verbunden. Die Verbindung zwischen diesem Symbol und dieser Figur finden wir sowohl im Werk Polockijs, als auch im Werk Lasar' Baranovičs, sowie natürlich auch im „Ogorodok Marii“ („Gemüsegärtchen von Maria“) Antonij Radivilovskijs. Das ist damit zu erklären, dass die Autoren bestrebt waren, die moralische Reinheit von Maria zu zeigen, und für diese Aufgabe war das Gartenbild diesen Autoren vollkommen recht.

In den ostslawischen barocken Literaturen war noch eine Bedeutung des Gartensymbols verbreitet. Die hing mit dem Thema der Leiden und Leidenschaften zusammen. Diese Symbolik geht auf die Fabel über die bösen Weinbauer im Markusevangelium und im Lukasevangelium zurück. Dabei stellen die barocken Schriftsteller die neutestamentarischen Ereignisse im Parallelismus mit den alttestamentarischen Ereignissen dar. Adam war im Garten durch den Teufel besiegt, aber Christus musste in einem anderen Garten über den Teufel siegen. Im Garten geschah der Verfall des Menschen, und ebenfalls musste im Garten das Wiederaufleben des Menschen geschehen.

Im 17. Jahrhundert bekam die Symbolik des Gartens in den ostslawischen Barockliteraturen auch neue weltliche Bedeutungen. Einige Autoren assoziieren das Symbol mit den Wissenschaften und Künsten. So war zum Beispiel für Karion Istomin, den bekannten „zapadnik“ („Westler“) der „gedankliche“ Garten die Quelle der Weisheit und der Kenntnissen. In seinem „Abc-Buch“ („Bukvar“) schrieb Karion: „Насытитесь в письме умна сада, / свободитесь невежества глуда“¹⁰ [7, 6].

Man darf nicht unerwähnt lassen, dass es auch unter verschiedenen nach der im Moskauer Reich der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geschehenen Kirchenspaltung vollbrachten Schriftdenkmälern der Literatur der Altgläubigen einige Werke gibt, in denen das Symbol des „vertograd“ als zentrale, durchgängige symbolische Metapher präsent ist. Ein gutes Beispiel dafür ist „Die russische Weinrebe“ („Vinograd rossijskij“) Semën Denisovs. Dieses Werk nahm in sich Elemente aller vorher geschriebenen dogmatisch-publizistischen Werke der Altgläubigen auf. Trotzdem konnte es seinem Stil nach zu den russischen Barockwerken gezählt werden. Die Bedeutung des Wortes „vinograd“ im Titel dieses Schriftdenkmals ist mit derjenigen Bedeutung identisch, die viele andere barocke Literaten in das Wort „vertograd“ gelegt haben: Es ist der „gedankliche“, „geistige“ „vinograd“ oder der „vinograd“ von hohen geistigen Ideen und kulturellen Werten. In der „Lebensbeschreibung“ („Žitie“), dem Hauptwerk des Protopopen Avvakum, des bekannten Führers der Bewegung der Altgläubigen und trotzdem zugleich großen russischen Barockdichters, sowie in seinen Episteln haben die Symbole des „Garten Eden“ („vertograd edemskij“) und des „vinograd“ dieselbe Bedeutung [siehe: 1].

Im Gesamtwerk des Protopopen Avvakum war das Gartensymbol sehr vielseitig dargestellt. So zeigt er im schon oben erwähnten Werk „Über die Erschaffung der Welt“ diese Erschaffung als Anpflanzung eines riesengroßen himmlischen Gartens. Dabei zählt Avvakum zuerst alle Farben der Kräuter und Blumen in diesem Garten auf, dann alle Pflanzen, alle Vögel, Tiere, Insekten und so weiter. Das ähnliche Bild schafft er auch in seiner „Erläuterung des Psalms 103“. Hier beschrieb er die Besonderheiten der Pflanzen im Garten Eden besonders ausführlich: Er antwortet auf zahlreiche Fragen, und zwar darauf, wie viel Früchte sie tragen, warum sie nicht verwelken et cetera.

Auch im „Buch der Anprangerungen“ („Kniga obličienij“) Avvakums gibt es ein Bild des himmlischen Gartens, aber das ist in diesem Werk nicht ein Garten, sondern eine große Anzahl der wunderschönen Gärten, mit verschiedenen Blumen, Tieren, Vögeln und so weiter. Im Symbol des Gartens im Werk Avvakums sind also die irdischen und die himmlischen Bilder verschmolzen. So erklärt er zum Beispiel, in welchen Ländern „mirsina“ (Myrte) wächst, wie sie riecht, aber dabei unterstreicht er, dass diese Pflanze paradiesisch sei [siehe: 13]. Bei der Beschreibung des Gartens Eden beginnt Avvakum sich sibirische Landschaften, Vögel und Fische, die es dort gibt (Störe, Sterlette usw.) sowie sibirische Hasen ins Gedächtnis zu rufen. Die Gegend um den Baikalsee erinnert den Autoren an den Garten Eden.

Im Werk „O sotvorenii mira“ („Über die Erschaffung der Welt“) erläuterte Avvakum ausführlich, wo er die Lage des irdischen Paradieses sieht, und zwar: im Osten, in einem hochgelegenen Gegend usw.

In dem „Žitie“ („Lebensbeschreibung“) stoßen wir wieder auf das Motiv. Hier steht die Beschreibung dessen, wie Avvakum und seine Weggenossen in einen wunderbaren Ort am Ufer vom Baikalsee gerieten, sehr in Einklang mit den apokryphen Erzählungen über den Besuch des Gartens Eden. Es ist interessant, dass diese sibirischen Landschaften im Werk Avvakums nicht nur menschenleer. Sie tragen auch den Stempel der Verwilderung, als ob es das „irdische Paradies“ wäre, aus dem einst die ersten Menschen vertrieben wurden. Es liegt auf der Hand, dass der Protopope sich an die Wahrnehmung eines vorbildlichen und wunderschönen Raums als eben erschlossenen und bebauten Raums orientierte, vollkommen im Geiste der barocken Ideen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sowie als Raums, der von verschiedenartigen Tieren und Vögeln erfüllt ist, weil bei Avvakum die Beschreibungen des himmlischen Gartens den Bildern eines wilden und undurchdringlichen Waldes entgegengesetzt sind. Die Darstellung so eines Waldes – als Gegensatz zu einem Garten – entsteht zum Beispiel bei der Beschreibung der Figur vom Patriarchen Nikon: Er ist als Vogel gezeigt, der in das „undurchdringliche Dickicht“ hineingeflogen habe, wo er sich von Würmern und Schlangen ernähre, aber zum Vater (das heißt zu Gott) nicht zurückkehren will.

In der russischen und der ukrainischen Lachliteratur („smechovaja literatura“) der 17. Jahrhunderts kann man auch oft das Bild des Gartens treffen, aber schon im parodistischen oder satirischen Sinne. In der barocken Satire, vor allem in den Werken, in denen die Bibel und kirchenbauliche Texte parodiert („auf die linke Seite gekehrt“) werden, wird die theologische Weisheit selbst auf das Niveau des Alltags herabgesetzt. Gute Beispiele dafür sind die Bittepistel in Gedichtform aus dem Jahre 1762, die der in jener Zeit in den ostslawischen Ländern sehr populären „Alphabetischen Schriftensammlung“ („Azbučnyj pis'movnik“) hinzugefügt wurde, und verschiedene andere Gedichtepisteln der Barockepoche, sowie „Die Erzählung über einen Dünnbiertrinker“ („Povest' o bražnike“) – eine Erzählung über einen Zecher, der an die Tor des Paradieses klopfte. In diesen Werken wird diese theologische Weisheit – oder „göttliche Weisheit“ – so dargestellt, dass man sie „rupfen“, als ob es eine Weinrebe sei, und in sie „reiten“ könnte, als ob es junges Gras sei. So lesen wir zum Beispiel in der Bittepistel vom 1762: „Хощу щипати словом винограда твоих мудрых речей, и не вем, кое первое гроздие“¹¹ [4, 372]. In einer anderen Stelle steht geschrieben: „По мурове... упитенного коня в поле играюща ослабив узду, убо везом на коне доброречьства по полем философским“¹² [ebenda]. Hier stoßen wir auf die Metapher „pole filosofskoe“ („die Fläche der Philosophie“), die man damals oft benutzte, ebenso wie die Metapher „sad filosofskij“ („der Garten der Philosophie“) (besonders häufig können wir diese Metapher im Werk Simeon Polockijs finden). Somit trat hier das Bild der Weinrebe im Kontext der Idee der Weisheit und der weisen Reden auf, die in der Barockepoche äußerst populär war.

In diesem Zusammenhang können wir uns daran erinnern, dass es heftige Streitigkeiten der Altgläubigen und der Anhänger der Kirchenreform miteinander anlässlich dieser Idee gab: So sehen die Altgläubigen (was in ihren Werken deutlich gezeigt wird) einen negativen Sinn in den Begriffen „Weisheit“ und „Vernunft“, weil diese Begriffe für sie nur den einzigen Sinn hatten, und zwar „die teuflische Versuchung“. Für die „Neugläubigen“ – was wir in ihren Werken sehen – hingegen war das Unterstreichen der Wichtigkeit des Unterrichts nicht nur in der Theologie, sondern auch in verschiedenen Wissenschaften charakteristisch. So finden wir im „Fünften Gespräch“ von Avvakum (aus dem „Buch der Gespräche“) das Nachdenken über die Möglichkeiten des menschlichen Wissens, über die Erkenntnis Gottes durch die „äußere Schlaueheit“ („vnešnjaja chitrost“) – so gehen nach der Meinung von Avvakum Sterndeuter und „Zauberer“ vor. Der Protopope schrieb, dass man nicht wünschen dürfte, es Gott in der Weisheit gleichzutun, denn die Weisheit sich in der Sanftmut und im Demutssinn befände.

Das Problem des Wissens, der Bildung, der Schriftkundigkeit war offensichtlich eins der brennenden Probleme sowohl für die russische, als auch für die ukrainische Kultur jener Zeit [siehe darüber: 8, 205]. Das Symbol des Gartens wurde in diesem Zusammenhang ab und zu von den gegensätzlichen Standpunkten aus gedanklich verarbeitet.

In der ukrainischen Barockpoesie hatte das Bild des Gartens auch eine große Menge von traditionellen Bedeutungen, die mit verschiedenen Themen verbunden waren, nämlich mit der Tugend, dem göttlichen Segen, der moralischen Reinheit, der verletzbaren Seele, dem göttlichen Beistand, den Leidenschaften, der äußeren und der inneren Schönheit, der Vielfältigkeit der Farben usw. Sowohl im russischen Lande im eigentlichen Sinne (also im Territorium von Moskowien), als auch im ukrainischen Lande war das Bild des Gartens vom Ende des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eins der Schlüsselbilder. Im Grunde genommen war es ein ganzes System von verschiedenen Bildern (einen Hinweis darauf gab der ukrainische Wissenschaftler V. Krekoten¹). Rund um das zentrale und summarische Bild des Gartens drehte sich eine Menge einzelner und abgeleiteter Bilder, und zwar: Wurzeln, Bäume, einjährige Sprosse, Blumen und Früchte, sowie Düfte und Geschmacksempfindungen, Vögel und ihr Zwitschern auf Ästen [siehe: 9, 268].

Mit dem bekannten Buch von Skovoroda – „Der Garten der göttlichen Lieder („Sad božestvennych pesen“) – schließt die barocke Tradition der ostslawischen „Ziergärten“ ab. Errungenschaften der Schriftsteller des 17. und des Anfangs des 18. Jahrhunderts entwickelte Skovoroda weiter. Seine Werke basieren auf den ästhetischen Prinzipien des Barock [siehe darüber: 6]. Der „Garten“ Skovorodas ist mit den Traditionen des Kiewer – Mogilianischen Kollegiums (später – Akademie) verbunden. Skovoroda versah jedes Gedicht in seiner Gedichtsammlung mit den Zitaten aus der Bibel, die ihm als Mottos dienten. Dabei schuf er eine Reihe der „Lieder“ mit bestimmten Bedeutungen, indem er diese Reihe auf die Heilige Schrift bezog. Das Bild des Gartens – eins der zentralen Bilder in Skovorodas „Garten“ – hat bei dem Dichter viele symbolische Bedeutungen. So wird im Lied 3 (mit dem Motto aus dem Buch des Propheten Jesaja) der Garten mit der Seele und Blumen und Früchte im Garten mit den geistigen Werten verglichen: «Щастлив тот и без утѣх, кто побѣдил смертный грѣх. / Душа его – Божий град, душа его – Божий сад. / Всегда сей сад дает цвѣты, всегда сей сад дает плоды...»¹³ [20, 36].

Die Epoche des Barock war also die Periode des intensiven gegenseitigen Durchdringens der Kulturen und Stile. Eben in dieser Zeit verbreiteten sich in den ostslawischen Literaturen dank den regen internationalen Kontakten und der literarischen Vermittlung die übersetzten „vertogrady“ und werden auch die originalen „vertogrady“ geschaffen. Der Garten stimmte mit der Welt der höchsten geistigen und moralischen Werte überein. In den ostslawischen barocken Werken, die zu verschiedenen Genres gehörten, entsprach die Gartensymbolik den grundlegenden ethischen Kategorien. Die Hauptfunktion aller diesen Werke ist didaktisch, erbaulich, aber die Autoren betonen, dass ihr Ziel nicht einfach eine Moralpredigt sei, sondern eine „ärztliche Hilfe“ („vračestvo“), so Gavriil Domeckij, „des ‚inneren‘ und des ‚äußeren‘ Menschen“, das heißt „die Heilbehandlung von Gemütsarten“ (wie es bei Skovoroda steht).

Anmerkungen (Примітки)

¹ „vor allem eine eigenartige Form der Synthese aus verschiedenen Künsten, diejenige Form der Synthese, die auf innigste mit den bestehenden großen Stilen verbunden ist und die sich parallel zur Entwicklung der Philosophie, Literatur (insbesondere Poesie), zu den ästhetischen Formen des Alltagslebens, zur Malerei, Architektur und Musik entwickelt“.

² „die Geschichte von Stilen der Garten- und Parkkunst ist sehr eng mit den anderen Künsten verbunden – in erster Linie mit Stilen in der Poesie und in der Landschaftsmalerei“.

³ „Paradies für die Augen und Nahrung für die Seele. Wissenschaften werden von der Gutmütigkeit verziert“.

⁴ Man muss seine Weinrebe – die Seele – anpflanzen und pflegen und sie mit verschiedenen Tugenden verzieren“.

⁵ „Wir, Menschen, sind Weinbauer. Die Weinrebe ist das Gesetz und die Gebote Gottes“.

⁶ „mithilfe des Messers des Verstandes“.

⁷ „vor den brutalen und groben (grausamen und gemeinen) Gemütern, genauso wie vor Tieren“.

⁸ „Denn die Seele kann so aussehen, als ob es ein geschlossener Zaun sei, hinter dem sich ihr liebenswürdiger Bräutigam befindet“.

⁹ „Die hinter dem Zaun gesäten, wohlriechenden Weintrauben im Garten deiner Seele sind heilig“.

¹⁰ „Beim Schreiben werdet ihr euch sättigen, dank dem klugen Garten, / ihr werdet euch von dem Hunger der Unwissenheit befreien“.

- ¹¹ „Ich will mithilfe des Wortes die Weinrebe deiner weisen Reden rupfen, aber ich weiß nicht, welche Traube die erste ist“.
- ¹² Dem auf einer Fläche rennenden Pferd, der im jungen Gras <...> viel zu essen hatte, wurden die Zügel locker gehalten, denn auf dem Pferd der guten Reden reiten wir durch die Fläche der Philosophie“.
- ¹³ „Glücklich ist auch ohne Belustigungen derjenige, der die Todsünde überwand. / Seine Seele ist eine Gottesstadt, seine Seele ist ein Gottesgarten. / Immer gibt es Blumen in diesem Garten, immer gibt es Früchte in diesem Garten <...>“.

Verzeichnis der verwerteten Quellen
(Список використаних джерел)

1. Аввакум. Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения / Под ред. Н.Гудзия. – М.: Худож. лит., 1960. – 685 с.
2. Антоний Радивиловский. Венец Христов. – К., 1688. – 265 с.
3. Білецький О. Симеон Полоцький та українське письменство XVII ст. / О.І.Білецький // Матеріали до вивчення історії української літератури. – Т. 1. – К.: Вища школа, 1959. – С. 53-85.
4. Дёмин А. О древнерусском литературном творчестве. Опыт типологии с XI по середину XVIII вв. от Иллариона до Ломоносова / А.С.Дёмин. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 760 с.
5. Дёмин А. Русская литература второй половины XVII – начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке / А.С.Дёмин. – М.: Наука, 1977. – 296 с.
6. Іваньо І. Філософія і стиль мислення Г. Сковороди / І.В.Іваньо. – К.: Вища школа, 1983. – 398 с.
7. Карион Истомир. Букварь. – М., 1696. – 532 с.
8. Киселёва М. Учение книжное. Текст и контекст древнерусской книжности / М.С.Киселёва. – М.: Индрик, 2000. – 256 с.
9. Крעותень В. Тема науки в барочной украинской поэзии 30-х годов XVII века / В.И.Крעותень // Барокко в славянских культурах.- М.: Наука, 1982. – С. 45-58.
10. Лазарь Баранович. Меч духовный. – К., 1666. – 595 с.
11. Лихачёв Д. О садах // Избранные работы в 3-х т. / Д.С.Лихачёв. – Т. 3. – Л.: Художественная литература, Ленингр. отд-ние, 1987. – С. 476-518.
12. Максимович-Амбодик Н. Емвлемы и символы избранные. – СПб., 1788. – 721 с.
13. Менделеева Д. Протопоп Аввакум. Литературные облики русского раскола / Д.С.Менделеева // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 12. / Отв. редактор Д.С.Менделеева. – М.: Знак, 2005. – С. 186-312.
14. Памятники истории старообрядчества XVII в. – Кн. 1, вып. 1. – Л.: Госиздат, 1927. – 435 с. – (Рус. ист. библиотека. Т. 39).
15. Панченко А. Придворные вирши 80-х годов XVII столетия / А.М.Панченко // Труды Отдела древнерус. литературы Института рус. литературы (Пушкинский Дом) АН. – Т. 21. – М.; Л.: Наука; Ленингр. отд-ние, 1965. – С. 236-248.
16. Панченко А. Русская стихотворная культура XVII века / А.М.Панченко. – Л.: Наука; Ленингр. отд-ние, 1973. – 368 с.
17. Робинсон А. Симеон Полоцкий и русский литературный процесс / А.Н.Робинсон // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность. – М.: Наука, 1982. – С. 5-65.
18. Сазонова Л. Литературная культура России. Раннее Новое время / Л.И.Сазонова. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 896 с.
19. Симеон Полоцкий. Обед душевный. – М., 1681. – 580 с.
20. Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Григорій Сковорода. – К.: Дніпро, 1983. – 580 с.
21. Ткачёв Ю. Протопоп Аввакум и немецкое барокко / Ю.Г.Ткачёв // Wiener Slawistischer Almanach. – 2003. – № 51. – С. 5-85.
22. Чижевский Д. К проблемам литературы барокко у славян / Д.Чижевский // Literárny Barok. – Bratislava: Univerzita, 1971. – С. 9-69.
23. Rymkiewicz J.W. Myśli rózne o ogrodach: Dzieje jednego toposu / J.W.Rymkiewicz. – W-wa: Wydawn. uniwersytetu Warszawskiego, 1968. – 360 s.
24. Simeon Polockij. Vertograd mnogocvĕtnyj / Ed. by A. Hippisley, L. Sazonova. – Vol. 3. – Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. – 465 S.
25. Tandecki, D. Der Garten als Symbol und Refugium göttlicher und menschlicher Liebe: Versuche der Vollendung einer Tradition in den Gärten und der Lyrik Europas im XVI. und XVII. Jahrhundert / D.Tandecki // Arcadia. – 1987. – Nr. 1 (22). – S. 128-135.

Summary. *The article is devoted to the analysis of the specific perception and artistic implementation of the symbol of gardens in Russian and Ukrainian literature of the baroque. The author focuses on the peculiarities of the motifs which are closely associated with this symbol, and on the development of the all-European tradition of the „garden books“ in the literatures of East Slavs.*

Key words: *symbol of gardens, „garden books“, artistic images and motifs, literature of the baroque, all-European tendencies, universalism.*

ТЕУРГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ ЯК СЮЖЕТНЕ ЗАВДАННЯ ПОТТЕРІАДИ ДЖ. РОЛІНГ

Статтю присвячено питанню про окультні мотиви у Поттеріаді Дж. Ролінг та аналізу авторської концепції “білої магії” як прояву постмодерністської секуляризованої свідомості.

Ключові слова: *масова література, секуляризація, окультизм, сюжет як концепція дійсності.*

Актуальність теми визначається, по-перше, масовою цікавістю до творчості Дж. Ролінг, а по-друге – необхідністю розібратися в причинах цього успіху: адже, при очевидній вульгаризації постмодерністських установок та відверто комерційною орієнтацією, цей автор чітко репрезентує характерний результат процесу секуляризації культури, в ході якого в свідомість сучасників дедалі активніше трансплантуються призабуті було окультні ідеї. При цьому масова культура, орієнтована на пропаганду цінностей, які заперечувалися в християнстві, прагне остаточно зруйнувати ту духовність, яка є кардинальною ознакою нашої самоідентифікації.

Отже, захоплення окультно-магічними мотивами та сюжетами, яке спостерігається сьогодні в самих різних жанрах – від роману й драми до детективу й фантастики і яке стало основою Поттеріади Дж. Ролінг, вимагає окремої наукової уваги. Так само вимагає уваги концепція письменниці, яка акцентує, що “погана” лише чорна магія, а біла магія – річ позитивна й невинна.

На перший погляд видається, що про це вже не раз писалося. Н. Васильєва слушно зазначає, що Гаррі є водночас реалізацією двох класичних персонажів: з одного боку, він – невинногнаний, з іншого – герой, наділений неабиякими здібностями [2, 24]. Пригадаймо, що у казках або міфах перший типаж (а часто й другий) теж виразно пов’язується з позитивним персонажем. Проте, якщо оцінювати Гаррі не за аксіологією самих романів, а за звичною для нас і зумовленою у витоках своїх християнством етичною систематикою, то його “позитивність” виглядає вже не такою очевидною (якщо взагалі про неї можна говорити).

Гаррі, хоча й позбавлений зовнішніх прикмет “надлюдини”, усе же таки несе на собі прихований слід якоїсь таємничої ініціації, “ушкодження природи”, знак ритуальної смерті [2, 24]. Позірно це маленький худорлявий хлопець; “його чорне, як смола, волосся було таке, як і завжди – стирчало навсібіч, хоч би що він з ним не робив. Очі за окулярами були ясно-зелені, а на чолі виразно виднівся крізь волосся тоненький, схожий на блискавку шрам” [16, 11]. Німецька дослідниця Т. Пітер вважає, що шрам на чолі Гаррі – потрібно трактувати у богословському ключі – це символ вразливості [25, 103–129]. Проте нам здається, що її теорія “притягнута за вуха”. Шрам лишився після невдалої спроби Волдеморта вбити героя в дитинстві, але роль його значно більша, ніж просто деталь портрету: адже різноманітні татування, шрами, надрізи тощо – прикмета магічного “посвячення”. Тому слід від блискавки, що колись опалила чоло дитини, стає сигніфікацією його причетності до “потоїбічних” сфер окультизму. П. Сенніков бачить тут виразні паралелі з язичницькою та окультною символікою – адже блискавка з давніх часів символізувала руйнівну силу (вона, наприклад, була зброєю Зевса), сатаністи використовують цей знак для магічного отримання влади над іншими людьми; він же використовувався як емблема СС в нацистській Німеччині [21]. Навіть диякон А. Кураєв, неочікувано ревний апологет Ролінг, визнає, що окультні ідеї не чужі персонажам епопеї, хоча, за його думкою, такі ідеї висловлюються негативними персонажами та заперечуються позитивними [7, 71] – але як же тоді бути з цією окультною символікою, що насамперед, навіть зовнішньо, вирізняє Гаррі, цього, безперечно, “позитивного” героя Ролінг, серед інших персонажів? Ми лишаємо поза дужками питання про те, наскільки взагалі окультні ідеї та ритуали мають право громадянства у дитячій літературі – нехай навіть вони навіть належать до сфери негативних героїв.

Проте шрам на чолі Гаррі – лише перший етап ініціації. І. Ратке помічає (і цілком слушно), що кожний роман являє собою новий етап ініціації Гаррі Поттера, який дізнається ще один фрагмент істини про себе та світ [15, 151].

Але ж, якщо оцінювати ситуацію з погляду християнської етики (а християнство залишається загальноприйнятою, а то й деінде офіційною релігією Європи), то маг (нехай “білий”) аж ніяк не може бути позитивним героєм, а, отже, не може пропонуватися в якості зразка для наслідування (всім же відомо, що дитяча література завжди містить важливу дидактичну складову, виражену через систему ідеальних персонажів). Дитина ототожнює себе з головним героєм казки – отже, це принципове питання, ким він буде – нормальною людиною чи чаклуном [9, 7]. А. Смірнов зазначає: все, що засуджується Біблією (насамперед йдеться про чаклунство),

у творах про Гаррі Поттера оцінюється як позитивне [цит. за: 5, 22]. І дуже дивно, що ще один православний клірик – священник О. Плужніков, який, подібно, забув принципову позицію Біблії щодо чаклунства і загравання з “безплідними справами п'їтьми” (ап. Павло), стверджує, що магія у книгах Ролінг – чистої води фантазія (треба розуміти, що слова самої Ролінг про використання реальних язичницьких практик ми мусимо ігнорувати – І. Х.), не має моральної оцінки (а як же тоді бути з центральною фабулою протистояння “білого” та “чорного” чаклунів? – І. Х.), до неї не потрібно ставитися серйозно, і що взагалі магії тут не так вже й багато – якщо “прорахувати” пропорції магічного на сторінку, то їх тут виявиться не більше, ніж у звичайній чарівній казці [13]. Здається, автор не помічає, що магія світу Ролінг принципово відмінна від магії чарівних казок, і функція фантазії тут не тільки розважальна.

Як бачимо, позиція Ролінг лишається, попри усі ці суперечки, досить загадковою.

Вочевидь, саме аналіз сюжетної сфери, яка найбільш виразно свідчить про авторську концепцію буття, може тут стати в пригоді.

Дійсно, сюжет Поттеріади розвивається за схемою архетипу Ініціації, викладеною Дж. Кембеллом у “Герої з тисячею облич” – Відправлення, Посвячення, Повернення [8]. Гаррі дізнається про своє походження й відправляється до школи чаклунів – реалізація Відправлення, протягом кожного роману він проходить Посвячення і, треба думати, цикл завершиться його переможним Поверненням. Зазначимо, що Посвячення реалізується не лише у боротьбі з Волдемортом, але й у буденних, на перший погляд, ситуаціях шкільного життя. Достатньо цікавими є не завжди очевидні натяки, алюзії, ремінісценції, розсіяні у романах.

На жаль, в перекладах переважна більшість з них втрачається. Наприклад, Т. Волкодав вказує на імпліцитний зміст, прихований у мотиві *квідичу* [3, 31–32]. У цій грі Гаррі виступає ловцем – так передано його функцію в українському та російському перекладах. Але в англійській духовній літературі *toseek* (а Гаррі на полі – *seeker*) має значення людина у пошуках просвіти, правди, знань, духовного росту, розвитку душі. Отже, роль Гаррі у квідичі символізує його *квесту* чарівному світі. У команду з квідичу його приводить професор Макгонегел на ім'я Мінерва (римський аналог Афіни – богині мудрості та справедливості), і це стає початком справедливої боротьби Гаррі. З правилами гри його знайомить Олівер Вуд (Oliver Wood) – в англійському варіанті його ім'я майже співпадає з назвою оливкового дерева (*olivewood*) – священного дерева Афіни, дерева миру, перемоги. Завданням Гаррі на полі є спіймати золотий *снич*, створений із золота (натяк водночас і на алхімію, і на духовну трансформацію людини – як пошук золота у надрах душі). У цьому йому допомагають інші члени команди, але у вирішальний момент він залишається один, і лише від нього залежить перемога чи поразка команди.

Зав'язка сюжету всієї епопеї про юного мага міститься в першому романі, коли Гаррі (а разом з ним і читач) дізнається, що він, виявляється, не звичайна людина, а чарівник. У подальшому, багато разів використовуючи прийом ретардації, Ролінг помалу повідомляє факти біографії минулого Гаррі та його батьків. Поступово ми дізнаємося, що він – не просто чаклун, але дитина дуже відомих у магічному світі чарівників і т. д. При цьому в художньому світі Ролінг він явно – герой позитивний, що підкреслюється постійно повторюваною ситуацією його протистояння Волдеморту.

Отже, Гаррі, так би мовити, й дійсно не “ловець душ” в євангельському сенсі цього слова: він – маг, що заглиблюється у секрети власної природи.

Романи про Поттера переповнені описами різних магічних практик – від “побутового” ворожіння про майбутнє на чайній заварці та любовних заклять до ритуалів, що дуже нагадують практики чорної магії.

Магія у Поттеріаді часто використовується для домашніх справ – замість того, аби робити хатню роботу, можна використати заклинання – і готово: подібні сцени ми часто бачимо у родині Візлі. Проте це жартівливе, “побутове” чаклування, яке лише допомагає уникнути роботи. Але у романах є величезна кількість описів справжніх чаклунських практик. В одному з радіоінтерв'ю Ролінг заявила, що спеціально вивчала язичницькі магічні обряди, аби книги виглядали реалістичніше, і що приблизно третина описаних обрядів побудована на реальних окультних діях [цит. за: 5, 10]. М. Залеська в якості начебто виправдального аргументу для Ролінг зазначає, що “саме в характеристиках абсолютного зла Ролінг використовує “справжні чорномагічні” атрибути та ритуали, згущуючи чорні фарби ще більше” [4]. Та погодьмося, що все це достатньо далеко відходить від рамок класичної дитячої літератури, в якій алгоритми чаклунства зазвичай взагалі не подаються, а лише описується схема “бажання – результат”, тобто, наприклад, змах чарівної палички – і перенесення в інше місце. Додамо, що подібні дії у класичній казці підкреслено “випадають” з реальності, вони очевидно фантастичні – установка ж Ролінг інша: підкреслити отой “побутовий”, звичний характер магічних практик. Ось характерна сцена з уроку віщування: “А тепер прошу розділитися на пари, взяти з полицки по чашці, підійти до мене, і я наллю вам чаю. Ви сядете й будете пити, аж доки залишиться самий осад. Тоді тричі потрусить

чашку лівою рукою і покладіть її догори дном на тарілочку. Зачекайте, поки стече рідина, і передайте чашку партнерові для прочитання. Тлумачити візерунки треба за допомогою п'ятої й шостої сторінки “Розтуманення майбутнього” [16, 96]. І важко не погодитися з думкою П. Сеннікова, що Ролінг втілила мрію батька т. зв. “церкви сатани” Кроулі зробити магію природною частиною повсякденного життя [21].

П. Сенніков стверджує, що дитина може почерпнути з книг Ролінг величезну кількість знань про магію та чаклунство, що авторка використовує ті ж само терміни, що й Кроулі у своїх книгах, що герої книг Ролінг займаються не просто магією, а таки безпосередньо сатанізмом (він наводить такі мотиви цих книг: вчення, що люди можуть існувати без душі; повернення мертвого злого мага до життя через пролиття крові; спілкування з мертвими; душі мертвих, що живуть у людях тощо) [21].

Звісно, з П. Сенніковим, який вдається до відкрито тенденційної і жорсткої оцінки, можна було б полемізувати. Але, поза певні перебільшення або навіть підтасування фактів, які можна знайти у статтях подібного спрямування, наприклад, в якому мислять ці дослідники, не позбавлений слушності – магія у романах Ролінг дійсно стає сюжетоутворюючим фактором, а не допоміжним мотивом. Саме завдяки магії Гаррі зі звичайного підлітка перетворюється на відомого чаклуна, завдяки магії відроджується Волдеморт, і магічна “дуель” цих двох героїв є кульмінацією кожного роману.

З іншого боку, в оцінці світопоглядно-етичної позиції Ролінг трапляються перегини й протилежного ґатунку. Так само, як деякі критики хочуть наголову розбити супротивника-окультиста (яким в їхніх очах виступає Ролінг), вдаючись до будь-яких засобів; подібну затятість ми зустрічаємо і в стані тих, хто, навпаки, намагається її повністю виправдати. Так, коли читаєш А. Кураєва, який пише, що “у вирішальній схватці Гаррі ніколи не перемагає за допомогою магії” [6, 50], то навіть закрадається сумнів – чи читав він, власне, тексти Ролінг: адже в одному з романів Гаррі допомагають перемогти Фенікс та чарівний меч (“Гаррі Поттер і філософський камінь”), в іншому – лише за допомогою зуба василіска вдається знищити щоденник Тома Редла (“Гаррі Поттер і таємна кімната”), ще в одному – лише могутня магія Дамблдора врятує Гаррі та його друзів від неминучої гибелі (“Гаррі Поттер і Орден Фенікса”) і т. д. Нам здається, можна погодитися з думкою, висловленою третім критиком-кліриком – о. дяконом М. Першиним, який причини успіху книги пов’язує з недостатнім релігійним вихованням і, називаючи епос колекцією нечисті з усієї світової літератури, звертає увагу на те, що магія – бажання влади над світом і, якщо дитина пройметься цими ідеями, повернути її до молитви буде вкрай складно, якщо взагалі можливо [10].

Ролінг ніби й утверджує ідею “людяності” головного персонажа, який мусить сприйматися як такий собі “славний хлопець”, “позитивний герой” у звичному сенсі дитячої книжки, але ситуація обмежується риторичними заявами. Усе це – так само, як і теза про невинність “білої” магії, – не підкріплюється жодним відповідним яскравим художнім образом, жодною сюжетною ситуацією. Характерно, як представлені буденні дні навчання у Гогвортсі¹ – увагу зосереджено якраз на відверто “негативних”, а не “позитивних” моментах. Так, час від часу дещо поспіхом повідомляється, що професор Макгонегел – сувора, але справедлива викладачка, хоча жодного більш-менш розгорнутого опису її уроку так і не подано; гарним викладачем називається Гегрід, хоча й сам Гаррі, і його друзі знають, що ті, хто це каже, брешуть. А ось сцен несправедливості, злоби, агресії – у тому числі й на уроках – в романах вкрай багато. Так, на сторінках Поттеріади неодноразово з’являються сцени приниження, несправедливості й відвертого знущання з учнів на уроках професора Снейпа. Покарання ж для Гаррі, придумане професором Амбридж, дуже нагадує фантазії у душі темного чаклунства. Завдання Гаррі – протягом декількох годин писати фразу “Я не повинен брехати”, але пікантність в тому, що писати її він мусить своєю кров’ю: “Слова, що написані на пергаменті, були написані ніби якимось яскраво-червоним чорнилом. Одночасно ці слова виступили в Гаррі на правій руці, врізавшись в шкіру, мовби надряпані скальпелем <...> Знову й знову Гаррі писав на пергаменті слова не чорнилом, як він невдовзі збагнув, а власною кров’ю”, “Я не повинен брехати”, – написав Гаррі. Рана на руці відкрилася й почала кривавити. “Я не повинен брехати”. Рана стала глибша, запекла й запульсувала. “Я не повинен брехати”. Кров стікала вниз по зап’ястку” [18, 254, 260]. До цього можна додати й ту обставину, що професор Амбридж явно не є позитивним героєм, і, ясна річ, що подібні методи виховання не схвалюються ані учнями, ані її колегами, але, тим не менш, якщо сцена покарання Гаррі повторюється й ретельно описується декілька разів, то жодного розгорнутого опису дій позитивного вчителя ми не бачимо. Такі нібито є у Гогвортсі, але чомусь (випадково чи за авторською волею?) не потрапляють в коло зору головних героїв – отже, зло описується як реальність, а існування добра залишається голосливим твердженням.

Про експлуатацію Ролінг християнського комплексу цінностей вже починають активно говорити, хоча слід визнати, що таку розмову лише розпочато [12; 14]. Та окремі критики, зайняті

пошуками світлого “християнського” начала у Поттеріаді, готові витлумачувати у цьому ключі й незначні художні деталі з використанням будь-яких християнських мотивів. Так, П. Образцов намагається відкрити читачеві “справжній” смисл заклинань, які зустрічаються на сторінках книги: круціо – це страта на хресті, розп’яття, експектопатронум – очікування захисту (від ордену іоаннітів) тощо [11, 142]. Звісно, все це не можна сприймати всерйоз; не забуваймо, що, за відомим висловом, й сам диявол знає та цитує св. Письмо, особливо ж, як відомо, латиною... Але християнські мотиви у книгах Ролінг дійсно простежуються. І можна зрозуміти, чому Поттеріада так вороже була сприйнята Ватиканом.

Зустрічаються у Ролінг навіть основоположні християнські мотиви – скажімо, неодноразово звучить тут мотив невинної жертви. І варто уважніше до цього поставитися.

Так, у романі “Гаррі Поттер і філософський камінь” невинними жертвами Волдеморта стають єдинороги, кров яких надає сили Темному Лорду; у романі “Гаррі Поттер і таємна кімната” жертвою мусить стати (хоча й Гаррі встигає врятувати її) вже людина – Джіні, сестра Рона, першокурсниця Гогвортсу (очевидною є символіка імені: Джіні – Вірджинія – невинна). Можна пригадати й фінальну сцену першого роману, в якому Волдеморт пропонує Гаррі приєднатися до нього й отримати владу й безсмертя, від чого Гаррі, не вагаючись, відмовляється. Усе це дуже нагадує спокуси сатани, які він пропонує Христові у Новому Завіті.

Отож, в інтерпретації письменниці християнський мотив Жертви має свою специфіку: на відміну від Біблії, за Ролінг виходить, що Добро не має належної власної сили, воно може виступати лише поживою для темних сил, а врятувати його може хіба що “надлюдина-маг” – Гаррі.

До того ж Зло у Ролінг, нехай і декларативно приречене на знищення, виглядає вельми поважно й потужно; так, на ім’я Володаря Зла існує, як і годиться, справжнє табу: його не можна називати власним іменем “Волдеморт”, а – лише вдаючись до перифразів: Темний Лорд, Той-Кого-Не-Можна-Називати, Відомо-Хто. Тільки Дамблдор та Гаррі наважуються звати його справжнім ім’ям (про силу та магічність імені твердять міфології усіх найдавніших цивілізацій, починаючи від Месопотамії та Єгипту).

І взагалі, влада темної сили невловима й фатальна. У романі “Гаррі Поттер і філософський камінь” Волдеморт вселяється у тіло Квірела, який пасивно підкорюється йому й виконує його волю. У ситуації вирішального двобою Гаррі бачить Квірела ніби з двома обличчями – той знімає тюрбан, і там, де мала би бути його потилиця, Гаррі бачить жахливе біле обличчя з червоними очима – обличчя демонічного Волдеморта [20, 298]. У романі “Гаррі Поттер і таємна кімната” Зло діє через тіло Джіні, яка, поза власне бажання, виконує його волю.

Книги Ролінг, просякнуті ентузіазмом магічного протистояння людини світові, обходять повною мовчанкою питання про моральну сумнівність ідеї людського всевладдя над світом за допомогою окультизму, і, тим паче, більш ніж оригінальні спроби з’єднати в трактовці Гаррі Поттера непорушні в християнстві сакральні постулати на зразок ідеї Христа-Спасителя з десакралізованим, антропоцентричним магізмом, який піднесено у книзі Ролінг.

Освіта у Гогвортській школі чарів та чаклунства, де навчається Гаррі, вчить приймам захисту від темних чаклунських мистецтв, трансфігурації (перетворення на іншу істоту), замовлянням, догляду за магічними істотами і т.п., хоча для “достовірності” до програми включено й реально існуючі в “людських” школах дисципліни – поруч з кабалістикою, числомагією, віщуванням, ворожінням тощо тут фігурує, наприклад, і “солідна” астрономія.

Ролінг балансує на хиткому розрізненні “чорної” й “білої” магії, перша у неї, як вже мовилося, смертоносна, друга – начебто покликана протистояти першій і творити добро. Проте поділ цей достатньо умовний: марно ж Гаррі Поттер при вступі до Гогвортсу за своїми здібностями, як з’ясувалося на церемонії Сортуння, однаково тяжів до ніби протилежних факультетів – Слизерину (який традиційно пов’язувався з “темною” магією) та Грифіндору (втілення “світлої” магії).

По суті, нам пропонується традиційна для поза християнських духовних систем та, водночас, і для постмодерністської свідомості, концепція відносності Добра та Зла і взагалі яких-небудь моральних норм.

У Гогвортсі з однаковою пишністю й захопленням святкуються як Гелловін, так і Різдво, хоча треба сказати, що і перше, і друге свято “проявляють” себе у тексті лише тим, що змінюється інтер’єр та екстер’єр самої школи й будинків довкола й влаштовується багатий бенкет для учнів; складається враження, нібито ці свята потрібні лише для того, аби смачно й надміру поїсти (що стосується переліку блюд та того, наскільки задоволеними й переповненими їжею після бенкету були гогвартці, то цьому приділяється значно більша увага, ніж самим святам). “Над тим, як співвідносяться християнська обрядність, язичницьке свято та магія, письменниця, вочевидь, не замислюється: таке враження, що для неї та її героїв релігійні символи вже повністю позбавилися свого сакрального змісту, перетворившись на порожні ритуали, яких, тим не менш,

дотримуються (і в цьому також не можна не побачити кровну спорідненість поттеріани з сучасним світом) [15, 158].

Удавана дуалістичність цієї картини ціхується ще й тим, що на чолі отих двох світів стоять вже навіть не Бог християн і не язичницькі боги, а люди, які, умовно кажучи, володіють світом завдяки магії.

Найбільш сильним прикладом є Том Редл, колись звичайний хлопець, тепер – вже згадуваний вище наймогутніший чарівник світу, Волдеморт. Служить Темному Лордові угруповання “Смертежери”, що загрожує “білій” чаклунській спільноті. Члени цього угруповання готові повернутися до дикунського жертвоприношення власних дітей (колись поширеного по всьому світу) для досягнення своїх цілей: “Якби я мала синів, то з радістю пожертвувала б ними для служіння Темному Лордові!”, – каже Белатриса, в момент, коли Нарциса має відправити свого сина, Драко, на вірну загибель [17, 37].

Волдеморт у розмові з Дамблдором, директором Гогвортса, хизується своєю могутністю, набутою темним шляхом. Як і його літературний попередник доктор Фауст, Волдеморт стверджує: “Я експериментував; я бував на межі й сягав чарами туди, де ніхто ще не наважувався бувати...” [17, 388]. Дамблдор на це відповідає, що є такі чари, стосовно яких Темний Лорд залишається повним неуком, але Волдеморт лише сміється: “Одначе, Дамблдоре, я ще не бачив підтвердженень твого припущення, що любов могутніша за мої чари” [17, 389]. Теза про всесильну любов теж виразно запозичена з християнського вчення, але, як бачимо, вона тут є хіба що об’єктом відвертого кепкування.

Зате варте на увагу щедре надання авторкою такому собі “людинобогові” (одному з багатьох, до речі!) функцій біблійного Бога-Вседержителя.

Так, відкривач дванадцяти способів використання драконової крові та співучасник алхімічних дослідів Ніколаса Фламелья Дамблдор, найперше за усе, маг: Великий Ворожбит, Головний Чаклун, Верховний Маг, нагороджений Орденом Мерліна [20, 55–56]. Р. Хайфілд серед прототипів Дамблдора називає Мерліна та окультиста Джона Лі, особистого радника Єлизавети I [23, 306–307]. Але водночас Ролінг наділяє Дамблдора певними рисами біблійного Отця (пригадаймо, що Бог, Отець і Маг, за Юнгом, є варіантами одного архетипу). Адже Дамблдор не лише вважає, в дусі біблійного вчення, що любов могутніша за будь-яку магію, але й користується титулом “всезнаючого” навіть серед своїх супротивників – скажімо, у Волдеморта [17, 389]. Більш того, Ролінг влітає у свій текст також ідею Викупної жертви і Осіб Трійці, адсорбуючи ще й сюжет Христа, який, за християнським догматом, є одне ціле з Отцем. Коли Драко приходить вбити Дамблдора, приречений професор знає про це заздалегідь, але не тікає, а, навпаки, ніби жаліє хлопця. На заяву Драко: “Я... я мушу зробити свою справу” слідує: “Ну, то роби, дорогенький”, – лагідно сказав Дамблдор” [17, 514].

Більш того, можна розуміти як свідчення певної обізнаності авторки не лише в християнстві, а й у гностичній концепції, таку ситуацію. Сюжет роману “Гаррі Поттер і напівкровний принц” побудований навколо пошуку Гаррі Поттером т. зв. *горокраксів*² – магічних об’єктів, в яких Темний Лорд заховав частинки своєї душі. З їхнім знищенням мав би зникнути й сам Волдеморт. Але тут перед нами “негативна” копія гностичної ідеї про те, що Справжній Бог живе в глибинах космосу, і в нашому недосконалому світі можна натрапити хіба що на його *еони* – частки Світла. Характерно також, що, на відміну від живих еонів, *горокракси* є творінням рук мага, артефактом; пригадаймо, що середньовічна теологія іменувала Бога Creator (Творець), а диявола – master (майстер). Утім ці фетиші потребують частки живої душі.

Перемога Гаррі Поттера над Темним Лордом, якою завершується кожний том епопеї, наче свідчить про віру авторки в силу й перевагу добра. Але добро тут стверджується як такий само “продукт” людської свідомості й вибору, як і зло. Воно не має тієї метафізичної основи, яку йому надає християнська релігія, що виникла на ґрунті заперечення магії й кризи “натуралістичних релігій” архаїчного світу, які на ній базуються [22, 85–86]. Людський екзистенціальний вибір тут вершиться в рамках суто гуманістичної парадигми, яка з часів Ренесансу вільно й гнучко коливалася між добром і злом, надихаючись вірою в незалежність людини від вищих сил і її здатність панувати над силами природи. Невипадково Р. Абанес твердить про те, що у світі Ролінг немає божественних принципів, що визначають добро і зло, тут панує моральний релятивізм, а всі персонажі книги мотивовані лише власними егоїстичними цілями – і Гаррі, і його антагоніст роблять лише те, до чого прагнуть особисто вони, нехай їхні цілі та методи при цьому різняться [24].

Задля справедливості зазначимо, що світ магії, оспіваний Ролінг, теж може підлягати в її творах насмішці, хоча подібна іронія залишається обмеженою поодинокими епізодами. Тим не менше, не можна не згадати цілком кумедну постать професорки Трелоні, викладачки віщування. Вона постійно сидить у напівтемній задушливій кімнаті, в якій завжди палає багаття, навіть якщо на вулиці – гаряче літо: тут до одуру тхне якимись прянощами. Серед учнів вона намагається здобути дешеву популярність достатньо примітивним способом – на першому занятті пророкує комусь

найближчим часом смерть. Будь-які свої вчинки вона готова пояснювати пророчими здібностями та наявністю третього ока, про що сповіщає примарним голосом. Втім, її так звані “передбачення” частіше за все виглядають достатньо кумедно. Наведемо один репрезентативний приклад:

– Я вирішила перейти до магічних кристалів трохи раніше, ніж планувала. – Професорка Трелоні сіла спиною до каміна й оглянула клас. – Долею визначено, що магічний кристал увійде до вашого червненого іспиту.

Герміона пирхнула.

– “Долею визначено!..” – що вона меле?! А хто планує іспити? Вона ж сама! Дивовижне пророцтво! – сказала Герміона, навіть не стишуючи голосу” [16, 259].

У цілому, мабуть, не було би перебільшенням твердження, що подібне висміювання того, що в інших персонажах підноситься як зразок – характерна ознака постмодерністського твору, автор якого готовий висміювати все навколо і для якого ідеалу в принципі не існує.

Характерно, що Ролінг дозволяє собі – чи не в якості “димової завіси”? – такі собі “домашні” кпини й на рахунок масової культури, в якій постмодернізм пустив міцне коріння. Ось як описується заочний курс магії для початківців “Чари для чайників”: “Ви не орієнтуєтесь у світі сучасної магії? Шукаєте виправдань, коли вам не щастить виконати навіть найпростіші замовляння? З вас глузують через невміння маніпулювати чарівною паличкою? <...> “Чари для чайників – це цілком новий, надійний, пришвидшений і легкий курс. Сотні чаклунів і чарівниць скористалися методом “Чарів для чайників”! <...> Мадам З. Нетилз із Топшема пише: “Я ніколи не могла запам’ятати магічних формул, а з моїх настійок глузувала вся родина! Тепер, після курсу “Чарів для чайників”, я в центрі уваги на всіх вечірках, а друзі благають, щоб я дала їм рецепт моєї мікстури “Бадьорість”!” [19, 133]. Але така легка іронія цілковито щезає при описі автором магічних технік та здібностей, які подаються в дискурсі особливої значності й серйозності.

Покажемо нам здається те, що у критичній літературі й навіть “побутовій” рецепції твори Ролінг викликають врешті-решт чи не однакове заперечення як серед християнських ортодоксів (за винятком вже згаданої й досить неочікуваної в даному контексті когорти православного священства, що так обстоює творіння Ролінг), так і серед представників сучасного неоязичництва. Окрім вже цитованої папської оцінки, про пагубний вплив цих творів на юних читачів пишуть провідні німецькі теологи, виступає проти Гаррі Поттера польська католицька церква, вчителі Англії вважають, що ця сага призведе до поширення окультизму, а десятки австралійських шкіл навіть проводять обряд вигнання нечистої сили з текстів Ролінг [1, 163].

Отож диференціація у Ролінг “чорної” і “білої” магії як буцімто рівноправних і рівнозначних духовних начал буття, зневага до реального світу природи як до “недосконалого творіння”, обителі жалюгідних недолюдків (“маглів”), базується врешті-решт на дохристиянській, посиленій впливом гностицизму, вірі в рівноправність Добра й Зла, які нарівно володіють світом і ведуть між собою невпинну боротьбу. Утім, це питання може бути розгорнуте значно ширше вже не на рівні сюжетотворення, а на рівнях образності й художньої мови.

Примітки

¹ Не можна не зупинитися на самій назві школи: *Hogwarts: school of Witchcraft and Wizardry*. Ми бачимо, що вже в самій назві підкреслюється не просто магія, але – чорна магія: *Wizardry* – чари, чаклунство, *Witchcraft* – чаклунство, чорна магія.

² Дуже показовим є етимологія терміну, що походить від двох англійських слів: “horror” – жах та “Crux” – хрест.

Список використаних джерел

1. Браун С. Гаррі Поттер: волшебство бренда: [пер. с англ. М. Кусакиной] / Стивен Браун. – М.: ЗАО “Олимп-Бизнес”, 2008. – 272 с. – (Серия “Истории знаменитых брендов”).
2. Васильева Н. И. Сказка-бестселлер, или Почему “Гарри Поттер” должен кончиться хорошо (К проблеме фольклоризма массовой литературы) / Наталья Игоревна Васильева. – Йошкар-Ола: ЛИК ПРЕСС, 2004. – 88 с.
3. Волкодав Т. В. Система символов литературной сказки Дж. Роулинг как объект перевода / Татьяна Владимировна Волкодав // Язык, образование и культура в современном обществе: М-лы межрегионал. науч.-практ. конф. – Ставрополь: СКСИ, 2006. – С. 30–36.
4. Залеская М. К. Феномен Гарри Поттера, или Разоблачения черной магии / Мария Кирилловна Залеская. – М.: Вече, 2007. – 288 с. – (История на устах).
5. Кравцова М. Что читают наши дети? Кто такой Гарри Поттер? / Кравцова М. – М.: Фаворь, 2002. – 190 с.
6. Кураев А., диакон. “Гарри Поттер” в церкви: между анафемой и улыбкой / Андрей Кураев. – СПб: Издательский дом “Нева”, 2003. – 128 с.
7. Кураев А. В. “Гарри Поттер”: попытка не испугаться / Андрей Кураев. – М.: Андреевский флаг, 2004. – 208 с.

8. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное: [пер. с англ. А. Хомик] / Джозеф Кэмпбелл. – К. : София, Ltd, 1997. – 336 с.
9. Медведева И., Шишова Т. “Гарри Поттер”: стоп (попытка экспертизы) / Ирина Медведева, Татьяна Шишова. – М.: Пересвет, 2003. – 48 с.
10. Неверов А. Made in Хогвартс // Итоги. – 2002. – № 15 (305) / Александр Неверов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.itogi.ru/archive/2002/15/96022.html>. – Загол. з екрану.
11. Образцов П., Батенева С. АнтиГарриПоттер / Петр Образцов, Саша Батенева. – М. : Яуза, 2005. – 288 с. – (Анти Мулдашев).
12. Одышева А. С. Библейские мотивы в цикле сказок Дж.Роллинг о Гарри Поттере / Анастасия Одышева // Littera Terra. – Екатеринбург, 2008. – Вып. 4. – С. 183–186.
13. Плужников А. Кто ты, мальчик со шрамом? / Алексей Плужников [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rusk.ru/st.php?idar=112748>. – Загол. з екрану.
14. Приходько О. Поттериада та/чи Біблія //Дзеркало тижня. – 2002. – № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zn.kiev.ua/nn/show/377/33474/>. – Загол. з екрану.
15. Ратке И. Гарри Поттер и расколдовывание мира / Ратке И. // Вопросы литературы. – 2005. – № 4. Июль-август. – С. 149–160.
16. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і в'язень Азкабану / Джоан Кетлін Ролінг: [пер. з англ. В. Морозова]. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2010. – 384 с.
17. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і напівкровний принц / Джоан Кетлін Ролінг: [пер. з англ. В. Морозова]. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2009. – 576 с.
18. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і Орден Фенікса / Джоан Кетлін Ролінг: [пер. з англ. В. Морозова]. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2010. – 816 с.
19. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і таємна кімната / Джоан Кетлін Ролінг: [пер. з англ. В. Морозова]. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2010. – 348 с.
20. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і філософський камінь / Джоан Кетлін Ролінг: [пер. з англ. В. Морозова]. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2010. – 318 с.
21. Сенников П. Гарри Поттер. Опасность Магии / Павел Сенников [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://harrypotter.moy.su/publ/stati/statja/pravda_o_garri_pottere_dejstvitelno_li_dzhoan_rouling_satanistka/3-1-0-4. – Загол. з екрану.
22. Фромм Э. Душа человека / Эрих Фромм. – М.: Республика, 1992. – 430 с.
23. Хайфилд Р. “Гарри Поттер” и наука. Настоящее волшебство: [пер. с англ. Б. Кобрицова и М. Финогенова] / Роджер Хайфилд. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 448 с. – (Серия “Маскульт”).
24. Abanes R. Harry Potter and the Bible: The Menace behind the Magic / Richard Abanes. – Camp Hill: Horizon Book, 2001. – 275 p.
25. Drexler Ch., Peter T., Walser A. und Wandinger N. Leben, Tod und Zauberstab. – Minster: Lit, 2004. – 144 p.

Summary. The article deals with the problem of occult motifs in Potteriada by J. Rowling and the analysis of the author's concept of “white magic” as a manifestation of post-modern secular consciousness.

Key words: mass literature, secularization, Occult plot as the concept reality.

УДК 82-1 (470)

И.Н. Черников

ЯВЛЕНИЕ ИЗОМОРФНОСТИ И ЖАНР РОМАНА Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО “АНТИХРИСТ (ПЕТР И АЛЕКСЕЙ)”

Явище анамнезиса у історіософському символістському романі “Антихрист (Петро та Олексій)” Мережковський розглядає як шлях, який веде до “безпосереднього” осягнення сутності всіх особливостей духовного і матеріального світу. Час правління Петра слугує Мережковському приводом щодо філософського і міфопоетичного розмірковування про вічне і неминує у людській природі. Задача статті, яка пропонується увазі, – продемонструвати, як впливають на формування жанру історіософського роману явища ізоморфізму (в окремих фрагментах твору та системі його образів).

Ключові слова: історіософський символістський роман, Мережковський, роман “Антихрист (Петро та Олексій)”, ізоморфність, жанр.

Один из жанрообразующих признаков романа Д.С. Мережковского “Антихриста (Петра и Алексея)” как историсофского символистского романа – анамнезис. Роман воспринимается как сложная система отношений, где всё соотносится друг с другом, а прошлое и настоящее находятся в состоянии типологических соответствий и аналогий.

Проблема жанрообразующей роли метампсихоза в завершающем трилогию “Христос и Антихрист” историсофском произведении не рассматривалась в качестве специального предмета исследования, хотя указанная тема так или иначе затрагивалась на уровне отдельных наблюдений [1; 5] и в различных аспектах изучения символистской прозы Мережковского [2; 7]. Задача предлагаемой статьи – показать, как влияют на формирование жанра историсофского романа явления изоморфизма (в отдельных его эпизодах и в образной системе).

В романе “Петр и Алексей” Мережковский не исключает время из своего повествования, но как бы уравнивает “настоящее” и “вечное”, растворяет то, что было, в том, что есть, сближает в символическом содержании образов то, что было в отдаленные времена и то, что происходит в России в XVIII столетии.

Одна из главных тем романа – тема “кончины мира. Мережковский осознавал некие смутно-тревожные настроения в петровской эпохе резких реформ, когда император крепкой рукой вздыбил боярскую Русь и повлек её через великие потрясения в западное будущее.

В “Петре и Алексее” мы находим прямые современные Мережковскому адекваты историсофского плана – это деспотизм управления, религиозные искания, оппозиционность народного характера, власть кесаря над церковью и т.п. Впервые в русской литературе Мережковский изображает ницшеанское государство-Антихрист, которое он будет осуждать в финале произведения.

Россия, как полагает царевич Алексей, – страна, в которой обосновался Антихрист. Это произошло в период царствования Петра I, который носит личину глубоко верующего, а вместе с тем издевается над православием и губит его. Не случайно подьячий Докукин обращается к царевичу Алексею с “мольбой всех погибающих, оскорбляемых и озлобляемых”, “воплем всего народа о помощи”. Царевич обещает “все сделать, чтобы облегчить народ” (324; здесь и далее ссылки на текст романа даются по изданию [4] – в круглых скобках).

Петр I из породы “антихристов”, путешествующих по страницам первой исторической трилогии. Но если “антихрист” Юлиан поддерживается язычниками, а “антихрист” папа Борджиа оправдывается автором, то Петра нарекает “антихристом” народ, в глазах которого царь предал православную веру.

Мережковский видел в Петре первого русского революционера, который больше разрушал, нежели строил – недаром современники царя расценивали его деяния, как деяния Антихриста: “(архимандрит Феодосий. – И.Ч.) Всё-то заговоров, бунтов ищет. А того не видит, что весь бунт от него. Сам он первый бунтовщик и есть. Ломает, валит, рубит с плеча <...>. Сколько людей переказнено, сколько крови пролито!” (480).

По масштабу личности Мережковский уподобляет Петра Леонардо: “Дневник Петра напоминал дневники Леонардо да Винчи”. Как и его великий предшественник эпохи Возрождения, Петр умеет делать всё: “Петр обходил и осматривал всё. Проверял в оружейной палате, точно ли записан калибр чугунных ядер и гранат <...>, налиты ли внутри салом флинты и мушкеты <...>. По запаху различал достоинство моржового сала, на ощупь – легкость парусных полотен <...>. Говорил с мастерами, как мастер. Доски притесывать плотно. Выбирать хотя б двухгодовалые <...>. Вогерсы сшивать нагелями сквозь борт. По концам класть букбанды, крепить в баркгоуты и внутри расклепывать... Дуб надлежит в дело самый добрый <...>. В пеньковых амбарах брал из бунтов горсти пеньки <...>. различал по-мастерски <...>. Канаты корабельные <...> делать надлежит из самой доброй и здоровой пеньки” (593, 594). Даже во сне Петр занимается кораблестроением. Об этом ему говорит его “Катенька”: “Всё – вода, морские экзерциции, корабли, галиоты <...>, паруса да мачты <...>. И во сне-то тебе нет покою: о делах корабельных печешься!” (598).

Россия в “Петре и Алексее” – страна, вовлеченная в перипетии европейской истории со всеми ее особенностями. Европа же оказалась после столетий смуты, кризисов и войн на раздорожье: Старый Свет утратил бога “старого”, но “нового” бога так и не обрел. Такой же лишенной “бога” оказалась и вовлеченная Петром в европейскую орбиту Россия. Привел Россию на этот лишенный божественного начала путь Петр, который в изображении Мережковского вовсе не человек XVIII века, а скорее человек рубежа XIX и XX веков. Мережковский ретроспективно экстраполирует на предыдущие столетия социокультурную ситуацию Серебряного века. Под видом исторических лиц Мережковский, по сути дела, изображает своих современников; его дворяне начала XVIII

века такие же интеллигенты, как и сам автор. Они только ищут “почвы”, но не столько в родной земле, сколько – в метаистории.

В замкнутом мире символиста Мережковского всё со всем связано, одно или подразумевает другое, или вытекает из него: “вся мировая история может быть прочитана как разворачивающийся миф” [8, 49]. Так, российская история рассматривается автором “Петра и Алексея” в свете библейского мифа об Отце и Сыне (“какую планиду Бог наслал, что отец на сына, а сын на отца”), “печати антихристовой” (“сказано: даст им знаменье на руке, и кто примет печать его, тот власти не имеет осенять узы свои крестным знаменьем, но связана рука его будет не узами, а клятвою – таковым нет покаяния”) (359, 361). Архетип “отца и сына”, выступая устойчивым фактором авторского сознания Мережковского, во многом становится одним из ключей к пониманию произведения. Художественная интерпретация данной семантической структуры в поэтике текста манифестирует важные грани в сложнейшей историософской концепции романа. В “Петре и Алексее” Мережковский воплощает в одном тексте космогонию и эсхатологию мира, созданного Петром, мотивируя событиями прошлого катастрофу в настоящем и “конец времен” в будущем. Далекое прошлое, настоящее и будущее представляются Мережковскому нечто единое. Непрерывное, одно из другого вытекающее – в этом ярко и полно проявляется свойство историософского мышления автора.

Еще одна особенность жанра историософского романа может быть обнаружена в структуре сюжета “Петра и Алексея”: она представляет собой последовательность событий, объединяющих микрокосм (человека) и макрокосм (человечество в исторической перспективе).

В “неомифологическом” историософском романе сильны мотивы всеобщей взаимосвязанности явлений, даже отдаленных одно от другого продолжительным промежутком времени. Так, сквозной образ прекрасной статуи, проходя красной нитью через все части трилогии “Христос и Антихрист”, способствует скреплению цикла: “Она (статуя Венеры. – И. Ч.) была и здесь все такая же, как на холмах Флоренции, где смотрел на нее ученик Леонардо да Винчи в суеверном ужасе; и как еще раньше, в глубине Каппадокии, близ древнего замка Марцеллума, в опустевшем храме, где молился ей последний поклонник ее, бледный худенький мальчик в темных одеждах, будущий император Юлиан Отступник <...>. С того самого дня, как вышла из тысячелетней могилы своей, там, во Флоренции, шла она все дальше и дальше, из века в век, из народа в народ <...>, пока <...> не достигла последних пределов земли – Гиперборейской Скифии, за которой уже нет ничего, кроме ночи и хаоса. И утвердившись на подножии, впервые взглянула <...> на этот странный город <...>, на эти черные, сонные, страшные волны, подобные волнам подземного Стикса. Страна эта не похожа была на ее олимпийскую светлую родину, безнадежна, как страна забвения, как темный Аид” (339-340).

По мысли З. Минц, “петровское государство – имитация Запада. Великолепные дворцы и парки Петербурга – лишь фасад „погибельного“ нищего города <...>, петровские „шутейные“ обряды <...> – невольная пародия на великое веселье европейского карнавала. Не воплотив Добро, петровская Россия не может воплотить Красоту” [6, 23].

На “церемониальные речи” придворных о “новонарождающемся граде”, о “России <...>, метаморфозис или претворении” Петр отвечает в духе символистского метампсихоза о “вечном возврате”: “изложил <...> мысль, которую слышал недавно от философа Лейбница и которая ему очень понравилась – „о коловращении наук“: все науки и искусства родились на Востоке и в Греции; откуда перешли в Италию, потом во Францию, Германию и, наконец, через Польшу в Россию. Теперь пришла и наша черед. Через нас вернутся они вновь в Грецию и на Восток, в первоначальную родину, совершив в своем течении полный круг” (345-346).

Царевич с ужасом осознает, что “богиня Венус” похожа на “дворовую девку Афроську”: “Белое голое тело богини показалось ему таким знакомым, как будто он уже где-то видел его и даже больше, чем видел: как будто этот девственный изгиб спины и эти ямочки у плеч снились ему в самых грешных страстных, тайных снах, которых он перед самим собой стыдился. Вдруг вспомнил, что точно такой же изгиб спины, точно такие же ямочки плеч он видел на теле своей любовницы, дворовой девки Евфросиньи <...>; это белое голое тело <...> показалось ему таким живым, страшным и соблазнительным, что он потупил глаза. Неужели и ему <...> богиня Венус когда-нибудь явится ужасающим и отвратительным оборотнем <...>” (352, 351).

“Художественно-психологическая реальность” (З. Минц) преломляется, в сознании царевича Алексея происходит окончательное падение богини любви. Алексей невольно сравнивает тело беломраморной “Венеры” с телом своей крепостной любовницы Афроськи, в лице которой “было что-то козье”, – девицы, которой он овладел силой и которая его презирает, а в итоге и предает. Вспыхивает, как молния, изоморфная деталь-лейтмотив: “Ему (царевичу. – И. Ч.) казалось, что он летит с нею (Евфросиньей. – И. Ч.), ведьмой, белой дьяволицей, в бездонную тьму <...>. Он знал, что это – погибель, конец всему, и рад был концу” (выделено мною. – И. Ч.) (585).

Окончательно укрепится Алексей в том, что “простая холопка” Евфросинья это “Петербургская Венус – Белая Дьяволица”, в невольном итальянском изгнании: “В четырехугольнике

дверей, открытых на синее море, тело ее (Евфросиньи. – И.Ч.) выступало, словно выходило, из горячей синевы морской, золотисто-белое, как пена волн. В одной руке держала она плод, другую опустила, целомудренным движением закрывая наготу свою, как Пеннорожденная. А за нею играло, кипело синее море, как чаша амвросии, и шум его подобен был вечному смеху богов <...>. Это была девка Афроська и богиня Афродита – вместе. “Венус, Венус, Белая Дьяволица!” – подумал царевич в суеверном ужасе <...>, и, сам не понимая, что делает, – он еще ниже склонился перед ней и поцеловал ей ноги, и заглянул ей в глаза, и прошептал, как молящийся: – Царица! Царица моя!..” (558, 559, 560). Страсть царевича Алексея к Евфросинье носит абсолютно самоубийственный характер.

В историософском символистском романе, каковым безусловно является “Петр и Алексей”, наблюдается выявление глубинных начал, смыслового единства исторических эпох, создаются основания для переключки между современным поколением и уже отзвучавшими голосами давних времен.

Царевич расценивает державные действия отца как попытки возродить “Римское царство”: “Иисус Христос ударил и разорил Римское царство и разбил в прах глиняные ноги. Мы же паки созидаем и строим то, что Бог разорил. Несть ли то – бороться с Богом”. Алексей фиксирует в дневнике всё, что сблизает, по его мнению, Петра с “римскими кесарями”. Вот празднуют “Полтавскую викторию”, а в Москве “воздвигнуто некое подобие *ветхо-римского храма с жертвенником* – добродетелям Российского бога *Аполло и Марса*”, “*ветхоэллинское капище*”; “В оном же триумфованьи представлена Политиколепная Апофеозиз Всероссийского *Геркулеса* <...>. Пути желает в *Олимп*”. Всё чаще Алексей думает о “ложном царе”, “Антихристе”, “истинном хаме”, “антихристовом пришествии” (выделено мною. – И.Ч.) (455, 454).

Содержательные линии трилогии “Христос и Антихрист” сходятся воедино, когда беглый царевич оказывается в Италии: “Он испытывал чувство, подобное тому, которое рождает музыка <...>, в <...> очертаниях Везувия, который курился белым дымом и вспыхивал красным огнем, как потухающий жертвенник *умерших, воскресших и вновь умерших богов* <...>. Выехав из лунного золота, возвращались они к темному берегу. Здесь у подошвы горы, была запустевшая вилла, построенная во времена *Возрождения*, на развалинах древнего *храма Венеры* <...>. В черной тени *изваяния богов* белели, как *призраки* <...>. Воды фонтана <...> падали в море, капля за каплей; как тихие слезы, – словно там, в пещере, плакала *нимфа*, о своих погибших сестрах. И вся эта грустная вилла напоминала темный *Элизиум*, подземную *рощу теней*, кладбище умерших, *воскресших* и вновь умерших *богов* <...>. Послышался звук мандолины и песня <...>. Эту песню любви сложил *Лоренцо Медичи Великолепный для триумфального шествия Вакха и Ариадны*” (выделено мною. – И.Ч.) (537, 539, 540). Перемещение героев в иной топос культуры – Италию – это не только пространственное удаление, внешний уход от России, но и другой виток самопознания и познания другого национального мира. Феномен итальянского путешествия несет в себе и общекультурный смысл: италофильство было типичным для России во все времена, в том числе и на рубеже XIX – XX веков.

Эпоха Леонардо и время Юлиана Отступника как бы “просвечивают” сквозь приземленную действительность эмигрантского житья-бытья Алексея и дворовой девки Афроськи, которая грезит о “веничках свеженьких березовых да после баньки медку вишневого”. Контраст этой символистской двупланности осознает царевич: “Царевич слушал <...>, глядел на виллу и невольно усмехался: странно было *противоречие этих будничных грез и призрачной действительности*” (выделено мною. – И.Ч.) (539, 540).

Это не единственный возврат к уже бывшей ситуации, о чем свидетельствуют картины и плафон в приемной покровителя беглого царевича: “Картина была плохая, снимок со старинного произведения ломбардской школы, ученика учеников Леонардо. В этой обесмысленной, но все еще загадочной усмешке (девушки с полотна. – И.Ч.) отразилась последняя тень благородной гражданки Неаполя, моны Лизы Джоконды”. (562).

На уровне структуры текста концепция “циклического времени” в символизме соответствует прием “лейтмотива”, реализующий спиральное возвращение и одновременное варьирование “вечно одного и того же”. “Неомифологическое” сознание отличается “замкнуто-циклическим отношением ко времени” [3, 6]. Концепция составляет не внешний фон произведений, а в значительной мере определяет их внутреннюю структуру, стилистику и композицию.

Время в историософском символистском романе циклично, что обуславливает двойственное, логически противоречивое отображение некоторых эпизодов: одно и то же событие описывается и как неповторимое, уникальное и как повторенное бесчисленное множество раз. Так моделируется картина вечно повторяющегося разнообразия.

Отмеченный модернизацией образ Тихона, символизирует (как и в случае с Алексеем) гибельность соединения интеллигенции с народом. Воспитанный старообрядцами, Тихон непрестанно испытывает преследующее его апокалипсическое “чувство конца”. Вот Тихон

становится свидетелем раскольниковского “братского схода для совещания о спорных письмах Аввакумовых”. Эпизод “схода” изоморфен сценам религиозных дискуссий, инспирированных императором Юлианом (роман “Юлиан Отступник”): тот же фанатизм участников, их ортодоксальность: “Диакон Федор обличал Аввакума в ереси. Старец Онуфрий, ученик Аввакума обличил в том же диакона Федора. Последователи Федора, единосущники, обзывали онуфриан трисущниками, а те в свою очередь поносили единосущников кривотолками. И учинилось великое рассечение <...>, раздор церковный <...>. С раннего утра до полудня прели единосущники с трисущниками, но ни к чему не пришли <...>, не только единосущники трисущникам, но и братья братьям в обоих толках готовы были перервать горло из-за всякой малости: крестообразного или троекратного каждения, ядения чесноку в день Благовещенья <...>, воздержания попов от луку <...>, правила не сидеть в говении <...>, чтения вовеки веком, или вовеки веков – из-за каждой буквы, запятой и точки в старых книгах <...>. Начали богословием, кончили сквернословием <...>. На мужичьем соборе в Ветлужских лесах спорили почти так же, как четырнадцать веков назад, во времена Юлиана Отступника, на церковных соборах при дворе византийских императоров” (выделено мною. – И.Ч.) (660-661, 662, 665, 666).

Художественное пространство символистского романа складывается из топографических и онирических картин; оно служит средством для выражения как внешнего, так и внутреннего мира действующих лиц. В ожидании “красной смерти” Тихон вспоминает “далекое”: “Припомнился <...> спор <...> о Комментариях Ньютона к Апокалипсису <...> и слова <...>, которые отозвались тогда в душе Тихона таким предчувственным ужасом: “В то самое время, когда Ньютон сочинял свои Комментарии, – на другом конце мира <...> в Московии, дикие изуверы, которых называют раскольниками, сочиняли <...> свои комментарии к Апокалипсису и пришли почти к таким же выводам, как Ньютон. Ожидая <...> кончины мира и второго пришествия, одни из них ложатся в гробы и сами себя отпевают, другие сжигаются <...>, в этих апокалипсических бреднях крайний Запад сходится с крайним Востоком и величайшее просвещение – с величайшим невежеством <...>, конец мира приближается <...>, всё на земле истребится огнем <...>”. Воспаленное сознание искателя истины и правды сближает образ императора и образ гениального художника, возникает своеобразный “мостик” между второй и третьей частью трилогии “Христос и Антихрист”. “Лионардо Давинчи” и “исполин в кожаной куртке голландского шкипера” (то есть Петр I. – И.Ч.) сближаются в “далеких воспоминаниях”: “В обоих лицах было что-то общее, как бы противоположно-подобное: в одном – великое созерцание, в другом – великое действие разума” (678-679).

Тихон ощущает себя “младенцем рождающимся, мертвецом воскресающим <...>. Он понял, что церковь старая не лучше новой, и решил вернуться в мир, чтоб искать истинной церкви” (687). В изоморфном варианте искания Тихона идут параллельно с тем, что происходит с царевичем: жить по законам империи Петра юноша не может и поэтому выбирает путь странника из народа и, презирая житейские выгоды, бежит со старцем Корнилием за Волгу, в леса, искать истину. Официальная церковь с Петром вместо Христа его, как и Алексея, отвращает.

Тихона не увлекают и сектантские изыски. Его повергают в шок хлыстовские радения с несостоявшимся человеческим жертвоприношением. Хлыстовский Христос Аверьянка – “зверь, дьявол, Антихрист”, хлыстовская богородица Акулина Мокеевна, чей голос “глухой и таинственный, как будто говорила сама „Земля – Земля, Мати сырая”” (739).

Таким образом, при проведении анализа генологической функции метампсихоза в историософском символистском романе Мережковского “Петр и Алексей” можно увидеть, какую роль играют явления изоморфизма на жанровом уровне. Под влиянием романной архитектоники (роману, как известно, открытая дидактичность не присуща) изоморфность переосмысливается, модифицируется и преломляется “призмой” жанрового разногласия. Следует заметить, что прием символизации явлений позволяет воспринимать роман как многоуровневую систему отношений, где всё соотносится друг с другом, а прошлое и настоящее находятся в состоянии типологических соответствий и аналогий.

Перспективным будет исследование жанрообразующей роли иных генологических составляющих заключительной части трилогии Мережковского “Христос и Антихрист”.

Список использованных источников

1. Долинин А. С. Дмитрий Мережковский / А. С. Долинин // Русская литература XX века (1890 – 1910) / Под редакцией проф. С. А. Венгерова: в 2 кн. – М. : XXI век – Согласие, 2000. – Кн. 1. – С. 279-340.
2. Колобаева Л. А. Тотальное единство художественного мира (Мережковский-романист) / Л.А. Колобаева // Д. С. Мережковский : мысль и слово. – М. : Наследие, 1999. – С. 5-18.
3. Лотман Ю. М. Феномен культуры / Ю. М. Лотман // Семиотика культуры : труды по знаковым системам. – Тарту, 1978. – Т. 10. – С. 3-17.

4. Мережковский Д. С. “Антихрист (Петр и Алексей)” / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Собрание сочинений : в 4 т. – М. : Правда, 1990. – Т. 2. – С. 319-759.
5. Минц З. Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. – СПб. : Искусство – СПб, 2004. – С. 59-97.
6. Минц З. Г. О трилогии Д.С. Мережковского “Христос и Антихрист” / З. Г. Минц // Мережковский Д. С. Христос и Антихрист : трилогия. – М. : Книга, 1989. – Т. 1. – С. 5-26.
7. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. / В. В. Полонский – М. : Наука, 2008. – 288 с.
8. Ханзен-Леве А. Русский символизм : система поэтических мотивов : мифопоэтический символизм : космическая символика / А. Ханзен-Леве. – СПб. : Академический проект, 2003. – 816 с.

Summary. The phenomenon of anamnesis in the historiosophic Symbolist novel “Antichrist (Peter and Alexei)” is viewed by Merezhkovski as a path leading to the ‘direct’ osmosis of all specifics of the world, spiritual and material. The time of Peter’s reign serves as a reason for Merezhkovski to make a philosophical or mythopoetical speculation on the eternal and imperishable in human nature. The goal of the article is to show how the historiosophic novel genre is influenced by the phenomenon of isomorphism (in several episodes of the book and in its system of characters).

Key words: historiosophic Symbolist novel, Merezhkovski, the novel “Antichrist (Peter and Alexei)”, isomorphism, genre.

УДК 1751 81'44

О.І. Чернікова

КЛАСИФІКАЦІЯ ЗВУКОВИХ ПОВТОРІВ ЯК СКЛАДОВОЇ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЖ. Р. Р. ТОЛКІЄНА)

Явище звукового повтору – важлива складова поетики художнього мовлення та художнього тексту. Завданням статті є вирішення проблеми відсутності класифікації звукових повторів у художньому тексті за трьома аспектами: формальним, семантичним та функціональним. Класифікацію зроблено на матеріалі творів англійського письменника Дж. Р. Р. Толкієна.

Ключові слова: звуковий повтор, фонетичні ітеранти, звукобуква, алітерація, Дж. Р. Р. Толкієн.

Звуковий повтор як частковий випадок звукової організації (звукової сторони, звукового складу) художнього тексту розглядався, серед перших, дослідниками-літературознавцями початку ХХ століття – Й. М. Бріком (автором терміну “звуковий повтор” та першої класифікації звукових повторів [3]) та А. Белім (автором поняття “звукообраз” [1]). Звуковий повтор як частковий випадок звукової організації художнього тексту розглядався і в останні десятиліття: наприклад, Ю. М. Лотман звернувся до феномену звукового повтору у своєму дослідженні “Анализ поэтического текста” [7, 71].

В силу своєї багатогранності звуковий повтор потребує чіткої та повної класифікації, однак на сьогодні її не існує [9; 8].

Завданням нашої статті є представлення класифікації звукових повторів у художньому тексті у формальному, семантичному та функціональному аспекті.

У нашій науковій розвідці основною досліджуваною одиницею являються пари (групи) лексичних одиниць, що пов’язані звуковим повтором. Такі пари (групи) слів ми пропонуємо називати фонетичними ітерантами (ітерант – від англ. *iterant*, те, що повторюється). Ми пропонуємо позначати цим терміном сполучення двох або більше слів у художньому мовленні, що поєднані одним із видів звукового повтору та розташовані в межах одного-двох речень у тексті, або одного-чотирьох віршованих рядків у віршованому художньому мовленні. Деколи фонетичні ітеранти можуть існувати в межах одного слова, якщо воно складне (наприклад, слово *lamplit*, що складається з *lamp* (світильник) та *lit* (освітлений, осяяний)).

У межах фонетичних ітерантів ми розглядатимемо більш дрібні одиниці, що являються носіями звукових повторів. Це, насамперед, *фонема*, що є складовою звукообразальної лексики

і є мотивованою мовною одиницею, пов'язаною із об'єктом-денотатом [4]. Далі ми звертаємо увагу на такі одиниці, як *фонестема*, або сполучення фонем, що повторюється і задає фонетичну доміную мовлення [12; 11; 4], *звукобуква* (звукобуквенний психічний образ) – фонетично-графічне втілення звуків у тексті [5].

У нашому дослідженні ми створюємо класифікацію випадків звукових повторів (фонетичних ітерантів) за трьома параметрами – формальним (структурним), семантичним та функціональним.

Перед тим, як запропонувати власну структурну класифікацію випадків звукових повторів у художньому тексті, ми розглянемо існуючі класифікації, окремі елементи яких будуть використані у нашій спробі класифікувати фонетичні ітеранти у англійському та українському художньому тексті.

Перша класифікація звукових повторів за типами належить автору терміна “звуковий повтор” Й. М. Бріку [3], який виділяє наступні типи повторів:

1) однозвучні, двозвучні та багатозвучні, тобто ті, що складаються з двох та більше приголосних;

2) прості та багатократні (ті, що повторюють основні приголосні один, два та більше разів);

3) повтори звуків у різній послідовності (основні звуки позначаються латинськими літерами А, В та С, при цьому одне слово, що містить звуковий повтор, визначається як основне, а інші зі схожим звуковим малюнком позначаються різною послідовністю літер [3]. Так, малюнок звукового повтору у рядку з епічної поеми Дж. Р. Р. Толкієна “Нарн і Хін Хурін” буде зображений так:

“*Lo! the golden dragon of the God of Hell*” [16, р. 6, л. 1]. Якщо прийняти [g] за А, [l] за В, а [d] за С, а слово *golden* за основу, то слова, що містять звукові повтори, будуть позначені наступним чином: *golden*=ABC; *dragon*=CA (простий двозвучний повтор); *God*=AC (простий двозвучний повтор); *Hell*=В (простий однозвучний повтор). “Формула” малюнку звукового повтору виглядатиме як “ABC CA AC B”.

Інша класифікація звукових повторів належить літературознавцю Г. А. Шенгелі [10]. Він поділяє звукові повтори за способами їх вживання у художньому тексті:

1. Звуконаслідувальні.

2. Лейтмотивні (“звуки якого-либo важного по смыслу слова повторяются в окрестных словах, с тем чтобы, во-первых, напомнить об этом слове, глубоко внедряя его в сознание, а, во-вторых, чтобы подчеркнуть внутреннюю связь или, наоборот, противоположность тех или иных понятий [10, 264]”).

3. Зворотна інструментовка (звукові повтори, що постійно повторюються, стають своєрідним “фоном” для виділення слова, що звучить зовсім інакше.

4. Від’ємна інструментовка (лінограма) – навмисне уникнення певних звуків в тексті.

5. Інструментовка голосних.

Класифікація звукових повторів за видами подається у “Поетичному словнику” О. П. Квятковського [6]. Виділено наступні види звукових повторів:

– *алітерація* (консонантний повтор);

– *асонанс* (повтор голосних звуків);

– *рима* (звуки повторюються у кінці слів).

Алітерація є найбільш поширеним видом звукового повтору: приголосні звуки легше впізнати, і вони більш інформативні, ніж голосні, внаслідок їх складності (завдяки цій властивості приголосних можливими є консонантні абрєвіатури, і неможливі абрєвіатури, засновані на голосних). У вузькому лінгвістичному значенні алітерація є одним із видів звукового повтору. Алітерація найчастіше властива для поетичного художнього мовлення:

“<...> *the sunless airs of dungeons deep // where evil things did crouch and creep*” [16, р.161, л. 105-106].

У наведеному віршованому уривку за допомогою алітерації поєднуються підмет та означення (*dungeons deep*) та однорідні присудки (*crouch <...> creep*).

Асонанс, на відміну від алітерації, може бути виділений та впізнаний тільки в тому випадку, якщо це повтор голосних звуків, що не піддані якісній редукції – наголошених голосних та фонем [y], [и/i]. Ненаголошені [e], [a], [o] з’являються у вигляді різноманітних алофонів, на яких важко побудувати асонанс, адже їх частотність в мовленнєвому ланцюгу низька.

У віршованому рядку “<...> *the gloom of the woods of the world now gone*” [16, р. 6, л. 2] за допомогою алітерації поєднано підмет із обставиною.

Рима як різновид звукового повтору зустрічається найчастіше на кінці слова та віршованого рядку:

“*Like startled moth 14om deathlike sleep // in sunless nook or bushes deep*” [16, р. 177, л. 635-636],

однак, може стояти і в середині рядку:

“*The fire was red, it flaming spread*” [15, p. 28].

Звукові повтори розрізняються також за силою та “помітністю. Це залежить від кількості звуків, що співпадають, у близькорозташованих словах. Такі звуки обов’язково привертають до себе увагу читача або дослідника і називаються “фонетичними аттрактантами” [8]. Однак, “кріме частоти повторюваності одних и тех же фонем, суцтвенна повторюваність их позиції” [7]. У позиційному відношенні звукові повтори можуть бути симетричними – прив’язаними до певної позиції в слові або в тексті, та асиметричними, тобто не прив’язаними до певної словесної або текстової позиції. Відкритим залишається питання відстані між словами-носіями звукового повтору. На думку В. П. Москвіна, “многое здесь зависит от наличия/отсутствия у адресата установки на поиск повторов” [8, 66]. Звукові повтори можуть посилюватися також за рахунок симетризації близькорозташованих слів. Це породжує також позиційні типи звукових повторів, такі, як звукова анафора та звукова епіфора.

Отже, хоча на даний час не існує повної класифікації звукових повторів, ми можемо виділити як релевантні для нашого дослідження такі види звукового повтору, як *алітерація* (звуковий повтор, заснований на приголосних), *асонанс* (звуковий повтор, заснований на голосних), *рима* (звуковий повтор, що зустрічається на кінці слова) та *метафонія* (інвертація звукових груп у повторах). Класифікація звукових повторів за видами (алітерація, асонанс, рима) належить О. П. Квятковському [6].

Ми пропонуємо наступні параметри для класифікації формальних ознак звукових повторів.

1. За кількістю лексичних одиниць у групі фонетичних ітерантів:

– подвійні (*stout and stocky* [14, 1], *peace and prosperity, shape <...> changed, Greenwood the Great* [14, 2], *Misty Mountains, smaller <...> shorter, beardless and bootless, neat and nimble, highlands and hillsides, lingered long, endured <...> reduced, learned their letters* [14, 3], *Days of Dearth* [14, 5]);

– потрійні (*with disapproval, depending to dislike, suitable sites <...> smials* [14, 6], *seen or sailed <...> Sea, houses and holes <...> inhabited* [14, 7], *muster and moot – emergency* [14, 9]);

– багатоконпонентні (*silver spears that sprang suddenly* [14, 27], *Burrowses, Bolgers, Bracegirdles, Brockhouses, Goodbodies* [14, 28], *where they would be wanted and welcome* [14, 37], *clear and correct <...> according to the customs* [14, 38]).

2. За типом повторюваного елемента:

– звук – звук (*lay <...> lake, loathsome little* [14, 11], *low lands lay <...> flat* [14, 80]);

– звук – звукобуква (*scintillating <...> singing <...> sweet* [14, 27], *where they would be wanted and welcome* [14, 37]);

– звук – звук, що відрізняється за одним фонетичним параметром (*smaller <...> shorter* [14, 3], *screech sent a shiver* [14, 12], *North Moors* [14, 43], *Water-valley* [14, 70]).

3. За кількістю повторюваних знаків:

– поодинокий звук (звукобуква) (*Bilbo Baggins* [14, 76], *rising red* [14, 71], *speak no secrets* [14, 79]);

– склад (*fine lines, finer than the finest* [14, 49]);

– декілька звуків (*swiftly and softly* [14, 56], *Sam sat silent and said no more* [14, 44]);

– весь звуковий склад лексичної одиниці (*Tooks of Tookland* [14, 9], *Hear! Hear! Hear!* [14, 29], *fathers of the fathers* [14, 51]).

4. За типом звуку, що повторюється:

– приголосні (алітерація) (*Ringwraiths* [14, 50], *dived into deep pools* [14, 51], *bit by bit* [14, 55]);

– голосні (асонанс) (*Old Toby* [14, 8], *queer breed <...> seemingly* [14, 22]).

5. За позицією повтору:

– на початку слова (*stout and stocky* [14, 1], *painful partings* [14, 62]);

– в кінці слова (рима) (*whined and cringed* [14, 57], *stoutly and untruthfully* [14, 69], *Bucklebury Ferry* [14, 70]);

– в середині слова (*the ring on his finger* [14, 52], *pillowed on a green hillock* [14, 80]);

– у декількох позиціях одразу (*reflection looked rather flabby* [14, 67]).

6. За повнотою повтору:

– повні (*Greenwood the Great* [14, 2], *Misty Mountains, neat and nimble, highlands and hillsides, lingered long, learned their letters* [14, 3]);

– неповні (*fine lines, finer than the finest* [14, 49]).

7. За точністю повтору:

– прямий повтор (*silver spears that sprang suddenly* [14, 27]);

– інверсія (*the beginnings lie back in the Black Years* [14, 50], *stopped suddenly and stood as silent...* [14, 77]).

Семантичні параметри класифікації випадків звукових повторів:

1. За наявністю фоносемантичних явищ:
 - звуконаслідування (*like a rustle in the grasses* [14, 69]);
 - звуко символізм (*Ringwraiths* [14, 50]);
 - фоносемантична складова відсутня або невизначена на даному етапі роботи (*Sam sat silent and said no more* [14, 44]).
2. За типом зв'язку між словами, що об'єднані повтором:
 - предмет (істота) та його (її) ознака (*Greenwood the Great* [14, 2], *Misty Mountains* [14, 3], *wild folks and wicked things* [14, 9]);
 - предмет та частина предмета або належність до предмета (*dwarf-hoards* [14, 11], *no sound of Sam's shears* [14, 51]);
 - предмет та об'єкт (*signal for supper, burst over Bywater* [14, 27]);
 - перерахування предметів (істот) (*Burrowses, Bolgers, Bracegirdles, Brockhouses, Goodbodies* [14, 28]);
 - предмет та місце/час його знаходження (*guards at the gate* [14, 13]);
 - ім'я та прізвище (прізвисько) (*Bandobras Bullroarer* [14, 2], *Gaffer Gamgee* [14, 26], *Gandalf the Grey* [14, 10]);
 - дія та предмет, стосовно якої дія виконується (*to beat the bounds* [14, 10], *put into pipe* [14, 8]).

Питання функціонування звукового повтору в художньому тексті залишається відкритим. Як відмічав ще К. Ф. Тарановський, “Мы до сих пор не имеем хорошей функциональной классификации звуковых повторов” [8]. За наявністю/відсутністю функції звукові повтори можна поділити на навмисні (фігури мовлення) та випадкові (звукова тавтологія)

Існуюча функціональна класифікація запропонована В. П. Москвіним [8] та нараховує сім функцій звукового повтору як фігури мовлення.

1. *Евфонічна функція*. Ця функція полягає в тому, що робить установку на ритм, мелодійність, у домінуванні звукового завдання в віршованому мовленні над змістовим завданням. Наприклад, сонорні звуки роблять мовлення плавним та мелодійним.

“<...> *the gloom of the woods of the world now gone,
the woes of Men, and weeping of Elves
fading faintly down forest pathways*” [16]

Тут звук [g] в перших двох рядках задає ритм, а губні [w/f] разом з наголошеним голосним [u:] показують глухоту, таємність, шелест листя на лісовій стежці. У цілому строфу можна охарактеризувати як “спокійну” та “роздумливу”.

“<...> *by the bidding of Bauglir bound him living,
and pulled down the proudest of the princes of Men.
To Bauglir's halls in the hills builded,
to the Hells of Iron and the hidden caverns
they haled the hero of Hithlum's land*” [16]

У цьому віршованому уривку фонетичний ритм скоріше “агресивний” завдяки алітерованому звуку [b], що проходить через всю цитату, його глухому еквіваленту [p], а також [h], що асоціюється з тяжким, жорстким диханням, різкістю, сухістю; голосні [u/o] – глухі, глибокі, “похмурі”.

2. *Лейтмотивна функція* полягає в семантичному підкресленні ключового слова тексту. За цією функцією можна виділити такі поняття, як *анаграми* та *криптограми* (за наявністю або відсутністю ключового слова). Основою цих фігур звукопису найчастіше являється алітерація. Ключове слово, зашифроване в анаграмі, називається також “асоціативною домінантою” [8, с. 67].

“<...> *like the sails that ships had when they were ships and not steam-engines* [Tolkien, Roverandom, 2002]”, що перегукується через декілька рядків з “*snorting black smoke like a steamer*” [там саме]. Звучать “шипляче-свистячі” [s/+], що одночасно нагадують фиркання дракона, що схоже на пихтіння парової машини та на свист парусів на вітрі.

3. *Ігрова функція* – функціональний різновид звукових повторів, що лежить в основі скоромовок.

“*Where there's a whip, there's a will*” (прислів'я) [17]

“*Learn now the Lore of Living Creatures <...>*” (фрагмент сакральної поезії Ентів) [19]

4. *Інтегративна функція* – підтримка синтаксичних зв'язків, наприклад, узгодження.

Tall ships and tall kings

Three times three,

What brought they 14om the foundered land

Over the flowing sea?

Seven stars and seven stones

And one white tree [17]

5. *Смислова функція* – підтримка смислових асоціацій, наприклад, контрастних та метафоричних асоціацій.

*“To Isengard! Though Isengard be ringed and barred with doors of stone;
Though Isengard be strong and hard, as cold as stone and bare as bone <...>”* [19]

Постійно повторюваний топонім Isengard [‘aiznga:d] задає фонетичний малюнок пісні, а різкі звуки ([d][g][z]) задають “рваний”, “агресивний” ритм. Фонетично зашифрована у всій пісні назва “Айзенгард (Ізенгард)” також асоціюється з залізом, каменем та клацанням металу. Так створюється фонетична метафора.

6. *Віршомаркуюча функція* – проявляється в віршованому мовленні, де звукові повтори відмічають кінці віршованих рядків. Цю функцію виконують такі фігури звукопису, як *монофонічний асонанс* та *поліфонічний повтор з наголошеною голосною*. Одним із проявів цієї функції в художньому тексті є *дисонанс*.

З цієї функції впливає важлива закономірність поетичного мовлення: “звуковой повтор, используемый в стихомаркирующей функции, как правило, включает ударный гласный” [8, 68].

“The flowers – the whitebells, the fairbells and the silverbells, the tinklebells <...>” [13]

“The dragon came after them, flapping like a flapdragon and snapping like a snapdragon <...>” [13]

“Where now the horse and the rider? Where is the horn that was blowing?

Where is the helm and the hauberk, and the bright hair flowing?

Where is the hand on the harpstring, and the red fire glowing?” [19]

7. *Зображальна* (також *міметична, імітативна, звуковідтворююча*) функція звукових повторів. Це звуконаслідування, імітація звуків на асоціативній основі, виділення ключового слова за допомогою цього звуконаслідування. Виражається *ономатопеєю*.

“<...> all the different kinds and sizes of barks there are: yaps and yelps, and yammers and yowls, growling and grizzling, whickering and whining, snickering and snarling, mumping and moaning, and the most enormous baying, like a giant bloodhound in the backyard of an ogre” [13, 20].

“And as if in answer there came from far away another note. Horns, horns, horns. In dark Mindolluin’s sides they dimly echoed. Great horns of the North wildly blowing. Rohan had come at last” [17]

“Even as he spoke they heard again the pursuing drum-beat: Doom, doom, doom. Away beyond the shadows at the western end of the hall there came cries and horn-calls. Doom, doom: the pillars seemed to tremble and the flames to quiver” [14, 315].

Проілюструвавши запропоновану В.П.Москвіним функціональну класифікацію звукових повторів в художньому тексті та враховуючи те, що повної, чіткої та загальноприйнятої класифікації цього явища не існує, ми пропонуємо розширити цю класифікацію за рахунок ще двох функцій звукового повтору, які розкриють ті аспекти функціонування звукового повтору в тексті, що пов’язані із когнітивною лінгвістикою, психолінгвістикою та лінгвістикою тексту.

Перша запропонована нами функція торкається сфер психології та психолінгвістики. Ця функція отримала назву *сугестивної*, або *навіювальної*.

Давно підмічено, що навіювальний вплив тексту, заснований на апелюванні до підсвідомості реципієнта залежить від особливих властивостей звукової сторони тексту. Основним прийомом сугестії вважається *повтор певних стимулів* [2]. Успіх навіювання залежить головним чином від ритмічності взаємодії на словесному матеріалі, тому аналіз впливу за допомогою тексту націлений, в першу чергу, на ритмічну організацію мовлення. Фонетичний ритм (періодичне повторення звуків мовлення через певні проміжки) розглядається С. В. Болтаєвою [2] у науковому дослідженні “Звуковая организация внушающей речи”, що спирається на матеріал народних художніх текстів: замовлянь, прислів’їв, приказок. Нагадуємо, що властивості звукових повторів у мовленні, що звучить, можуть бути перенесені на письмове мовлення, зокрема художній текст, адже фоносемантизація тексту сприймається не лише аудіально, але й візуально. С. В. Болтаєва розглядає фонетичний ритм як рухи, що викликають особливий резонанс, особистісне співпереживання під час їх сприйняття, що навіть виражається у прагненні повторювати ці рухи. Такий резонанс виникає лише за умовою, що рух не є хаотичним, має певну структуру, яка може бути відтворена. Естетичне враження від ритмічних рухів сприяє економії уваги, що полегшує сприйняття. Поняття фонетичного ритму пов’язане із поняттям очікування, “главного условия предсказуемости” [2]. Звукові повтори та приховані фонетичні ритми створюють особливу ритмічну інтонацію та являються найбільш ефективним засобом сугестивного впливу.

Ця інформація дозволяє припустити, що звуковий повтор у художньому тексті здатний мати сугестивну функцію, особливо якщо текст (як твори Дж. Р. Р. Толкієна, що являються матеріалом нашої наукової розвідки) є наближений до народної творчості, до творів міфологічного періоду, текстів раннього середньовіччя. Такі тексти розраховані на те, щоб “зачарувати” читача, впливати на нього не лише на чисто змістовному рівні, але й на рівні підсвідомості. Звідси впливає,

наприклад, більша музикальність поетичного тексту в порівнянні з прозаїчним за рахунок фонетичних повторів.

“Сугестивна” функція звукових повторів проявляється у тому, що текст, перенасичений ними, стає подібним до казки (особливо до казкового ритмічного зачину *once upon a time there lived...*) або колискової, набуває заспокоюючого ритму:

“It had a perfectly round door like a porthole, painted green <...>. The door opened on to a tube-shaped hall <...>” [15, 11]

“Deep down here by the dark water lived old Gollum, a small slimy creature” [15, 94].

Наступна запропонована нами функція доволі специфічна, однак, її можна помітити в багатьох художніх творах. Цю функцію важко визначити і назвати одним словом, адже вона обіймає надто великий та багатомірний функціональний пласт художності звукового повтору і завдяки своїй специфіці знаходиться на межі лінгвістики та літературознавства.

Прояви цієї функції відомі літературознавцям, що вивчають насамперед давню та середньовічну літературу (однак, ці прояви, що стали літературною традицією, зустрічаються в усіх літературних періодах, в тому числі й в літературі XX сторіччя, до якої належать і твори Дж.Толкієна). Це так звані “алітеровані власні імена”.

Перший, простіший тип “алітерації власних імен” зустрічається при перерахуванні власних імен, коли вживаються звукові повтори, а саме алітерація (рідше асонанс або повторювані звукосполучення): *Dwalin and Balin, Bifur, Bofur and Bombur, Fili and Kili, Óin and Glóin, Ori, Nori and Dori, Lazy Lob and crazy Cob* [Tolkien, *Hobbit*, 1998]; *Hob and Nob; Fangorn, Finglas and Fladriif, Dunhere and Derwine, Herefara and Herubrand* [14; 17; 19]. Цей прийом застосовано на рівні фрази, коли Більбо звертається до гостей на власному дні народження: *“My dear Bagginses and Boffins, he began again; and my dear Tookes and Brandybucks, and Grubbs, and Chubbs, and Burrowses, and Hornblowers, and Bolgers, Bracegirdles, Goodbodies, Brockhouses and Proudfoots”* [14, 28]. Приклад вживання в “Сильмарілліоні” – *“Earendil, Elwing and Elrond their child”*; *“The sons of Bór were Borlad, Borlach, and Borthand”*; *“Radhruin and Dairuin they were, Dagnir and Ragnor, Gildor and Gorlim the unhappy, Arthad and Urthel, and Hathaldir the young”* [18].

Другий тип “алітерації власних імен” – наслідок архаїчної традиції, витоки якої прослідковуються в усіх зразках давньоскандинавської, кельтської та давньогерманської літератури і яка збереглася у літературі до нашого часу. Тут алітеровано подвійні імена (ім’я персонажа, про якого згадується, та ім’я його/її батька, або ж ім’я та прізвище, ім’я та прізвище), або “парні” імена різних персонажів (чоловіка та жінки, брата та сестри): *Bilbo Baggins; Bilbo son of Bungo; Thorin son of Thrain, son of Thrór; Dain son of Nain; Bard the Bowman* [15]; *Frodo son of Drogo; Gandalf Greyhame; Bombadil; Peregrin son of Paladin; Boromir and Faramir, Elladan and Elrohir, Derufin and Duilin; Aragorn son of Arathorn; Theoden son of Thengel* [14]; *Fëanor, Fingolfin and Finarfin, Celegorm, Curufin and Caranthir, Hurin and Huor, Amrod and Amras; Morwen Eledhwen; Luthien Tinwiel; Nienor Niniel; Aredhel Ar-Feiniel; Finrod Felagund; T̅rin Thaliadrin* [18]. Алітеровані імена батьків і дітей та родичів створюють враження об’єднаності роду, тісного зв’язку імені з образом персонажу.

Отже, ми звернулись до єдиної існуючої класифікації функцій звукових повторів у художньому тексті (класифікація належить В. П. Москвіну [8], за нею існує сім функцій звукових повторів у художньому тексті: *евфонічна* (домінування звукового завдання у мовленні над змістовим), *лейтмотивна* (семантичне підкреслення ключового слова тексту), *ігрова* (лежить в основі скоромовок), *інтегративна* (підтримка синтаксичних зв’язків), *смілова* (підтримка смислових асоціацій), *віршомаркуюча* (звукові повтори відмічають кінці віршованих рядків), *зображальна* (імітація звуків на асоціативній основі), проілюстрували її прикладами з матеріалу, на якому ми проводимо власне дослідження та зробили намагання доповнити існуючу класифікацію двома новими функціями – *сугестивною* (фонетичний ритм викликає співпереживання) та “*алітерацією власних імен*” (функція полягає в смислового об’єднанні імен персонажів літературного твору за допомогою алітерації). Дослідження функцій звукових повторів дає змогу краще розглянути ті конотативні асоціації, які викликаються явищем звукового повтору у художньому тексті.

Дослідивши формальні, семантичні та функціональні характеристики звукових повторів у художньому тексті, що утворюють їх неповторний ідіокод, ми зробимо наступні висновки:

- звукові повтори існують не самі по собі, а у складі лексичних одиниць, що розташовані парами (групами), які ми пропонуємо називати фонетичними ітерантами;
- у межах фонетичних ітерантів ми розглянули більш дрібні одиниці, що являються носіями звукових повторів, такі, як фонема, фонестема та звукобуква;
- ми розглянули існуючі класифікації звукових повторів у художньому тексті за типами, за видами та за засобом утворення, а також за функціями у текстовому просторі;
- ми запропонували наступні параметри для класифікації формальних ознак звукових повторів у художньому тексті: за кількістю лексичних одиниць у групі фонетичних ітерантів, за

типом повторюваного елемента, за кількістю повторюваних знаків, за типом звуку, що повторюється, за позицією повтору, за повнотою повтору, за точністю повтору;

– ми запропонували наступні семантичні критерії класифікації фонетичних ітерантів: за наявністю фоносемантичних явищ, за типом зв'язку між словами, що об'єднані повтором.

Список використаних джерел

1. Белый А. Символизм: Книга статей / А. Белый. – М., 1910. – 635 с.
2. Болтаева С. В. Звуковая организация внушающей речи / С. В. Болтаева // Известия Уральского гос. университета. – 2003. – № 27. – Режим доступа к журн. : http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0027%2803_14-2003%29&xsl=showArticle.xslt&id=a18&doc=./content.jsp.
3. Брик О. М. Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха) / О. М. Брик // Поэтика: Сборники по теории поэтического слова. – Петроград, 1919.
4. Воронин С. В. Основы фоносемантики / С. В. Воронин. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1982. – 242 с.
5. Журавлёв А. П. Символическое значение языкового знака / А. П. Журавлёв // Речевое воздействие. Проблемы прикладной психолингвистики / отв. ред. А. А. Леонтьев. – М. : Наука, 1972. – С. 81-96.
6. Квятковский А. П. Поэтический словарь / Квятковский Александр Павлович. – М. : Сов. Энциклопедия, 1966. – 376 с.
7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Наука, 1970.
8. Москвин В. П. О типах и функциях звуковых повторов / В. П. Москвин // Русская словесность. – 2006. – № 8. – С. 63-69.
9. Окушева Г. Т. Фонестемы в языке и речи: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Г. Т. Окушева. – М., 1989. – 157 с.
10. Шенгели Г. А. Техника стиха / Г. А. Шенгели. – М. : Гослитиздат, 1960. – 312 с.
11. Bloomfield L. Linguistic aspects of science / L. Bloomfield. – Chicago, 1947.
12. Firth J. R. Speech / J. R. Firth. – L., 1930. – 147 p.
13. Tolkien J. R. R. Roverandom / John Ronald Reuel Tolkien / Edited by Christina Scull and Wayne G. Hammond. – L. : HarperCollinsPublishers, 1998. – 116 p.
14. Tolkien J. R. R. The Fellowship of the Ring / John Ronald Reuel Tolkien. – L. : HarperCollinsPublishers, 1998. – 416 p.
15. Tolkien J. R. R. The Hobbit / John Ronald Reuel Tolkien. – L. : HarperCollinsPublishers, 2001. – 367 p.
16. Tolkien J. R. R. The Lays of Beleriand / John Ronald Reuel Tolkien / Edited by Christopher Tolkien. – L. : HarperCollinsPublishers, 1998. – 393 p.
17. Tolkien J. R. R. The Return of the King / John Ronald Reuel Tolkien. – L. : HarperCollinsPublishers, 2001. – 418 p.
18. Tolkien J. R. R. The Silmarillion / John Ronald Reuel Tolkien / Edited by Christopher Tolkien. – L. : HarperCollinsPublishers, 2004. – 386 p.
19. Tolkien J. R. R. The Two Towers / John Ronald Reuel Tolkien. – L. : HarperCollinsPublishers, 2001. – 375 p.

Summary. The sound iteration phenomenon is an important component of the fictional poetics. The goal of the article is to solve the problem of the lack of a classification of sound iterations in the fictional text, regarding three fundamental aspects: formal, semantic and functional. The classification is designed using the texts of the English writer J. R. R. Tolkien.

Key words: sound iteration, phonetic iterants, sound-letter, alliteration, J. R. R. Tolkien.

ЧИТАТЕЛЬСКИЙ КРУГОЗОР ПЕРСОНАЖА КАК РЕСУРС ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Стаття присвячена аналізу одного з ключових епізодів поеми А. С. Пушкіна “Будиночок у Коломні”. На підставі спостережень над текстом роману Ф. А. Еміна “Надзвичайна пригода Мірамонда” висунута гіпотеза, згідно з якою поведінку головної героїні “Будиночка в Коломні” може бути пояснено її знайомством з романом Еміна, про що прямо свідчить текст поеми.

Ключові слова: *читацький досвід; інтерпретація; персонаж-читач; алюзія; ремінісценція.*

Творчество Ф. А. Эмина чаще всего привлекает научное внимание, как правило, в контексте обсуждения тех или иных источников, на которые опирался этот писатель, создавая свои художественные и исторические сочинения. Так, несколько обширных исследований посвятил анализу компиляционной составляющей в произведениях Ф. Эмина В. Д. Рак. Характерной особенностью статей В. Д. Рака является, однако, внимание к той стороне текстов Эмина, которая обнаруживает оригинальность мысли писателя, проявляющуюся в обработке чужих идей. В сущности, по мнению исследователя, Эмин прибегал к заимствованию вовсе не из скудости собственного воображения или нехватки образования. Довольно часто его склонность к компиляции объясняется внешними обстоятельствами разнообразного свойства, в том числе – невозможностью прямо высказывать свои, довольно радикальные подчас, социально-политические убеждения. В последней из статей на эту тему В. Д. Рак, проанализировав на этот раз влияние на Эмина идей итальянского писателя Траяно Бокалини, приходит к следующему заключению: “Подробный анализ всех бесчисленных разнообразных компиляторских и авторских изменений, допущенных при использовании в “Непостоянной фортуна” фрагментов из сочинений Боккалини, существенно, без сомнения, обогатит и расширит представление об идейных позициях и творческой манере выдающегося русского литератора-компилятора, которого каждое новое посвященное ему исследование поднимает все выше и выше с малозначимого места, отводившегося ему ранее в литературном процессе 1760-х гг.” [6, 102].

Особенно знаменательным нам представляется последнее замечание ученого. В самом деле, очевидная несводимость художественного своеобразия произведений Ф. А. Эмина к заурядной компиляции подает надежду на постепенную переоценку историко-литературной значимости этой фигуры. Эти надежды тем более основательны, что сомневаться в заметной роли Эмина в идеологической и эстетической полемике середины XVIII века не приходится: его романы и, особенно, трактат “Путь ко спасению” расходились большими тиражами, его журнал “Адская почта” положил начало жанровой традиции в русской сатирической журналистике.

Читательский успех способствовал и первому роману Эмина, “Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда”. Приведем современную оценку этого произведения: “...в своем первом романе Эмин создал своеобразную энциклопедию форм романного повествования и жанровых разновидностей романа. Роман-путешествие, соединяющий в себе документально-очерковое и вымышленное авантюрное начало, любовный роман, роман-воспитание чувств, волшебнo-фантастический роман, психологический роман, просветительский роман – в “Похождении Мирамонда” представлены все эти жанровые тенденции романного повествования” [6, 232].

Романы Эмина, впитавшие в себя европейские литературные тенденции того времени, стали важным звеном в идейно-эстетической эволюции русской литературы XVIII века; его романы в нерасчлененном виде содержали в себе многие направления будущего развития русской прозы. Неудивительно, что читающая публика увлекалась его романами: в них приоткрывался большой мир европейской цивилизации, к которой тяготела обновленная Петром Россия. Литература как новое измерение культурной жизни создавала себе почву и формировала аудиторию именно с помощью таких произведений, как “Похождение Мирамонда”. Эта аудитория не имела четких эстетических критериев, литература сама претендовала на их формирование. В то же время, роман как жанр сразу стал проблемой с точки зрения своего общественного назначения. Г. Н. Моисеева и Ю. В. Стенник упоминают в этой связи мнение С. Порошина, переводчика, коллеги Ф. Эмина по работе в Сухопутном шляхетском корпусе: “С исторической точки зрения важнее всего то, что, говоря о воспитательном значении романов, Порошин имел в виду совсем особого читателя, не принадлежавшего к интеллектуальной элите, на которую ориентировалась высокая поэзия классицизма. Такой более демократический подход к литературе был ответом на появление в

России XVIII в. широкого читателя в собственном смысле слова. С одной стороны, читателя создавало все большее распространение грамотности; с другой – образование перестало быть привилегией богатого дворянства. К этой читательской массе, не имевшей больших знаний, но стремившейся к ним, и обращалась романистика, одновременно порождая и умножая число читателей” [7, 594].

Именно в этот период становления литературоцентричного сознания наметилась коллизия, на годы и десятилетия разделившая русских писателей в их отношении к проблеме назначения литературы.

Почти через сто лет А. С. Пушкин в неопубликованных строфах “Домика в Коломне” писал:

Пока меня без милости бранят
За цель моих стихов – иль за бесцелье, –
И важные особы мне твердят,
Что ремесло поэта – не безделье,
Что славы прочной я добьюся вряд,
Что хмель хорош, но каково похмелье?
И что пора б уж было мне давно
Исправиться, хоть это мудрено¹. (371)

Как видно, поздний Пушкин и его литературные оппоненты расходились именно в вопросе о характере взаимоотношений искусства и жизни: должна ли литература способствовать улучшению нравов, просвещать, как считали первые русские романисты – или служить “отвлеченным” идеалам чистой поэзии? Весьма убедительна точка зрения, согласно которой “Домик в Коломне” содержал ответ Пушкина на многочисленные упреки в “беспредметности” его поэзии. Однако, как кажется, до сих пор не было предложено убедительное описание того, как именно Пушкин отповедал своим противникам.

В данной статье изложена гипотеза, согласно которой “Домик в Коломне” свел в извечном споре А. С. Пушкина и ... Ф. А. Эмина.

Ясность постановки проблемы требует краткого обзора истории восприятия и интерпретации “Домика в Коломне” русским литературно-критическим сознанием. В. Г. Белинский назвал эту поэму “игрушкой, сделанной рукою великого мастера”; вот что писал о ней П. В. Анненков: “Когда в сокращенном виде напечатана она была в “Новоселье” 1838 года, то почти всеми принята была за признак конечного падения нашего поэта. Даже в обществах старались не упоминать об ней в присутствии автора, щадя его самолюбие и покрывая снисхождением печальный факт преждевременной потери таланта. Пушкин все это видел, но уже не сердился и молчал. Толки и мнения он предоставил тогда собственной их участи – проверке и действию времени” [1, 383]. М. Гершензон посвятил “Домику...” значительное место в своей книге “Мудрость Пушкина”. Одно из его соображений по поводу смысла этого произведения звучит так: “В духе объективного художественного творчества “Домик в Коломне” никогда не удастся понять осмысленно: с этой точки зрения он неизбежно представляется нелепым произведением, несмотря на отдельные его красоты” [3, 140]. Это, по-видимому, не следует понимать как отрицание за поэмой какой бы то ни было художественной ценности: Гершензон предлагает психолого-биографическую трактовку поэмы, что, однако, не может претендовать на полноценную “реабилитацию”. В таком ракурсе содержание “Домика в Коломне”, как представляется, вновь отчуждается от круга общезначимых эстетических ценностей, как и в оценке Белинского.

Новейшие исследования открыли новые интертекстуальные грани пушкинской поэмы. Так, С. А. Фомичев предложил в качестве иронически обыгранного в поэме прецедента “Освобождение Иерусалима” Торквато Тассо [см. 10]. Это мнение, однако, оспорил А. Демин: “... интерпретация “Домика в Коломне” как скрытой пародии на “Освобожденный Иерусалим” в ответ на упреки по поводу нежелания воспевать победы рус. оружия (С. А. Фомичев) не может быть признана обоснованной достаточно убедительно, а связанная с нею атрибуция одного пушкинского портретного рисунка как изображения Тассо ... предложена без доказательств” [4].

Л. Вольперт, подчеркнув, что “ироническая трактовка традиционных схем, сюжетов и образов, характерная для Пушкина в период болдинской осени (*Повести Белкина, Маленькие трагедии*), определяет и своеобразие сюжета *Домика в Коломне*” и, отдав должное оригинальности гипотезы С. Фомичева, предложила в качестве прецедентного фона “Любовные похождения кавалера Фобласа” Луве де Кувре: “Он (Пушкин. – О. Ч.), несомненно, знал богатую античную и фольклорную традицию обработки мотива “переодетого мужчины” в итальянской и французской новелле, в итальянской комедии, у Лафонтена, Лесажа и в традиционной русской повести XVII-XVIII вв. ... Однако в *Фобласе* мотив “переодетого мужчины” наиболее детально разработан, для Пушкина это самая свежая интерпретация, к тому же французская традиция ему ближе других... Была ли подобная ассоциация у Пушкина или ее не было, *Фоблас*, как

классический образец обработки мотива переодевания, представляет собой при раскрытии пародийного характера пушкинской поэмы удобный пример для сопоставительного анализа” [2, 135-136].

Не приходится оспаривать значимость литературной игры в творчестве Пушкина, однако, не представляется продуктивным сводить к такой игре все содержание того или иного произведения, в частности, “Домика в Коломне”. Эпизод с переодеванием в женское платье, введенный Л. Вольперт в широчайший мотивный контекст, несет в пушкинской поэме существенное отличие от множества сходных моментов в мировой литературе. Дело в том, что остается неизвестным, *кто* был инициатором проделки. Рассказчик обещает раскрыть секрет “ниже”, но: “... ниже об этом и нет ни слова, напротив, событие изложено совершенно „discret“, только кое-где шалунья истина лукаво проглядывает сквозь объективный рассказ”, – писал М. Гершензон. “Проглядывает” истина и в шутовском эпилоге, в котором Пушкин с нарочитой деликатностью уходит от всякой ясности:

Параша покраснелась или нет,
Сказать вам не умею, (93)

и успокоительно заверяет читателей, что Мавруша исчезла, “не успев наделать важных бед”.

Лукавая манера рассказа, блестяще выдержанная от начала до конца истории, оказалась столь действенной, что даже некоторые “проницательные” читатели и критики были введены ею в заблуждение. “Непонятно, как критики и читатели не заметили, что мнимая кухарка – очевидно, любовник Параша, ею же умышленно введенный в дом”, – изумлялся М. Гершензон” [2, 141].

Именно в этой неустранимой двойственности интриги и кроется, можно предполагать, исток общей неоднозначности поэмы, ее неподатливости непротиворечивой интерпретации. Совершенно очевидно, что затея с переодеванием могла быть предпринята либо по инициативе Параша, либо по инициативе “Мавруши”. Из текста поэмы мы ничего не знаем о любовнике Параша, поэтому предположение, согласно которому гусар проник в дом, обманув и Парашу, не может быть сколько-нибудь убедительно подкреплено наблюдениями над текстом поэмы и постольку представляется несколько натянутым. В то же время, столь же поспешной выглядит уверенность М. Гершензона в том, что все дело в ловкости Параша: резонно звучат указания литературоведов на то, что сохранение двусмысленности ситуации, по всей вероятности, входила в планы автора. Поэтому, даже если согласиться с правдоподобностью догадки М. Гершензона, остается вопрос о причинах “забывчивости” поэта, так не пояснившего: отчего покраснела его героиня.

Если образ гусара дан легким намеком, то о Параше мы узнаем из текста поэмы несколько больше. И благодаря этому, можем предложить гипотезу, объясняющую смущение Параша, а также проливающую, с нашей точки зрения, свет на общий смысл поэмы “Домик в Коломне”.

Приведем стихи, послужившие нам отправной точкой в построении этой гипотезы:

..... Но дочь
Была, ей-ей, прекрасная девица:
Глаза и брови – темные как ночь,
Сама бела, нежна, как голубица;
В ней вкус был образованный. Она
Читала сочиненья Эмина, (86)

Как видно, в круг чтения Параша не входили ни Торквато Тассо, ни автор Фобласа. Зато не требует, как видно из этого же фрагмента поэмы, специального доказательства тот факт, что Параше были известны романы Ф. А. Эмина, произведения которого, в самом деле, пользовались популярностью у читающей публики: “Эмин писал свои романы, ориентируясь на “всякого чина и звания людей”; книги его имели большой читательский успех и выходили повторными изданиями; с течением времени они все глубже уходили в толщу менее культурных читателей. Об Эмине иронически вспоминает Пушкин, характеризуя героиню “Домика в Коломне” [5, 259-260].

Мы полагаем, однако, что и в этом случае дело не исчерпывается “иронией” Пушкина. Обращение к творчеству Ф. А. Эмина открывает возможность сопоставления сюжета “Домика в Коломне” с романом-первенцем Эмина: “Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда”; первое его издание увидело свет в 1763 году.

Во втором томе “Непостоянной фортуны...”, на страницах, посвященных описанию злоключений Феридата, друга главного героя – Мирамонда, читаем: “В один день, идучи мимо дома нашего губернатора, увидел я нечаянно дочь его, которая, отворив окошко, кликала одного разнощика апельсины продающего. Тонкое лицо ея покрывало, под которым сокровенна была

наисовершеннейшая и дражайшая сего света красота, вдруг здул зефир, и казалось, будто он у меня спрашивал красивее ль Дейдамия Ахиллесова любезная, которая нежною своею страстию любимого своего, в число богов была включена, моею Адрианополитанской богини, которую он охлаждал от ослабляющего зноя?” [11, 122] (здесь и далее в цитатах из романа Ф. Эмина сохранена орфография оригинала. – О. Ч.).

Не настаивая на непосредственном сравнении фабульных моментов, тем не менее, отметим вытнутую перекличку этого эпизода из романа Эмина и полуоктавы из “Домика в Коломне”:

Дочь, между тем, весь обегала дом,
То у окна, то на дворе мелькала,
И кто бы ни проехал иль ни шёл,
Всех успевала видеть (зоркий пол!). (87)

После краткого описания восточных особенностей взаимоотношений мужей и жен, Феридат рассказывает Мирамонду о своем замысле: “Естьли которая женщина придет к другой знакомой в гости, то муж тотчас из того покоя должен выти вон, оставя жену свою с гостькою, а по случаю и с гостем, что бы лица ее не видеть, и не доставить мужу ея новой свадьбы, на которую он может столько издержать денег, сколько ему понадобится, когда она чужой карман ведать будет, и как у нас никто женщины не спросит, куда она и зачем идет, ни остановит на дороге, ниже видя туфли ее у дверей (ибо в Турецкой земле, ежели кто к кому придет, то должен туфли за дверями оставить) в горницу войти не смеет, то догадливые молодцы наряжаются в женское платье, и покрыв лице свое яшмаком, так зовется покрывало, которым Турчанки лицо и голову покрывают) приходят к женщинам, коих мужья или сродственники, той же минуты вон выходят. Тогда они любовь свою им изъясняют, и плодом оной наслаждаются” [11, 127-128].

Феридат проникает к своей возлюбленной именно тем образом, какой, полагаем, Параша сочла вполне пригодным и для своего любовника: “Пошел я на гостиный двор и купил себе пару женскаго платья, потом покрыв покрывалом свою голову, которая между собой противящимся моим мыслям была оградою ... пришел я к дверям губернаторских покоев... Губернатор, увидя, что дама пришла в гости к его дочери ... бегом со двора побежал к другому своему соседу: тогда служанка Нарцызина впустила меня в сени и спрашивала, кто мне надобен я ей ответствовал что я пришла к госпоже Нарцызе с низжайшим моим почтением” [11, 128-129].

Мы считаем, что именно этот эпизод из второго тома романа Ф. А. Эмина “Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда” может служить основанием для гипотезы о том, кто был инициатором проделки с переодеванием. Скорее всего, это была идея начитанной Параша.

Эта рабочая гипотеза требует ее рассмотрения в контексте общей проблематики “Домика в Коломне”. С нашей точки зрения, движение к “морали” повести в стихах существенно корректируется учетом этого обстоятельства.

В научной литературе неоднократно отмечалось, что ближайшим поводом для написания поэмы стало ужесточение литературной полемики, сопровождавшееся усилением критики “беспредметного” искусства, в приверженности которому упрекали Пушкина некоторые современные ему литераторы. “Домик в Коломне” с его вызывающей финальной “моралью” мог показаться дерзкой отповедью педантам от литературы. Однако, с учетом обнаруженного нами обстоятельства, можно, как кажется, прийти к более содержательным выводам.

Подчеркнем: упоминание романа Ф. Эмина, с нашей точки зрения, не следует оценивать как пародийный выпад Пушкина. В данном случае непродуктивность поиска пародийных “отсылок” представляется особенно очевидной. Еще более неточной выглядела бы попытка трактовать смысл “Домика в Коломне” как критику литературных вкусов широкой публики – в лице Параша. На основании этого наблюдения можно предположить, что значительная доля смысла поэмы “Домик в Коломне” заключается в том, что перед читателем (критиком), требующим от поэзии назидания и поучения – разворачивается история извлечения из литературы именно урока: как провести в дом любовника под самым носом у домашних.

Неудача этого предприятия, вызванная известными причинами – результат *сопротивления самой жизни в ее простейших формах такому отношению к литературе*.

Пушкин отвечает начетчикам не трактатом о “чистом искусстве” – он дает блестящий мастер-класс, неотразимо убеждающий в том, что, навязывая поэзии цели, якобы сопрягающие ее содержание с реальной жизнью, горе-моралисты навязывают свои представления не поэту, а – самой жизни! Пушкин противопоставляет не различные литературные программы или стили, он демонстрирует художественными средствами неизбежный конфликт между человеком и искусством.

Суть этого конфликта состоит в том, что стремление извлечь из общения с литературой “полезные” обобщения столь же свойственно человеческой природе, сколь и обречено на неуспех

даже в таких простых ситуациях, как та, что обыграна в поэме – такова “мораль” “Домика в Коломне”.

Мораль, столь же строгая, сколь и не пригодная к “употреблению”.

Примітки

- ¹ “Домик в Коломне” цит. по изд.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837–1937: В 16 т. / Ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д. Бонч-Бруевич, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев-Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Д. П. Якубович. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. – Т. 5. Поэмы, 1825–1833 / Ред. С. М. Бонди, Н. В. Измайлов, Б. М. Эйхенбаум, Д. П. Якубович; Общ. ред. С. М. Бонди. – 1948. – 513 с. В круглых скобках указан номер страницы.

Список використаних джерел

1. Анненков П.В. Материалы для биографии А.С. Пушкина / П.В. Анненков. – М.: Современник, 1984. – 476 с.
2. Вольперт Л. И. Пушкинская Франция / Л. И. Вольперт. – Тарту, 2010. – 569 с.
3. Гершензон М. О. Мудрость Пушкина / М. О. Гершензон. – М.: Тов. “Книгоиздательство писателей в Москве”, 1919. – 233 с.
4. Дёмин А. О. Тассо / Пушкин: Исследования и материалы. – Т. XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к Пушкинской энциклопедии”. / А. О. Дёмин РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – СПб.: Наука, 2004.
5. Западов А. В. Эмин / А. В. Западов // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. – Т. IV: Литература XVIII века. Ч. 2. – 1947. – С. 256-264.
6. Лебедева О.Б. История русской литературы XVIII века: Учебник / О.Б. Лебедева. М.: Высш. шк.: Изд. центр “Академия”, 2000. – 415 с.
7. Моисеева Г. Н., Стенник Ю. В. Литературно-общественное движение 1730-х – начала 1760-х годов. Становление классицизма / Г.Н. Моисеева, Стенник Ю. В. // История русской литературы: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980–1983. – Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века. – 1980. – С. 571–626.
8. Рак В. Д. Итальянские впечатления Феридата (об одном источнике романа Ф. А. Эмина “Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда”) / В. Д. Рак // XVIII век. – Вып. 23. – СПб.: Наука, 2004. – С. 80-103.
9. Сидяков Л. С. Поэма “Домик в Коломне” и художественные искания Пушкина рубежа 30-х гг. / Л. С. Сидяков // Пушкинский сборник. – Псков, 1968.
10. Фомичев С. А. Пародийный план поэмы “Домик в Коломне” / С. А. Фомичев // Болд. чтения, [1979]. – Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1980. – С. 74-80.
11. Эмин Ф. А. Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда / Ф. А. Эмин. – Санкт-Петербург [Тип. Сухопут. кадет. корпуса] 1763. – Т. 2. – 340 с.

Summary. The article is devoted to the analysis of one of the key episodes of A. S. Pushkin’s poem “Домик в Коломне”. On the basis of studying of the text of F.A.Emin’s novel “Необычайное похождение Мирамонда” the hypothesis according to which the behavior of the main heroine “Домик в Коломне” can be explained by her familiarity Emin’s novel. The text of the poem directly indicates this fact.

Key words: reader’s experience, interpretation, the reader as a character of the novel, allusion, reminiscence.

СВОЕРІДНІСТЬ ЖАНРОВОЇ СТРУКТУРИ РОМАНУ В. ГОЛДІНГА “ПІРАМІДА”

Стаття присвячена аналізу жанрової специфіки роману В. Голдінга “Піраміда”. Досліджується вплив карнавальної поетики та музичної сонатної форми на жанрову природу твору. Робиться висновок про взаємодію у його художній структурі жанрових рис роману виховання, соціально-сатиричного роману та меніппеї.

Ключові слова: жанр, роман виховання, соціально-сатиричний роман, меніппея, карнавальна поетика, соната.

У творчому доробку лауреата Нобелівської премії В. Голдінга роман “Піраміда” (1967) займає дещо особне місце, вирізняючись домінуванням комедійного стилю, підкреслено реалістичною і почасти навіть натуралістичною манерою оповіді, відсутністю видимих умовно-символічних прийомів, розгорнутої метафоричності, притаманних іншим творам письменника. Подібний відхід від притчової, чітко структурованої прози був критично сприйнятий деякими дослідниками і роман здебільшого розглядався як “часткова невдача” [7, 262] (у порівнянні з досягнутим у “Шпилі” вагомим та глибоким баченням), або як “мертвий центр” [5, 16] між раннім та пізнім етапами творчості. Можливо саме тому “Піраміда” й досі залишається маловивченою частиною літературної спадщини письменника і, зазвичай, розглядається лише в контексті загального аналізу творчості, зокрема такими дослідниками, як С. Бойд, Дж. Бейкер, Д. Кромптон, В. Івашова, Г. Анікін, А. Єлистратова та ін. В українському голдінгознавстві, яке включає в себе розвідки С. Д. Павличко, О. К. Мельниченко, О. О. Товстенко, Л. Я. Мірошниченко, Г. С. Стовби та інших літературознавців, вивчення роману носить фрагментарний характер, що спонукає поставити питання про окреме його дослідження.

Гостра критика соціального розшарування англійського суспільства, червоною стрічкою пронизуючи всю творчість Голдінга, знаходить тут найповніше втілення. Тема дорослішання молодого людини, яка, зростаючи у цинічному та святенницькому суспільстві, хоч і намагається протистояти його забобонам, та все ж підсвідомо їх поділяє, викликає жанрову аналогію з романом виховання і, відповідно до традиції, дає місце сатири та соціальній критиці. Погоджуючись з тим, що “Піраміда” містить більше гумору, ніж усі попередні твори Голдінга, літературознавці розходяться щодо співвідношення комічного та трагічного начал у романі. З одного боку, твір постає як “комедія, бурхлива комедія” [4, 372], що продовжує традицію комічного соціального роману, з іншого – наявність незаперечного трагічного елемента, що просвічує крізь блиск комедійних ситуацій, дозволяє розглядати роман як трагікомедію, в якому “буффонада межує з трагедією” [2, 266]. Такий синтез трагічного та комічного начал дозволяє співвіднести жанрову своєрідність “Піраміди” із “серйозно-сміховою” традицією в літературі.

Відомо, що сфера “серйозно-сміхового” як особлива зона мистецтва, літератури, культури зі специфічною, притаманною лише їй естетикою, описана у працях М. Бахтіна й визначається ним як область карнавальної культури та карнавалізованих жанрів, укорінених у давніх формах меніппеї або “Меніппової сатири” та близьких до неї жанрах солілоквиума та діатріби [1, 202-203]. Меніппея у концепції М. Бахтіна постає як універсальний метажанр “серйозно-сміхового”. Її риси вчений простежував у творах різних жанрів та різних епох. Ознаки меніппеї дають підстави для утворення своєрідної літературознавчої інтерпретаційної моделі, крізь призму якої текст можна трактувати як конкретну реалізацію карнавальної (меніппейної) традиції, яка, засвоюючись щоразу новими авторами, з кожною своєю реалізацією відроджується й оновлюється. Серед характерних рис меніппеї, обумовлених впливом карнавального світогляду, Бахтін виокремлює її спрямованість на проблеми “злободенної сучасності”, укорінення не у сказанні, а у “досвіді <...> та вільній вигадці”, підкреслює багатостильність та різноголосся цього жанру [1, 181-182].

Всі ці риси більшою чи меншою мірою притаманні й “Піраміді”. При формуванні художнього світу роману вихідним моментом стають проблеми сучасного Голдінгу суспільства. Повоєнна література Великобританії характеризується загостреною увагою до питань класової стратифікації і новий твір письменника продовжує викриття суспільних недоліків, розпочатих у 1950-х “сердитими молодими людьми”. Оповідач-протагоніст є сучасником автора роману, й хоча більшість сюжетних подій хронологічно віднесені до періоду між двома світовими війнами, їх зображення й оцінка даються з позицій людини 1960-х років. Художня дійсність твору виникла багато в чому зі спогадів самого автора, його досвіду життя у маленькому провінційному містечку, де класова приналежність була основою соціальних відносин. Поєднання досвіду та “вільної

вигадки” дозволило Голдінгу не лише реалістично передати мораль і звичаї середнього класу англійського суспільства, а й вивести оповідь на рівень філософського узагальнення, поставити перед читачем споконвічні проблеми життя та смерті, любові та віри.

Місцем дії роману автор обирає вигадане містечко Стілборн, де народився й виріс герой-оповідач Олівер. Розташування Стілборна поряд із Барчестером та Омніумом викликає до життя алюзію із творами письменника вікторіанської доби Ентоні Троллопа, в яких постає патріархальна, добропорядна провінційна Англія, що живе за законами традицій, освячених давниною. ХХ століття зберегло наймонументальнішу з них – класову ієрархію, яка керує життям у Стілборні. Тут “невидима лінія” [6, 14] розділяє прошарки суспільства, перекидає шлях до “жахливих сходів” [6, 103] соціальної піраміди. Мешканці міста прискіпливо дотримуються своєрідного протоколу: наприклад, вітання місіс Бабакумб повністю ігноруються тими, хто знаходиться “поза її соціальною сферою” [6, 43], а її дочка Еві, маючи гарний голос, з тих самих причин не може претендувати на членство у Стілборнському Оперному Союзі (іронічно скороченому до SOS). Такий життєвий устрій здається їм єдино можливим, усталеним і непохитним. Для розкриття штучної природи цього суспільства Голдінг звертається до карнавальної поетики. Карнавально-сміхові жанри “генетично пов’язані з найдавнішими формами ритуального сміху” [1, 214], суттю і метою якого є оновлення світу. Сміх у “Піраміді” оголює пороки соціально розшарованого суспільства, викриває хибність його претензії на непорушність і вічність, проголошує необхідність зміни та оновлення. Меніппея, за словами Бахтіна, – “жанр останніх запитань” [1, 195], які народжуються в епохи криз та змін. Сучасність у романі представлена як епоха переходу суспільства у новий стан. Відходить у минуле спокійне патріархальне життя. Наступає століття техніки та індустріалізації, яке приносить з собою радари й супутники, швидкісні машини й автостради, і Стілборн виявляється “захоплений автострадою”, як “орач з конями, захоплений гелікоптером” [6, 131]. Нові люди, такі як вчений-хімік Олівер і механік-бізнесмен Генрі Вільямс, створюють нову епоху, але технічний прогрес не оновлює суті ієрархізованого суспільства й автор піддає сумніву зміни у його класовій свідомості. Саме цей знак питання, що ініціює думку читача, одночасно зі сміховою розрядкою, яка стимулює нові роздуми, породжує притчову інтенцію “Піраміди”.

Роман складається з трьох частин, що відбиває притаманну меніппеї триплановість художнього світу. Образ Олівера втілює в собі риси характерного для цього жанру образу “шукача правди”. Він ніколи не піддавав сумніву істинність панівного суспільного світогляду, проте ті ситуації, в яких він опиняється, провокують, випробовують усталені ідеї та істини, змушують шукати інші відповіді та іншу правду. Випробування зазнає не його характер, а його класова свідомість, його етична позиція. Для античної меніппеї М. Бахтін називає місцем цих пошуків, пригод ідеї або правди у світі Землю, Олімп, потойбіччя [1, 194] – широкі просторово-часові сфери у вертикальних та горизонтальних координатах світобудови. У просторі “Піраміди” вони зазнають певної трансформації та викривлення і місцями випробовування Олівера, його своєрідних ініціацій стають пагорб (Олімп), театр (Земля), цвинтар (потойбіччя), які утворюють вертикаль, простір пошуків та перевірки не лише ідеї соціального розшарування, а й міри її впливу на особистість. Зображення потойбіччя завжди мало дуже важливе значення для меніппеї. У зв’язку з цим звернемо увагу на змістове навантаження назви роману, яке співвідносить сприйняття піраміди і як гробниці, і як відображення класової структури англійського суспільства. На давньоєгипетське розуміння цього символу вказує також епіграф твору, взятий з “Повчань” Птахотепа. До того ж назва міста Стілборн (англ. “Stilbourne”. – О.Ш.) співвідноситься із англійським виразом “still born” – мертвонароджений, що переносить місце дії у символічний потойбічний світ: у гробниці соціальної піраміди люди від народження мертві.

Художній простір “Піраміди” формується характерними для меніппеї топосами, де збирається велика кількість людей та порушується ієрархічна шкала оцінок: вулиця, міст, театр, бар, міська площа – все це особливі загально-суспільні місця, простори зустрічі, зони контакту та спілкування. В оповіді вони пов’язані, в першу чергу, з Олівером і протиставлені замкнутим топосам офіційного світогляду, носіїв якого “... не задовольняли огорожі перед кожним будинком і засуви на дверях. Вони повністю завішували вікна” [6, 176]. Ситуації, в яких опиняється Олівер, змушують його залишити звичний замкнутий простір: всі зустрічі з Еві відбуваються на вулиці, площі, пагорбі, мості; з Івліном де Трейсі – у театрі, барі і т.д. Олівер відчуває себе там не на своєму місці, втрачає звичні, стандартні орієнтири поведінки, що спонукає його виробляти нові моделі спілкування і стосунків.

Оповідний план “Піраміди” далекий від стилістичної єдності “Володаря мух” або “Шпиля”. Автор грає інтонаціями, поєднуючи трагедію та фарс, високе та низьке, серйозне та смішне. Особливою рисою багатостильності роману є використання музичної форми сонати як основи композиції твору. В інтерв’ю Дж. Бейкеру Голдінг наголошував на музичному принципі побудови роману, пропонуючи розглядати його розділи як “movements” (частини музичного твору. – О.Ш.) [3, 153].

Відтак, три розділи роману постають не лише меніпшейними просторами “випробування ідеї”, але й літературними аналогами класичної сонатної форми, а саме: 1) *експозиція*, в якій заявляється основний конфлікт між суспільним та індивідуальним, раціональним та ірраціональним; 2) *розробка*, яка розвиває конфлікт у комічній гротескній тональності; і, нарешті, 3) *реприза*, в якій основна тема повторюється серіями епізодів у різних модуляціях, надаючи трагічного забарвлення цьому позірно “комічному” роману. Музичний фон “Піраміди” містить згадку про твори Шопена, Баха, Мендельсона, Крейслера, Стравінського, Корто, Казальса, Генделя; оповідь насичена музичними термінами та коментарями, що обумовлюється перспективою героя-наратора. Поява Олівера у першому розділі супроводжується звуками до-мінорного етюд Шопена, який “передавав, здається, всю глибину та силу <...> кохання, <...> безнадійного шаленства” [6, 7] по відношенню до Імоджен. Характерні для меніпшей сцени скандали, недоречних виступів, тобто усіляких порушень загальноприйнятих і встановлених норм поведінки, у “Піраміді” також передаються у музичному стилі. Бійка з Боббі Юеном супроводжується музичним коментарем: “Я, <...> знову відчувши його порядок, у своїй октавній техніці – фортисимо, сфорцандо! – узяв і врізав йому ...” [6, 20]. Стогони переможеного Боббі теж утворюють мелодію: “Варіації на тему “Оооо”. Перша розпочалась з тривалої тоненької ноти і скінчилась підвищенням інтонації <...> наступна була такою ж тривалою, і дуже ніжною” [6, 20], пізніше грохот мотоциклу завершує цю партію інтонацією “декресендо” [6, 21]. Містер Клеймор, чоловік Імоджен, є недосяжним для боїв навкулачки, тому сутички з ним носять виключно музичний характер. Забувши покласти пенні між струнами скрипки для приглушення її звуку, Олівер триумфує на сцені оперного товариства, тим самим розгойдуючи піраміду SOS, на вершині якої знаходяться бездарні Клеймор та Імоджен.

Сонатна форма тісно переплітається з меніпшейною структурою, ускладнюючи композицію. Її вплив відчувається в побудові системи персонажів за принципом протиставлення жіночого та чоловічого начал, що є характерним для музичної сонатної форми. Чоловіче начало передовсім втілюється в образі Олівера, а жіноче – варіюється у кожному з розділів (Еві Бабакумб, Івлін де Трейсі, Сесілія Доліш), але роль його залишається незмінною: протистояння раціональному суспільству, безуспішні спроби вирватися за межі суспільної піраміди, і, звичайно, засіб пізнання Олівером власної сутності та провокація його класової свідомості.

У першому розділі жіноче начало втілюється в образі Еві Бабакумб, дівчини з нетрів, що намагається піднятися соціальними сходами єдиним засобом, який в неї є, – пропонуючи себе чоловікам, що належать до вищого класу. Жіночність Еві підкреслюється подібністю її імені з іменем Єви (англ. Evie / Eve), етимологічне значення якого походить від єврейського слова “життя”, що відразу ж протиставляє героїню світу “мертвонароджених”. Еві втілює притаманну жіночому началу сексуальність, вона – “місцевий феномен, і це відчував кожен представник сильної статі” [6, 7]. Прихід Еві до Олівера на початку роману розпочинає низку карнавальних мезальянсів, порушує неписані правила класового суспільства. Їх розмова витримана у карнавалізованій, фамільярній інтонації з додаванням фізіологічних деталей: “Вона шморгнула носом, схопилася за мої плечі, вперлася лобом мені у груди, смикнула головою, долаючи чхання, затиснула долонями рот. Мовчки здригнулася. Пукнула” [6, 6].

Її зв’язок із сином місцевого лікаря, Боббі Юеном, який займає вищу за Оліверову сходинку на соціальній драбині, робить Еві бажаною “річчю”. В романі підкреслено наголошується ставлення Олівера до Еві як до “доступної речі” [6, 99], особливо у порівнянні з піднесеним почуттям до Імоджен, його таємного платонічного кохання: “І раптом я гостро відчув: там і тут, два розділених світи. Там – вони [батьки. – О.Ш.] з Імоджен, чисті на різнокольоровому малюнку. Тут – вона, ця, предмет, річ, на землі, що смердить пріллю, обгризеними кістками, жорстокістю, – відхоже місце природи” [6, 102]. Протиставлення піднесеного кохання до Імоджен, дівчини з вищого рівня класової піраміди, сексуальному потягу до Еві постає карнавальною опозицією *sacrum / profanum*. Тема кохання заявлена епіграфом твору. Присвячуючи роман синові Девіду, Голдінг звертається до слів давньоєгипетського візира Птахотепа, який, наставляючи свого сина, основою стосунків між людьми вказує кохання, яке є “початком 4 і кінцем серця” [6, 1]. У мертвому пірамідальному суспільстві кохання не існує. Сакральне почуття до Імоджен розвінчується, як тільки вона зі звичного світу вступає у світ музики, куди Олівер не просто “мав доступ”, а був “звідти родом” [6, 128]: “Цей ландшафт, де музичні ноти, де всі звуки були видимими й різнобарвними, вона бездумно топтала незграбною ногою” [6, 128]. Слова Івліни де Трейсі: “Дурна, байдужа, пуста жінка” [6, 128] відразу ж набирають сенсу й звільнюють Олівера від вигаданого почуття.

Соціальне становище Еві обмежує ті емоції, які може відчувати Олівер: “Вона хотіла ніжності. Я теж. Але не від неї. Мої піднесені фантазії, обожнювання і безнадійні ревності не мали до неї ніякого стосунку. Вона була – доступна річ” [6, 99]. Споживацьке ставлення до Еві підкреслюється використанням в її описах образів їжі: “рот і очі – темні сливи” [6, 14], “найспіліше яблучко на дереві” [6, 39], “стиглий горішок” [6, 96]. Дівчина розуміє ставлення Олівера до себе

та, усвідомлюючи причини цього, знаходить спосіб помститися йому, а в його особі всьому місту, заохотивши Олівера до статевого акту на схилі, де їх зміг бачити у бінокль його батько.

Варто зазначити, що зображення сексуальних стосунків у “Піраміді” є набагато відвертішим і натуралістичним, ніж у попередніх творах Голдінга, що обумовлюється впливом карнавальної поетики, для якої характерне звернення до матеріально-тілесного низу, використання “карнавальних непристойностей, пов’язаних із продуктивною силою землі та тіла” [1, 209]. Сексуальність у романі не пов’язана із питомо карнавальними сенсами (плодючість, розмноження), а, навпаки, набуває форм стевих відхилень: гомосексуальність Івліна де Трейсі, можливий інцест між Еві та її батьком, потяг капітана Вілмота до хлопчиків та ін.. Мотив сексуальності, хоча і відповідає “мові карнавалу”, набуває нового значення чогось потаємного, не прийняттого з позиції офіційних, сакральних норм, такого, що вимагає сублимації.

Використавши трійчасту сонатну форму як структурну модель роману, у другому розділі Голдінг фокусує увагу не на розвитку тем і конфліктів, означених першим розділом, а радше на їх повторі, деталізації, поглибленні, що досягається варіацією тональності. На зміну спокійному, розміреному ритму роману виховання, наповненому легким гумором і певною натуралістичністю, приходить відкритий бурлеск, буфонада.

Далекі від розуміння музики мешканці Стілборна створюють оперний союз, який виникає з “... духу, що таємно кружляв у суспільстві. Самі собі трагедія, ми й не здогадувались, що потребуємо катарсису” [6, 94]. Приховані бажання, заздрість, інтриги, образи, ненависть, яким не було місця у правильно та раціонально побудованому стілборнському суспільстві, пишно розквітали на сцені, під час підготовки чергової оперної вистави, перетворюючи її на фарс. Запрошений для постановки режисер де Трейсі стає для Олівера справжнім провідником у соціальній піраміді. На наш погляд, те, що жіноче начало у другому розділі втілюється в образі гомосексуаліста де Трейсі, повністю відповідає фарсовому характеру усього розділу. Івлін не намагається вибратись із соціальної піраміди, він пристосовується до неї, і головна його зброя – лестощі, якими він щедро поливає марнославні душі. Двоїстість особи режисера відбивається на його зовнішньому вигляді – улеслива застигла маска на обличчі не відповідає рухомій нижній частині тіла, що постійно смикається: “Він зовсім не змінив виразу свого довгого обличчя з туманною посмішкою, незмінною посмішкою, що ледь розмикає губи, але довге тіло затрусилось – смикнулось три-чотири рази – й затихло” [6, 137]. Варто вказати, що подібна нерухомість верхньої частини тіла притаманна зовнішності й інших утілень жіночого начала в романі, зокрема, Еві Бабакумб: “Вона йшла – стегна нерухомі, лише ніжки переступали нижче колін ...” [6, 13], а прізвисько міс Доліш – Пружинка – прямо пов’язано з характерною особливістю її ходи.

Спільним для цих образів є також карнавальний мотив маски. Так, обличчя Еві завжди описується героєм як певна личина, що його приховує: “Обличчя дуже біле, рот та очі – чорними сливами з розмазаними по ним чорними прядками” [6, 10], “очі та губи, наліплені на біле обличчя” [6, 90], “мохнаті вії розчесані, склеєні чимось чорним, наче якісь пластини. Очі обведені блакитним, а яскраво намальовані губи ніби вирізані з криваво-червоного паперу” [6, 67]. Застиглий вид Івліна де Трейсі з незмінною посмішкою й очима “великими, як два старі пожовклі більйардні шари, й на кожному віконце – зіниця” [6, 96] та позбавлене кольору лице Сесілі Доліш, “блід-жовтий відтінок якого у поєднанні з високими вилицями, очима без вій та полисілими бровами, робив її більш схожою на китаянку, ніж на європейку, на щось невизначене, мало схоже на жінку” [6, 139], скоріше здаються не обличчями, а їх механічними заміниками, що приросли до персонажів, унеможлижуючи повернення до власної сутності. Подібну функцію виконує й одяг. Одягання-роздягання, костюмування є невід’ємними ритуалами карнавального дійства, які втілюють неминучість змін та оновлення, відносність будь-якого порядку чи ієрархічного положення. Прикладом може бути знімання-одягання панчіх Еві Бабакумб. Олівер постійно звертає увагу на цей предмет її гардеробу, тому що, працюючи у приймальній лікаря, вона, за неписаними правилами протоколу, “з голими ногами сидіти не могла” [6, 23], але залишаючи “офіційний” простір, Еві відразу ж знімає панчохи, що може розглядатись як її прагнення вирватись за межі усталених правил. “Костюмований” [6, 18] одяг режисера де Трейсі не гірше за улесливу посмішку маскує його справжню природу. А фото, на яких він постає у костюмі балерини, навпаки, покликані оголити сутність речей у відповідь на палке прохання Олівера: “Все брехня! Невже вони не розуміють? Брехня, брехня!” [6, 122], “Івлін, я правди хочу” [6, 123]. Проте Олівер не готовий до сприйняття правди і на відвертість де Трейсі реагує сміхом: “Я так реготав, що мені стало боляче” [6, 124]. Гучний сміх лейтмотивом пронизує оповідь як опозиція шепоту та штучним посмішкам мешканців Стілборна. Сміх не приносить веселощів, Олівер сміється “дико, надсадно” [6, 17], “сардонічно” [6, 19], “саркастично” [6, 51], “уїдливо” [6, 55]. Сміх пов’язаний і з продуктивним актом, і зі смертю: оволодівши Еві, Олівер “закинув підборіддя й розреготався їй в обличчя” [6, 58] і над могилою Сесілі Доліш Олівер ловить себе на “непристойному сміху” [6, 180]. Сміх приносить відчуття свободи, протистоїть страху, який навіює мертвий світ соціальної піраміди.

Перевдягання Пружинки також залишається не зрозумілим для розповідача. Її щоденний маскулінний стиль одягу, в якому єдиною “незаперечно жіночною була спідниця” [6, 139], підкреслює нав’язаний їй образ “нової жінки”. До зустрічі з Генрі Вільямсом міс Доліш впевнено йшла шляхом, окресленим для неї батьком і суспільством: самотньої місцевої оригіналки, фанатично відданої музиці. Почуття до Генрі пробудили марні надії на те, що все може бути по-іншому, і з того часу Пружинка постійно намагається вирватись за окреслені рамки. Проте все: купівля машини, переїзд Генрі та його родини до неї в будинок, спроба стати більш жіночною, – стає рухом у замкнутому колі, “серією трагічних варіацій у стилі Бетховена” [3, 153], які лише підкреслювали і поглиблювали її нещастя та самотність. Душевні зрушення приводять до спроби змінитись зовнішньо: незмінну чоловічу краватку Пружинки замінює мереживне жабо. Результат перевдягання вражає десятилітнього Олівера: з подивом він помічає, що її обличчя “ніби дивом пом’якшало й засяяло – обличчя, якщо і не молоде, то хоча б із натяком, пам’яттю юності, дівочтва” [6, 155]. Подив Олівера показує Сесілії можливу реакцію суспільства на її спробу вийти за межі призначеної ролі – мереживо зникає назавжди. Відчай від неможливості реалізувати свої почуття поступово зводить з розуму міс Доліш. Через багато років вона нарешті позбавляється нав’язаного їй маскарадного костюму “нової жінки”. Оголення Пружинки стає найбільшим викликом соціальної піраміди, перевертає сприйняття Олівера, залишається в ньому “вічним випаленим тавром”: “Пружинка зі спокійною посмішкою, у шляпці й рукавичках, плоских туфлях – і більше ні в чому” [6, 175]. Карнавальний мотив зміни одягу активізує усвідомлення штучності й хижості законів суспільства: “ми всі їжа один для одного, всі костюмовані й соромимося свого маскараду” [6, 173].

У божевіллі Сесілії Доліш просвічує типове для меніппеї “морально-психологічне експериментування” [1, 197], яке руйнує “епічну та трагічну цілісність людини та її долі: в ній розкриваються можливості іншої людини та іншого життя” [1, 197]. Інше, щасливе життя міс Доліш неможливе в суспільстві, де знецінені почуття та пристрасті, а сутність існування людини зводиться до її суспільної ролі, місця у соціальній піраміді. Тому “єдиного разу, коли вона була спокійною та щасливою, коли в неї пом’якшало та посміхалось обличчя, її забрали й лікували, поки не вилікували й не зробили знову нещасною” [6, 182].

Персонажі, що втілюють жіноче начало, є своєрідними двійниками, які по-різному, під різними кутами, віддзеркалюють один одного. На перший погляд, зухвала сексуальність і жіночність Еві Бабакумб контрастує із замкнутістю і чоловікоподібністю Сесілії Доліш, однак обидві жінки постають жертвами соціальної піраміди, марно шукаючи кохання й уваги у мертвому світі. Образи Івліна де Трейсі та Еві поєднані мотивом проституції, адже Еві пропонує своє тіло задля сходження соціальною драбиною, а де Трейсі продає свій талант, свою проникливість, – всі вони дозволяють суспільству керувати їх життям та почуттями. Пізніше Олівер також усвідомить себе одним із тих, ким керує суспільство, хто, подібно до Еві, Івліна та міс Доліш, підпорядковує свою душу та здібності суспільному диктату. Це усвідомлення відбудеться наприкінці роману, під час розмови з Генрі Вільямсом, коли спогади дитинства про стосунки Генрі та Пружинки змусять Олівера переоцінити власний досвід. До народженого “всередині піраміди” приходять усвідомлення того, що він завжди за все платить “лише за приступною ціною” [6, 183]. Це відкриття перетворює Олівера на двійника Генрі Вільямса: “Я подивився йому в очі, побачив у них своє власне обличчя” [6, 183].

Отже, персонажі, з якими взаємодіє протагоніст, є його своєрідними двійниками-дзеркалами, спорідненість з якими він усвідомлює у фіналі твору. Олівер знаходить правду: він плоть від плоті Стілборна, і як всі інші обирає стабільність піраміди, а не хисткість прихованих бажань. Класова піраміда стає могилою для музики, кохання, і, навіть, для самих людей. Проте Голдінг далекий від суто песимістичного погляду на сучасність, адже роман про класове суспільство, в якому немає місця чуттєвому та ірраціональному, побудований за музичними законами. Використання поетики карнавалу викриває штучність зображеного світу й вказує шлях до змін й оновлення. Поєднання жанрових рис роману виховання із соціальним сатиричним романом набуває особливого значення у контексті меніппейного синтезу із музичною домінантою. Сонатна форма і карнавальна поетика не лише стають основою структури наративу, а й прямо впливають на розкриття глибинних смислових зв’язків у романі.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1972. – 470 с.
2. Елистратова А. А. “Пирамида” Уильяма Голдинга / А. А. Елистратова // Иностранная литература. – 1968. – №1. – С. 264–266.
3. Baker J. R. An Interview with William Golding / J. R. Baker // Twentieth Century Literature : A Scholarly and Critical Journal. – 1982. – Vol. 28(2). – P. 130–169.

4. Baker J. R. The Pyramid / J. R. Baker // Arizona Quarterly. – 1967. – № 23. – P. 372–374.
5. Boyd S. The Novels of William Golding / S. Boyd // Lectures in English University of St. Andrews. – N.Y. : Martin, 1988. – 256 p.
6. Golding W. The Pyramid / William Golding. – N.-Y. : Harcourt, 1967. – 253 p.
7. Kinkead-Weeks M., Gregor I. William Golding: A Critical Study / M. Kinkead-Weeks, I. Gregor. – L., Boston : Faber & Faber, 1984. – 292 p.

Summary. The article deals with the generic analysis of W. Golding's "The Pyramid". The influence of the carnival poetics and the musical sonata form on the novel's genre structure is being analyzed here. The main feature of "The Pyramid" genre structure is determined as a correlation and interaction of the "upbringing novel", socio-satirical novel and menippea genre components.

Key words: genre, "upbringing novel", socio-satirical novel, menippea, carnival poetics, sonata.

УДК 821.161.2 – 23.07

Т.М. Шарова

КОСТЬ ГОРДІЄНКО: БОРЕЦЬ ЗА ПРАВДУ Й ВОЛЮ

У статті наголошується на тому, що центральною темою письменника є тема села; акцентується увага на тому, що К.Гордієнко є борцем за правду й волю, справедливість та незалежність. Творчість митця проіннята вірою в силу людського розуму, гуманістичними ідеями добра і свободи.

Ключові слова: характер, свобода, конфлікт, добро.

Протягом останніх десятиліть ХІХ та всього ХХ ст. український народ, економічно визискуваний і політично переслідуваний в Україні, відчував щораз більший голод на землю. Кость Гордієнко залишив вагомий слід в реалістичній українській літературі, збагативши її чудовими творами, в яких зображуються різні сторони селянського життя і водночас підіймаються серйозні питання та життєві ситуації, зокрема праці на землі.

Постать К. Гордієнка як письменника талановитого, непересічного заслуговує на пильнішу увагу. Протягом багатьох років його творчість привертала особливу увагу критиків та літературознавців. Серед літературних студій, що торкаються творчості поета, можна назвати праці Д.Бедзика, Г. Гельфандбейна, Ю. Герасименка, В. Дяченка, О. Зінченка, А. Ковтуненка, І. Маслової, В. Романовського та ін. Але ці дослідження не є вичерпними: літературознавці багато зверталися до тематичного розмаїття творів письменника та їх проблематики, однак постать Кості Гордієнка залишається маловивченою.

У художній творчості К. Гордієнка проблеми, пов'язані з життям українського селянства в пореформений період, стали центральними, їх літературна реалізація привела до появи цілого циклу творів, який становить кращу частину прозової спадщини письменника.

Магістральною темою численних книг К. Гордієнка є село: старе, дореволюційне, з його безпросвітними злиднями, напівдикунськими звичаями, що культивувались і підтримувались церквою, з одвічною боротьбою та мріями людей про землю і звільнену працю; і село радянське, перетворене могутньою силою ленінських ідей, село, де під керівництвом Комуністичної партії побудоване нове життя і нові форми господарювання [1].

У центрі уваги письменника – жінка-трудівниця: жінка дореволюційного села, що не скорялася тяжкій, безправній долі, а ставала на захист своїх людських прав, і жінка радянського села, колгоспниця, повноправний член суспільства, яка виявляє не бачені в історії зразки творчої праці, несе в життя струмінь любові й ніжності, духовно збагачує і прикрашає його.

За плечима Костя Гордієнка – шістьдесят років життя і довгий, майже сорокалітній шлях напруженої літературної праці. За цей час він видрукував близько двадцяти збірок оповідань і нарисів, вісім повістей і три великі романи. Серед них заслуженої слави здобули "Чужу ниву жала" і "Дівчина під яблуною", твори, що посіли значне місце в українській радянській літературі. Та не вірно було б уявляти собі шлях їх автора прямим і легким. Від перших виступів у літературі і до появи повісті "Буян" (1938), що знаменувала початок нового етапу в творчості письменника, він довго перебував у полоні натуралізму, зазнавав невдач, припускався помилок. 1923 року в газеті "Сільськогосподарський пролетар" з'явилося оповідання під назвою "Весняний час", яким,

власне, і визначається початок літературної діяльності Костя Гордієнка. Але справжній початок творчого шляху слід віднести до другої половини 20-х рр. ХХ ст., коли одна за одною виходять збірки оповідань і повістей К. Гордієнка – “Федько” (1925), “Червоні роси” (1926), “Автомат” (1928), “Славгород” (1929) та ін. [9, 78].

Кость Гордієнко прагне відобразити всю складність обставин у тогочасному селі: боротьбу нового з старим, саботаж куркулів та їх опір Радянській владі. Народження нової людини – ентузіаста будівництва радянського життя; поруч із цим багато місця приділено змалюванню селянського побуту та родинних взаємин. Засобами сатири К. Гордієнко картає відсталі погляди, забобони, домостроївську мораль – плями, що залишились від старого побуту. Актуальний життєвий матеріал сповнює ранні оповідання і повісті письменника, та художні якості їх були невисокі. Натуралізм, відсутність художньо узагальнених картин і людських образів, мова, позначена сильним впливом обласної розмовної стихії, – ось недоліки перших літературних спроб [3, 73].

Відчутно позначились ці вади і на творах першої половини 30-х рр. ХХ ст., – “Повість про комуни” (1930), збірка оповідань “Атака” (1931), цикл повістей “Зерна” (1932-1935 рр.) та ін., – присвячених зображенню подій, зв’язаних із процесами колгоспного будівництва на Україні.

У 1937 р. Кость Гордієнко виступає з романом “Діти землі”, який свідчить про безперечне зростання художньої майстерності письменника. Згодом письменник ґрунтовно переробив роман і видав як новий твір – повість “Заробітчани”. Герої твору – заробітчани, спролетаризована частина селянства, що, будучи позбавлена землі, за безцінь, а часом лише за харчі наймалася до поміщицьких і великих куркульських господарств, які швидко зростали, капіталізувалися. У повісті відображено жорстоку експлуатацію підлітків на поміщицьких заводах і плантаціях. Дітей змушували працювати нарівні з дорослими, а платили, як за “півлюдини”: “...Маленька Оленка в гурті дівчат поле буряки. Аж до землі нагнулася, мотила сапачкою, щоб не відстати від інших. Розтерла руки, полопались пухирі, кров сочиться. Солоний піт заливає очі, капає з брів, носа, але випростатись хоч на мить, утерти спітніле обличчя не можна – позаду з сучкуватим бичем походжає наглядач – пригінчий” [8, 125]. А коли прийшла дівчинка за грішми, то “сплатили їй як за малолітню, неповну силу, хоч і поряд з дівчатами робила” [8, 126].

Найбільш яскраво ідея визрівання революційної свідомості селянських мас втілена в постаті Оверка. Під впливом коваля Кузьми і літнього робітника Миронича він виростає на свідомого борця за соціальну справедливість. Повернувшись до рідної оселі, Оверко несе в селянські маси правдиве більшовицьке слово про необхідність гуртування для боротьби з самодержавством. “Наш день ще виясниться, – впевнено говорить він батькові. – Прийде пора” [8, 142]. Як і Артем з роману “Мати” А. Головка, Оверко символізує ту молоду революційну силу села, що їй історія судила разом з пролетаріатом міста і під його керівництвом відіграти вирішальну роль у Великій Жовтневій соціалістичній революції.

Багато уваги приділяє К. Гордієнко дитячій тематиці (оповідання, ряд розділів роману “Діти землі”). У 1938 р. виходить повість “Буян”, присвячена проблемі виховання молоді. Повість знаменує поворот К. Гордієнка до реалізму. Тут уже наявні ідейна цілеспрямованість, чітка композиційна організація матеріалу, типовість людських характерів, а також більш легка і яскравіша мова. Розв’язуючи художньо питання виховання у дітей чесності, дружби, трудових навичок) його твори не втратили своєї ідейно-виховної ваги і в наш час.

Під час Великої Вітчизняної війни Кость Гордієнко пише публіцистичні статті, нариси, оповідання, в яких гнівним словом викриває людиноненависницьке ество фашистських виродків, звеличує подвиги радянських людей.

Частина оповідань періоду війни була видана окремими збірками. Основний герой цих оповідань – радянська жінка: сива бабуся Мавра, яка за зневагу мстить фашистові, топлячи його у діжці з розсолем, і разом з онукою Гафійкою пристає до партизанського загону (“Кара”), літня Матвіївна, що пліч-о-пліч з партизанами “визвольним вогнем карала ворогів” (“Партизанська мати”), вірна дружина Марія, котра з двійком маленьких діток спила келих гіркою тунку за фашистської неволі, але не втратила честі радянської жінки і ось тепер, після війни, з почуттям поваги і гордості зустрічає понівеченого на фронті чоловіка (“Вірність”), вільнолюбна українська, дівчина Катерина, що творчою рукою вкрашала рідну землю, квітчала, зернила колгоспні поля, зрошувала добро... на засмаглому чолі якої завжди сяяв вінок любові і слави Радянської країни, що, зневажаючи смерть, з ножем в руках захистила честь радянської дівчини (“Катерина”); нарешті, груповий образ українських дівчат-трактористок, які “на родючих саратовських степах” вирощують високі, врожаї пшениці (“Дівчата-подруги”). Цим жіночим образам надано рис мужності і відваги, ніжної любові і розуміння громадського обов’язку [2].

К. Гордієнко продовжує працювати і над великим твором, розпочатим раніше. Пише уривками, вночі, бо численні, громадські обов’язки поглинали весь час. І тільки після війни, повернувшись до Харкова, письменник мав змогу віддатися систематичній роботі над ним. 1952 року новий роман було закінчено, а двома роками потому надруковано окремим виданням під назвою “Дівчина під яблунею”.

Новий твір ідейно зв'язаний з романом “Чужу ниву жала”. Відображаючи життя того ж таки села Буймира в радянських умовах, письменник показує – як протиставлення минулому – натхненну творчу працю людей не на чужій, а на своїй широкій ниві [7].

Роман відтворює життя колгоспного села другої половини 30-х рр. ХХ ст., боротьбу нового, прогресивного проти старого, егоїстичного – ця боротьба і становить основу напруженого сюжету. Селяни-кріпаки, як свідчить зміст твору письменника, ставилися до свого становища, як такого, що потребує зміни будь-яким способом. Реалістичні твори, майстерно зображуючи свою епоху, містять затаєнні мрії кріпаків про волю, щире здивування панів з цього приводу, які не розуміли кріпацького потягу до свободи та утискали усякі паростки цього явища.

Значення роману “Дівчина під яблуною” полягає в художньому утвердженні нової людини, яка бореться за народне добро, за змістовне і красиве життя [5]. З героями роману читач зустрічається ще раз в оповіданні-повісті “Мусій Завірюха і його друзі”. Коли спалахнула війна, люди всім колгоспом подалися до лісу партизанити. Боротьбу очолив Мусій Завірюха. Поєднання реалістичної конкретності й точності в описах сільського побуту, праці, природи з потягом до живописної образності, до насичених, яскравих епітетів і порівнянь є однією з основних особливостей стильової манери.

Романи Костя Гордієнка становлять певний етап в українській прозі і за змістом, і за формою. На широкому соціальному тлі постають нові типи сучасної письменнику епохи. В центрі уваги письменника – образи простих людей, селян, заробітчан, їх конфлікт з кріпацькими і пореформеними порядками в селі й на промислах. Типові риси образів виявляються в старанно деталізованих описах зовнішності, одягу, поведінки й мови персонажів, поданих з урахуванням соціальних та індивідуально-психологічних подробиць, хоч зберігаються ще й традиційні ліро-епічні фольклоризовані характеристики.

У двотомнику вперше друкується нова повість К. Гордієнка “Сім'я Остапа Тура”. Письменник творчо переосмислив свої спостереження і життєві матеріали про перші кроки колгоспного будівництва в українському селі, частково використані уже в трилогії “Зерна”, зокрема у повісті “Сквар і син”. Твір насичений соціально вагомими подіями епохи колективізації, а також яскравими картинками національних звичаїв, побуту та обрядів, що в нових умовах радянської дійсності змінюються, звільняючись від патріархальних та релігійно-забобонних нашарувань.

Кость Гордієнко досяг значних успіхів в опануванні методом соціалістичного реалізму. Не можна сказати, що письменник цілком позбувся натуралістичних прийомів. Ще зустрічаються подекуди і надокучливі описи другорядного, що уповільнюють розвиток дії, і невдале слово, взяте з розмовного вжитку без художнього осмислення його. Але це вже тільки інерція старої звички, що неї визначає характеру творчості. Від ескізної хронікально-описової, манери у першому періоді літературної роботи К. Гордієнко перейшов до синтетичного концентрованого письма. Останні його твори – “Чужу ниву жала”, “Дівчина під яблуною” і особливо “Сім'я Остапа Тура” – переконливе свідчення цьому. В порівнянні з попередніми творами письменника у них життя подано широким планом, але водночас скупчено, перспективно і художньо яскраво, і їм властиві композиційна стрункість і цільність, гостро конфліктні і динамічні сюжетні колізії, своєрідність і висока культура мови [10, 115].

У творах Костя Гордієнка знайшло художнє відображення життя майже всіх верств тогочасної України, складні життєві процеси, тривоги і радощі людей протягом великої історичної епохи. Найбільшого успіху письменник досяг у змалюванні життя і побуту, у розкритті думок і сподівань українського селянства. Зі сторінок його повістей та романів воно постало не безликою масою, а яскравими особистостями, зі своїми самотніми характерами, звичками, егоїзмом і щирістю, радощами і горем.

Повагою і любов'ю до звичайної людини пройняті роздуми письменника про потребу просвіти, культури, навчання дітей рідною мовою. Творчість Кості Гордієнка пройнята вірою в силу людського розуму, гуманістичними ідеями добра і свободи.

Зі зростанням майстерності письменник все повніше зображає духовний світ селянина, його внутрішню сутність. Причому робить це він своєрідним шляхом – через змалювання зовнішності та сили-силенної побутових деталей, які зрештою дають повне уявлення про психологію персонажа. В цьому полягає своєрідність його творчого почерку.

Увесь творчий доробок Костянтина Гордієнка – це ніби єдина натхненна книга про народ, його героїчний подвиг, його страждання й трагедії і його нечувану перемогу. Тут поставали не тільки незламність і незнищенність радянського народу в його тяжкій боротьбі за свою свободу, а й найсуворіший драматизм цієї боротьби. Не лише героїзм, а й подолані ним страшні трагедії війни. Художня спадщина Кості Гордієнка – помітний внесок у розвиток української літератури. Творчість письменника була новим кроком у розвитку реалізму, нових жанрів великої прози, у збагаченні мови художніх творів, у засобах розкриття життя українського села ХХ ст.

Список використаних джерел

1. Бедзик Д.В. Завжди з народом: (К. Гордієнку – 80) / Д.В. Бедзик // Літературна Україна. – 1979. – 2 жовт.
2. Гельфандбейн Г.В. Молодість навечно: (до 80-річчя з дня народження К.О. Гордієнка) / Г.В. Гельфандбейн // Соціалістична Харківщина. – 1979. – 3 жовт.
3. Герасименко Ю.В. Лінія життя: (про творчість письменника К.О. Гордієнка) / Ю.В. Герасименко // Прапор. – 1973. – № 5. – С. 72-77.
4. Гордієнку К.О. Буймир: трилогія / К.О. Гордієнку. – М.: Советский писатель, 1981. – 725 с.
5. Гордієнку К.О. Дівчина під яблунею: [роман] / К.О. Гордієнку. – К.: Дніпро, 1954. – 318 с.
6. Гордієнку К.О. Рясне слово: [роздуми і спогади] / К.О. Гордієнку. – К.: Радянський письменник, 1978. – 135 с.
7. Гордієнку К.О. Чужу ниву жала: [роман] / К.О. Гордієнку. – К.: Держ. літ. вид-во, 1940. – 235 с.
8. Гордієнку К.О. Заробітчани: [повість] / К.О. Гордієнку. – Х.: Прапор, 1982. – 183 с.
9. Ковтуненко А.А. Гордієнку Константин Алексеевич / А.А. Ковтуненко // М.: Образование, 1972. – С. 78-82.
10. Маслов І.С. Гордієнку Кость / І.С. Маслов // Літературна Харківщина: [довід.]. – Х.: Майдан, 1995. – С. 114-120.

Summary. T.M.Sharova K.Gordienko: fighter for a true and will. In the article is marked on that the theme of village is the central theme of writer; attention is accented on that K.Gordienko is a fighter for a true and will, justice and independence. Creation of artist is imbued by a faith in force of human mind, by the humanisms ideas of good and freedom.

Keywords: character, freedom, conflict, good.

УДК 37.016:26-23

П.Л. Шульк

ТАРГУМ КАК ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БИБЛЕЙСКИХ ТЕКСТОВ

Автор статті звертається до різних перекладів Старого Завіту, дослідження яких дозволяє побачити в них своєрідну інтерпретацію біблійних текстів, обумовлену як специфікою самих текстів, так і певною метою, яку ставив перед собою перекладач.

Ключові слова: переклад, ТаНаХ, таргум, інтерпретація.

На страницах одной из библейских книг пророк Даниил на знаменитом Валтасаровом пиру демонстрирует перед собравшимися мастерство перевода: суть небольшого текста в одну строчку он передает с помощью пространного толкования, без которого простой перевод написанных на стене слов превратился бы в бессмыслицу [См. Даниил 5:5 – 28]. С этого ли момента или раньше, но хороший перевод всегда считался своеобразным толкованием оригинального текста. Что касается переводов, или таргумов¹, Библии (в данном случае речь идет о ТаНаХе), они всегда были и остаются отчасти комментарием, а точнее определенной интерпретацией, благо сам текст Священного Писания способствует этому.

Первые переводы появляются еще в период канонизации ТаНаХа (с III в. до н. э.) и не всегда с целью открыть для других народов Священное Писание. Переводы понадобились самим евреям, для большей части которых иврит в то время перестает быть разговорным языком, его постепенно заменяет арамейский и греческий. Ощущалась потребность не просто в переводах, а в новых толкованиях библейского текста – главной духовной основы еврейского народа, поскольку изменился и его политический статус, и общественно-культурная жизнь.

И хотя самый древний из известных таргумов – греческий перевод – Септуагинта в основном тяготеет к буквальному переводу, оригинальный текст не оставлял переводчикам выбора, провоцируя их², требуя определенных комментариев, толкований.

Обратимся к известной истории о Каине и Авеле. В ивритском тексте, используемом в настоящее время (его называют масоретским³), читаем: “...И сказал Каин Эвелю, брату своему... И когда они были в поле, восстал Каин на Эвеля, брата своего, и убил его” [Берейшит⁴, 4:8 – 9]. Для еврейского комментатора понятно, что в тексте существует недостаток информации: “И сказал Каин Эвелю, брату своему...”. Что сказал – неизвестно. Если бы было известно, возможно, не надо было бы ставить вопрос – почему убил? Но для этого комментатора очень важно

поставить этот вопрос – вопрос о природе преступления, природе насилия, раз и навсегда закрывая путь догматическому подходу и создавая почву для плюрализма. Так возникает мидраш – один из методов изучения ТаНаХа, который в тоже время является и жанром древнееврейской литературы. Текст мидраша:

“...И сказал Каин Эвелю, брату своему... И когда они были в поле, восстал Каин на Эвеля, брата своего, и убил его.

О чем они поспорили? Они сказали: “Давай поделим весь мир”. Один взял себе землю, другой – то, что движется. Первый говорит: “Земля, на которой ты стоишь, – моя!” А другой говорит: “А то, что на тебе надето, – мое!”. Тот говорит: “Раздевайся!”, а этот говорит: “Лети!” И тогда “восстал Каин на Эвеля, брата своего”.

Раби Йегошуа от имени раби Леви сказал: “Оба они взяли себе и движимое и недвижимое, а поссорились из-за того, что каждый из них говорил: “Храм будет построен на моей земле!” Ибо сказано Цион будет вспахан, как поле (Миха 3:12). Из-за этого спора и восстал Каин на Эвеля, брата своего.

Раби Йегуда сказал: “Они поссорились из-за первой женщины, созданной еще до Хавы”. Сказал раби Айву: “Но она была обращена в прах еще до Хавы – из-за чего же они поссорились?” Сказал раби Хуна: “Из слов Торы видно, что и у Каина и у Эвеля были сестры-близнецы, причем у Каина – одна, а у Эвеля – две. Из-за этой второй сестры они и поссорились. Один говорит: “Она будет моей, потому что я старший”, а другой говорит: “Она будет моей, потому что родилась вместе со мной”. Из-за этого спора и Восстал Каин на Эвеля, брата своего” [3, 314]. В мидраше перед нами три толкования. Первой среди причин преступления он называет спор за собственность, которая во все времена была главной причиной войн и кровопролития; второй – духовный аспект, касающийся идеологии, веры, во имя которой также обнажались клинки; третьей – женщину. Как видим, классический мидраш использует то, что текст Писания предоставляет возможность для различных толкований и пониманий. И сам вопрос, поставленный в мидраше (“О чем они поспорили?”), предполагает наличие разнообразных ответов. Ответы эти помогают соединить текст архаический с текстом актуальным, так как поставленная проблема касается не только этого первого и единственного случая, когда брат убивает брата. Проблема значительно шире: каков истинный мотив, какова самая глубокая причина, приводящая людей к спору и братоубийственной войне?

Итак, в каноническом тексте оборванная фраза порождает различные толкования. А в Септуагинте стих имеет законченность. В Таргуме известно, **что** сказал Каин: “пойдем-ка в поле”. Логично, ведь братья затем оказались в поле, где все и произошло.

В связи с историей о Каине и Авеле обратимся еще к одному таргуму, который принято называть Таргум Ионатана, сомнительное авторство которого поддерживает только название⁵. Для этого Таргума характерны многочисленные добавления к оригинальному тексту, которые от двух-трех слов могут расширяться до пространных и существенных вставок, под грузом которых теряется порой библейский стих. Что касается истории о Каине и Авеле, автор вводит в нее спор, который разгорелся между братьями и в центре которого оказались теологические проблемы. Вот отрывок этого спора: **Каин:** “Я готов согласиться, что в сотворении мира проявилось милосердие Божье, но я также вижу, что здесь, на земле, добрые дела человека ничего не решают, ибо суд вершится предвзято. Нет справедливого суда и нет праведного Судьи. Почему мое жертвоприношение оказалось неудобно Богу, а твое было принято благосклонно?” **Авель:** “Есть справедливый суд и есть Судья праведный, нет никакой предвзятости” [Цит. по: 4, 140]. И хотя необходимость в этом пространном диалоге вызывает сомнение, действия автора перевода, пытающегося дать библейскому тексту “новое истолкование, соответствующее современным реалиям” [4, 133], оправданы целью – вызвать у реципиентов живой отклик. Этот перевод принадлежит к самой интересной и многочисленной группе арамейских таргумов, которую открывает, как традиционно считается, Таргум Онкелоса.

Автор Таргума⁶, по мнению Авигдора Шинана, в основном стремится к точному переводу. В то же время Дов Конторер отмечает, что переводчик зачастую вносит некий интерпретационный момент в свой перевод. Как бы то ни было отклонения от текста, встречающиеся в переводе – это отражение его принципиально религиозных взглядов. Когда речь идет о Творце, он отказывается от буквального перевода, чтобы не говорить о нем словами, характеризующими и описывающими только человека. Когда говорится, например: “И вспомнил Всевышний”, Онкелос переводит: “И поднялась перед Ним память...”. Вместо слов “...под ногами Его” [Исх., 24:10] пишет: “...у подножия Трона Его”, а фраза “И обонял Господь приятное благоухание” [Быт., 8:21] звучит у него: “Господь благосклонно принял жертвоприношение...”. Когда в тексте говорится об эмоциях Всевышнего, Онкелос также избегает слов, отождествляющих Творца с “человеческими атрибутами”. Некоторая тенденциозность проявляется и в описаниях праотцев еврейского народа, чью репутацию переводчик ревностно оберегает. И если в оригинале говорится, что Иаков

присвоил себе первородство “хитростью”, то в Таргуме Онкелоса вместо “хитрости” появляется “мудрость”. Но если тенденциозность в описаниях патриархов и Всевышнего понятна, то не всегда ясно использование отдельных вставок из устной традиции, дополняющих текст оригинала. В то же время вольность перевода (перифраз, добавления, толкования) оправдана задачей, которая стояла перед переводчиком – облегчить восприятие священного текста, в первую очередь тем, кто не владел ивритом, и потому не мог понять слов Торы. К этому можно добавить “стремление затушевать имеющиеся в Библии противоречия, попытки обойти теологические проблемы, подчеркивание особой важности тех или иных заповедей” [4, 141].

Но если Таргумы, созданные для евреев (в первую очередь арамейские), были призваны обучить их основам иудаизма, то Септуагинта, Пшита – христианский перевод ТаНаХа на сирийско-арамейский, и перевод на латинский – Вульгата, IV-го века новой эры, сделанный Иеронимом Блаженным, и большинство древних переводов с Септуагинты, преподносят христианскую интерпретацию Еврейской Библии, в которой переведенный ивритский текст служит для утверждения догматов христианства. Ни в коей мере не желая погружаться в теологические проблемы, попробуем показать, как неточный (или интерпретационный?) перевод может привести к неправильному, с точки зрения одних, и удивительному, по мнению других, истолкованию слов.

Речь идет о предсказании пророка Исаяи. Использованное в Евангелие от Матфея, оно послужило доказательством одного из основных догматов христианства – о непорочном зачатии: “*Да сбудется реченное Господом через пророка (Исайя 7:14): Итак, Сам Господь даст вам знамение: Дева во чреве примет, и родит Сына, и нарекут ему имя Иммануэль*”. Но ссылка на пророчество Исаяи оказывается несостоятельной, если обратиться к ивритскому тексту. Дело в том, что ивритское слова *алма* – פִּלְגֻלָּה – *девушка*, которое употребляет Исаяя, однокоренное со словом *элэм* – עֶלֶם – *юноша* – *отрок* [См.: Шмуэль I⁷, 17:56] и *алумим* – עֲלִמִים – *юность* [См.: Исаяи, 54:4; Псалмы 89:46] – означает совсем не девственницу, а любую девушку или молодую женщину. Доказательством этому служит контекст, в котором употребляется это слово в книге Мишлей – Притчах Соломона [Мишлей, 30:19]: “*Три вещи сокрыты от меня, и четырех я не знаю: путь орла в небе, путь змеи на скале, путь корабля среди моря, путь мужчины в юной женщине (алма). Таков и путь блудницы: обтерла рот и говорит: Не сделала я ничего худого*”. Четыре пути, о которых говорится, потому и сходны с путем блудницы, что они не оставляют видимых следов. Но ведь “путь мужчины в юной женщине” не оставляет следов именно в том случае, если она уже утратила девственность. Таким образом, из самого смысла отрывка однозначно следует, что слово *алма* не означает девственницу. Интересно, что в недавнем издании Новой английской Библии цитируемый стих из Исаяи в разных местах переводится по-разному: в переводе самой книги Исаяи слово *алма* переведено как *young woman (молодая женщина)*, а в переводе Евангелия от Матфея – как *Virgin (Дева)*. Перед нами пример противоречивой установки переводчиков: с одной стороны – требования языковой точности и научной добросовестности, с другой стороны – верность христианскому догмату⁸.

Но вернемся к объекту нашего исследования – таргумам, переводам ТаНаХа. Отмечая, что переводчики или, как их называют на иврите, метургеманы не ограничивались механическим переводом с одного языка на другой, позволяя себе перефразировать исходный текст, вносить добавления, призванные разъяснить темные места и т.д., необходимо указать источник, который стал основой их интерпретаций. Этим источником стала агадическая⁹ традиция. Приведем пример из Таргума Онкелоса.

Заповедь из книги Левит (Вайикра): “*Перед сединой вставай и уважай лицо старца*” [Левит, 19:32] переводится, будто речь идет о высказывании почтения знатоку Торы, а не просто человеку, достигшему преклонных лет. Переводчик использует известное высказывание мудрецов о том, что “*старец – это тот, кто приобрел мудрость*”.

В Септуагинте также встречается использование агадической традиции. Здесь отдельные псалмы, которые в Священном Писании анонимны (псалом 93) приписываются царю Давиду, а 144 псалом имеет подзаголовок, который отсутствует в ивритском тексте – “Против Голиафа”. Безусловно, здесь находит отражение агадическая традиция, согласно которой автором всей книги псалмов является царь Давид. А то, что в некоторых псалмах появляются заголовки, тоже дань этой традиции, которая была в древности очень популярной.

Одна из особенностей агадической литературы – наречение безымянных библейских героев – тоже встречается в Септуагинте. В еврейском оригинале Священного Писания не указывается имя жены царя Иеровоама. Септуагинта же утверждает, что ее звали Ану¹⁰.

Все выше сказанное о таргумах позволяет отнести их к определенному литературному жанру. Отклонения от оригинала, встречающиеся в них, были обусловлены как самим текстом Священного Писания, который, как всякое литературное явление, требовал интерпретации, так и определенными целями, которые диктовала переводчикам политическая обстановка,

общественно-культурная жизнь и собственная религиозная позиция. В свою очередь таргумы стали средством обучения основам религиозного учения, важными свидетельствами общественно-культурного контекста эпохи и отражением разнообразных агадических традиций, составивших основу многих литературных текстов.

Примечания

- ¹ Таргум с иврита означает перевод (תרגום – перевод, переведенный текст [1, 458]). В статье этим словом обозначены разнообразные переводы с иврита ТаНаХа или, как принято называть его в христианской традиции, Ветхого Завета.
- ² Впрочем, как справедливо отмечает Авигдор Шинан, “разночтения с текстом Священного Писания, которыми мы располагаем сегодня, далеко не всегда вызваны “истолковательскими наклонностями” переводчиков – в ряде случаев они объясняются тем, что перед переводчиками был древний, не во всех деталях совпадающий с известным нам, вариант текста Торы” [4, 134]. Это же утверждает и Дов Конторер: “Не вызывает сомнения, что этот текст был переводом с другого, не масоретского текста, который у нас перед глазами. Перевод этот во многом повторял масоретский текст, но то, что это был другой текст – это совершенно очевидно” [2].
- ³ תרגום מסורה масоретский текст от слова תסורתי (месорати) – традиционный. Дов Конторер, подчеркивая (и его точку зрения поддерживает большинство израильских ученых) исключительное значение масоретского текста, пишет: “Ни один другой текст не может быть с ним даже сопоставлен по значимости. Он является самым полным, самым авторитетным, самым достоверным свидетельством текста. Это значит, что в подавляющем большинстве случаев при разночтении между ним и каким-то другим источником, масоретский текст является источником наиболее предпочтительным” [2].
- ⁴ Название книги дается в еврейской традиции (Берейшит – это Книга Бытия).
- ⁵ Другое название этого перевода / Таргум Иерушалми (Иерусалимский перевод). Кто-то использовал по отношению к нему аббревиатуру ТИ (Таргум Иерушалми). Это расшифровали как Таргум Ионатан (Ионатану бен Узиэлю принадлежал известный арамейский перевод Пророков) – и произошла путаница.
- ⁶ Вопрос об авторстве данного Таргума остается спорным.
- ⁷ Название книги дается в еврейской традиции (Шмуэль I – это Книга Царств I)
- ⁸ В христианстве наличие множества переводов в современном мире порождает проблему выбора. Например, современный русский перевод синодального текста был переводом с иврита, с масоретского текста, и был сделан в прошлом веке. В то же время, русская церковь веками пользуется неким славянским текстом, который сделан с Септуагинты и сильно расходится с современным текстом. В синодальном православном издании приводятся какие-то разночтения, особенно это касается цифр, – в скобках указывается, что в Септуагинте сказано так-то, а не так-то. Очень фундаменталистские, очень русофильские круги в православной церкви задаются вопросом, почему вообще правомерен такой подход, и почему вдруг перевели еврейский текст, и почему надо считать, что этот масоретский текст лучше, чем какой бы то ни было другой. И они считают, что надо было сохранять текст русской православной церкви, который является переводом Септуагинты. Как они говорят, нет оснований считать, что евреи сохранили свой текст лучше. Они говорят, что их святые отцы сохраняли текст лучше, и греческие святые отцы до них сохраняли текст лучше, тем более, что в наше время известно, что это не единственный источник текста; и поэтому стоит перевести древние русские книги со старославянского на русский язык.
- ⁹ Агада – это особый вид религиозно-литературного творчества. Невозможно четко определить смысл этого понятия. Ограничимся лишь указанием, что Агада “включает в себя комментарии к Писанию, рассказы из жизни мудрецов и их учеников, нравоучительные истории, притчи, религиозную поэзию, молитвы, фантастические истории, анекдоты, врачебные советы, сведения из области географии, астрологии, биологии, заклинания, ворожбу, фольклор, ободряющие послания во времена гонений, тексты, полные мессианской надежды, исторические трактаты, размышления на теологические темы и т.д. и т.п.” [4, 12].
- ¹⁰ Мудрецы Талмуда говорят, что мать Авраама звали Амталай бат Карнево, а жену Лота – Идит. Как видно, такая тенденция имела место еще во времена Септуагинты, за сотни лет до эпохи мудрецов Талмуда.

Список использованных источников

1. Еврейско (иврит)-русский словарь / сост. М. Дрор при участии И. Гури, И. Керена ; под ред. Ш. Эвен-Шошана, И. Керена. – Тель-Авив : Ам Овед, 2005. – 460 с.
2. Конторер Дов. Библейская критика [Электронный ресурс] / Дов Конторер. – Режим доступа: http://www.machanaim.org/tanach/_bikoret/kont1.htm
3. Литература агады: Библиотека еврейской классики / составление и редактирование И. Бегун, Х. Корзакова. – М. : ДААТ/ Знание. – 1999. – 384 с.
4. Шинан Авигдор. Мир агадической литературы / Авигдор Шинан. – М. : Мосты культуры – И. : Гешарим, 2003. – 208 с.

Summary. The analysis of various translations of the Old Testament by the author of the article makes it possible to see the particular interpretation of biblical texts as guided both by the texts themselves as well as by the specific goal of the translator.

Key words: translation, TaNaH, targum, interpretation.

ПОСЛАННЯ-ЕКСПРОМТ: “КВАЗІЖАНР” ЧИ НОВИЙ ЖАНРОВИЙ ВАРІАНТ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ХІХ СТ.)

У статті розглядаються основні напрями розвитку складної жанрової форми “послання-експромт”, представленої в українській та російській поезії ХІХ ст. Використовуючи конкретно-історичний та типологічний підхід, робиться спроба визначення особливостей його жанрової структури.

Ключові слова: послання, експромт, жанр, поезія.

Загальновідомо, що наприкінці ХІХ ст. посилення міжжанрових взаємодій зумовило появу жанрових утворень, які набули різних теоретичних визначень: авторські жанри, позажанрові твори, “квазіжанри” тощо. Проблема розмежування “квазіжанру” від власне жанру, жанрового різновиду становить одне з основних методологічних завдань сучасної жанрології. Зорієнтуватися у широкому, варіативному жанровому полі допомагають жанрові уточнення, заголовки, які відображають авторську рефлексію щодо жанрової приналежності твору. Отже, встановлення кореляції між зовнішніми показниками і внутрішніми закономірностями структурування твору полягає в основі визначення його жанрової ідентифікації. Проблематичність цього дослідницького завдання підкреслив Ж.-М. Шеффер: “У випадку паратекстуальних елементів, пов’язаних із тими чи іншими специфічними жанрами (наприклад, особливими типами заголовків), перед нами безсумнівно опізнавальні індекси. Якщо ж поставити це питання по відношенню до внутрішньотекстових елементів, то вирішення виявляється більш ускладненим, а часом мабуть, що і неможливим” [13, 174]. Численні послання другої половини ХІХ ст. позначаються підзаголовком “експромт”. Частотність використання цієї промовистої підназви є високою, що переконує в її специфічній функції, а також особливому зв’язку зі структурно-змістовими характеристиками послання-експромту. Звичайно, жанрове визначення “експромт” не є винятковим і безпрецедентним явищем для історії української та російської літератури, але виступає важливим елементом для розуміння розвитку жанру віршованого листа. Отже, ми маємо на меті встановити відповідність авторських жанрових визначень і внутрішніх текстових ознак через призму особливостей розвитку традиційного жанру послання, у тому числі, його міжжанрових контактів на матеріалі двох літератур.

Експромт притаманний домашнім формам культури, позбавлених жорстких меж, маючих високий варіативний потенціал. Але все-таки ми можемо окреслити його ознаки, визначальні для поезії періоду ХІХ ст.: мала форма, двоскладний метр, чотирьохстопний ритм, точна рима, цитатність, фактографічність, жартівливий характер, фрагментарність, широкий тематичний діапазон. Найчастіше імпровізаційно виконувались епіграма, мадригал, вірш “на випадок” – жанри, які часто вступали у тісний контакт із посланням, що відбивається на його структурному рівні. З літературного побуту експромт поступово проникає до літературної сфери, проте інтимне, фамільярне “забарвлення” експромту залишається визначальною прикметою. Саме ця ознака стає своєрідним інтегралом, спільною основою для синтезу експромту з посланням.

Розмова про взаємодію послання й експромту не вичерпується аналізом віршованих жанрів. Слід наголосити, що вагома передумова появи експромтної інтенції поетичних творів, внаслідок якої уможливорюється міжжанровий діалог, формується у лоні епістолярного жанру вже із самих витоків культури листування. Йдеться про дуалізм ретельного відпрацювання листа і спонтанного, “недбалого” висловлення, яке створює ілюзію бесіди. “Прикметно, що саме ці, намічені ще античністю семантичні полюси (писати як говориш або, навпаки, турбуватися про особливе шліфування тексту і його сценарну “обкатку”; читати і перечитувати листи, витлумачуючи їх), супроводжує історію листа...” [8, 71], – зауважує дослідниця. Історико-літературні приклади яскраво ілюструють цю думку. Так, видозміна принципів опрацювання листа, мінливість оцінки щодо залишання прикмет чернетки в остаточному варіанті (власне, як і самої можливості остаточної завершеності) свідчать про еволюцію мислення особистості, трансформацію жанрових прикмет епістолярію. Аналізуючи епістолярій арзамасців, У. Тодд зазначає, що їхні листи подібні до процесу мислення ніж до ретельно відшліфованого результату [10, 98]. Пояснення причини переакцентуації листування до модусу “несерйозно про серйозне” криється в бажанні уникнути педантизму і нудного викладу. Отже, славнозвісна мозаїчність композиції, превальювання розмовних елементів, незавершеність, стилістична і тематична “випадковість” – все це прикмети епістолярного жанру, зорієнтованого на жанротворчі принципи “вільної” організації [14], які заперечують стрункність “урегульованості” письмового тексту.

Експромт – конкретний прояв імпровізації – особливої форми творчості, притаманної не лише літературному твору – відрізняється, за влучним визначенням М. Епштейна, процесом комунікації, інтегральною формою інтелектуальної діяльності. “Через імпровізацію “інакшість” іншої людини дає поштовх моєму творчому самовизначенню” [3], – характеризує дослідник імпровізацію, навіть не маючи на думці епістолярний жанр, але факт внутрішньої близькості цих феноменів очевидний.

Експромт як форма спілкування, культурного дозвілля у ХІХ ст. асоціюється з різноманітними творчими зібраннями. На початку століття, це були салони, але вже у 30 – 40-х рр., наприклад в Росії, замість салонів з’являються угруповання із виразно політизованою діяльністю. В Україні наприкінці століття творчі зібрання інтелігенції також мали місце: “В середовищі української культурно-мистецької інтелігенції збиралися частіше навколо певної особистості, утворювалися маленькі приватні клуби. В господах Косачів, П. Житецького, О. Кониського за літературної ознакою. У В. Антоновича – любителі історії. У Михайла Старицького збиралися переважно театральні діячі” [4]. Експромтними конкурсами, які часто ставали початком нового твору, що згодом друкувався, були відомі зібрання “Літературної громади”. Про численні зібрання 80-х рр. ХІХ ст., навколо яких гуртувалася молодь, згадує в автобіографічних нотатках В. Самійленко. Він стисло, але чітко змальовує складну ситуацію в Україні під Російським пануванням, коли пародійні та інші твори, що стали результатом творчих зустрічей, друкувати можна було у кращому разі на Галичині.

Яскравий приклад посилення уваги до імпровізацій в російському культурному просторі на схилі століття становить мистецько-творчі зібрання “п’ятниці” К. Случевського на петербурзькій квартирі поета. Експромти відомих відвідувачів зібрань публікувалися недовгий час в окремому гумористичному виданні “Словцо”. Ці експромти-реакції на певні соціальні або мистецькі події також згодом ставали основою для художніх творів. “Словцо” проіснувало недовго: було заборонене через соціальну спрямованість поетичного матеріалу. Порівнюючи спрямування “експромту” в цей період та на початку ХІХ ст. можна помітити зміщення малих гумористичних форм із “домашньої” сфери до відкритої, громадської, до переваги сатиричного начала.

Ю. Лотман у статті “Поезія 1790 – 1810- х рр.” дослідив взаємозв’язок побуту, життєвої поведінки і літератури, зокрема, в жанровому ракурсі побутового віршування і дійшов висновку: “Обов’язковою зворотною стороною розвитку побутової імпровізації був дилетантизм: поезія початку ХІХ ст. невід’ємно пов’язана зі слабкими, наївними дилетантськими віршами” [6, 346]. Разом із тим, наївність виникала пізніше у “високій” поезії вже як частина “позасистемного елемента”, налагоджуючи зв’язок вірша з особистісним контекстом [6, 347]. У річищі цих розмислів красномовний приклад становлять численні вислови про складання віршів “кой-как” О. Пушкіна, зокрема у відомому посланні “Моему Аристарху”, що стало сворієдною програмою російської літератури початку ХІХ ст. На думку О. Пушкіна, дружні послання – розраховані не на публікацію, а на усне промовляння. Зважаючи на це, Т. Мальчугова пише: “В усному відтворенні (або в імпровізації) і повтори, і певне багатослівність – ампліфікація мовлення – пробачні і навіть доречні, але у друку вони створюють несприятливе враження, ось чому Пушкін заперечує проти самовільної публікації його віршів друзями” [7, 37].

Попри стилістичні недосконалості експромту, принципи художньої форми, що розробляються за його допомогою, стають рушійними факторами жанрового перетворення в літературному процесі періоду. Наприклад, “Послание к Тургеневу” К. Батюшкова – вірш-прохання з побутового приземленого приводу, експромт, який поет, що роками допрацьовував свої твори, залишив у первісній формі. Нарікання на художні недоліки лунали вже серед сучасників, зокрема, від О. Пушкіна, але саме цей вірш, на думку дослідників, проклав новий шлях розвитку літератури [9].

Отже, у дослідженні послань-експромтів відчутні дві вагомні опозиції, між якими формується жанр, і які по черзі стають домінуючими у певні періоди. Йдеться про напругу між письмовою і усною формою текстів, а також між остаточним варіантом тексту і чернеткою. Послання, через генетичний зв’язок із листом, пам’ятає і творчо використовує досвід бесіди, усної розмови. Подібно до листа, спроби відтворити особливості письмової форми поетичними посланнями свідчать про віддаленість адресата. Експромт дивним чином цю віддаленість скорочує, наближуючи кореспондентів, адже експромт – форма миттєвої реакції на певну подію, спостерігачем якої став автор і до якої дотичний адресат. Між тим, не можна не помітити послаблення діалогічності таких послань.

За допомогою експромту до послання потрапляють елементи жанру, які не зорієнтовані на процес мислення. Найчастіше – це статична завершена поетична “реакція”, що справляє враження частини діалогу, в результаті якого постав поетичний фрагмент. У цей час серед найпоширеніших приводів можна виокремити такі: привітальні, “на від’їзд”, епістолярні (надісланні віршів, портретів), літературно-критичні (реакція на певну літературно-мистецьку

подію або висловлення на адресу автора віршованих експромтів-послань). Не втрачає впливовості епіграматична складова, яка підкреслює фактографічність експромтів-послань другої половини XIX ст. Однак як в українській, так і в російській літературах паралельно розгортається інша традиція міжжанрового діалогу, яка яскраво демонструє й інші принципи взаємодії жанрів. Наприклад, в російській поезії діагностуються виразні щоденникові прикмети послання-експромту: “Тучкову” (21 июля), “К.М.Л. Огаревой” (18 декабря, вечером) М. Огарьова, “Королеве эллинов Ольге Константиновне” (11 июля 1891) А. Фет, “Е.А. Варламову” (при посылке стихотворений) А. Григор’єв, “Перед отъездом” (Л.З. Д<андевиль> – при отсылке моих стихов) О. Плещеев.

Модель експромту мадригального або епіграмного різновиду поступово руйнується в російській літературі. Експромт асоціюється із восьмирядковим віршем, написаним найчастіше чотирьохстопним ямбом. Так само як і в українській літературі, в російській відбувається подовження строфічної структури жанру. Цей процес стає наслідком того, що у змістовому плані жанр більше не прикутий до однієї певної події, стає ближчим для розкриття взаємодії між внутрішнім і зовнішнім світом людини, що спричинено поступовим відходом жанру від побуту, “олітературення”. Такі спроби реалізуються в ліриці А. Апухтіна. Серед альбомних експромтів, що мають звичну форму, трапляються зразки, які складаються з трьох шестирядкових строф (“Е.А. Хвостовой” (експромт)), або з дев’ятнадцяти рядків. У творах простежується своєрідний розвиток сюжету, замість статичної “ювілейної” ситуації. Послання перегукується із традицією звернень до жінки, що надихала поета, і стала уособленням творчих здібностей, творчої “молодості”.

Серед значних трансформацій експромту-послання, які дозволяє спостерігати українська література, є редукція жартівливого, побутового та утворення високого, піднесеного послання-експромту. Наприклад, у творчості Хр. Алчевської натрапляємо на вірш “Імпровізація”, який тяжіє до діалогічної лірики, спорідненої з жанром послання, із характерними зверненнями, запитальними конструкціями, що влітаються у ліричний роздум-медитацією:

Чи ти знаєш, любий брате,
Як бува неволі,
Як в тюрмі високій, темній
Схоче в’язень волі?
І захоче знов побачить
Він степи широкі,
Неоглядні простори,
Зорі ясноокі... [1, 218].

Зовсім інший характер має послання-експромт Ю. Федьковича. Побутовий привід, до речі доволі типовий для періоду, але незвичний для пісенного складу лірики буковинського поета, обумовлює відповідну форму послання, концентрацію поетичного висловлення на одному предметі. Однак, вірш вирізняється тим, що, будучи своєрідним коментарем до фотографії, зображене на ній символізується, осмислюється як оселя душі поета:

Отут я, брате мій, родився,
Отут дівочий вік згуляв,
Отут і плакав і молився,
І під могилу поховав,
Що було серцю до вподоби!..
Отут і сам в студенім гробі
Покладу бідну голов спать,
І тут му бога з неба ждуть! [11, 235]

Жартівливі послання-експромти збережуться і наприкінці XIX ст., але вже без підтримки салонної і альбомної культури. Дуже рідко в українській літературі відчувається відгомін російської традиції дружнього послання-експромту, заснованого на грубому дотепі, адже жанр українського послання розвивається самостійно, спираючись на національні літературні традиції. Проте поетичний зразок на кшталт російської жанрової моделі трапляється в творчості П. Куліша (“О бедная Дора...”). Загальною ж тенденцією формування послання в українській поезії є те, що альбомні послання-експромти змінюються, пристосовуються до певних обставин або індивідуального задуму. Наприклад, В. Корнійчук, характеризуючи вірш “Ользі С.” І. Франка відмічає його жанрову приналежність до альбомної культури, однак зауважує: “Вишукану похвалу невідомій жінці І. Франко “одягає” в афористичні “шати”, позбуваючись так жанрової фривольності і делікатно ховаючи в них особисте ставлення до властительки альбому” [5, 120].

Отже, період позначений ледве помітним, але суттєвим для подальших змін, зсувом від “епіграматично-мадригальної” залежності експромту, що звичайно, продовжує своє життя у віршованих посланнях-жартах, у бік особистісного, внутрішнього, саморефлексивного. Не

випадково експромт-послання трапляється у поезії М. Старицького “Артисту М.К. Садовському” (експромт у день бенефіса) – значення творчості поета у пошуку оновлення жанрової і стилістичної системи української системи неодноразово підкреслювалося літературознавцями. Послання М. Старицького є “привітальним” визнанням, адресованим другу, що, здається, знаходиться поруч, принаймні підзаголовок свідчить про невеликий часовий і просторовий відтинок між їхнім спілкуванням. Крім того, однією з виразних особливостей цього послання, яка продовжує традицію жанру в українській літературі, є тісне переплетіння приватного і загально значимого. Значущість цієї традиції та її стійкість підкреслює саме експромтна форма. Інший приклад знаходимо в поезії Г. Чупринки (“Імпровізація” (Арт-ці В. Валерик). Ця імпровізація, відрізняючись від інших експромтів-посланий поета, зокрема “Експромту I”, “Експромту II. Їй”, більш подовженою формою і більшою віддаленістю від приватної окремішності життя, актуалізацією спільного для кореспондентів контексту минулої “боротьби” і висловлення сподівань щодо дієвості поетичного слова. Так, в останньому рядку приватність порушується, розширюється усвідомленням значення своєї “пісні”, яка адресована вже не тільки конкретній особі, але й ширшій аудиторії:

Тобі, тобі!.. Але сі звуки
Чи нагадають знов тобі
Про ту жагу й пекельні муки,
Що ми терпіли в боротьбі.
Тобі і всім!.. Нехай розбудять
Мої жагучії пісні
Всіх тих, що білим світом нудять,
Що знають тільки чорні дні [12, 256].

У творчому доробку М. Вороного експромт займає помітне місце. Розмаїття віршової техніки, варіативність формальних прийомів переконують в особливому хисті поета до імпровізації. Усі твори-експромти, незважаючи на спрямованість адресації, сповнені експресії, єдністю і плавкістю розвитку ліричної думки. Ці експромти, так би мовити, більш “класичні”, наближені до традиційного альбомного експромту, але їхня відмінність полягає у змістоутворювальній ролі саме суб’єкту мовлення, його оцінок і бачень адресату, його емоцій, що утворює своєрідність діалогу цієї лапідарної художньої форми та перекидає місток до жанру послання.

Часто залишаючи компонент “вірша на випадок”, форма експромтів-посланий починає змінюватися у бік ускладнення: розширення обсягу, тематичного розмаїття, емоційної поліфонії. Таких прикладів іще небагато в українській і російській літературі кінця XIX – початку XX ст., але вже перші кроки переконують у суттєвій реформації жанру послання в наступному столітті. Наприклад, “Le Sonnet sans Tete” (Експромт Марусі М-ковій) М. Вороного. Як свідчить назва – це сонет. Привід написання приховується (“Що не звіршовано – це мій секрет” [2, 85]), а вірш формально перетворюється на роз’яснення особливостей “безголового” сонету, проте метадериваційна основа твору не приховує жартівливий, інтимні стосунки між адресатами. В експромті М. Вороного “Nie Wolno!” (Зосі, на корі берези, експромтом) вирізняється спроба відбити у формі вірша перебіг переживання. Красномовне уривання поетичної фрази, фігура enjambement, складний ритміко-інтонаційний малюнок створюють ефект затримки мовленнєвого потоку, замислення:

Коли заочив я тебе в кущах малини, –
Аж раптом слово це “Nie Wolno” ніби приском
Мене вразило і... тиняюсь я бездольно... [2, 84]

Отже, на наш погляд, є всі підстави стверджувати, що авторські визначення “експромт” підкреслюють напрям синтетичного розвитку жанру послання. Співіснування різних жанрових моделей послання-експромту, посилення синтетичних процесів спричинено перехідними процесами жанрової системи. В обох літературах кінця XIX ст. виразно проступає тенденція до подолання стійких, передусім, альбомних, жанрових моделей і наближення послання-експромту до вільного самовираження особистості, що відбивається поетикою творів. Помітним наслідком міжжанрового синтезу стає трансформація “невпорядкованості” експромту, що перетворюється на своєрідний художній прийом. Авторське визначення “експромт” у посланнях нагадує про щирість висловлення на протипагу штучності, умовності художньої огранки слова. Отож, утворилося специфічне балансування жанрової структури, що виштовхнуло жанр до нового рівня. На нашу думку, подальший аналіз цієї трансформації, а також дослідження впливу віршу-експромту на естетизацію приватного епістолярію сприятиме висвітленню розвитку жанрів у контексті міжсистемних взаємодій.

Список використаних джерел

1. Алчевська Хр. Твори / Хр. Алчевська. – К. : “Дніпро”, 1990. – 558 с.

2. Вороний М. У саяві мрій : поезія, переклади / М. Вороний. – К. : Вид-во “Київська правда”, 2002. – 295 с.
3. Епштейн М. Коллективная импровизация : творчество через общение [Электронный ресурс] / М. Эпштейн // Топос : литературно-философский сетевой журнал. – Режим доступа : <http://topos.ru/article/6530>
4. Каштелянчук Л. Відлуння [Електронний ресурс] / Л. Каштелянчук : Режим доступу : www.dax.com.ua/ru/saloon/20040225/musei
5. Корнійчук В. Жанрова парадигма збірки “Semper Tiro” І. Франка / В. Корнійчук // Вісник Львів. ун-ту. Серія: філологія. – 2004. Вип. 33. Ч. 2. – С. 118 – 126.
6. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии / Ю.М. Лотман. – СПб. : “Искусство – СПб”, 2001. – 848 с.
7. Мальчугова Т.Д. Жанр послания в лирике А.С. Пушкина : Учебное пособие / Т.Д. Мальчугова. – Петрозаводськ : РИО Петрозаводского гос. ун-та им. О.В. Куусинена, 1987. – 91 с.
8. Сапожникова Н.В. “В письме я есмь”: жизнь и философско-антропологическая судьба эпистолярного дискурса русского 19 века / Н.В. Сапожникова. – Нижневартовск : Изд-во Нижневартовского государственного гуманитарного университета, 2006. – 303 с.
9. Сергеева-Клятис А.Ю. Русский ампиризм и поэзия Константина Батюшкова / А.Ю. Сергеева-Клятис. – М. : Изд-во Московского культурологического лицея, 2001. – Ч. 2. – 90 с.
10. Тодд У.М. Дружеское письмо как литературный жанр в пушкинскую эпоху / У.М. Тодд. – СПб. : “Академический проект”, 1994. – 207 с. (“Современная западная русистика”)
11. Федькович Ю. Твори у 2-х т. / Ю. Федькович. – К. : “Дніпро”, 1984. – Т.1. – 462 с.
12. Чупринка Г. Поезії / Г. Чупринка. – К. : “Радянський письменник”, 1991. – 496 с.
13. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Ж.-М. Шеффер. – М. : Едиториал УРСС, 2010. – 190 с.
14. Юферева О.В. Поетичне послання як “вільний” жанр: специфіка жанрової структури у когнітивному висвітленні / О.В. Юферева // Наукові записки. Серія філологічна. – Острого : Видавництво Національного університету “Острозька Академія”, Вип. 20. – 2011. – С. 430 – 438.

Summary. The article deals with the problem of genre identification of the verse epistle-and-impromptu, its specific features characteristic of the Ukrainian and Russian poets' works of XIX century. Special attention is paid to significant aspects of a content structure and the main development orientations of the verse epistle-and-impromptu. The author analyses this genre in the context of paratextual elements as a genre factor.

Key words: genre, verse epistle, impromptu, poetry, paratextual elements.

УДК 82.09

Т.В. Языкова

КНЯЗЬ ГОЛИЦЫН В РОМАНЕ ДЖЕЙМСА ГРАНТА “ЖЕЛАНИЕ ЛЕДИ ВЕДДЕРБЕРН”: ИСТОРИЧЕСКИЙ ИЛИ ФИКЦИОНАЛЬНЫЙ ПЕРСОНАЖ?

Стаття присвячена дослідженню творчості другорядного англійського письменника – Джеймса Гранта. У статті аналізується його роман “Бажання леді Веддерберн” з позицій відповідності тексту та позатекстової реальності. За допомогою референціальної системи ідентифікації історичного персонажу розглядається образ персонажа роману Гранта – князя Галичина. Це надає можливість дослідити персонаж як фікціональний або історичний. Також, під час дослідження тексту роману виявляються деякі стереотипи погляду на росіян, притаманні англійцю середини XIX століття. Виявляється, що головний антагоніст роману – князь Галицин – є втіленням усіх негативних рис росіянина з точки зору освіченого британця. Загалом, дістаємося висновку щодо особливостей предикативного історизму Джеймса Гранта.

Ключові слова: предикативний історизм, референціальна система ідентифікації історичного персонажу, історичний персонаж, фікціональний персонаж, не-джентльмен, стереотип, Кримська війна.

Актуальность темы данной статьи обусловлена возрождающимся интересом к литературе периода правления королевы Виктории в Великобритании, к так называемому викторианскому роману. Современных исследователей все чаще интересует специфика историзма английских

писателей викторианской эпохи. Исследование механизма референции, то есть логико-семантических принципов соответствия текста и внетекстовой реальности, дает возможность сделать интересные и актуальные выводы по поводу референциальной системы идентификации исторического персонажа в литературном произведении. Что касается методологии исследования, то мы руководствовались принципами предикативного историзма, изложенными Д.В. Спиридоновым [4] и О.В. Шлыковой [5]. Согласно Д.В. Спиридонову, предикативный историзм основан, в отличие от историзма вещного, на другом подходе к изображению событий прошлого: “в его основе лежит правдивое изображение не вещей, но того, как действуют и что думают герои, ... он основан на правдивом выстраивании отношений между героями” [4, 222]. Как утверждает О.В. Шлыкова, соглашаясь с Д.В. Спиридоновым, “в первом случае историзм произведения проявляется в оппозиции “реальные вещи/фикциональные вещи”, а во втором – в оппозиции “исторические персонажи/фикциональные персонажи”. В референциальной системе идентификации исторического персонажа в литературном произведении выделяются два уровня: уровень узнавания, на котором исторический персонаж соотносим не с самой исторической личностью, а с ее образом, фиксированным в фотографиях, портретах, личных вещах, сочинениях, рукописях и т.п., и уровень собственно личности, как непосредственного референта того персонажа. Имплицитно существующее представление об отсутствии референта у фикционального персонажа означает, что в данном случае референцируется не сам герой, но возможность для него поступать, говорить и думать так, как вел бы себя человек изображаемой в определенных культурно-исторических условиях” [4, 5].

В данной статье исследуется творчество шотландского писателя Джеймса Гранта, писавшего, в основном, любовно-исторические романы, однако известного преимущественно как автора трёхтомного труда по истории Шотландии “Старый и Новый Эдинбург”. Романное наследие Гранта насчитывает более 50 произведений, которые еще не становились объектом литературоведческих студий в отечественном литературоведении. На родине писателя, в Великобритании, наиболее известны такие его произведения, как “Романтика войны” (“The Romance of War”, 1845), “Приключения адъютанта” (“Adventures of an Aide-de-camp”, 1848), “Желание леди Веддерберн” (“Lady Wedderburn’s Wish, 1870), “Под знаменем Красного Дракона” (“Under the Red Dragon, 1872), “Один из “шести сотен” (“One of the Six Hundred”, 1875) и другие. Произведения Джеймса Гранта не переводились на русский и украинский языки и являются малоизвестными нашему читателю. Поэтому в данной статье все цитаты даются в нашем переводе.

Объектом исследования в данной статье стал роман Джеймса Гранта “Желание леди Веддерберн” (“Lady Wedderburn’s Wish, 1870). Роман этот вышел в свет уже после войны, в 1870 году.

Это любовно-приключенческий роман. Действие в первом томе разворачивается на родине героев, в Шотландии. Здесь зарождается любовь между богатым наследником Сирилом Веддерберном и девушкой из знатной, но обедневшей семьи – Мери. Влюблённые вынуждены скрывать свои чувства от посторонних, потому что их семьи враждуют. Более того, их любви угрожают постоянные интриги кутилы и нечистого на руку игрока Честерса, который сам не прочь заполучить в жёны прекрасную Мери. Во втором томе главные герои – Сирил и его невеста Мери – расстаются: он отправляется на войну, в Варну, а она, пережив смерть отца и оставшись без средств к существованию, направляется в Лондон, где её ждут многочисленные злоключения. Вдобавок, Сирил, поддавшись интригам Честерса, верит в предательство Мери и разрывает их тайную помолвку. В третьем томе действие разворачивается в Крыму, во время Альминского сражения и последовавшей за ним осады Севастополя, и в Скутари, в Турции, где Сирил постепенно выздоравливает от полученных при Альме ран. Вторая сюжетная линия – это история любви между кузиной Сирила – Гвенни и его дальним родственником Хорасом. Он беден и вынужден сам зарабатывать себе на жизнь службой в армии, а Гвенни – богатая наследница, которую миссис Веддерберн прочит в жёны Сирилу. В Крыму Хорас попадает в плен к русскому генералу Галицыну, который держит его в крепости, взяв с него честное слово офицера. Гвенни и леди Веддерберн отправляются в Крым, устав ждать вестей от своих любимых. Гвенни тоже попадает в плен к Галицыну. Узнав о намерении Галицына жениться на Гвенни во что бы то ни стало, Хорас решается на бегство. Всё складывается удачно для влюблённых, чего нельзя сказать о Сириле и Мери. В Турции Сирил встречает Мери, отправившуюся вместе с Флоренс Найтингейл на помощь британским раненым. Все недоразумения между ними выясняются и Сирил уже планирует счастливое возвращение на родину вместе с невестой, как вдруг Мери умирает от чумы. Сам не свой от горя, Сирил возвращается в Крым и погибает в сражении. Таким образом, желание леди Веддерберн о воссоединении Сирила и Гвенни остаётся нереализованным, и ей ничего не остаётся, как дать своё благословение на брак Хораса и Гвенни. Крымская война в романе служит лишь фоном для романтических переживаний героев, усиливая драматичность ситуации.

Предметом нашего исследования стал механизм референции в изображении автором главного антагониста – князя Галицына (именно в таком написании).

Цель данной статьи заключается в определении типа персонажа князя Галицына у Джеймса Гранта: является ли данный персонаж историческим (т.е. есть ли у него референт в истории), либо фикциональным (т.е. таким персонажем, у которого непосредственный референт отсутствует, т.к. референцируется не сам образ, а возможность для него репрезентировать “картину эпохи”).

Попытки найти реальную личность – русского князя Голицына, жившего в середине XIX века и участвовавшего в Крымской войне, увенчались лишь частичным успехом. Мы нашли, что “в 1855 году, во время Крымской войны, 60-летний Н. Б. Голицын вступил в Курское добровольческое ополчение и во главе собранной в своем поместье Ново-Оскольской 45-й дружины отправился на бастионы Севастополя. Дошел отзыв об одном из концертов в пользу раненых Курского ополчения: “...Особый восторг у присутствующих произвело появление на эстраде ветерана нашего Ополчения, князя Н.Б. Голицына. Его встретил целый гром рукоплесканий, не дававший ему возможности несколько минут начать свое соло на виолончели... Сыгранное с аккомпанементом на фортепиано, оно уверило нас, что в князе так же живо и молодо артистическое чувство, как сильно в нем другое чувство, заставившее его стать в ряды Ополчения и идти с ним туда, где на страже неумолкаемых битв находятся его сын и внук” [3]. Николай Борисович – личность известная. Он был музыкальным критиком, выдающимся виолончелистом и другом Бетховена. Это был очень одарённый человек, патриот России и покровитель искусств. Сомнительно, чтобы он смог послужить прототипом жестокого русского полковника Галицына у Гранта. Что касается его сыновей – Николая и Юрия, то мы можем легко установить, что Николай Николаевич Голицын был библиографом, подольским вице-губернатором и редактором “Варшавского Дневника”, а Юрий Николаевич Голицын был известным дирижёром и композитором. В 1842 году он стал известен в Москве своим хором, состоявшим из 70-ти крепостных людей его тамбовского имения. Во время Крымской кампании Николай учился в университете на юриста, а вот Юрий принимал участие в Крымской войне, после которой вышел в отставку и совершенно посвятил себя музыкальной деятельности, главным образом в качестве дирижера хора. Вполне вероятно, что он взял с собой в Крым и своего 10-летнего сына Евгения. Как видим, все представители этой ветви рода Голицыных – люди образованные, интеллигентные, воспитанные и посвятившие свои жизни искусству.

Род князей Голицыных очень разветвлён, его представители ведут своё происхождение от великого князя литовского Гедимина. Ещё один представитель этого рода – князь Николай Сергеевич Голицын, “генерал от инфантерии (1809 – 1892); окончил курс в пансионе при царскомесельском лицее; принимал участие в войнах 1828 – 29 и 1830 – 31 годов; был профессором военной академии; в 1855 г., во время Восточной войны, исправлял должность генерал-квартирмейстера средней армии; в 1867 г. назначен членом военно-ученого комитета главного штаба. Капитальный труд Голицына – “Всеобщая военная история” (СПб., 1872 – 78). Он переведен на немецкий язык; шведская академия избрала Голицына своим членом за описание походов и войн Густава-Адольфа. Голицын редактировал в течение нескольких лет “Русский Инвалид”. В 1880 – 81 годы им помещены в “Русской Старине” извлечения из его записок” [7]. Николай Сергеевич, хоть и был генерал-квартирмейстером средней армии, активного участия в Крымской кампании не принимал. Он был военным историком, учёным.

Михаил Фёдорович Голицын, поручик лейб-гвардии Конного полка, проходил по делу декабристов, но полностью оправдан и принимал участие в Польской кампании 1831 года. Он оставил службу в 1835 году, и во время Крымской войны был звенигородским предводителем дворянства. Этот представитель рода Голицыных тоже, по всей вероятности, не был той исторической личностью, на основании которой Джеймс Грант выстраивает свой персонаж.

Таким образом, ни один из вероятных прототипов персонажа в романе Джеймса Гранта не находит исторического подтверждения.

Что же касается персонажа Гранта, то он с самого начала позиционируется автором как отрицательный персонаж. Это касается как поступков персонажа, так и его внешности. Во время первой встречи читателя с персонажем Галицын предстаёт в облике француза-зуава, во время своей шпионской деятельности в Варне: “... У зуава были тонкие черты лица, не характерные обычно для французов. Его чёрные, близко поставленные глаза, ярко сверкали; нос его был немного крючковатым, и из-под него топорщились остроконечные усы; но его чёрные как смоль волосы были коротко подстрижены”. (“... the Zouave had features that were more finely cut than usually appertain to Frenchmen. His eyes were black, glittering, and closely set together; his nose was somewhat hooked and a fierce moustache stuck sharply out on each side of it; but his hair, which was dark as a raven’s wing, was shorn close to the scalp” [6, Vol. 2, 274]).

В третьем томе Галицын – уже русский генерал, здесь даётся более полное описание его внешности: “Из-под распахнутого, свободно ниспадающего серого пальто выглядывала богато расшитая золотом и кружевом зелёная военная форма. На ней были массивные эполеты, и

несколько медалей и орденов империи переливались на его груди. (“Under a loose grey great-coat, which was open, he wore a rich uniform of grass-coloured green, richly laced with gold. His epaulettes were massive, and several medals and orders of the empire were sparkling on his breast” [6, Vol. 3, 115]). На фоне такой прекрасной военной формы Грант выделяет неприятную внешность персонажа, в которой есть нечто демоническое: “Это был немного низкорослый мужчина с красивым лицом, на котором сверкали тёмные глаза, очень близко посаженные друг к другу, и оттого неприятные; нос его был крючковатым, но с тонкими ноздрями, что указывало на татарскую кровь, а его иссиня-черные усы были заливчатски подкручены”. (“He seemed rather an undersized man, with a handsome face, having dark and sparkling eyes, set indeed unpleasantly near each other; his nose was hooked, with a somewhat delicate nostril, indicating Tartar blood, and his jet black moustachios were well and fiercely curled up” [6, Vol. 3, 115]). Как видим, автор сохраняет выработанную установку на нелицеприятное описание персонажа, обусловленную тем, что Галицын в романе – отрицательный персонаж, жестокий и коварный враг союзников.

Во время первой встречи в Варне своим поведением он насторожил английских офицеров: “И вот к ним присоединился тот же самый капитан зуавов, которого они видели возле палатки часового Джойса. Сейчас он был верхом на крепком маленьком татарском коне и, казалось, совершил *основательный объезд* французских позиций, вместо того, чтобы проехать *через* них”. (“... They found themselves joined by the same Captain of Zouaves whom they had seen near Joyce’s guard-tent. He was now mounted on a stout little Tartar horse and seemed to have made a *detour* round the French lines, instead of coming *through* them” [6, Vol. 2, 273]).

Кульминационный момент в описании личности персонажа происходит, когда в битве при Альме спасённый англичанами Галицын вероломно стреляет в них, попирая при этом все джентльменские правила ведения войны: “Им удалось вытащить его <из-под умирающего коня> и поставить на ноги, но варвар, – в котором Сирил мгновенно узнал шпиона из Варны, прикидывавшегося капитаном зуавов, – вытащил револьвер из-за пояса и, боясь плена и под влиянием национальной и религиозной ненависти, – а именно эти эмоции были написаны на его красивом лице, искажённом страхом и неприятием, – выстрелил в обоих своих спасителей и растворился среди своих наступающих сил, чудом избежав нескольких пуль, посланных ему вдогонку разъярёнными фузилёрами”. (“They succeeded in dragging him out <from the dying horse>, and raised him to his feet; but the barbarian – in whom, with the speed of thought, Cyril recognised the spy of Varna, the pretended Captain of Zouaves – drew a revolver from his belt, and, inspired by all the terror of capture, and the hatred of race and religion – for by these emotions his face, a handsome one, was quite distorted – he fired at both his protectors, and retired among his advancing men, escaping several shots that were sent after him by the exasperated Fusileers” [6, Vol. 3, 44]). Читатель после такого описания предательского поведения русского, естественно, негодует вместе с автором и невольно сравнивает благородный поступок англичан с “варварством” русских. Несколько позже автор колоритно описывает не только самого Галицына, но и его русское окружение: “Немного в стороне от того места, где более тысячи русских кавалеристов стреножили своих коней, и где они готовили, курили, ели кислую капусту и пили горький квас или обжигающую водку, расположившись вольготно на всё ещё сырой траве, скинув пояса и шлемы <...>, князь Галицын вместе с несколькими шумными русскими офицерами наслаждались наспех приготовленным обедом возле стены татарского виноградника – сооружения, которое, судя по толщине стены, древности и высоте, должно быть, было развалинами одной из многих крепостей, построенных в Крыму в пятом веке для обороны от готов и гуннов”. (“Apart from where more than a thousand Russian heavy cavalry had hobbled their horses, and were cooking, smoking, eating sour krout and drinking bitter quass or fiery raki, some lounging at length on the still damp grass, with their belts and leather helmets off <...>, Prince Galitzin and a few noisy Russian officers were partaking of a hurried repast near the wall of a Tartar vineyard – an erection which, from its massive thickness, age, and height, must have been a remnant of one of the many fortresses erected in the Crimea during the fifth century against the Goths and Huns” [6, Vol. 3, 114-115]). Явно прослеживается пренебрежительное отношение автора к русским простолюдинам, которые едят кислую капусту и пьют горький квас.

Однако, основное внимание автор сосредоточивает на главном отрицательном персонаже – Галицыне. Когда Хорас Раморни оказывается в плену у Галицына, он даёт своё честное слово офицера, что не попытается сбежать, и поэтому он может относительно свободно передвигаться по крепости. Несмотря на это, Галицын обращается с ним холодно и пренебрежительно: “Несмотря на то, что он был русским князем и, соответственно, как мы можем предположить, джентльменом, Галицын смутно представлял себе то положение, которое занимает в английском обществе офицер любого ранга; и хотя и престарелый воспитатель Императора, и даже его кучер номинально носят звание полковника – ибо всё в России оценивается по мерке меча и эполетов, – он был склонен обращаться с “господином Рамхорновым”, как он его называл, довольно сдержанно, и даже

холодно, в особенности когда положение гарнизона в Севастополе стало незавидным”. (“Though a Russian Prince, and, consequently, we may suppose, a gentleman, Galitzin had but vague ideas of the position held in English society by an officer of any rank; and though the superannuated nurse of the Emperor, and even his coachman, have the nominal rank of Colonel – for everything is judged by the standard of the sword and epaulette in Russia – he was disposed to treat the “Hospodeen Ramhornoff,” as he called him, rather coldly, and all the more so when reverses came thick and fast upon the garrison of Sebastopol” [6, Vol. 3, 130-131]).

В данном отрывке мы встречаем типично английское слово – джентльмен. Что же означает – быть джентльменом? Как пишет С.Н. Кожевникова, обобщая взгляды различных английских писателей, “при всех различиях во взглядах, ясно просматривается общий контур джентльмена: он должен обладать большими личными достоинствами, доведенными до совершенства путем длительной шлифовки в процессе воспитания и образования; он должен быть сдержан, заботиться о своей репутации; в отношении к другим он должен быть доброжелательным, его благосклонность должна иметь универсальный характер, распространяться как на высших, так и на низших; он должен быть милосердным, то есть искренне сопереживать другим людям и стремиться активно делать добро” [2]. Какие же черты образа Галицына можно выявить? Это вероломство, подлость, подозрительность, тирания по отношению к подчинённым, самодурство, аморальность, и нечеловеческая жестокость. Такой набор качеств совершенно противоположен представлению англичанина о настоящем джентльмене. Если отмеченные выше отрывки являются свидетельством вероломства и подлости, то далее будут приведены текстовые свидетельства подозрительности, тирании, самодурства, аморальности и жестокости Галицына. Для более яркой обрисовки образа Галицына автор имплицитно противопоставляет его положительному герою – Хорасу. Оба образа достаточно ярко определены автором в третьем томе, когда Хорас попадает в плен к Галицыну.

Галицын постоянно подозревает, что Хорас что-то затевает: “Хотя мысль о том, чтобы нарушить данное слово чести, попытавшись сбежать или покинуть свою тюрьму без надлежащего обмена никогда и не приходила в голову Хорасу, манера обращения с ним Галицына оскорбительно свидетельствовала о том, что *он* подозревал, что что-то в этом роде затевается”. (“Though the idea of violating his parole of honour, attempting to escape or to quit his prison without being properly exchanged, never occurred to Horace, the manner of Galitzin offensively showed that *he* was suspicious of something of the kind being attempted” [6, Vol. 3, 169]). Далее находим очень интересное описание русско-татарского характера с точки зрения англичанина, формирующего свои представления о русских по газетным карикатурам и нелепым рассказам: “Русскому с татарскими корнями вкрадчивость и хитрость были присущи с колыбели, так же, как и капризы и тиранство; тогда его научили пинать образ его покровителя, святого Ивана Великого, и даже швырять его в огонь, если у него болел живот от переедания сладостей, или если он терял свой волчок или шарики, или же если кто-то из его товарищей давал ему взбучку за его наглое поведение”. (“To a Russian of Tartar descent, subtlety and craft were familiar, even as caprice and tyranny, from the days of his wooden cradle, when he had been taught to thump or kick the image of his patron, Saint Ivan Veliki, and even to thrust it in the fire if he suffered pain from overeating himself with pastillia or other sweetmeats; if he lost his top or marbles, or got cuffed for his insolent petulance by any of his companions” [6, Vol. 3, 169-170]). В данном отрывке можно со всей отчётливостью проследить стереотипы представления англичан о русских, которые могут показаться нам смешными и нелепыми, например, то, что русских с колыбели учат пинать образ святого, если что-то их раздражает. Такое описание поведения русских не может не вызвать чувства неправоты врага у английского читателя. Как справедливо отмечает Н. А. Ищенко, “враг должен вызывать острое ощущение опасности, уверенность в правоте “своих” и неправоте “чужих”, обязательный гнев и желание изобразить его не только страшным, безжалостным и диким, но и слабым и комичным, чтобы “своих” не покидала уверенность в неминувости победы” [1, 11]. В приведённых отрывках явно прослеживается такая тенденция: персонажу Галицына, т.е. врага, приписывается и дикость, и безжалостность, и слабость.

От обобщающего описания всех русских и татар в образе Галицына автор переходит к конкретному описанию подозрительности и недоверия Галицына: “Он подозревал, что редко что в этом мире делается по тем мотивам, которые приписывались этим деяниям, и он думал, что под прикрытием того, что происходило, что-то ещё, незамеченное, имело место быть. И поэтому ужасное недоверие ко всем и вся заполняло его существование”. (“He suspected that few things in this world were ever done for the motives really assigned to them, and he believed that under all that went on, something *else* was going on unseen. So there was a terrible distrust of everyone and everything pervading his whole existence” [6, Vol. 3, 170]). Подытоживает описание характера и привычек Галицына автор всего в одном небольшом, но ёмком предложении: “Он был москвитом до мозга костей!” (“He was Muscovite to the heart’s core!” [6, Vol. 3, 170]). Вот так читатель и

формирует своё представление о всех русских – опираясь на мнение автора, основанное, в свою очередь, на газетных и журнальных стереотипах.

Показательно и описание тирании Галицына по отношению к подчинённым: “Галицын был изрядным тираном. Редкий день проходил без того, чтобы какого-нибудь офицера не арестовали за незначительную провинность, или солдата не лишили его крохотного жалования по прихоти князя, вдобавок солдат секли, привязывали за шею и ноги к пушке или же отсылали на стрельбы”. (“Galitzin was a great tyrant. Seldom did a day pass without finding an officer under arrest for some petty fault; or a soldier mulcted of his miserable pay for the Prince’s behoof, flogged, tied neck and heels to a musket, or sent to shot drill” [6, Vol. 3, 137]). Автор не может не подчеркнуть здесь же и пагубные пристрастия, и сомнительные связи Галицына: “Все эти наказания обычно приводились в исполнение вечером, после того как Галицын хорошенько наберётся крымского вина; а вслед за тем, как он понаблюдает за наказаниями и помолится святому Ивану Великому перед безвкусным потемневшим образом, он обычно удалялся выкурить сигару в апартаменты к своему родственнику, полковнику Алексею Тегоборскому; с женой же его, цветущей и светловолосой Нориной Павловной он, казалось, был в очень близких отношениях”. (“And these punishments generally took place in the evening, after Galitzin had imbibed his full share of crimskoi; and after witnessing them, and saying prayers before a gaudy print of his patron, St. Ivan Veliki, he generally retired to smoke a cigar in the apartments of his kinsman, the Pulkovnick Alexis Tegoborski, with whose florid and fair-haired wife, Norina Paulovna, he seemed on remarkably intimate terms” [6, Vol. 3, 137]). Даже эпитет, который Джеймс Грант подбирает для описания образа святого – “gaudy” (“безвкусный, яркий, кричащий”) – говорит о неприязненном отношении автора ко всему русскому, к традициям и религиозным верованиям народа.

Однако, кульминацией нечеловеческой жестокости становится описание момента, когда пленного английского офицера Честерса (шулера и мошенника, в своё время обобравшего Галицына до нитки) закапывают заживо по его приказанию: “ ‘Да покончите вы с ним, наконец, заройте его как есть,’ сказал Галицын, не раздумывая. ‘Придержите патроны для других! Быстро – выполняйте мой приказ, не то вам же будет хуже!’” (“ ‘In with him as he is and cover him up,’ said Galitzin, remorselessly. ‘Keep your ammunition for others! Quick – obey me, or it shall be the worse for yourselves!’” [6, Vol. 3, 122])

Несмотря на преобладающее негативное описание характера и привычек Галицына, автор отдаёт должное его образованности: “Галицын был хорошо образован и знал всё то небольшое, что тогда существовало из русской литературы; так, он брал на себя смелость переводить Гвенни нежные отрывки из стихов графини Ростопчиной, которые ему пришлось по душе (а так как это была подпольная литература, то распространялись эти стихи только в рукописном варианте), или стихи Пушкина, который так сладко воспел Фонтан Слез во дворце крымских ханов”. (“Galitzin was well educated and knew all the little that existed then of Russian literature; thus he made many an excuse of translating to Gwenny the tender passages which he had marked off in the poems of the Countess Rostopchin (which being secret literature, circulate in MS. only) or the verses of Puschkin, who has sung so sweetly of the Fountain of Tears in the palace of the Crimean Khans” [6, Vol. 3, 194]). Как видим, автор считает, что на тот момент – середину XIX века – в русской литературе было не так уж много хороших произведений. Однако не упомянуть Пушкина он не может – гений русской словесности был почитаем даже англичанами, всегда считавшими, что родиной всего самого лучшего – от прозаических товаров до возвышенной литературы – является только Великобритания. Н. А. Ищенко отмечает, что “в целом россияне под влиянием переводов стали рассматриваться как “хорошо образованные варвары” [1, 16-17]. Такая точка зрения находит своё подтверждение и в рассматриваемом произведении.

Дабы усилить неприязнь английского читателя по отношению к Галицыну, автор вкладывает в его уста дерзкий, с точки зрения любого англичанина, монолог об Англии и всём английском: “Скажите ей, что если она выйдет за меня замуж без лишнего шума или нелепого сопротивления, я открою перед ней жизнь, полную богатства и великолепия в Санкт-Петербурге или в Москве – я предоставлю ей такой выбор – в Баден-Бадене, или же ещё где-либо, жизнь такую, какую она даже не сможет представить в Англии – в этой стране туманов, исключительности во всём, предрассудков, где всё иностранное сразу клеймится как смешное и судится по стандартам Пол-Мола или Старого Бейли – ваших Таймс или Панч. Я знаю всё об этом, я был в Лондоне, и был там достаточно долго, чтобы судить”. (“Tell her that if she will marry me without any fuss or absurd resistance, I shall open up to her a life of wealth and brilliance at St. Petersburg or Moscow – she can have her choice – at Baden-Baden, and elsewhere, such as she cannot conceive and could not have in England – that land of fog, of exclusiveness, and insular prejudices, where everything foreign is deemed ridiculous and judged by the standard of Pall-Mall or the Old Bailey – your Times and your Punch. I know all about it; I have been in London, and was there too long for my own profit” [6, Vol. 3, 220]).

Какие же выводы можно сделать из приведённых выше отрывков рассматриваемого произведения?

Во-первых, Галицын – главный антагонист, воплотивший в себе все негативные стороны русского характера в стереотипных представлениях англичан. Автор не поспешил на нелицеприятные описания жестокости, тирании, аморальности и предательского поведения Галицына. Галицын у Гранта – полностью отрицательный герой, наделённый автором всеми сомнительными чертами, свойственными русскому с точки зрения просвещённого англичанина;

Во-вторых, Голицын у Гранта – противоположность “кодексу джентльмена”. Это вероломный воин, жестокий тиран, расчётливый любовник, непредсказуемый самодур и варвар, хотя и образованный.

В-третьих, исходя из изображения персонажа Галицына Джеймсом Грантом, можем сделать вывод о том, что особенностью предикативного историзма данного писателя является то, что рассматриваемый персонаж не может быть отнесён ни к категории исторических, ни к категории фикциональных персонажей. Используя референциальную систему идентификации исторического персонажа в литературном произведении, мы пришли к выводу, что персонаж Галицына у Джеймса Гранта не может быть определён ни на уровне узнавания, ни на уровне собственно личности как непосредственного референта того персонажа, с которым она соотносима. Персонаж романа полностью вымышлен автором, в нём нет никакой исторической достоверности, однако фамилия взята из генеалогии реально существующего родовитого русского семейства. Все черты образа героя придуманы и не имеют ничего общего с реальными представителями семейства Голицыных. Пока на основании одного произведения Джеймса Гранта – “Желание леди Веддерберн” – можно сделать вывод об особенностях предикативного историзма писателя. Его персонаж – Галицын – не исторический, и не фикциональный.

Список использованных источников

1. Іщенко Н. А. Міфотворчість у воєнному дискурсі: національний міф про Кримську війну 1853-1856 років у літературі Великої Британії другої половини ХІХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец.: 10.01.04. “Література зарубіжних країн” / Н. А. Іщенко. – Сімферополь, 2008. – 44 с.
2. Кожевникова С. Н. Английский джентльмен XVIII века – модель поведения, дающая ключ к успеху [Электронный ресурс] / С. Н. Кожевникова // Сборник материалов XI Ежегодной Международной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы (17-21 сентября 2001 года, Тамбов). – 2001. – Режим доступа: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/kozhevnikova-anglijskij-dzhentlmen.htm>
3. Люсый А. Догматы и ноты. Николай Голицын – предтеча экуменизма [Электронный ресурс] / А. Люсый. – Режим доступа: <http://www.portal-credo.ru>
4. Спиридонов Д. В. Проблема историзма в художественной литературе: референциальный аспект / Д. В. Спиридонов // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. Вып. 10. – Филология. – 2005. – № 39. – С. 220–229.
5. Шлыкова О. В. Специфика историзма Чарльза Кингсли в контексте викторианского исторического романа: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.04. “Литература зарубежных стран” / О. В. Шлыкова. – Симферополь, 2010. – 22 с.
6. Grant James. Lady Wedderburn's Wish. A Tale of the Crimean War. In three volumes / J. Grant. – London: Tinsley Brothers, 1870. – 290p., 278 p., 282 p.
7. www.rulex.ru/01040404.htm

Summary. The article is devoted to the research of literary heritage of second-line British writer James Grant. Under consideration is his novel “Lady Wedderburn's Wish”. It is analyzed from the standpoint of matching text and reality. The image of the main negative character in the novel – Prince Galitzin – is viewed with the help of referential system of historic character identification. It makes possible to define the character as fictional or historic. Also, during the text study of the novel some stereotypes concerning the image of Russians that are typical for an Englishman of the XIX century are brought to light. It becomes clear that the main antagonist in the novel – Prince Galitzin – is an embodiment of all negative traits of character that are typical for a Russian from the point of view of an enlightened Britishman. The main features of predicative historicism of James Grant are being deduced.

Key words: predicative historicism, referential system of historic character identification, historic character, fictional character, non-gentleman, stereotype, the Crimean War.

“СЕРЦЕ ПІТЬМИ” ДЖОЗЕФА КОНРАДА: ПОЕТИКА ХРОНОТОПУ

У статті з'ясовуються особливості часопросторової організації в повісті Джозефа Конрада “Серце пільми”. Аналіз хронотопу засвідчує орієнтацію автора на художнє осмислення екзистенціальних проблем людського буття.

Ключові слова: *художня структура, хронотоп, екзистенціальна проблематика, художній час.*

Творчість Джозефа Конрада справила визначний вплив на поетику роману ХХ ст., що відзначали як літературознавці [див., напр., 5; 14], так і самі письменники. Зокрема, відомий американський письменник Дж.П. Воррен називав Конрада “найкрупнішим письменником, що стоїть біля витоків нашого сторіччя” [Цит. за: 8, 4]. Про оновлення Конрадом прозової розповідної техніки говорили також Ф. Скотт Фітцджеральд, Е. Гемінгвей, В. Фолкнер, Г. Грін, Т. Манн та ін. Однак практично ніхто з названих авторів не вказував, що таке оновлення торкнулося також часопросторової структури творів. Ця проблема, як і загалом спадщина Конрада, залишається мало вивченою у сучасному літературознавстві.

У даній розвідці ставиться мета з'ясувати особливості розгортання простору й організації художнього часу в центральному творі Джозефа Конрада, повісті “Серце пільми” (1899). Основними методологічними засадами здійснення дослідження є аналіз хронотопу як нероздільної єдності простору і часу в художньому творі (за М.М. Бахтіним) [1] і виділення в структурі хронотопу часу описаних подій і часу розповіді про ці події (за Б.В. Томашевським) [9].

Як відомо, поняття хронотопу як сутнісного елемента художньої системи літературного твору обґрунтував М.М. Бахтін. Дослідник наголошував, що “в літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому й конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо зримим; натомість простір інтенсифікується, втягується у рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється та вимірюється часом. Цим пересіченням рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп” [1, 235]. Хронотоп є основним засобом моделювання художнього світу і безпосередньо пов'язаний із авторською концепцією світу і людини [7, 562].

Структуру художнього часу досліджував відомий представник російської формальної школи у літературознавстві Б.В. Томашевський, який, зокрема, наполягав, що під художнім часом ми повинні розуміти як час подій, зображених у творі, так і розбіжності між тим, коли згадані описані події відбулись, і тим, коли про них повідомив наратор як свідок і учасник цих подій чи інформатор, який довідався про них [9, 155-156]. Ця продуктивна ідея стала і надбанням сучасної наратології; її представники оперують численними термінами на позначення різних видів художнього часу: дієгезис (розказана історія), дискурс (форма розказування історії), анахронії (порушення хронологічної послідовності розповіді). Ж. Женетт вдається до поділу часу на такі категорії: “порядок”, “тривалість” і “частота”. Дослідник пропонує складну модель часової логіки оповіді, демонструючи прийоми порушення порядку часового руху, модифікації тривалості й частоти подій, різні варіанти темпу оповіді. Темп оповіді ніколи не збігається з тим часом, у якому події відбулися. Тут, за Женеттом, слід розрізняти резюме, сцену, паузу, еліпсис тощо [4, 66].

Проза Конрада надає багатий матеріал для аналізу новітніх розповідних форм та їх зв'язку з особливостями організації художнього часу і простору. Події у його творах зазвичай розгортаються в конкретному соціально-історичному часопросторовому континуумі, сучасному авторові. Однак уже те, що місцем дії найчастіше обирається море, корабель, острів (тобто *замкнений простір*), а час подій визначається обставинами *подорожі*, яку здійснюють герої морськими просторами, прибережними територіями чи країнами, відокремленими природними перепонами від основного материка, накладає істотний відбиток на художню структуру твору. Саме завдяки специфічній організації часопростору твори письменника виходять далеко за межі таких гіпотетичних жанрових очікувань читача, як орієнтація на “морську” чи “пригодницьку” прозу. Варто зазначити, що своїй першій опублікованій книжці – “Негр із “Нарциса”” – Конрад дав жанровий підзаголовок “морська повість” (A Tale of the Sea) і тим самим ніби визначив своє місце в жанрово-тематичній класифікації сучасної літератури.

“Серце пільми” розпочинається з чіткої вказівки на відповідні хронотопні моменти сюжетної історії: на яхті “Неллі”, що розташувалася в гирлі Темзи, п'ятеро осіб в очікуванні припливу слухають розповідь досвідченого капітана Марлоу про одну з своїх подорожей. При цьому

розповідач опосередковано вказує і на час “біжучого моменту”: через “тисячу дев’яťсот років” після вторгнення римлян у Британію, тобто “сучасність” – це межа XIX–XX століття: “I was thinking of very old times, when the Roman first came here, nineteen hundred years ago... yesterday... Light came out of this river since – you say Knights?” [12, 4] (Я думав про ті далекі часи, коли вперше тут з’явилися римляни, тисячу дев’яťсот років тому... вчора... Світло, скажете ви, запалало на цій ріці у добу рицарів? (тут і далі переклад з англійської наш. – Н.Я.). Часова дистанція, яку так очевидно акцентовано, має принциповий художній сенс. Вона відразу задає значущий масштаб розповіді, налаштовує на сприйняття подій у розрізі “великого” історичного часу. Водночас доволі несподівана поява прислівника “yesterday” в міркуваннях Марлоу-розповідача про давно минулі часи вказує на суб’єктивне сприйняття часу. Завдяки цьому і в читача створюється враження, ніби різні відтинки історичного процесу зливаються в єдиному часовому потоці. Можна сказати, що вже тут у хронотопі твору знаходить вираження популярна на початку XX ст. ідея філософа А. Бергсона про багатовимірність часу і його сприйняття людиною.

Відповідно до теорії Бергсона, існує час (temps) – щось загальне, абстрактне, і “тривалість” (duree) – суб’єктивно-психологічний і разом з тим єдино конкретний час, що стягує в одну точку сьогодення все життя людини. “Тривалість” – це “безперервний розвиток минулого, що вбирає в себе майбутнє й розбухає в міру поступу вперед... усе, що ми почували, думали, бажали від раннього дитинства, все це отут – все тяжіє до сьогодення, готове до нього приєднатися, все напирєє на двері свідомості, яка намагається його відсторонити” [2, 42]; “...існування складається з сьогодення, яке безупинно відновлюється: немає нічого більш реального за тривалість, немає нічого, крім миттєвості, що вмирає й відроджується нескінченно” [2, 206]. Саме “тривалість”, за Бергсоном, є справжньою сутністю життя як розвитку, у ній безперервний “потік станів” стирає часові межі й визначеність простору. Можна з точністю сказати, що ці ідеї не були знайомі Конраду, оскільки праця Бергсона “Творча еволюція” з’явилася 1907-го року, тобто до написання основних творів Конрада, однак у тому, як сприймається час героями його творів, неважко спостерегти типологічну спорідненість із характеристикою часу французьким філософом.

Специфіка хронотопу повісті зумовлюється і тим фактом, що в ній є два “Я-розповідача”: “Я-розповідач” першого рівня (або первинний розповідач), який розпочинає розповідь і є свого роду квазіавтором (“наївний” читач може ототожнювати його з біографічним автором, але для читача “підготовленого” зрозуміло, що це створений Конрадом-письменником “образ автора”, який підлягає такому самому аналізу, як і будь-який інший художній образ твору), і “Я-розповідач” основної історії, капітан Чарлі Марлоу. Останній розкриває друзям-морякам обставини своєї подорожі до якоїсь країни з “великою могутньою річкою” в глибині континенту, який також не називається, але легко ідентифікується як Африка, а річка – як Конго (у нотатках до написання твору часто фігурувало “the Congo story”). Це місце, де добувають слоновою кісткою для Європи, власне, і є “серце п’ятьми” у сприйнятті героя.

Кореляція двох розповідей значно ускладнює хронотоп і сприяє універсалізації художньої концепції твору. У творі встановлюється подвійний статус хронотопу: де і коли відбувається розповідь Марлоу (зовнішня наративна ситуація, за визначенням Ф. Штанцеля [див.: 11, 110–112]) експліцитно заявлено, тоді як хронотоп подій самої розповіді капітана залишається невизначеним. Ця змодельована автором невизначеність набуває значного художнього потенціалу, оскільки виводить розповідь за межі конкретного соціально-історичного часу і локального місця дії у часопростір людської екзистенції, для якої значущими є не сьогоденні, а універсальні виміри, пов’язані з категоріями вічності й нескінченності.

Потрапивши в “чужі краї”, Марлоу розуміє, що тут не діють звичні норми цивілізованого світу. Але протиставлення чисто географічне (Європа – Африка) швидко долається. “Чужий простір” сприймається героєм-розповідачем як простір минулого, коли людина існувала в умовах “дикої” природи, лише потенційного переходу від “стану хаосу” до “стану порядку”.

Цей неочевидний наративний перехід із простору в час був одним із найпродуктивніших новаторських відкриттів Конрада. Згодом його підхопили такі письменники-модерністи, як Дж. Джойс, В. Вулф, В. Фолкнер, інспірувавши відповідні літературознавчі дослідження, узагальнені в праці Дж. Френка “Просторова форма у літературі” [13]. Парадокс цієї форми полягає, на думку дослідника, в тому, що твір, сюжет якого становить суцільно просторове розгортання безлічі розрізнених епізодів, повинен створювати ефект одночасності дії. Внаслідок відсутності часової послідовності в ході оповіді час як такий зникає.

Саме це відбувається в повісті “Серце п’ятьми”. Подорож Марлоу постає мандрівкою західної цивілізації у своє минуле, в ході якої відбувається своєрідне злиття часів. “And this also has been one of the dark places of the earth” [12, 4] (“І це також було одне з темних місць землі”) – ці слова Марлоу промовляє ще до своєї розповіді, маючи на увазі не Африку, а Англію. Його реальна поїздка здійснюється “у просторі”, до “чорного” континенту, але набуває символічного значення

подорожі “у часі” – як відвідування темного минулого людства й водночас відкриття “темного в душі” людини поза історичним часом.

Специфіка хронотопу зумовлює актуалізацію символічного плану назви твору. “Серце п'їтьми” – не лише просторова метафора Африки, а психо-ментальна метафора глибин і таємниць людської підсвідомості. На берегах “могутньої річки” Марлоу має зустрітися з містером Куртцом, начальником торговельної станції, людиною-легендою, як його представляли від самого початку подорожі через те, що він досягнув неймовірних успіхів у заготівлі слонової кістки. Заочне знайомство з містером Куртцом й отримання все нової інформації про нього на шляху до пункту призначення переорієнтовує основну мету подорожі Марлоу; тепер він бачить її у тому, щоб “поговорити з містером Куртцом”. Очевидно, саме розмова з ним могла б прояснити феномен цієї людини, і до зустрічі у верхів'ях африканської ріки Марлоу не може уявити собі його інакше, ніж у процесі безпосереднього мовлення: “The man presented himself as a voice...” [12, 42] (“Думаючи про цю людину, я думав про його голос...”). Це знову ж таки набуває принципового значення в контексті розповідного новаторства Конрада, що згодом у наратології отримало теоретичне осягнення як опозиція і синтез феноменів, які Ж. Женнетт сформулював як “хто бачить” і “хто говорить” [4, 202].

Мандрівка у часі, здійснювана розповідачем, аж до зустрічі і короткої розмови зі смертельно хворим на той момент Куртцом, дає Марлоу двоїсте відкриття: первісного за життєустроєм світу і вічно-первісних початків людини, прихованих в глибинах її внутрішнього світу. Він стає свідком доісторичного буття, де панують жорстокість й антигуманізм, а створені цивілізацією стереотипи та усталені норми повністю втрачають сенс, демонструючи свою відносність, умовність і хисткість. Марлоу вражає малоцінність людського життя, він стає свідком колоніально-злочинного ставлення до тубільців. Однак при цьому соціально-політична проблематика не висувається на передній план, залишаючись на периферії художнього інтересу автора. Як слушно зазначає К. Генієва, у Конрада “соціальний, історичний аспект, при всій його важливості в ідейній структурі розповіді, ніколи не буває основним, тим паче домінуючим...” [3, 379]. Щоправда, дослідниця на цьому й зупиняється, констатуючи лише постановку “загальнолюдських проблем”; на нашу ж думку, у такий спосіб Конрад заявляє значущість саме екзистенціальної проблематики людського буття.

Відкриваючи “темний” бік існування і самої природи людини, мандрівка Марлоу, збіднена на події, збагачується його постійною рефлексією, що отримує метафізично-екзистенціальне спрямування. Своєю чергою ця рефлексія зумовлюється рецепцією фігури містера Куртца. Спершу для Марлоу він представляється свого роду символом сучасної цивілізації, світочем прогресу, на що прямо вказують слова Марлоу (“All Europe contributed to the making of Kurtz”). Але надто скоро цей образ-символ розсипається. Марлоу розуміє, що його попередні уявлення про Куртца виявилися помилковими. “Кращий представник цивілізації” залякує тубільців, силою зброї забирає у них слоновою кісткою, оголошує себе для них “богом”. Неважко побачити, що в образі Куртца втілено конрадівське ставлення до так званої “нової людини” чи “надлюдини”, проголошеної Ніцше. Куртц – індивідуаліст із неприхованою “волею до влади”, він позбавлений “сентиментальної слабкості”, не знає моральних обмежень; для тубільців він мало не бог, займаючи місце серед “демонів країни” і фактично схвалюючи звернений до нього ритуал жертвопринесення.

Проте спроба стати богом за життя, піднісши себе над іншими людьми, зазнала краху: надлюдину, що досягнула, здавалося, останньої сходинки “драбини до неба”, чекає падіння – нижче первісного варварства, за оцінкою Марлоу, який нагороджує Куртца симптоматичним епітетом “жалюгідний Юпітер”. Крім того, саме ім'я новонародженого бога набуває зворотного щодо етимології символічного значення, адже “Куртц” у перекладі з німецької означає “короткий”. Відкриваючи волю “внутрішньому світу інстинктів”, всупереч сподіванням Ніцше, конрадівська сильна особистість стає не цільною, “здоровою” людиною, а божевільним, що втратив усякий зв'язок із реальністю. Замість злиття двох початків – “п'їтьми” і “світла”, хаосу й цивілізації (діонісійського й аполлонівського) – в образі Куртца дві частини розколеної особистості заперечують одна одну: “посланець гуманності, науки й прогресу” існує у відриві від жорстокого “демона”; вони на мить зіллються в момент смерті – при проголошенні “вироку пригодам своєї душі на землі”.

В одному з пізніших роздумів Марлоу про Куртца є слова, в яких неважко почути знаменитий афоризм Ніцше: “Якщо надто часто заглядатимеш у безодню, то безодня загляне і в тебе”: “the wilderness had found him out early, and had taken on him a terrible vengeance for the fantastic invasion. I think it had whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception...” [12, 53] (дика глушина рано його відзначила і жорстоко йому помстилася за фанатичне вторгнення. Думаю, вона нашептала йому про нього самого те, чого він не знав, про що не мав уявлення...).

Згідно з запозиченим Конрадом у Г. Джеймса принципом накладання точок зору в процесі розгортання розповіді [10, 466] у повісті поступово з'являються інші персонажі, які складають різні характеристики Куртца. Так, у хронотоп повісті вклинено зустріч із людиною, яка стає ще одним розповідачем і створює свою версію людини-бога. Це вірний друг і послідовник Куртца, двадцятип'ятилітній росіянин, син архієрея, який зробив подорож змістом свого життя і виявився волею долі закинутим в Африку. Марлоу стикається з ним напередодні безпосереднього знайомства з Куртцом. Після захопленої розповіді росіянина про зустріч і спілкування з цією, як він каже, "великою людиною", Марлоу знову втрачає певність: для нього Куртц і просто божевільний, і геніальний містифікатор, і видатна людина. Взаємовиключні судження розповідача про героя немов ведуть між собою напружений діалог, у якому поставлені вище питання і майбутні очікування стають ще більш розмитими і невизначеними.

Показово, що образ Куртца виникає в темряві й асоціюється з мороком, п'ятою метафізичною: "Його огортав непроникний морок ("darkness"); "Я лежу тут, у темряві ("in the dark"), і чекаю смерті", – говорить Куртц. Навіть у пізніші спогади Марлоу про Куртца вторгається видіння, окутане мороком: "I had a vision of him on the stretcher, opening his mouth voraciously, as if to devour all the earth with all its mankind. He lived then before me; he lived as much as he had ever lived – a shadow insatiable of splendid appearances, of frightful realities; a shadow darker than the shadow of the night, and draped nobly in the folds of a gorgeous eloquence" [12, 68] (я побачив його на носилках; він прожерливо відкривав рот, наче хотів проковтнути всю землю і всіх людей. Він жив, жив, як і раніше – ненаситний привид, що прагнув блискучої видимості і страшної реальності; привид темніший за темряву ночі і шляхетно задрапірований у складки вишуканого красномовства...). Так крізь образ Куртца проступає інший, космічний образ – вічної й непереможної п'ятми ("the conquering darkness", "an eternal darkness"), непізнаного хаосу, що прийняв у себе трагічного героя, який ризикнув змагатися з нею. Останні слова вмираючого Куртца звучать як містичне одкровення: "Anything approaching the change that came over his features I have never seen before, and hope never to see again. Oh, I wasn't touched. I was fascinated. It was as though a veil had been rent. I saw on that ivory face the expression of somber pride, of ruthless power, of craven terror – of an intense and hopeless despair. Did he live his life again in every detail of desire, temptation, and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision, – he cried out twice, a cry that was no more than a breath – 'The horror! The horror!'" [10, 68]. Ці слова героя завершують шлях пізнання капітаном Марлоу загадки жажливої і водночас величної особистості.

Власне смерть і похорон Куртца майже не описані, тільки декілька знижених побутових деталей: обід у кают-компанії, мухи на скатертині, рій мошкари в лампі, зацікавлені обличчя і коротке повідомлення: "I went no more near the remarkable man who had pronounced a judgment upon the adventures of his soul on this earth. The voice was gone. What else had been there? But I am of course aware that next day the pilgrims buried something in a muddy hole" [10, 64] (Більше я не підходив до цієї видатної людини, що проголосила вирок пригодам своєї душі на землі. Голос замовк. Що було в нього, крім голосу? Але мені відомо, що наступного дня пілігрими щось поховали у брудній ямі).

Пересічення різних хронотопів є вельми істотним для розуміння подібності доль розповідача і героя: Марлоу підійшов до тієї ж межі, що й Куртц, розділивши з ним передсмертне видіння. Ще раніше, до зустрічі зі своїм неусвідомленим alter ego, одержавши неправдиві відомості про його смерть, Марлоу почуває "безмежну скорботу", "зневіру й самотність, немов у мене відняли віру" [12, 65]. Після справжньої смерті Куртца Марлоу довелося буквально перехворіти своїм героєм, розставання з ним ледве не вартувало йому життя. Залишаючись у стані непевності щодо суті особистості Куртца, Марлоу переносить свою розгубленість на світ, життя і долю людини: "Droll thing life is – that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose. The most you can hope from it is some knowledge of yourself – that comes too late – a crop of unextinguishable regrets" (Дивна річ життя, таємниче, безжалісно впорядковане переслідування марнотної мети. Найбільше, що може отримати від нього людина, – це пізнання самої себе, що приходить надто пізно і приносить вічні шкодування).

Важливо, що в процесі розповіді Марлоу мають місце зупинки, коли наратив повертається до вихідної точки у просторі і часі – палуби яхти "Неллі" і "теперішнього" самої розповіді, тобто час події і час розповіді постійно корелюють між собою. За рахунок такої кореляції створюється пунктирний наратив, коли вбудована оповідь час від часу переривається історією-обрамленням (у термінах наратології – екстрадієгетичний і інтрадієгетичний наратив [4, 236]). При цьому "Я-розповідач" першого рівня акцентує увагу читача як на тих змінах, що відбуваються з Марлоу (як він сам переживає свою розповідь), так і на особливостях сприйняття його розповіді реципієнтами-слухачами. Завдяки часовим переходам у розповіді на очах читача відтворюються не просто спогади про давно минулі події, але розгортається процес самоусвідомлення Марлоу,

відкриття ним “пітьми” внутрішнього світу людини: “Soul! If anybody ever struggled with a soul, I am the man... But his soul was mad. Being alone in the wilderness, it had looked within itself, and, by heavens! I tell you, it had gone mad...” [12, 98] (Душа! Якщо ж комусь і доводилось вести боротьбу з душею, то це був я... Але його душа була одержима безумством. Закинута в дику глушину, вона заглянула в себе і – збожеволіла).

Марлоу з посередника між героєм і “аудиторією” перетворюється на самостійного персонажа, що вимагає від читача максимуму уваги. Не випадково у моменти запинки його розповіді первинний розповідач підкреслено фіксує ті зміни, що відбуваються з Марлоу. Відтак виявляється, що Куртц як герой історії, яку розповідає Марлоу, служить засобом виявлення внутрішніх протиріч у характері останнього, своєрідним екраном, на який той проєктує власні таємні ілюзії й сумніви. Тому подієвий план (“what happened to me”, як говорить Марлоу) не настільки важливий, як зміни, що відбуваються у свідомості розповідача паралельно з рухом “у напрямку” до Куртца (“the effect of it on me”). Зустріч із героєм є головною віхою духовного становлення розповідача. У міру наближення до “серця пітьми” фіксація найдрібніших деталей подорожі витісняється “метафізичними” міркуваннями Марлоу, який прагне засобами мови відобразити “нескінченність”. Чим ближче він підходить до необхідності визначити поняття “пітьми”, тим невиразнішою стає його мова: більш сугестивна, ніж та, що оперує буквальними смислами, вона перенасичена асоціаціями, які, за відчуттям самого Марлоу, не завжди зрозумілі слухачам. Однак інакше не можна передати таїну “пітьми” і страх людини перед її ірраціональною сутністю.

Постійне реверсування розповіді, хронотопні вставки і переходи навіюють читачеві відчуття того, що первісна, древня, “безмірна” пітьма (“an immense darkness”) обступає учасників історії, її розповідачів і слухачів (а значить, і самого читача); вона позбавляється часової і географічно-просторової конкретності і набуває ознак вічного й незбагненого феномена. У такий спосіб, через граничну хронотопну універсалізацію, Конрад насичує “подорожню повість” філософсько-екзистенціальною проблематикою.

Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Бергсон А. Творческая эволюция / Анри Бергсон / Пер. с франц. – М.: “КАНОН-пресс”, “Кучково поле”, 1998. – 384 с.
3. Гениева Е. Ю. Конрад / Е.Ю. Гениева // История всемирной литературы: В 8 томах. – М.: Наука, 1983–1994. – Т. 8. – 1994. – С. 378–381.
4. Женетт Ж. Фигуры / Жерар Женетт. В 2-х томах. Том 2. – М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
5. Кеттл А. Введение в историю английского романа / Арнольд Кеттл. – М.: Прогресс, 1966. – 448 с.
6. Конрад Дж. Сердце тьмы и другие повести / Джозеф Конрад. – СПб.: Азбука, 1999. – 136 с.
7. Літературознавча енциклопедія / [укладач І.Ю. Ковалів та ін]. – К.: Академія, 2007. – Т. 2. – С. 624, [573] с.
8. Разинцева А.В. Наследие Джозефа Конрада и американский роман 1920-х годов (Ф. С. Фицджеральд и Э. Хемингуэй): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / А.В. Разинцева / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1996. – 201 с.
9. Томашевский Б.В. Теория литературы / Томашевский Б.В. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 334 с.
10. Урнов Д. М. Реальная и мнимая «объективность» в стиле Джозефа Конрада / Д.М. Урнов // Теория литературных стилей. Типология стилового развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 465–481.
11. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
12. Conrad, J. Heart of Darkness / Joseph Conrad – London: Penguin Books, 1973. – 111 p.
13. Frank J. Spatial Form in Modern Literature // “The Widening Gyre”, New Brunswick. – New York, 1963. – P.3–62.
14. The Joseph Conrad Society (UK). Official Website // <http://www.josephconradsociety.org/>

Summary. The article studies the peculiarities of the space-and-time organization in *Heart of Darkness* by Joseph Conrad. The analyze of chronotope shows author’s orientation on the existential problems of human being.

Key words: artistic structure, chronotope, existential problems.

АНТРОПОНІМІЧНИЙ ПРОСТІР АНГЛІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ НОНСЕНСУ

Стаття присвячена дослідженню власних імен художніх персонажів, створених уявою письменника і включених ним у текст англійської поезії нонсенсу. Автор намагається проаналізувати функціональне навантаження антропонімів у віршованих формах літератури абсурду з погляду семантики, синтактики і прагматики, визначити значимість різноаспектного аналізу функцій антропонімів для більш глибокого розкриття художніх образів твору.

Ключові слова: літературна ономастика, поетичні антропоніми, функція, експресивний потенціал.

Тема абсурду в англійській літературі має давні традиції, які сягають фольклорних джерел та дитячих віршів (Nursery Rhymes). Існує цілий художній напрям – література нонсенсу. Найвидатнішими представниками цього жанру вважають Едварда Ліра та Люїса Керола. Вихід у світ у 1846 р. "Книги нісенітниць" Едварда Ліра стало подією у культурному житті англійської нації 40 – 60 рр. XIX ст. Поезія абсурду (nonsensical poetry) набула значної популярності, надихнувши Л.Керола, сучасника Е.Ліра, на написання "Аліси у країні чудес" та "Аліси у задзеркаллі", які дослідники стали вважати великими прозовими жанрами літератури абсурду. Ці твори міцно увійшли у культурно-фонові знання носіїв англійської мови та сприяли розвитку жанру абсурду у рок-поезії 60-70 рр. XX ст. Цитати з поезії нонсенсу стали заголовками в багатьох творах англійських та американських письменників-класиків, зокрема: в оповіданні Теодора Драйзера "Will You Walk Into My Parlor" (у російському перекладі "Западня"), епістолярному романі Джин Уебстер "Daddy-Long-Legs" (у російському перекладі "Длинноногий дядюшка"), політичному романі Р.П.Уоррена "All The King's Men" ("Усе королівське військо", детективах Агати Крісті "Hickory-Dickory Death", "One. Two – Buckle My Shoe", "Crooked House" тощо.

За Ю.М.Карауловим культурологічний підхід при дослідженні мови означає виявлення різних типів мовних одиниць, насамперед тих, які у концентрованому вигляді відображають специфічний досвід нації, а саме: власні імена, поширені алюзії, культурно-історичні реалії, прецедентні тексти тощо. [5]. Власні імена відіграють дуже важливу роль в пізнанні історії, культури, мови народу іншої країни. Вони є універсальним і специфічним засобом, який дозволяє у певній мірі уявити соціальний статус, духовний світ, національні особливості того, хто дає ім'я і того, кому дають ім'я [4]. Дослідження власних імен художніх персонажів, створених уявою письменника і включених ним у текст літературно-художнього твору є новим ракурсом у дослідженні ономастики, оскільки антропоніми у мові художньої літератури мають великий експресивний потенціал і є важливим засобом структурно-семантичної організації художнього тексту. Ще не існує поки історичних розвідок, які б відображали закономірності розвитку художньої ономастики у світовій літературі, але існує ряд робіт, присвячених специфіці літературних антропонімів як елементів макроструктури цілого тексту, де актуалізуються категорії антропоцентричності, зв'язності, модальності, системності [8; 1; 5; 9]. Художні антропоніми функціонально завжди співвіднесені із текстом як цілим і з такими його аспектами як, композиція і сюжет. Антропоніми утворюють "ономастичний світ" художнього твору та творчості письменника, відіграють важливу роль у творенні тексту у плані розвитку його (тексту) синтагматики та парадигматики.

Мета цієї статті виявити функціональне навантаження антропонімів у віршованих формах літератури абсурду з погляду семантики, синтактики і прагматики, визначити значимість різноаспектного аналізу функцій антропонімів для більш глибокого розкриття художніх образів твору.

Абсурд як літературно-художній текст відрізняється двома характерними ознаками: гіперструктурованістю форми та множинністю інтерпретацій (7). Лімерики як мала віршована форма абсурду являє собою схему, кожна позиція якої може бути чітко зареєстрована. Схема може розвиватися у двох напрямках:

1. суб'єкт (стать, вік) з (місцевість N) має якісну ознаку і, яка проявляється у конкретній ситуації як і1, що викликає реакцію людей з місцевості N.
2. суб'єкт (стать, вік) з (місцевість N) здійснює поступок і,

що виявляється у конкретній ситуації як і1,
і характеризує суб'єкта з (місцевості N).

Вживання власних імен у лімериках обумовлено художнім задумом автора. Антропоніми беруть участь у творенні сюжету, виконуючи конструктивну та екзистенціальну функції (тобто функцію творення ірреального, неіснуючого світу). Оскільки мова йде про не реальну, безглузду ситуацію або подію автор вживає видумані ним самим антропоніми, часто з екзотичним звучанням (Beauchamp, Holmondeley, Tarr etc):

Said a bad little youngster named Beauchamp:
“Those jelly tarts, how shall I reachamp?
To my parents I'd go.
“But they always say “No”.
No matter how much I beseauchamp” [13, 133]

На омофонії власних і невластних імен(eight, ate, tkte-a-tkte, Tait) базується гумористичний ефект лімерика:

There was a young fellow named Tait.
Who dined with his girl at 8: 08
But I'd hate to relate
What that fellow named Tait
And his tkte-a-tkte ate at 8: 08! [13, 133 – 134].

Характерною рисою англійської культури є прагнення простих англійців поставити у центр уваги відомих у суспільстві людей, попліткувати про них у жартах [4; 220]. Такі приклади ми знаходимо у лімериках:

There's a notable family named Stein
There's Gertrude, there's Ep, and there's Ein.
Gert's prose is the bunk;
Ep's sculpture is junk;
And no one can understand Ein! [13, 125].

Цей вірш – своєрідна шарада, де мова йде про видатних людей: американського скульптора Джейкоба Епштейна, американську письменницю Гертруду Стайн (Штайн) та всесвітньвідомого вченого Альберта Ейнштейна.

Ця традиція простежується і у англійській рок-поезії:
I'm so tired, I'm feeling so upset
Although I'm so tired I'll have another cigarette
And curse Sir Walter Raleigh
(The Beatles – “I'm so tired”) [8, 88 –94].

Гумор цих рядків стає зрозумілим за умови обізнаності з історією. Вважається, що сер Уолтер Райлі, відомий мореплавець та політичний діяч, завіз тютюн в Англію.

Періодичний повтор імені створює рекурентність тексту, антропоніми виконують циклічну функцію. Як наприклад у вірші “The Quangle Wangle's Hat”. Наведемо лише два уривки з цього вірша:

On the top of the Crumpetty Tree
The Quangle Wangle sat,
But his face you could not see,
On account of his Beaver Hat
For his hat was a hundred and two feet wide,
With ribbons and bibbons on every side,
And bells, and buttons, and loops, and lace
Of the Quangle Wangle Quee

The Quangle Wangle said
To himself on the Crumpetty Tree –
“Jam, and jelly, and bread;
“Are the best of food for me!
“But the longer I live on this Crumpetty Tree
“The plainer than ever it seems to me
“That very few people come this way
“And that life on the whole is far from gay!”
Said the Quangle Wangle Quee. ... [13, 66 – 67].

Композиційну функцію виконують антропоніми у відомому вірші Едварда Ліра “Nonsense Alphabet” (у російському перекладі “Чепуховый алфавит”), де літери алфавіту позначають персоніфіковані сутності:

A tumbled down, and hurt his Arm, against a bit of wood.

B said, "My Boy, O! do not cry; it cannot do you any good!"

C said, "A cup of Coffee hot can't do you any harm."

D said, "A Doctor should be fetched, and ht would cure the arm."

E said, "An Egg heat up with milk would quickly make him well."

F said, "A Fish, if broiled, might cure, if only by the smell."

G said, "Green Gooseberry fool, the best of cures I hold.".... [13, 74].

До великих віршованих форм класичного нонсенсу дослідники відносять твір Люїса Керола "The Hunting of the Snark" ("Полювання на Снарка"), який був присвячений маленькій подружці письменника – Гертруді Четавей. Присвята написана у вигляді акровірша. Перші літери вірша-оригіналу утворюють фразу "Gertrude, chat away" ("Гертруда, давай поговоримо."). Власне ім'я реально існуючої людини виводить його за межі тексту, прив'язує останній до певних хронологічних рамок. Отже, антропонім виконує тут хронологічну функцію.

Власне ім'я Снарк, вжите у заголовку, видумано самим письменником, у тексті є порожнім антропонімом-символом. Автор так і не розкриває читачу, яка істота носить це ім'я. Л. Керол обмежується одним зауваженням в кінці вірша: "He had softly and suddenly vanished away –For the Snark was a Boojum, you see" [13, 103]. Витлумачення одного невизначеного поняття через інше невизначене поняття залишає читачеві тільки гадати, яка сутність приховується за цією власною назвою:

"Как только ни толковали «Снарка»! Одни доказывали, что Снарк символизирует богатство и материальное благополучие, отмечая то весьма странное обстоятельство, что отважные мореплаватели пытались поймать его с помощью железнодорожных акций и мыла. Другие считали, что это сатира на жажду общественного продвижения. Третьи видели в «Снарке» отражение «дела Тичборна», запутанного юридического процесса, привлечшего всеобщее внимание в 1871–1874 годах. Четвертые – арктическую экспедицию на кораблях «Алерт» и «Дискавери», вышедших в 1875 году из Портсмута в поисках Северозападного прохода и возвратившихся в Англию в 1876 году. Снарк, согласно этому толкованию, символизировал Северный полюс. Пятые видели в «Снарке» аллегорию «бизнеса в целом»... Позже появились и более сложные объяснения. Философ-прагматист Ф.К.С. Шиллер видел в нем сатиру на гегелевскую идею Абсолюта. А Мартин Гарднер доказывал, что поэму легко интерпретировать экзистенциально, приводя в подтверждение выдержки из Кьеркегора и Унамуно!" [13, 17 – 18].

Імена учасників полювання (Bellman, Boots, Barrister, Broker, Banker, Beaver) є культурними домінантами, функціонують у тексті як національно-культурний компонент, який допомагає виявити особливості характеру, характерні риси англійської нації, той або інший тип мовної особистості. Так Bellman супроводжує свої викрики ударами дзвону:

"And this was to tingle his bell..." [13, 83].

"And he angrily tingled his bell..." [13, 86]

"...a furious bell,

Which the Bellman rang close..." [13, 98]

Класифікація функцій антропонімів при аналізі художніх текстів ускладнюється тим, що власне ім'я персонажу може виконувати одночасно кілька різних функцій, які так тісно бувають між собою переплетені, що часом важко провести між ними чітку межу. Загалом можна умовно поділити усі функції антропонімів літературних персонажів на наступні блоки:

1). Функції художніх антропонімів, які засновані на функції загальнонародної, реальної ономастики а). функції, що базується на використанні загальних функцій власних імен; б). функції, що стосується спеціальних ономастичних функцій.

2). Функції художніх антропонімів, що утворюються безпосередньо у тексті і тим самим створюють його (функції текстотворення).

3). Художні функції, які реалізуються у підтексті літературного твору.

Будь-які художні функції антропонімікону у літературі абсурду засновуються врешті-решт на фундаменті властивостей і потенційних можливостях власного імені як лінгвістичної категорії.

Список використаних джерел

1. Андреева Л.И. Специфика имени собственного и возможности её использования в художественном тексте: автореф. дис.на соискание ученой степени канд. филол. наук: спец.: 10.02.19. "Русский язык"/ Л.И. Андреева. – Саратов, 1995. –18 с.
2. Болотов В.И. Актуализация антропонимов в речи (на материале английского языка): автореф. дис. на соискание ученой степени канд.филол.наук: спец.:10.02.04 "Германские языки"/ В.И. Болотов. – Ленин, гос. ун-т им.А.А.Жданова. –Л., 1982. – 24 с.
3. Буркова Т. А. Функции антропонимов в немецкой художественной прозе XX в. : диссертация на соискание ученой стьепени кандидата филологических наук: спец. : 10.02.04: "Германские языки"/ Татьяна Александровна Буркова.– Уфа, 2001. – 220 с.

4. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / Владимир Ильич Карасик. – Москва: Гнозис, 2004. – 390 с.
5. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Юрий Николаевич Караулов. – М.: Наука, 1987. – 264 с.
6. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе [Текст] / Юрий Александрович Карпенко // Филологические науки. – 1986. – № 4. – С. 34-40.
7. Ключев Е.В. Теория литературы абсурда / Евгений Васильевич Ключев – М.: Изд-во УРАО, 2000. – 104 с.
8. Лисица И.В. Абсурд реальный и мнимый в английской рок-поэзии 60 – 70 годов XX в. / И.В. Лисица // Образование и культура России в изменяющемся мире. – Новосибирск, 2007. – С. 88-94.
9. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми / Олена Олександрівна Селіванова. – Полтава: ”Довкілля-К“, 2008. – 712 с.
10. Фоянкова О.И. Имя собственное в художественном тексте / Ольга Игоревна Фоянкова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. – 103 с.
11. Чавпецова С.В. Функции личных имен собственных в английском художественном тексте: автореф. дис. канд. филол. Наук: спец.: 10.02.04 “Германские языки” / С. В. Чавпецова. – Л.: ЛГПИ, 1989. – 15 с.
12. Lear Edward. Book of Nonsense / Edward Lear. – Режим доступа : http://www.everypoet.com/archive/poetry/Edward_Lear/
13. Topsy-Turvy World: English in Verse – Moscow: Progress, 1978. – 520 с.

Summary. The article is devoted to the investigation of literary proper names, created by the writer’s imagination in English poetry of nonsense. The author deals with semantic, syntactic and pragmatic functions of proper names in poetical nonsense texts and tries to determine their relevance in creating literary images.

Key words: literary onomastics, proper names, functions, expressive potential.

АВТОРИ СТАТЕЙ

Абрамець Іда Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент Східноукраїнського національного університету імені В. Даля (м. Луганськ).

Абрамович Семен Дмитрович, доктор філологічних наук, професор, звідувач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Айвазова Ельвера Рустемівна, старший викладач кафедри іноземних мов Національної академії природоохоронного і курортного будівництва (м. Сімферополь).

Акоп'янц Нуну Михайлівна, аспірант Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Акулова Надія Юріївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Алексенко Віталія Федорівна, викладач Інституту міжнародних відносин Київського національного університету імені Тараса Шевченка, аспірант кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Бенкендорф Геннадій Данилович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Боднар Оксана Ярославівна, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов ПВНЗ "Галицька академія" (м. Івано-Франківськ).

Бондарева Олена Євгенівна, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка.

Бойницька Ольга Сергіївна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Боковець Анастасія Вікторівна, науковий співробітник Лабораторії Ренесансних Студій (КПУ, м. Запоріжжя).

Ванденко Ольга Анатоліївна, старший викладач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Васьків Микола Степанович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Галицька Євгенія Геннадіївна, здобувач кафедри світової літератури та класичної філології Донецького національного університету.

Голубішко Ірина Юріївна, старший викладач кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Гурбанська Антоніна Іванівна, доктор філологічних наук, професор, директор Інституту журналістики і міжнародних відносин, завідувач кафедри журналістики та видавничої справи Київського національного університету культури і мистецтв.

Даниліна Олена Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Дем'яненко Марина Сергіївна, аспірант кафедри російської і світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Дербеньова Лідія Вікторівна, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і практики перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

Єременко Олена Володимирівна, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка.

Журавльова Світлана Сергіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету.

Іванюк Борис Павлович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської класичної літератури та теоретичного літературознавства Єлецького державного університету ім. І.О. Буніна (Росія).

Івасишена Тетяна Володимирівна, викладач кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Іконнікова Марина Валеріївна, аспірант кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Ільїнська Ніна Іллівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри іноземних мов та літератури Херсонського державного університету.

Калашникова Ольга Леонідівна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри гуманітарної підготовки та ідентифікації культурних цінностей Академії митної служби України (м. Дніпропетровськ).

Карбашевська Оксана Василівна, аспірант Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Кеба Олександр Володимирович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури, проректор з наукової роботи Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Кеба Тетяна Василівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Клюка Тетяна Любомирівна, аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Кобзар Олена Іванівна, доцент кафедри ділової іноземної мови Полтавського університету економіки і торгівлі.

Козьмик Ганна Олександрівна, старший викладач кафедри теорії та практики перекладу Запорізького класичного приватного університету.

Колбєнєва Юлія Сергіївна, аспірант Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Колупасєва Олена Миколаївна, аспірант кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Комарніцька Людмила Миколаївна, аспірант кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Коркішко Вікторія Олегівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету.

Костенко Ганна Миколаївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу Запорізького національного технічного університету.

Кофлер Денис Фрідріхович, здобувач кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ).

Кришталюк Ганна Анатоліївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Крючкова Ольга Русланівна, викладач Кам'янець-Подільського коледжу культури та мистецтв.

Кудрявцев Михайло Григорович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Кудряшова Оксана Валентинівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, компаративістики та соціальних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка.

Кушнірова Тетяна Віталіївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка.

Кшевецький Володимир Сергійович, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Лаврова Алла Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Лагодзинська Лариса Юріївна, аспірант, викладач іноземної мови та зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського індустріального коледжу.

Литвинюк Оксана Миколаївна, викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Лілова Олена Євгенівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Запорізького класичного приватного університету.

Мажара Наталія Сергіївна, аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Маринчак Віктор Андрійович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна.

Мартиненко Олександра Олегівна, аспірант кафедри російської і світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Мітроусова Тетяна Валеріївна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Миколайчук Аліса Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Михайлишин Уляна Іванівна, кандидат філологічних наук, доцент Галицького інституту імені В'ячеслава Чорновола (м.Івано-Франківськ).

Насмінчук Галина Йосипівна, кандидат філологічних наук, професор кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Насмінчук Ірина Анатоліївна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Ніколенко Ольга Миколаївна, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г.Короленка.

Нямцу Анатолій Євгенович, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства Чернівецького національного університету ім. Юрія Федьковича.

Остапенко Ірина Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Пантелей Інна Анатоліївна, викладач кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Петровська Світлана Семенівна, кандидат філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Полещук Ганна Ярославівна, кандидат філологічних наук, старший викладач Київського національного університету культури і мистецтв.

Попадинець Оксана Олександрівна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Пустовіт Валерія Юріївна, доктор філологічних наук, професор кафедри української мови та літератури Східноукраїнського національного університету імені В. Даля (м. Луганськ).

Решетюк Тетяна Павлівна, аспірант кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Саковець Світлана Петрівна, аспірант кафедри журналістики і літературознавства НУ "Острозька академія" (м. Острог).

Салтанова Інна Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Свідер Ірина Анатоліївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Семелюк Роман Миколайович, викладач кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Сивак Лариса Михайлівна, асистент кафедри філологічних дисциплін Буковинської державної фінансової академії (м. Чернівці).

Силаєв Олександр Сергійович, доктор філологічних наук, професор кафедри російської та світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Ситник Наталія Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Старостенко Тетяна Миколаївна, кандидат філологічних наук, викладач кафедри англійської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Страшок Наталія Михайлівна, аспірант Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Титянін Костянтин Олексійович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Ткачов Юрій Геннадійович, доктор філологічних наук, доцент Геттингенського університету (кафедра слов'янської філології, філософський факультет) (Німеччина).

Харюк Інна Романівна, викладач ЧТЕІ КНТЕУ, аспірант кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Черніков Іван Миколайович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри педагогіки Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Чернікова Олександра Іванівна, аспірант Київського національного педагогічного університету ім. Драгоманова.

Чубукіна Ольга Володимирівна, аспірант Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Шаповал Ольга Григорівна, викладач кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Шарова Тетяна Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Шулик Поліна Львівна, кандидат філологічних наук, доцент, професор кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Юферева Олена Володимирівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Запорізького національного технічного університету.

Язикова Тетяна Володимирівна, аспірант кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського.

Яковлева Наталія Миколаївна, аспірант кафедри зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Яковлева Ольга В'ячеславівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

ЗМІСТ

И.В. Абрамец	
Образ “другой действительности” в лирике А. Блока	3
С.Д. Абрамович	
Стихотворение М. Тилло “Ренессанс”: идея, образная структура, стилистика	10
Э.Р. Айвазова	
Сатира как предмет литературной эстетики	14
Н.М. Акопьянц	
Внутренняя речь как средство характеристики персонажей в романе А. И. Солженицына “Раковый корпус”	18
Н.Ю. Акулова	
Імпресіоністичний хронотоп у системі поезики Михайла Івченка	22
В.Ф. Алексенко	
Тема проповіді в романі О. Голдсмита “Векфільдський вікарій” як вираз просвітницької віри в добру природу людини	27
Г.Д. Бенкендорф	
Сприйняття золотого кольору німецькою національною свідомістю на поетичному рівні	31
О.Є. Бондарева	
Угруповання “Західний вітер” в українському літературному процесі 1990-х рр.	37
О.С. Бойніцька	
Постмодерністська та реалістична поезика в англійському історіографічному романі	41
А.В. Боковець	
Форми побутування і художньої репрезентації ліричних поетичних текстів у ранній тюдорівській Англії	44
О.А. Ванденко	
Співвідношення історичного факту та вимислу у творі П. Гертлінга “Гельдерлін”	49
М.С. Васьків	
Два твори Івана Багмута на одну тему: нарис і повість, художня публіцистика і художня література	53
Е.Г. Галицкая	
Своеобразие композиции пьесы Т. Стоппарда “Индийская тушь”	59
И.Ю. Голубишко	
Экфрастический дискурс в произведениях В.Г. Короленко	63
А.І. Гурбанська	
Категорії літературного роду (теоретичні проблеми генези, еволюції, термінології і поезики)	68
О.В. Даниліна	
Автобіографізм прози Марії Матіос	72
М.С. Демьяненко	
Пространственная организация романа И.Г. Эренбурга “Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников”	76
Л.В. Дербенёва	
Тема и её вариации: концепция семьи Ф.М. Достоевского как литературный фон “безотцовщины” А.П. Чехова	79
О.В. Єременко	
Теоретичні аспекти кореляції синтетичних та синкретичних компонентів художнього образу	83
С.С. Журавльова	
Книга “Алфавит собранный, рифмами сложенный...” Свт. Іоана Максимовича як явище національної агіографічної поезії доби бароко	87
Б.П.Иванюк	
Память жанра, память о жанре и метажанр	92
Т.В.Ивасишена	
Особенности воплощения пирамидальной композиции в пьесах Л.Андреева	96

М.В. Іконнікова	Епітет у структурі тоталітарного дискурсу (на прикладі роману-антиутопії ХХ ст.)	100
Н.И.Ильинская	“На весах Иова” : экзистенциальный вектор духовных исканий русской поэзии ХХ века	103
О. Л. Калашникова	Агиография или роман: у истоков русской женской мемуаристики	110
О.В. Карбашевська	Українські та британські народні балади про смерть воїна на полі бою: поетика та літературна рецепція	116
Т.В. Кеба	Поэтика Иннокентия Анненского: итоги и перспективы изучения	120
Т.Л. Клюка	Концепція трагічного у п'єсі Юджина О'Ніла “Пристрасті під в'язами”	126
О.І. Кобзар	Міфопоетика Фрідріха Геббеля у контексті міфокритики ХІХ ст.	130
Г.О. Козьмик	Специфіка репрезентації трансгресії в англійському ренесансному джесті: між критицизмом і апологетикою	134
Ю.С. Колбенева	Жанровое своеобразие пьес Екатерины II	137
О.М. Колупасва	Специфіка фонічної організації англійського й україномовного сонета кінця ХІХ – початку ХХ ст.	141
Л.М. Комарніцька	Трансформація гетівської традиції в російській драматургії кінця 30-х – початку 40-х рр. ХХ ст.	146
В.О. Коркішко	Семантика та художні функції хронотопу дороги в літературному тексті	149
Г.М. Костенко	“Білінгвізм” В.Набокова і “Весна у фіялті” як відповідь А.П.Чехову	153
Д.Ф. Кофлер	Міфологічна образність едичних текстів як форма вираження світоглядних уявлень давньоскандинавських племен	157
Г.А. Кришталюк	Композиція англійських газетних аналітичних текстів: лінгвокогнітивний аспект	163
О.Р. Крючкова	Наука як спосіб втечі від дійсності у “Кораблі дурнів” Г. Нормінтона	167
М.Г Кудрявцев	Містичний реалізм Чингіза Айтматова у контексті застережливих візій доби: порівняльно-історичний дискурс	173
О.В. Кудряшова	Збірка Мар'яни Савки “Квіти цмину” як різновид альбомної лірики	179
Т.В. Кушнірова	Жанрово-стильові особливості роману Ф. Сологуба “Мелкий бес”	184
В.С. Кшевецький	Модифікація канонічної форми сонета у поезії срібного віку (на матеріалі творчості Валерія Брюсова)	188
А.А. Лаврова	Особенности художественного пространства и времени в рассказе У.С. Моэма “Падение Эдварда Барнарда”	192
Л.Ю. Лагодзинська	Підготовка вчителя до проведення інтегрованих уроків із зарубіжної (англійської літератури) та англійської мови	196
О.М. Литвинюк	Традиція крізь призму роману В. Голдінга “Подвійна мова”	199

О.Є.Лілова	Персонажі-алегорії у П'єсі Джона Скелтона "Величність" (Бл. 1519–20)	203
Н.С. Мажара	Дефініція мемуарів як метажанру: пам'ять і суб'єктивність	208
В. А. Маринчак	"Гріх" В.Винниченка: внутрішня катастрофа особистості в світлі релігійної рецепції	212
А.О. Мартыненко	Е.И. Замятин как мастер инсценизации	219
Т.В. Мітроусова	Просторово-часові характеристики "Дублінців" Джеймса Джойса	223
А.І. Миколайчук, О.В. Кеба	Faulkner's and Morrison's novels: searching for national identity	228
У.І. Михайлишин	Ментальні дії у пареміологічній картині світу (на матеріалі німецької мови)	232
Г.Й.Насмінчук	Баладна поетика у структурі міфомислення Валерія Шевчука	236
І.А. Насмінчук	Поетика художнього простору у повісті Марії Матіос "По праву сторону твоєї слави"	240
О.М. Ніколенко	Риси байронічної поеми в творчості Т. Шевченка ("Катерина")	243
А.Е.Нямцу	Интертекстуальные мифологические парадигмы в литературе	249
И.В.Остапенко	Духовные истоки картины мира Б.Чичибабина	256
І. А. Пантелей	Проблема соціального фактора для розвитку творчих людей (за повістями Тараса Шевченка "Музыкант" та О. Герцена "Сорока-воровка")	263
С. С. Петровская	Роман А.Белого "Петербург": поетика заглавия	267
Г.Я. Полещук	Поетика кіноповісті Олександра Кучерука (за участю Тараса Денисенка) "понад усе"	271
О.О. Попадинець, О.Я. Боднар	Художня інтерпретація гайдамаччини в історичному романі "Останні орли" М. Старицького	274
В.Ю. Пустовіт	Лист у жанровій парадигмі української мемуаристики	277
Т.П.Решетюк	Архетип воскресення в прозі А.П. Чехова	280
С.П. Саковець	Міфопоетична організація оніропростору у поезії Василя Стуса	285
І.М. Салтанова	Річ і природа в поетичному світі Е.Золя	290
І.А. Свідер	Образ дзеркала та дзеркальна метафора у творах Е. Т. А. Гофмана: семантичний аспект	295
Р.М. Семелюк	Символ і епіфанія в творчості А.П. Чехова і Дж. Джойса: типологічні аспекти	299
Л.М.Сивак	Морально-психологічні та лірико-романтичні аспекти творчості Михайла Стельмаха: до проблеми історико-генетичних зв'язків	304
А.С.Силаев	Романная архитектура рассказа И.А.Бунина "Чаша Жизни": Pro и Contra	306
Н.В. Ситник	Образ Фродо і домінантні архетипи трилогії "Володар перстенів"	310

Т.Н. Старостенко	
К вопросу о хронотопической организации романа Дэна Брауна “Код да Винчи”	314
Н.М. Страшок	
Формы выражения авторской позиции в биографическом очерке	
М. Алданова “Сталин”	319
К.А. Титянин	
О специфике реалистического анализа	323
У.Г. Tkachov	
Die besonderheiten der darstellung des gartensymbols in der russischen und der ukrainischen barockliteratur	327
І.Р. Харюк	
Теургічна концепція як сюжетне завдання Поттеріади Дж. Роллінг	334
И.Н. Черников	
Явление изоморфности и жанр романа Д.С. Мережковского	
“Антихрист (Петр и Алексей)”	340
О.І. Чернікова	
Класифікація звукових повторів як складової поетики художнього тексту	
(на матеріалі творів Дж. Р. Р. Толкієна)	345
О.В. Чубукина	
Читательский кругозор персонажа как ресурс интерпретации литературного произведения	352
О. Г. Шаповал	
Своєрідність жанрової структури роману В. Голдінга “Піраміда”	357
Т.М. Шарова	
Кость Гордієнко: борець за правду й волю	362
П.Л. Шулык	
Таргум как интерпретация библейских текстов	365
О.В. Юферева	
Послання-експромт: “Квазіжанр” чи новий жанровий варіант	
(на матеріалі української та російської поезії ХІХ ст.)	369
Т.В. Языкова	
Князь Голицын в романе Джеймса Гранта “Желание леди Веддерберн”:	
исторический или фикциональный персонаж?	373
Н.М. Яковлева	
“Серце пітьми” Джозефа Конрада: поетика хронотопу	380
О.В. Яковлева	
Антропонімічний простір англійської поезії нонсенсу	385
Автори збірника	389

Наукове видання

Наукові праці

Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

Філологічні науки

Випуск 27

Редактор

Н.Г.Пянковська

Комп'ютерна верстка

В.О.Фаріон

Підписано до друку 3.10.2011 р. Формат 60x84/8.

Папір офсетний. Гарнітура SchoolBookC. Друк офсетний.

Ум.друк.арк. 46,04. Обл. вид. арк. 43,81.

Тираж 300 пр. Зам. № 411.

Видавництво “Аксіома” (свідоцтво ДК №1808 від 26.05.2004 р.)

м. Кам'янець-Подільський, а/с 8, 32300

Тел./факс: (03849) 3-90-06

Надруковано в друкарні ПП “Аксіома”

пров. Північний, 5, м. Кам'янець-Подільський, 32300