

**ODESA**  
**NATIONAL UNIVERSITY**  
**HERALD**  
Volume 25 Issue 1(21) **2020**  
***SERIES***  
PHILOLOGY

**ВІСНИК**  
**ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО**  
**УНІВЕРСИТЕТУ**  
Том 25 Випуск 1(21) **2020**  
***СЕРІЯ***  
ФІЛОЛОГІЯ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
ODESA I. I. MECHNIKOV NATIONAL UNIVERSITY

ODESA  
NATIONAL  
UNIVERSITY  
HERALD

*Series: Philology*

Scientific journal

Published 2 a year

Series founded in July, 2006

**Volume 25, issue 1(21) 2020**

Odesa  
ONU  
2020

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

# ВІСНИК ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

*Серія: Філологія*

Науковий журнал

Виходить 2 рази на рік

Серія заснована у липні 2006 р.

**Том 25, випуск 1(21) 2020**

Одеса  
ОНУ  
2020

**Засновник та видавець:** Одеський національний університет імені І.І. Мечникова  
**Редакційна рада:**

І. М. Коваль, д-р політ. наук (головний редактор), В. О. Іваниця, д-р біол. наук. (заступник головного редактора), С. М. Андрієвський, д-р фіз.-мат. наук, Ю. Ф. Ваксман, д-р фіз.-мат. наук, В. В. Глебов, канд. іст. наук, Л. М. Голубенко, канд. філол. наук, Л. М. Дунаєва, д-р політ. наук, В. В. Заморов, канд. біол. наук, О. В. Запороженко, канд. біол. наук, О. А. Іванова, д-р наук із соц. комунікацій, В. Є. Круглов, канд. фіз.-мат. наук, В. Г. Кушнір, д-р іст. наук, В. В. Менчук, канд. хім. наук, М. О. Подрезова, директор Наукової бібліотеки, Л. М. Солдаткіна, канд. хім. наук, В. І. Труба, канд. юрид. наук, В. М. Хмарський, д-р іст. наук, О. В. Чайковський, канд. філос. наук, Є. А. Черкез, д-р геол.-мінерал. наук, Є. М. Черноіваненко, д-р філол. наук.

**Редакційна колегія журналу:**

Є. М. Черноіваненко, д-р філолог.наук (науковий редактор); Н.П. Малютіна, д-р філолог. наук; В. Б. Мусій, д-р філолог. наук; Л. В. Рева-Левшакова, д-р філолог. наук; В.И. Силантьєва, д-р філолог. наук; Н. В. Сподарець, д-р філолог. наук; Т. Степновська, д-р філологічних наук (dr hab), професор університету у м. Лодзь (Польща); О. Г. В'язовська к. філол. наук; Н. М. Раковська, к. філол. наук

**Відповідальний за випуск** – д. філолог. н, професор В. Б. Мусій

**Рецензент** – д.філол.н., професор Київського НПУ ім.М. П. Драгоманова О.С. Анненкова

**Editorial council:**

I. M. Koval, DrSc (Politology) (Editor-in-Chief), V. O. Ivanytsia, DrSc (Biology) (Deputy Editor-in-Chief), S. M. Andriievskiy, DrSc (Physico-mathematical Sciences), Yu. F. Vaksman, DrSc (Physico-mathematical Sciences), V. V. Hliebov, CandSc (History), L. M. Holubenko, CandSc (Philology), L. M. Dunaieva, DrSc (Politology), V. V. Zamorov, CandSc (Biology), O. V. Zaporozhchenko, CandSc. (Biology), O. A. Ivanova, DrSc (Social Communications), V. Ye. Kruhlov, CandSc (Physico-mathematical Sciences), V. G. Kushnir, DrSc (History), V. V. Menchuk, CandSc (Chemistry), M. O. Podrezova, Director of the Scientific Library, L. M. Soldatkina, CandSc (Chemistry), V. I. Truba, CandSc (Jurisprudence), V. M. Khmarskiy, DrSc (History), O. V. Chai-kovskiy, CandSc. (Philosophy), Ye. A. Cherkez, DrSc (Geological and Mineralogical Sciences), Ye. M. Chernoiivanenko, DrSc (Philology).

**Editorial board of the journal:**

E. M. Chernoiivanenko, DrSc (Philology) (Scientific editor); N. P. Malutina, DrSc (Philology); V. B. Musiy, DrSc (Philology); V. I., L. V. Reva-Lievshakova, DrSc (Philology); V. I. Silant'eva, DrSc (Philology); N. V. Spodarets, DrSc (Philology); T. Stepnovska, DrHab (Philology), Prof. Univ. Lodz (Poland); O. G. Vjazovska, CandSc (Phylology); N. M. Rakovska, CandSc (Phylology)

**Responsible for the issue** – V. B. Mysiy, DrSc (Philology)

**Reviewer** – E. S. Annenkova, DrSc (Philology) of National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:  
серія KB № 11458 – 33IP від 07.07.2006 р.

Затверджено до друку вченою радою  
Одеського національного університету імені І. І. Мечникова  
Протокол № 2 від 15 жовтня 2020 р.

Бази реферування та індексування журналу: **Index Copernicus** ICV 76, 48;  
наукова міжнародна база даних **Slavic Humanities Index**

© Одеський національний університет  
імені І.І. Мечникова, 2020



*Цей випуск журналу Вчена рада філологічного факультету та редакційна колегія присвячують Арнольду Олексійовичу Слюсарю. У 2020 році так збіглися дати, що Арнольду Олексійовичу виповнилося 90 років від дня народження і вже 20 років його немає з нами. Він був одним з провідних вчених філологічного факультету, відомим літературознавцем-русистом, Вчителем і надійним другом для багатьох своїх колег, талановитою та*

*мужньою людиною. Він жив турботами, труднощами та перемогами рідного факультету і в роки, коли був студентом, і коли починав працювати як викладач, і коли керував факультетом як декан або завідував кафедрою російської (пізніше – світової) літератури. До наукових праць професора А. О. Слюсаря і сьогодні ми звертаємося у своїх лекціях та наукових працях. Пам'ять про нього жива в серцях усіх, хто знав цю благородну людину.*

*У цьому випуску журналу вміщено програму III Міжнародної наукової конференції «Слов'янські наукові читання: літературознавчий та лінгвокультурологічний аспекти», яку було присвячено 90-річчю з дня народження А. О. Слюсаря, а також частину матеріалів доповідей її учасників. Через карантин нам не вдалося провести її наживо, але в режимі онлайн вона успішно відбулася.*



## ЗМІСТ

<b>Черноіваненко Є.М.</b> ЗГАДУЮЧИ ВЧИТЕЛЯ .....	9
<b>Морева Т.Ю.</b> ПРОЛЕТАРСЬКА ПОЕЗІЯ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ І РОМАНТИЗМ (В КОНТЕКСТІ НАУКОВИХ ІДЕЙ ПРОФЕСОРА А.О. СЛЮСАРЯ) .....	12
<b>Мусій В.Б.</b> А.О. СЛЮСАР ПРО ІСТОРИЧНІ РОМАНИ СЛОВ'ЯНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ .....	19
<b>Слюсар А.О.</b> ПРО ПСИХОЛОГІЗМ У «ЧОРНІЙ РАДІ» П.О. КУЛІША .....	26
<b>Черноіваненко Є.М.</b> ПУШКІН ТА РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ХVІІІ СТОЛІТТЯ, АБО ВІДГОМІН ДАВНЬОЇ ДИСКУСІЇ .....	31
<b>Байвей Лю</b> РОСІЙСЬКИЙ ПЕРЕКЛАД КИТАЙСЬКОЇ САДОВОЇ ЛЕКСИКИ З ТОЧКИ ЗОРУ ЕКВІВАЛЕНТНОГО ПЕРЕКЛАДУ (НА ПРИКЛАДІ РОСІЙСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ ХVІІ ГЛАВИ РОМАНУ «СОН У ЧЕРВОНОМУ ТЕРЕМІ» .....	40
<b>Богданова О.В., Некрасов С.М.</b> ФІЛОСОФІЯ ПИЯЦТВА В ПОЕМІ М.О. НЕКРАСОВА «КОМУ НА РУСІ ЖИТИ ДОБРЕ» .....	52
<b>Васильєв Є.М.</b> ОДЕСЬКА ФУТБОЛЬНА МІФОЛОГІЯ В ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОРІЧЧЯ: МІФИ ПРО ГЕРОЇВ .....	68
<b>Кореновська Л.</b> ОНТОЛОГІЯ «Я» В ПРОЗІ ЕДВАРДА СТАХУРА .....	80
<b>Подлісецька О.О.</b> ОЗНАКИ ТІЛЕСНОСТІ У ПРОЗІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ .....	89
<b>Раковська Н.М.</b> ПРОСТОРОВІ ІДЕЇ К. ЛЕОНТЬЄВА ЯК ІСТОРІЯ ДУХУ .....	96
<b>Свенцицька Е.М.</b> ПРОБЛЕМА СЛОВА І МОВИ В ТВОРЧОСТІ В. ІВАНОВА: ФІЛОСОФСЬКІ КОНТЕКСТИ Й ПЕРСПЕКТИВИ .....	111
<b>Сподарець Н.В.</b> ДИНАМІКА ПРАКТИК ТА СТРАТЕГІЙ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТОТВОРЕННЯ МОДЕРНІСТІВ СРІБНОГО ВІКУ .....	121
<b>Фокіна С.О.</b> ПАСТОРАЛЬНИЙ ТА НОСТАЛЬГІЧНИЙ МОДУСИ В ПРОЦЕСІ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ЛІРИЧНОГО «Я» ОЛЕКСАНДРИ ПЕТРОВОЇ .....	131
<b>Програма ІІІ Міжнародної наукової конференції «Слов'янські наукові читання: літературознавчий та лінгвокультурологічний аспекти» .....</b>	140
<b>ІНФОРМАЦІЯ ДЛЯ АВТОРІВ .....</b>	147

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Черноиваненко Е.М.</b> ВСПОМИНАЯ УЧИТЕЛЯ .....	9
<b>Морева Т.Ю.</b> ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА И РОМАНТИЗМ (В КОНТЕКСТЕ НАУЧНЫХ ИДЕЙ ПРОФЕССОРА А.А. СЛЮСАРЯ) .....	12
<b>Мусий В.Б.</b> А.А. СЛЮСАРЬ ОБ ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНАХ СЛАВЯНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ .....	19
<b>Слюсарь А.А.</b> О ПСИХОЛОГИЗМЕ В «ЧЕРНОЙ РАДЕ» П.А. КУЛИША .....	26
<b>Черноиваненко Е.М.</b> ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА, ИЛИ ОТГОЛОСКИ ДАВНЕГО СПОРА .....	31
<b>Байвэй Лю</b> РУССКИЙ ПЕРЕВОД КИТАЙСКОЙ САДОВОЙ ЛЕКСИКИ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЭКВИВАЛЕНТНОГО ПЕРЕВОДА (НА ПРИМЕРЕ РУССКОГО ПЕРЕВОДА XVII ГЛАВЫ РОМАНА «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ») .....	40
<b>Богданова О.В., Некрасов С.М.</b> ФИЛОСОФИЯ ПЬЯНСТВА В ПОЭМЕ Н. А. НЕКРАСОВА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО .....	52
<b>Васильев Е.М.</b> ОДЕССКАЯ ФУТБОЛЬНАЯ МИФОЛОГИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: МИФЫ О ГЕРОЯХ .....	68
<b>Кореновская Л.</b> ОНТОЛОГИЯ «Я» В ПРОЗЕ ЭДВАРДА СТАХУРЫ .....	80
<b>Подлисецкая О.О.</b> ПРИЗНАКИ ТЕЛЕСНОСТИ В ПРОЗЕ ЛЕСИ УКРАИНКИ .....	89
<b>Раковская Н.М.</b> ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИДЕИ К. ЛЕОНТЬЕВА КАК ИСТОРИЯ ДУХА .....	96
<b>Свенцицкая Э.М.</b> ПРОБЛЕМА СЛОВА И ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧ. ИВАНОВА: ФИЛОСОФСКИЕ КОНТЕКСТЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ .....	111
<b>Сподарец Н. В.</b> ДИНАМИКА ПРАКТИК И СТРАТЕГИЙ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТООБРАЗОВАНИЯ МОДЕРНИСТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА .....	121
<b>Фокина С.А.</b> ПАСТОРАЛЬНЫЙ И НОСТАЛЬГИЧЕСКИЙ МОДУСЫ В ПРОЦЕССЕ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО «Я» АЛЕКСАНДРЫ ПЕТРОВОЙ .....	131
<b>Программа III Международной научной конференции «Славянские научные чтения: литературоведческий и лингвокультурологический аспекты» .....</b>	140
<b>ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ .....</b>	147

## CONTENTS

<b>Chernoivanenko E.M.</b> REMEMBERING THE TEACHER .....	9
<b>Moreva T. Yu.</b> PROLETARIAN POETRY OF THE FIRST DECADES OF THE XXth CENTURY AND ROMANTICISM (IN THE CONTEXT OF THE SCIENTIFIC IDEAS OF PROFESSOR A.A. SLUSAR) .....	12
<b>Musiy V.B.</b> A.O. SLUSAR ABOUT HISTORICAL NOVELS BY SLAVIC WRITERS .....	19
<b>Slusar A.O.</b> ABOUT PSYCHOLOGISM IN P.O. KULISH'S "BLACK COUNCIL" .....	26
<b>Chernoivanenko E.M.</b> PUSHKIN AND RUSSIAN LITERATURE OF THE XVIII CENTURY, OR ECHOES OF A LONG-STANDING DISPUTE .....	31
<b>Baiwei Liu</b> THE RUSSIAN TRANSLATION OF GARDEN VOCABULARY FROM THE TRANSLATION EQUIVALENCE (WITH EXAMPLES DRAWN FROM THE XVII CHAPTER OF THE RUSSIAN TRANSLATION OF THE NOVEL "HÒNGLUMÈNG" – A DREAM OF RED MANSION) .....	40
<b>Bogdanova O.V., Nekrasov S.M.</b> PHILOSOPHY OF DRUNKENNESS IN THE POEM BY N.A. NEKRASOV "TO WHOM IN RUSSIA TO LIVE WELL" .....	52
<b>Vasyliiev Ye.M.</b> ODESSA FOOTBALL MYTH IN XX CENTURY LITERATURE: MYTHS ABOUT HEROES .....	68
<b>Korenovska L.</b> THE ONTOLOGY OF "I" IN EDVARD STAKHURA'S PROSE .....	80
<b>Podlisetskaya O.O.</b> SIGNS OF BODY IN THE PROSE OF LESIA UKRAINKA .....	89
<b>Rakovskaya N. M.</b> SPATIAL IDEAS OF K. LEONTIEV AS A STORY OF THE SPIRIT .....	96
<b>Sventsitsky E.M.</b> PROBLEM OF WORD AND LANGUAGE IN THE WORKS OF V.IVANOV: PHILOSOPHIC CONTEXTS AND PROSPECTIVES .....	111
<b>Spodarets N.V.</b> THE DYNAMICS OF THE PRACTICES AND STRATEGIES OF POETIC TEXTFORMATION OF THE SILVER AGE MODERNISTS .....	121
<b>Fokina S.A.</b> PASTORAL AND NOSTALGIC MODUS IN THE PROCESS OF IDENTIFYING LYRIC "EGO" OF ALEXANDRA PETROVA .....	131
<b>Program</b> of III International conference "Slavic scientific readings of literary critics and linguoculturological aspects" .....	140
<b>AUTHOR'S GUIDELINES</b> .....	147

**Черноиваненко Е.М.**

доктор филологических наук, профессор,  
кафедра общего и славянского литературоведения,  
декан филологического факультета  
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова  
Французский бульвар 24/26, Одесса, Украина, 65058  
eugene.chernoivanenko@gmail.com

**ВСПОМИНАЯ УЧИТЕЛЯ**

Среди тех, кто в последней трети прошлого века работал на филологическом факультете Одесского университета, было немало ярких индивидуально-стей. Но и в их окружении Арнольд Алексеевич выделялся одарённостью и своеобразием. Литературовед милостью Божьей, он прекрасно знал историю, философию, психологию. Уважение к чужому мнению сочеталось в нём со смелостью собственных суждений; редкостная для гуманитария логичность мышления оттенялась даром глубоко прочувствовать то «невыразимое», которое всегда есть в художественном произведении; высокая требовательность и принципиальность, нередко внушавшие трепет, соединялись с отзывчивостью, готовностью помочь, а педантизм – с удивительной широтой души. Противоречивым был уже сам его габитус: мощная приземистая фигура, выдававшая недюжинную физическую силу, строгий испытующий взгляд из-под насупленных бровей, «ревизорские» интонации голоса – всё это не слишком располагало к общению с Арнольдом Алексеевичем, но стоило ему улыбнуться, сымпровизировать блестящую остроту, на каковые он был великим мастером, - и лицо его, пусть на несколько мгновений, преображалось, становясь добрым, мягким, весёлым.

Он учил всех нас не только филологическому мастерству – он учил искусству жить, и потому для многих из нас был не только преподавателем, но и Учителем. Как истинный Учитель, он учил не проповедями, а примером собственной жизни.

Людам, любящим литературу, свойственно, анализируя личность человека, находить в ней черты известных литературных героев и таким образом характеризовать и объяснять её. Вспомним примеры из классики: «Гамлет Щигровского уезда», «Леди Макбет Мценского уезда», «Гамлет и Дон Кихот». Личность Арнольда Алексеевича трудно измерить мерками кого-либо из литературных героев, но мне кажется, что черты двух из них очень ярко проявились в нём – Дон Кихота и Тараса Бульбы.

Арнольд Алексеевич был человеком незыблемой жизненной позиции и неизменных принципов. Даже в конце 80-х – начале 90-х, в эпоху тотального крушения идеалов, эпоху переоценки всех ценностей он остался верен своим всегдашним убеждениям. Тогда это могло казаться догматизмом. Теперь понимаешь, что это было нечто совсем иное.

В его вере в социализм была не слепота человека, не видящего очевидных пороков системы, а жажда гуманного, справедливого социального устройства, жажда той гармонии с миром, которую объяснил Гегель и которую воспел Гоголь, тоже тосковавший по ней.

В этом желании гармонии он нередко идеализировал строй, в котором мы тогда жили. В последнем долгом, почти полтора часовом разговоре со мной он, в частности, вспомнил об энтузиазме и патриотизме людей предвоенной поры, об их оптимизме и вере в светлое будущее. При этом ему, наверное, не хотелось вспоминать о том, что в те годы было и многое другое - тяжёлое и страшное. Это было донкихотское умение видеть в замухрышке прекрасную Дульсинею, а в каторжниках – благородных и чувствительных людей. Увы, этот строй только на словах ценил донкихотство. Этот строй умел брать от каждого по способности, но плохо умел давать каждому по труду. Не получил от него того, что заслужил по праву, и Арнольд Алексеевич. И потому жизнь его была нелёгкой.

Но в окружении трудных и нередко неблагоприятных обстоятельств он был Тарасом Бульбой – человеком героическим и бесстрашным. Он никогда и ничего не боялся – не боялся начальства, и потому не был чинушей, не боялся врагов, и потому никогда не интриговал и не мстил, не боялся трудностей, и потому взялся исследовать творчество двух самых трудных для изучения русских писателей – Пушкина и Гоголя. Он не боялся авторитетов, и потому с таким уважением и даже опаской относились к нему многие известные столичные ученые.

Впрочем, и на факультете его многие побаивались (в том числе и я: и тогда, когда был студентом, а он – заместителем декана, и тогда, когда он был деканом, а я был его заместителем), но, боясь опоздать хоть на минуту на занятие, не говоря уже – сорвать его, боясь простых, казалось бы, вопросов Арнольда Алексеевича при обсуждении твоего доклада на теоретическом семинаре или научной конференции, боясь его прихода на твою открытую лекцию, мы были спокойны и уверены в главном: как Дон Кихот и Тарас одновременно, он никогда не употребит власть во зло, его сила – сила добра, если нужно, он сможет защитить от любой грозы. Вот почему по-настоящему его боялись и не любили только те немногие, в ком не было ни благородного идеализма Дон Кихота, ни подлинного героизма Тараса Бульбы.

Наверное, любить его было непросто. Нелегко порой было с ним и нам, и, как следует из рассказов Раисы Дмитриевны, его близким. И это понятно: нам нередко трудно было соответствовать масштабу его личности, соответствовать его представлениям о профессионализме, его жёстким моральным требованиям. Нелегко порой было и близким, ибо, как и положено героической личности, он не опускался до прозы жизни, до бытовых мелочей и неурядиц, не опускался из бытия в быт. Он их не видел, как не видел их Дон Кихот, а если видел, то презирал, как презирал их Тарас Бульба. Однако от этого бытовые проблемы и неурядицы не исчезали.

Но, с другой стороны, думаю, и ему с нами часто было трудно и, может быть, одиноко: немногие по масштабу личности могли встать рядом с ним, с годами таких людей становилось все меньше. Кажется, Василий Васильевич Фашенко стал последним из них, и его уход Арнольд Алексеевич воспринял как предвестие своего ухода. Ему, герою эпопеи, всё труднее было жить в действительности плутовского романа.

Он не был равнодушен к людям, и в этом равнодушии не было ни грана корыстного расчёта, неискренности или самолюбования. И люди интуитивно чувствовали это и тянулись к нему, не слишком боясь его напускной суровости. И потому он на факультете всегда был окружён людьми. И потому так много людей пришло проститься с ним, когда он свершил свой земной путь. И потому так много людей до сих пор помнят его и в память о нём издают книги с его трудами и трудами в его честь, с воспоминаниями о нём, проводят научные конференции. Работы профессора А.А.Слюсаря, его идеи продолжают свою активную жизнь в нашей науке, а значит, «весь не умер» и сам он, в соответствии с пророчеством великого поэта, изучению которого он посвятил большую часть своей жизни.

Статтю подано до редколегії 12 вересня 2020 р

УДК 821.161.1-3:7.036-047.44 "192"

**Морева Т.Ю.**

кандидат филологических наук, доцент  
кафедра общего и славянского литературоведения,  
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова  
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058  
moreva.tamara2765@gmail.com

**ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА  
И РОМАНТИЗМ (В КОНТЕКСТЕ НАУЧНЫХ ИДЕЙ  
ПРОФЕССОРА А.А. СЛЮСАРЕЯ)**

*В статье представлен анализ программных положений теории новой культуры Алексея Капитоновича Гастева, представлявшего Петроградскую группу Пролеткульта, а также его художественных произведений в контексте концепции пролетарской поэзии, обоснованной А.А. Слюсарем в его кандидатской диссертации.*

**Ключевые слова:** пролетарская поэзия, романтизм, романтика, поэт-пророк, теория культуры, А.К. Гастев

Русская культура конца XIX – начала XX веков – сложный и противоречивый период в развитии общества. В переходную эпоху первых десятилетий XX века активизируется интерес к проблемам судьбы, свободы человека. Прежде всего, это обусловлено выходом истории на новый виток развития, сопровождавшийся такими культурными процессами, как пересмотр ценностей и изменение картины мироздания, осмысление личностью себя как субъекта исторического развития. В статье «Два типа границ между культурами» академик Д. С. Лихачев следующим образом определил суть процесса диалогизации культур, происходящего в результате столкновения рубежных эпох: «Понятие границы в культуре несет в себе нечто таинственное. Что это – полоса общения или, напротив, стена разобщенности? Очевидно – и то, и другое. Как область наиболее интенсивного общения культур, она знаменует собой наиболее творческую сферу, где культуры не только обмениваются опытом, но и ведут диалог, по большей части обогащающий друг друга, но иногда и стремящийся к сохранению собственной обособленности» [3, 102]. Таким образом, именно ситуация рубежа делает присущий культуре на любом отрезке ее развития диалог наиболее острым и значимым.

В начале своей научной деятельности профессор А.А. Слюсарь сосредоточил внимание на одном из наиболее сложных и противоречивых явлений литературного процесса рубежа веков – диалоге поэтов первых десятилетий XX века с романтизмом. В кандидатской диссертации он обратился к такой

стороне деятельности поэтов «Кузницы», как усвоение ими традиций романтизма. По его мнению, эти поэты, выдвинув на первый план своё отношение к действительности, но, уловив лишь её общие очертания, оказались близки романтикам. А.А. Слюсарь следующим образом обозначил главные особенности художественного метода пролетарских поэтов: «а) преобладание субъективного выражения общественно-политических и эстетических идеалов над объективным изображением жизни, осмыслявшейся порой субъективистски – вплоть до признания ее эманацией классовой психологии; б) абстрагирование от общественно-исторических обстоятельств, что вело к упрощению внутреннего мира человека и его связей со средой; личность и общество отображались как нересчлененное единство, в котором утрачивались неповторимость индивидуальности и определенность социальной обстановки; в) эстетизация новой действительности, состоявшая в том, что общее, отвлеченное от частного, воспринималось как явление, независимое от жизни, и как бы привносилось в нее извне в потенцированном виде; г) эмоциональное отношение к действительности, почти полностью исключаящее аналитический подход к ее фактам, что усугублялось преувеличением интуиции в художественном познании» [5, 2–21]. Тяготение поэтов «Кузницы» к романтическим художественным принципам, романтической эстетике выразилось, как показал в своей диссертации А.А. Слюсарь, в их возвращении к романтической лексике, в представлении творчества как реализации «избранничества» вплоть до именованя поэта «пророком». Как подчеркнул ученый, понятию «пророк» было возвращено то значение, в котором его употребляли в начале XIX века А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов. Оно было несколько трансформировано имажинистами, у которых лексема «пророк» утратила общественное содержание и указывала на необычность художественного дара, возвышающего поэта над повседневной жизнью. «Поэты «Кузницы» возвратили слову «пророк» гражданское звучание с целью возвеличивания певца социалистической революции. В качестве аргумента А.А. Слюсарь привел строчки стихотворения «Пролетарские поэты» (1922) Сергея Александровича Обрадовича, в котором выражено стремление поэта «Радуюсь зорям, горну, поступи площадей», «Пасть пророком, творцом и трибуном / Под шелест знаменных лучей» [5, 15].

На первый взгляд, для Алексея Капитоновича Гастева, на литературной деятельности которого мы остановимся подробнее, подобное представление о поэте не было характерно. Он декларативно отвергает пророческую миссию поэта. «Мы не хотим быть пророками», – восклицает он [1]. И в то же время его творчество также может быть рассмотрено в контексте искусства романтиков.

А.К. Гастев не входил в круг поэтов «Кузницы». Возможно, в связи с тем, что к 1920 году (год создания объединения) он всецело сосредоточивается на идее «механизированного коллективизма» и общественной деятельности, создав и возглавив Центральный Институт Труда. Кроме того, он представлял Петроградскую ветвь Пролеткульта, а члены «Кузницы» – московские пролетар-

ские поэты и писатели, вышедшие из Пролеткульта. И в то же время ему, как и поэтам «Кузницы», было присуще принципиальное новое, революционное, понимание культуры, стремление к созиданию совершенно нового до сих пор еще не существовавшего искусства.

К наследию А.К. Гастева можно относиться по-разному. Так, к примеру, Н.А. Ткаченко истолковывает его поэзию как демоническую. Действие всех его стихотворений в прозе, отмечает она, за редким исключением, «происходит в inferнальном типе пространства», и это пространство «изображается не с негативной оценкой страданий и ужаса, а наоборот, с демоническим наслаждением всем происходящим. А.К. Гастев радуется смерти миллионов, их ужасной гибели и усматривает в этом величие человечества и рождение сверхчеловека». И далее исследовательница приводит в подтверждение своей мысли фрагмент из «Мы посягнули». В то же время это стихотворение в прозе А.К. Гастева можно истолковать и иначе – не как восторг от гибели миллионов, а как готовность к жертвенности ради будущего. Он, как и миллионы других его современников, готовы стать тем зерном, которое, попадая в почву, самой своей смертью рождает новую жизнь. «Мы войдем в землю тысячами, – пишет он в «Мы посягнули», – мы войдем туда миллионами, мы войдем океаном людей! Но оттуда не выйдем, не выйдем уже никогда... Мы погибнем, мы схороним себя в ненасытном беге и трудовом ударе. Землею рожденные, мы в нее возвратимся... и когда в исступлении трудового порыва, земля не выдержит и разорвет стальную броню, она родит новых существ, имя которым уже не будет человек» [7, 57]. Нам представляется, что это предельно условное, построенное на нагнетании гиперболических образов описание процесса рождения новой жизни выражает переживание поэтом трагизма свершающегося, а не оправдания неизбежности многочисленных жертв. И в этом мы также видим одно из проявлений близости А.К. Гастева поэтам «Кузницы». Соотнося их с романтиками, А.А. Слюсарь обратил внимание на свойственную им долю отвлеченности в представлении об идеале. Гуманистический пафос их произведений, писал ученый о поэтах «Кузницы», проявлялся в убежденности, что революция преобразует людей, однако реальные пути духовной перестройки были ещё неясными. Поэтому нам гораздо ближе та оценка личности и произведений А.К. Гастева, которую высказал Вяч. Вс. Иванов, назвавший его «утопическим пролетарским писателем и ученым», наиболее «оригинальным» среди рабочих поэтов [2, 474].

Наиболее ярко представление пролетарских писателей и поэтов о новом искусстве выразилось в разработке ими художественной формы. А.А. Слюсарь, проанализировав стихи Владимира Тимофеевича Кириллова, обратил внимание на примеры асимметрии в построении строф, что привело к нарушению соответствия между фразой и строчкой; на роль переносов, подчеркивающих различие между строфическим и синтаксическим членением; на подчиненность стихотворного размера интонации разговорной речи и так далее [5, 17].

К принципиальной новизне художественной формы стремился и А.К. Гастев. С «пролетарским искусством, – писал он в статье «О тенденциях пролетарской культуры» (1919), – мы должны сделать ошеломляющую революцию художественных приемов» [4, 75]. И продолжал: «Если футуризм, выдвинул проблему «словотворчества», то пролетариат неизбежно ее тоже выдвинет, но самое слово он будет реформировать не грамматически, а он рискнет, так сказать, на технизацию слова. Слово, взятое в его бытовом выражении, уже явно недостаточно для рабоче-производственных целей пролетариата. Будет ли оно достаточно для такого тонкого и такого нового творчества, как пролетарское искусство? Мы не предпрещаем формы технизирования слова, но ясно, что это будет не только звуковым усилением, оно будет постепенно отделяться от живого его носителя – человека. Здесь мы вплотную подходим к какому-то действительно новому комбинированному искусству, где отступят на задний план чисто человеческие демонстрации, жалкие современные лицедейства и камерная музыка. Мы идем к невиданно объективной демонстрации вещи, механизированных толп и потрясающей открытой гранидиозности, не знающей ничего интимного и лирического» [1, 75]. Эта революционная работа должна была охватить не только художественную форму, но и завершиться рождением принципиально нового искусства, соединяющего в себе все до сих пор существовавшие его виды с техническими достижениями человечества.

Известно, что романтики в качестве идеального качества состояния мира видели тождество. Устремленность к нему проявилась и в декларируемой ими идее синтеза искусств. В новую культурно-историческую эпоху художники, в том числе и пролетарские поэты, к числу которых принадлежал и А.К. Гастев, вернулись к этой идее. Показателен в этом отношении фрагмент из «Железных пульсов», одной из частей его книги «Поэзия рабочего удара». Составление книги, представлявшей собой, по словам самого автора, «лирику рабочего движения» (из предисловия к пятому изданию) продолжалось с 1918 года (первое издание) до 1923 года (пятое издание). В том фрагменте, на который мы обратили внимание, выражено, пользуясь языком современной науки, «интермедальное» представление об искусстве как гармоническом единстве разных его видов. «И когда вся улица прониклась этим торжественным переливом волнения и звука, – читаем мы в «Железных пульсах», – потолок зала вспыхнул небывалой белизной и яркостью, улица присмирела, и из окон сразу, без настраивания хлынула на улицу стремительная буря оркестра. Гремела новая симфония «Гимн индустрии».

Это было воплощение мирового промышленного рокота под едва заметный аккомпанемент контрабасов, дававших иллюзию непрерывной работы мотора. Мотор то низко, настойчиво и терпеливо отсчитывал свои удары, и оркестр прижимал свои железные бравады, точно внизу под землю тысячи титанов-машин бурят невероятные толщи; то вдруг молоты подымутся кверху и там, за облаками, высоко поют свою песню самозабвенья, а оркестр, это – ликующее

человечество, вырвавшееся из подземелья и смело пославшее машины в небо, к планетам, звездам и млечным путям. Казалось, что люди рвутся от земли, она тесна, она вся уже взята молотом и машиной. Ликования оркестра перешли в крик и трепет тучи аэропланов, звуки уже плыли не в зале, а в незримых высях, сам оркестр потерялся для зрителя...» [1]. Безусловно, подобная картина звучания принципиально новой музыки абсолютно утопична. Но в ней отражены не только надежды человека новой эпохи на технику, которую он создает своими руками, опираясь на свой интеллект, и которая, подчиняясь ему, поможет ему сотворить новый мир. В этой картине отражено и извечное стремление к восстановлению единства человечества со всем мирозданием, которое, в частности, так было очевидно в искусстве романтиков.

### Список использованной литературы

1. Гастев А.К. Поэзия рабочего удара. Москва: Художественная литература, 1971. URL: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/gastev-poezia-rab-udara/gastev-poezia-rab-udara.html>
2. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II: Статьи о русской литературе. Москва: Языки русской культуры, 2000. 880 с.
1. Лихачёв Д. С. Очерки по философии художественного творчества. Санкт-Петербург: БЛИЦ, 1996. 163 с.
2. Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов. Москва: РГГУ, 2001. 455 с.
3. Слюсарь А.А. Романтизм поэтов «Кузницы». *А.С. Пушкин и мировой литературный процесс*. Сб. научн. ст. по материалам Международной научной конференции, посв. памяти доктора филологических наук, профессора А.А. Слюсаря. Одесса: Астропринт, 2010. С.14 – 21.
4. Ткаченко Н.А. Реализация инфернального пространства в лексико-семантическом поле колоратива «красный» (на материале стихотворений в прозе А.К. Гастева). *Русский язык, литература, культура в школе и вузе*. 2008. № 3 (21). С.56 – 61.

### Морева Т.Ю.

Одеський національний  
університет ім. І.І. Мечникова  
кафедра загального та слов'янського літературознавства  
[moreva.tamara2765@gmail.com](mailto:moreva.tamara2765@gmail.com)

### ПРОЛЕТАРСЬКА ПОЕЗІЯ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ І РОМАНТИЗМ (В КОНТЕКСТІ НАУКОВИХ ІДЕЙ ПРОФЕСОРА А.О. СЛЮСАРЯ)

*У статті представлений аналіз програмних положень теорії нової культури Олексія Капітоновича Гастева, який представляв Петербурзьку групу Пролеткульту, а також його художніх творів в контексті концепції пролетарської поезії, обґрунтованої А. О. Слюсарем в його кандидатській дисертації.*

*Російська культура кінця 19-го початку 20-го століть - складний і суперечливий період у розвитку суспільства. У перехідну епоху перших десятиліть 20-го століття активізується інтерес до проблем долі, свободи людини. Перш за все, це обумовлено виходом історії на новий виток розвитку, що супроводжувався таким культурним процесом, як перегляд цінностей і зміна картини світобудови, осмислення особистістю себе як суб'єкта історичного розвитку.*

*На початку своєї наукової діяльності професор А. О. Слюсар зосередив увагу на одному з найбільш складних і суперечливих явищ літературного процесу рубежу століть - діалозі поетів перших десятиліть 20-го століття з романтизмом. У кандидатській дисертації він звернувся до такої сторони діяльності поетів «Кузні», як засвоєння ними традицій романтизму. О. К. Гастєв не входив в коло поетів «Кузні». І в той же час йому, як і поетам «Кузні», було притаманне принципово нове, революційне, розуміння культури, прагнення до творення зовсім нового, досі не існувало, мистецтва.*

*Якщо співвіднести поетів «Кузні» з романтиками, А. О. Слюсар звернув увагу на властиву їм частку абстрактності в поданні про ідеал. Гуманістичний пафос їх творів, писав учений про поетів «Кузні», проявлявся в переконанні, що революція перетворює людей, проте реальні шляхи духовної перебудови були ще не ясними.*

*Тому нам набагато ближче та оцінка особистості та творів О. К. Гастєва, яку висловив В'ячеслав Всеволодович Іванов, який назвав його «утопічним пролетарським письменником і вченим», найбільш «оригінальним» серед робочих поетів.*

**Ключові слова:** пролетарська поезія, романтизм, романтика, поет-пророк, теорія культури, О. К. Гастєв.

**Moreva T.Yu.**

Odessa I.I. Mechnikov National University  
Department of General and Slavic Literary Criticism  
moreva.tamara2765@gmail.com

## **PROLETARIAN POETRY OF THE DECADES OF THE XXth CENTURY AND ROMANTICISM (IN THE CONTEXT OF THE SCIENTIFIC IDEAS OF PROFESSOR A.A. SLUSAR)**

*The article presents an analysis of the programmatic provisions of the theory of culture of Alexei Kapitonovich Gastev, who represented the Petrograd group of Proletkult, as well as his works of art in the concept of proletarian poetry, substantiated by A. A. Slyusar in his Ph.D. thesis.*

*Russian culture of the late 19th and early 20th centuries is a difficult and contradictory period in the development of society. In the transition era of the first decades of the 20th century, the problems of human freedom become more active. First of all, this is due to the release of history to a new stage of development, caused by such a*

*cultural process as a change in values and a change in the picture of the universe, a person's understanding of himself as a historical development.*

*At the beginning of his scientific career, Professor A. A. Slyusar focused on one of the most complex and contradictory phenomena of the literary period at the turn of the century – the dialogue of poets of the first decades of the 20th century with Romanticism. In his Ph.D. thesis, he turned to such an aspect of the work of the poets of «Kuznitsa» as their assimilation of the traditions of Romanticism. A.K. Gastev was not included in the circle of poets of “Kuznitsa”. And at the same time, like the poets of “Kuznitsa” he was inherent in a fundamentally new, revolutionary, understanding of culture, a desire to create a completely new art that had not yet existed.*

*Having correlated the poet of “Kuznitsa” with Romantics, A.A. Slyusar drew attention to his share of abstraction in the idea of the ideal. The scholar wrote about the poets of “Kuznitsa”, the humanistic pathos of their works was manifested in the strength that the revolution would transform people, but the real paths of spiritual restructuring were not yet clear.*

*Therefore, we are much closer to the assessment of the personality and works of A.K. Gastev, which was expressed by Vyacheslav Vsevolodovich Ivanov, who called him "a utopian proletarian writer and scientist", the most "original" among the workers' poets.*

**Key words:** *proletarian poetry, Romanticism, Romantics, poet-prophet, theory of culture, A. K. Gastev.*

## References

1. Gastev A.K. Poeziya rabocheho udara [Poetry of a working blow]. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1971. URL: <https://ruslit.traumlibrary.net/book/gastev-poezia-rab-udara/gastev-poezia-rab-udara.html> [in Russian]
2. Ivanov Vyach. Vs. Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. T. II: Stat'i o russkoj literature [Selected works on semiotics and the history of culture. Vol. II: Articles on Russian literature]. Moskva: Yazyki russkoj kul'tury, 2000. 880 s. [in Russian]
3. Lihachyov D. S. Oчерki po filosofii hudozhestvennogo tvorчestva [Essays on the philosophy of artistic creativity]. Sankt-Peterburg: BLIC, 1996. 163 s. [in Russian]
4. Opyt neosoznannogo porazheniya: Modeli revolyucionnoj kul'tury 20-h godov [Experience of unconscious defeat: Models of revolutionary culture of the 20s]. Moskva: RGGU, 2001. 455 s. [in Russian]
5. Slyusar' A.A. Romantizm poetov «Kuznicy». A.S. Pushkin i mirovoj Literaturnyj process [Romanticism of the poets "Kuznitca." A.S. Pushkin and the world literary process]. Sb. nauchn. st. po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posv. pamyati doktora filologicheskikh nauk, professora A.A. Slyusarya. Odessa: Astroprint, 2010. S.14 – 21 [in Russian]
6. Tkachenko N.A. Realizaciya infernal'nogo prostranstva v leksiko-semanticheskom pole kolorativa «krasnyj» (na materiale stihotvorenij v proze A.K. Gasteva) [The implementation of infernal space in the lexico-semantic field of the colorative "red" (based on poems in prose by A.K. Gastev). Russkij yazyk, literatura, kul'tura v shkole i vuze. 2008. № 3 (21). S.56 – 61 [in Russian]

Статтю подано до редколегії 17 вересня 2020 р

**Мусій В.Б.**

доктор філологічних наук, професор,  
в.о. завідуючого кафедри загального та слов'янського літературознавства  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова  
Французький бульвар 24/26, Одеса, Україна, 65058  
valentinanew2016@gmail.com  
ORCIDiD 0000-0002-9641-7753

**А.О. СЛЮСАР ПРО ІСТОРИЧНІ РОМАНИ СЛОВ'ЯНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ**

*У статті йдеться про головні положення праць українського вченого професора А.О. Слюсаря про жанр, шляхи його дослідження, про обов'язкове врахування як форми роду, так і типу твору при аналізі прози. На думку А.О. Слюсаря, дослідник роману має розглянути як поєднання аналізу та синтезу, за допомогою якого формується художня концепція у художньому творі, так і особливості дійсності, які відтворено у цьому романі (епіпейний стан єдності героя з колективом, або порушення цілісності буття й пов'язане з ним відчуження героя). Ці положення він зокрема поклав за основу дослідження жанру історичного роману.*

**Ключові слова:** *концепція жанру, аналіз, художній синтез, епічний, етологічний, романічний типи твору, А.О. Слюсар*

Нотатки, які ми пропонуємо, є свого роду передмовою до статті А.О. Слюсаря про історичний роман П.О. Куліша «Чорна рада». Почати нам хотілося з загальних положень про систему жанрів епосу, які ми знаходимо у працях вченого. Після досліджень повісті в багатонаціональній радянській літературі ХХ століття<sup>1</sup> він звернувся до розв'язання проблеми жанрових особливостей прози ХІХ століття («Старосвітських поміщиків», «Записок божевільного», «Вечорів напередодні Івана Купала» М. Гоголя і «Трунаря» О.С. Пушкіна), до вирішення питання про перетворення жанру ідилії в прозі цього часу, про новелістичність оповідання, про фантастичну повість в українській літературі

---

<sup>1</sup> Слюсар А.О. Про жанрові особливості повісті *Теорія родів і жанрів художньої літератури*: Тези доповідей республіканської наукової конференції (20 – 22 листопада 1975 р.). Одеса, 19075; Слюсарь А.А. *Время в литературном произведении и цикле. Целостность художественного произведения и проблема его анализа в школьном и вузовском изучении литературы*: Тезисы докладов республиканской научной конференции (12 – 14 октября 1977 г.). Донецк, 1977; Слюсарь А.А. *Некоторые вопросы циклизации в современной русской прозе. Проблемы художественного изображения социалистического образа жизни в современной многонациональной литературе*: Тезисы докладов и сообщений Всесоюзной научно-теоретической конференции. Николаев, 1978.

1830-х років<sup>2</sup>. Розглядаючи розвиток літератури у загальному історико-культурному контексті, А.О. Слюсар приділяв особливу увагу зв'язку між переходом літератури від середньовічного типу до нової, а також – процесу формування націй. Тому час, коли література набула художності, а тим самим повністю виявила свої можливості, він пов'язував з тим моментом, коли нація усвідомила себе. Магістральною ж в літературі XIX – початку XX століття, на думку А.О. Слюсаря, була тема духовного перетворення людини.

Поділяючи точку зору літературознавців, які вважали, що в новому епосі головним жанроутворюючим принципом є спосіб пізнання, А.О. Слюсар розрізняв роман, з одного боку, і оповідання та повість – з іншого, в залежності від співвідношення в них синтезу і аналізу.

Головна проблема, яка стає перед дослідниками епічних жанрів, позначав він, полягає в осмисленні жанру як цілісного явища, у встановленні взаємозв'язку між його аспектами. За Аристотелем їх три: засоби, предмет і засіб відображення. Якщо розглядати жанр як форму роду, головне місце у ньому слід відвести засобу художнього засвоєння світу. Процес пізнання передбачає два акти: аналіз й синтез. Отже існують два засоби пізнання: аналітичний й синтетичний. Перший з них знаходить вираження в оповіданні та повісті, другий – в романі. При цьому вчений підкреслював, що йдеться не про відособлення аналізу від синтезу, а лише про переважання того чи іншого засобу пізнання.

Синтез, на думку А.О. Слюсаря, передбачає складання концепції, результату усвідомлення письменником засадничого принципу світо устрою, провідної закономірності відтворює мого життя і так інше. Художньому синтезу властива єдність концепції та відображення: цілісного, такого, що характеризується наміром романіста охопити по можливості усі прояви відкритої ним закономірності і звести їх у систему, відтворити життя у всій його повноті.

Аналіз в епосі, вважав вчений, виявлявся у зосередженні авторської уяви на окремих проявах того принципу, який художньо досліджувався письменником. При цьому дійсність охоплюється частково, але з різною інтенсивністю. Звідси – відмінність між оповіданням та повістю. Оповідання характеризується сконцентрованою відображення, а у повісті той бік життя, який відтворюється, охоплюється більш-менш широко. Тому повісті належить така особливість аналізу, як відтворення подробиць.

---

<sup>2</sup> Серед них: Слюсарь А.А. *Проза А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя: Опыт жанрово-типологического сопоставления*: монографія. Київ-Одеса, 1990; Слюсарь А.А. О жанровых разновидностях русского романа XIX века. *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса, 1999. Вып. 4; Слюсарь А.А. Об эпических жанрах. *Роди і жанри літератури*: зб. науков. праць за матеріалами міжвузівської конференції. Одеса, 1997; Слюсарь А.А. О многоаспектности эпических жанров. *Проблеми літературних жанров: Матеріали VI міжвузівської конференції (7 – 9 декабря 1988 г.)*. Томск, 1990; Слюсарь А.А. О жанровых особенностях «Записок сумасшедшего» Н.В. Гоголя. *Вопросы русской литературы*. Львов, 1987; Слюсар А.О. Фантастична повість в українській літературі 30—х років XIX сторіччя. *Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст.* Київ, 1986.

Розвиток синтетичності й аналітичності в епосі, відповідно концепції А.О. Слюсаря, залежить від співвідношення цілісності та роздрібненості життя, від характеру зв'язку між людиною та світом. І справа, вважав він, не тільки у тому, що з посиленням роздробленості зростає роль оповідання та повісті і на деякий час ці жанри можуть виступити на перший план в літературному процесі. Цілісність сама по себе може бути простою, синкретичною та складною, опосередкованою роздробленістю. Це обумовлює наявність двох форм синтезу, у яких по-різному співвідносяться оцінювальний та пізнавальний підходи. Не однакова в них і питома вага аналітичності. Цим двом формам так чи інакше відповідають поема та роман.

Оскільки синтез передбачає відтворення цілісності життя, в романі форма епічного роду й романічний тип твору утворюють єдність. У зв'язку з цим термін «роман» використовується у двох значеннях: ним позначають і прозаїчну форму епічного синтезу, і той різновид романічного типу твору, у якому з найбільшою послідовністю усвідомлюється відносна незалежність індивідуальності та суперечність її відношень с середовищем та людством. Оповідання та повість як аналітичні жанри не пов'язані з певною моделлю світу і тому можуть втілювати будь-який тип твору. Їхній зв'язок є більш сталим з новелістичним типом. Роман же, приймаючи риси епопеї або етології, зберігає належну йому модель світу.

У зв'язку з тим, що жанр є і способом пізнання й моделлю світу, засоби відображення у ньому мають двоякий характер походження, зауважував А.О. Слюсар. З одного боку, вони слугують завданням аналізу чи синтезу, що позначається на мові та композиції твору, а з іншого боку – передають цілісність або роздробленість життя, і це накладає відбиток на характери й сюжет. Певною мірою тут можлива аналогія з зовнішньою та внутрішньою формою.

Виходячи з обумовленості жанру твору співвідношенням у ньому синтезу й аналізу, вчений у докторській дисертації «Епічна проза О.С. Пушкіна та М.В. Гоголя в типологічному зіставленні» (1993) розглянув повісті та оповідання Пушкіна і Гоголя з точки зору переваги в них аналітичності, показав, як аналіз переростає в синтез у циклі і як на основі аналітичного підходу до життя здійснюється акт синтезу в романі. При цьому він не заперечував наявності синтезу в оповіданнях та повістях. Синтез у них, підкреслював А.О. Слюсар, набуває форми, притаманні літературному твору взагалі: це – параболічність, демонстрування зв'язку твору з іншими творами, підпорядкування відтворення життя його моделюванню, яке особливо розвивається при яскраво виявленій оцінності в сатирі.

Вершиною синтезу є такий жанр, як роман. Розглядаючи романи О.С. Пушкіна та М.В. Гоголя, вчений зосередився на співвідношенні в них об'єктивності та суб'єктивності. На думку А.О. Слюсаря, в романах О.С. Пушкіна синтез був пов'язаний з історизмом. Установлюючи концепцію зображуваної епохи, Пушкін відтворював процес формування особистості і зосереджувався на пово-

ротних моментах цього процесу. Таким чином, у «Капітанській дочці» синтез було досягнуто завдяки поєднанню двох різних тем: це доля особистості, яка вступає в конфлікт зі своїм середовищем, і народне повстання. Суб'єктивність М.В. Гоголя, на думку дослідника, виявилася в настанові на відображення не стільки конкретної історичної епохи, скільки «стану світу», який вимагав певного оцінного ставлення до себе. Крім того, у «Мертвих душах» суб'єктивність художника-письменника виявилася в новій якості: адже він прагнув не тільки відтворити дійсність, але й реформувати її. Це зближувало «Мертві душі» з міфом.

Виходячи з того, що предметом кожного роману є суперечлива цілісність життя, а героєм роману – особистість, яка перебуває в нерозв'язаному протиріччі з обставинами і своїм власним середовищем, А.О. Слюсар зосередився на шляхах розрізнення творів цього жанру. Ключове значення для нього у цьому процесі мав характер «моделі світу», яку обрав письменник як центр свого твору. Саме з обраною «моделлю світу», на його думку, був пов'язаний тип твору (романічний, етологічний, епопейний), на який орієнтувався автор. А.О. Слюсарем було також виявлено у романі XIX століття елементи групи художньо-документальних (сповідь, автобіографія, мемуари, біографія, подорож) та художньо-параболічних (міф, притча, казка) жанрів. Так, наприклад, «Капітанську дочку», «Злочин і покарання», «Пані Головлєви» зближує з художньо-параболічними жанрами притча про блудного сина, покладена в їх основу.

Положення про співвідношення аналізу та синтезу, а також про обраний автором тип твору покладені в основу дослідження А.О. Слюсарем жанру історичного роману. Яким би всеосяжним ні був синтез, підкреслював він, у романі обов'язково присутня риса, яка надає йому конкретну спрямованість. На перший план висувається один аспект: особливості епохи, яка вже завершилася, суспільні або сімейні відносини, духовні пошуки особистості або ж процес її самопізнання. Все це веде до формування таких жанрових різновидів, як роман історичний, соціальний, соціально-побутовий, ідеологічний, психологічний. Подіям, етапним в процесі становлення російської нації, присвятив свої романи О.С. Пушкін. Його «Капітанську дочку» А.О. Слюсар розглянув як відродження епопеї у російській літературі, або епопеї нової, романичної. Двоїстість «Капітанської дочки» обумовлена тим, що, з одного боку, для Гріньова вже пролягла межа між побутом та історією. Тому це романічний твір. Суть духовного розвитку Гріньова складає людяність [3, 80], яка виокремлює його від середовища. В той же час цьому роману належить і епопейність, оскільки зображується народ, а тим самим – відтворюється простота характерів, а з нею – епічний стан світу як нероздільної цілісності.

Той тип історичного роману у фокусі якого – людина з народу, відбився у фрагментах «Гетьману» М.В. Гоголя. Письменник трансформував традицію засновника жанру історичного роману у світовій літературі Вальтера Скотта,

який зобразив зустріч приватної особи з історією. Події в «Гетьмані» пов'язані з тим переломним моментом у процесі розвитку особистості, коли вона зосередилась на власному індивідуальному інтересі і тому відокремилася від народного життя, і, як слідство, втратила героїчний характер.

Герой історичного роману чеського письменника Алоїса Їрасека «Песиголовці», за прізвиськом Козина, сприймається середовищем спочатку як приватна людина: йому вдалося створити той ідилічний світ, про який мріяв герой гоголя Остриця. Головне для Козини – його сімейний дім, його жінка та діти. Або, як виявляється, він не відокремлює себе від свого народу, його бентежить те, що власна мати, як і інші, не довіряють йому своїх таємниць. Крім того, він з дитинства запам'ятав момент, коли усім мешканцям прикордонних земель було оголошено «Perpetuum silentium», тобто, вічне мовчання та покірність баварським феодалам Ламмінгерам. Його батько казав тоді, що настане день, коли хтось перерве мовчання, почне і тоді проллється кров». Решти решт Козина вирішує, що саме йому призначено почати діяти на захист ходів, які були вільними людьми, як і українські козаки. Таким чином, вважав А.О. Слюсар, Їрасек створював роман-епопею. Він навіть надав своєму твору риси агіографічного твору, звеличивши свого героя у фіналі та надав йому риси мученика-подвижника. Вчений мав на увазі епізод страти Яна Солодкого – Козини та опис того, що сталося рівно через рік, день у день після пророцтва героя перед його загибеллю. Після слів Козини про те, що через рік вони обидва з'являться перед престолом Вічного Судді, Бога, барон Ламмінгер був приречений, зауважив А.О. Слюсар. Зображуючи у «Песиголовцях» антикріпосницький рух, підвів вчений підсумки дослідження роману Алоїза Їрасека, автор відтворював героїчні характери. Так формувалася складна цілісність романічного, епопейного і, навіть, житійного планів.

Як таку, складну єдність вчений розглядав і роман П.О. Куліша «Чорна рада», статтю про який ми передрукуємо ділі.

### Список використаної літератури

1. Слюсарь А.А. О жанровых разновидностях русского романа 19 века. *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса, 1999. Вип. 4. С. 135 – 142.
2. Слюсарь А.А. О многоаспектности эпических жанров. *Проблеми літературних жанров: Матеріали VI наукової міжвузівської конференції 7 – 9 грудня 1988 г.* Томск, 1990. С.11 – 13.
3. Слюсарь А.А. Проза А.С. Пушкина и Н.В.Гоголя. Опыт жанрово-типологического сопоставления: Монография. *Слюсарь Арнольд Алексеевич. Memoria*. Одеса: Астропринт, 2009. С.24 – 192.
4. Слюсарь А.А. «Псоглавцы» Алоиза Ирасека и «Гетман» Н.В. Гоголя. *IX Республіканська славістична конференція 12 – 14 травня 1987 р. «Великий Жовтень і розвиток духовної культури слов'янських народів»*: Тези доповідей і повідомлень. Одеса, 1987. Ч. II. С.23 – 24.

**Мусий В.Б.**

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова  
кафедра общего и славянского литературоведения  
valentinanew2016@gmail.com  
ORCIDiD 0000-0002-9641-7753

**A.A. СЛЮСАРЬ ОБ ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНАХ  
СЛАВЯНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ**

*Предлагаемые заметки – представляют собой своего рода предисловие к публикуемой ниже статье профессора А.А. Слюсаря об историческом романе Пантелеймона Кульши «Черная рада». Мы посчитали нужным предварить статью ученого характеристикой его концепции жанра, путей изучения романа, когда учитываются как форма рода прозаического произведения (преобладание анализа в рассказе и повести и синтез как основа авторской концепции в романе), так и тип произведения (в нем может идти речь о действительности как целостности, а также о раздроблении жизни, ведущем к отчуждению от нее героя произведения). Это относится к любому роману. В том числе и историческому.*

**Ключевые слова:** концепция жанра, анализ, художественный синтез, эпопейный, нравоописательный и романтический типы произведения, А.А. Слюсарь

**Valentina Musiy**

Odessa I.I. Mechnikov National University  
Department of General and Slavic Literary Criticism  
valentinanew2016@gmail.com  
ORCIDiD 0000-0002-9641-7753

**A.O. SLUSAR ABOUT HISTORICAL NOVELS  
OF SLAVIC WRITERS**

*The article is devoted to the description of A.A. Slusar's conception of literary genres. The scientist was engaged in the study of Russian literature. At first – of the 1920s, later - classical Russian literature, mainly - the works of A. Pushkin and N. Gogol. The history of Ukrainian literature as well as literature of Slavic countries of XIX century was the object of his scientific interests too. However, A.A. Slusar owns a number of works of a theoretical nature. They are devoted to the investigation of the problems of the concept of man in literature, artistic psychology, poetics of an artistic work. He developed a technique for studying the genres of prose. The central idea of his conception concludes in the necessity of combining of two modes of cognition (analytical and synthetic) in the study of a work of art. The analytical way was mainly manifested in the story, and the synthetic one - in the novel. It is the synthesis that*

*requires the writer to form a certain conception, to artistic discover of predominant features of reality. In addition to the form of genre, A.A. Slyusar also emphasized the necessity of considering the type of narration in each work. The researcher meant epic, moral-descriptive (etological) and novelistic types. Depending on the character of the conveying of the life in artistic work - as an integral or as fragmented - the work contains features of an epic, etological or novelistic types. All these provides the opportunity of understanding the views of A.A. Slyusar on the genre of the historical novel. The article deals with the results of A.A. Slyusar's study of "The Captain's Daughter" by A. Pushkin, " Psohlavci" (1884) by the Czech writer Alois Jirasek. As an illustration, the author of the article republishes the work of A.A. Slyusar about the historical novel by P. Kulish "Black Rada"*

**Key words:** *genre conception, analytical mod of cognition, artistic synthesis, epic, etological and novelistic types, A.A. Slyusar*

## References

1. Slyusar A.A. O zhanrovykh raznovidnostyakh russkogo romana 19 veka [About genre variants of Russian novel], [in:] Problemi suchasnogo literaturoznavstva [Problems of modern literature studios]. Odesa. 1999. Vip. 4. S. 135 – 142.
2. Slyusar A.A. O mnogoaspektnosti epicheskikh zhanrov [About the multidimensionality of epic genres], [in:] Problemy literaturnykh zhanrov [Problems of literary genres]: Materialy VI nauchnoy mezhvuzovskoy konferentsii 7 – 9 dekabrya 1988 g. Tomsk. 1990. S.11 – 13.
3. Slyusar A.A. Proza A.S. Pushkina i N.V.Gogolya. Opyt zhanrovo-tipologicheskogo sopostavleniya: Monografiya [Prose of A.S. Pushkin and N.V. Gogol: Experience of genre-typological comparison. Monograrh [in:] Slyusar Arnold Alekseyevich. Memoria. Odesa: Astroprint. 2009. S.24 – 192.
4. Slyusar A.A. «Psoglavtsy» Aloiza Iraseka i «Getman» N.V. Gogolya [“ Psohlavci” by Alojiz Jirasek and “Getman” by N.V. Gogol] [in:] IX Respublikanska slavistichna konferentsiya 12 – 14 travnya 1987 r. «Velikiy Zhovten i rozvitok dukhovnoi kulturi slov'yanskikh narodiv»: Tezi dopovidey i povidomlen. Odesa. 1987. Ch. II. S.23 – 24.

Слюсар А.О.

## ПРО ПСИХОЛОГІЗМ У «ЧОРНІЙ РАДІ» П.О. КУЛІША

Безпосереднє звернення нової української літератури до відображення характерів зумовило розвиток у ній психологічного аналізу. Разом з тим знаходить вияв і психологічний синтез. Адже відтворення тієї чи іншої сторони психіки передбачає досягнення особистості у цілому. Оскільки ж вона мінлива, то виникає питання про її структуру. Так, на думку М.М. Бахтіна, герою античної епопеї властива цілісність і статичність, тоді як герой роману відзначається роздвоєністю і динамічністю. По-різному співвідносяться у них також зовнішнє і внутрішнє [1, 476 - 481]. Це ж можна сказати про несвідоме і свідоме. Та перш за все ці герої розрізняються співвідношенням індивідуального і родового. Ще Шеллінг відзначав: «Новий світ можна загалом назвати світом індивідуумів, античний – світом роду» [7, 146]. Але тут потрібно уточнити: зміст поняття «рід» у «новому світі» розширюється до значення «людство». І лише у єдності з людством індивідуальність може досягти такого розвитку, коли вона усвідомлюється як основний предмет художньої творчості.

Саме на цьому етапі – а він настав для української літератури десь біля 1840-х рр. – психологізм сприймається не лише як необхідна приналежність мистецтва, оскільки у ньому відтворюється людина, але й як один із основних принципів відображення життя. Полягає ж він у діалектиці психологічного аналізу і синтезу. При цьому співвідношення родового і індивідуального, цілісності і роздвоєності, несвідомого і свідомого, статичності і динамічності, зовнішнього і внутрішнього визначає структуру особистості і, таким чином, головні напрями формування психологізму.

Звичайно, цей процес залежить від життєвого матеріалу і концепції людини, що складається у письменника, і пов'язаний із змінами в жанрово-родовій структурі літератури, з появою нових стилів і художніх методів. Отже, у кожну епоху виникає відповідна форма психологізму, яка по-своєму втілюється у творах кожного з письменників. Перша половина XIX ст. – час, коли у європейських літературах переважає увага до психології суспільства у цілому, до перетворень у ній, насамперед – розпаду патріархального світосприйняття і піднесенню особистості. Центр уваги поступово зміщувався з посиленням самостійності індивідуальності: на перший план висувалися протиріччя у її внутрішньому житті і його динаміка. Докорінні зміни у стосунках людини і світу у XX ст, виникнення на цьому ґрунті нового художнього бачення породжують і нові форми психологізму.

Психологічний аналіз і синтез у романі П.О. Куліша «Чорна рада» багато у чому пов'язані з традицією В. Скотта, яка набула, до речі, виняткового поширення у російській літературі в кінці 20-х та 30-ті рр. Це пояснюється тим, що шотландському романісту вдалося, як писав В.Г. Белінський, «вгадати таємни-

цю сучасного життя» [2, 237]. Адже в його творах відбився історизм мислення, який дозволив відчувати поступ Історії у побутовому житті. Сталося так тому, що в них передано ту мить у розвитку особистості, коли вона зустрілася з історією. Використана у «Чорній раді» і форма вальтерскоттівського роману: у центрі – звичайна, «приватна» особа, тоді як на периферії твору – історичні діячі, у всякому разі особистості непересічні, яскраві, такі, що не можуть залишитися осторонь від історичних подій.

А між тим змальована Кулішем епоха настільки далека від його сучасності, що, як він пізніше твердив, йому довелося відмовитися від жанру роману: «Вникнув в нравы малороссіян XVII века, столь непохожие на нынешние (разумеется, в известном слое общества), я убедился, что повествователю надо бы здесь смотреть на вещи глазами тогдашнего общества; я, таким образом, подчинил всего себя былому, и потому творение мое вышло не романом, а хроникою в драматическом изложении» [3, 476]. Життєвий матеріал вимагав скоріше жанру епопеї, а між тим способом його художнього осмислення став роман. Недаремно виклад названо «драматичним»: це риса властива роману, оскільки його зближує з драмою активність відображеної в ньому індивідуальності. Адже відтворюється у «Чорній раді» той історичний період, коли розпочиналося становлення особистості, котра сформувалася в Україні вже у першій половині XIX ст. Протиріччя між намаганням «дивитися на речі очима тодішнього суспільства» і дійсною позицією письменника знайшло вияв не лише у жанровій природі історичного роману, але й у психологізмі.

Провідне місце у творі Куліша посідають героїчні характери. Вони представляють ворогуючі сторони, але всім їм властива самовідданість у боротьбі за їх переконання, і всі вони належать до минулого, приреченого на загибель. Перемогу ж святкують ті, хто утверджує в Україні нові відносини, які приходять на зміну патріархальному, «старосвітському» ладу. Різні, часом протилежні погляди у Шрама, Кирила Тура, Пугача... Але всім їм притаманний «категоричний імператив». І він знаходить безпосереднє втілення в особистості козака. З ним вони звіряють свої дії і вбачають у собі не стільки окремі, неповторні індивідуальності, скільки його варіації. Ось це і є те «родове», за яким визначається беззастережно вирішальне значення.

Так, Шрам, підкреслюючи головне в характері Сомка, твердить: «...в нього душа щира, козацька» [3, 16]. Про себе ж говорить: «Я був би баба, а не козак, коли б заплавав од свого лиха... Україна розідрана надвоє, про те усім байдуже!» [3, 42]. Здається, відійшов від козацького розуміння своїх стосунків з світом Черевань, який засів на своєму хуторі і весь віддався втіхам сільської ідилії. Він навіть заявляє: «А що нам, бгате, до України? Хіба нам нічого їсти або пити, або ні в чому хороше походити?» [3, 32]. Та коли Шрам обізвав його Барабашем, той, «так і помертвів од сього слова» [3, 32]. Побачивши гнів і почувши, що він готовий, як і раніше, віддати життя за вітчизну, Шрам забирає свої слова назад. «Отсе так по-козацьки», - сказав Шрам, да аж печаль свою

забув, як побачив, що в Череваня ще не зовсім заснуло козацьке серце» [3, 32]. Ця ж риса самосвідомості козацтва відзначалася ще до «Чорної ради» у творах інших письменників, зокрема Гоголя і Шевченка.

Психологія козака найповніше передана у характері запорожців і особливо Кирила Тура. Якщо ім'я і прізвище утворюють нерідко суперечливу єдність, оскільки вини позначають явища різного порядку – високе і знижене, побутове (скажімо, Тарас Бульба), - то тут, навпаки, одне доповнюється іншим: Кирило – це «володар». Тур же, викликаючи уявлення про могутність і непокірність, нагадує разом з тим про героїчну давнину Київської Русі. Письменник навіть умисне створює цілком певні асоціації (не кажучи про пряме розкриття семантики прізвища), коли вдається до порівняння: «Той-бо стоїть, як буй тур, вкопавши ноги в землю» [3, 63]. Звичайно, поновлюється у пам'яті пафос «Слова о полку Ігореві» у цілому. Адже у «Чорній раді» теж йдеться про те, що наступив трагічний час «крамоли», який буде мати такі ж згубні наслідки для всього народу. І взагалі «тур» - це безповоротне минуле незайманих колись, диких степів.

Буття Кирила Тура – низка суперечливих, відчайдушних вчинків: викрадення нареченої гетьмана, спроба врятувати його від загибелі ціною власного життя і знову викрадення тієї ж Лесі, але тепер заради її визволення. Незвичайність поведінки мотивується рисами, властивими запорожцям, про яких сказано: «Шалений був народ! Усе йому дурниця: жити чи вмерти – йому байдуже; що людям плач, те йому іграшка» [3, 39]. Таким чином, справа у ігровому ставленні до життя. Його сутність у «Тарасі Бульбі» - карнавального походження. В «Гайдамаках» Шевченка народне повстання набуває вигляду карнавалу. У Куліша йдеться скоріше про світосприйняття людини бароко, що не виключає кар навальності, амбівалентної єдності «верху» і «низу». Так, гетьман Сомко про запорожців говорить: «Поїх січовому розуму, ніщо на світі не стоїть ні радості, ні печалі. Філософи, вражі діти! Дивляться на білий світ із бочки, тільки не з порожньої, як той Діогенес, а по шию в горілці» [3, 47]. А далі вже про Тура: «Удає він із себе паливоду ... а так воно есть, що він тільки й живе душі спасенієм» [3, 50]. Сам же Кирило визначає головне в особистості козака так: «Козацька доля в Бога на колінах. Туди і рветься наша душа...» [3, 88]. Тому й цитує він біблійні пророцтва, дивуючи Петра: «...Не умолчу, яко глас труби услишала душа моя, воль раті і біди... Понеже вожді людей моїх синове буйнії суть і безумнії...» [3, 107]. Так проводиться паралель між Україною і Ізраїлем, який на цілі тисячоліття втратив свою державність...

Причина трагедії, що розпочалась, на думку автора роману, з «чорної ради» у 1663 р., насамперед у роздвоєності людини. «Та хіба ж на світі есть хоч одна проста дорога? ... в такого ледачого, як я, хоч би думка і так і сьак, так серце не туди тягне», - признається Кирило [3, 107]. Саме ця риса знайшла вияв у психології бароко [4, 185 - 186]. Вона загострюється вкрай, коли після Хмельниччини, яка згуртувала весь український народ у боротьбі з польською шляхтою, почався розпад цієї цілісності.

Суперечливе враження справляє з самого початку Шрам: «...по одежі і по сивій бороді, сказати би, піп, а по шаблюці під рясою, по пістолях за поясом і по довгих шрамах на виду – старий козарлюга» [3, 6]. Для нього нестерпна думка про роз'єднання України на Лівобережну і Правобережну. Та виявляється, що справа ще складніша. Протиріччя роздирають Лівобережжя. Старшина охоплена чварами: серед неї йде боротьба за гетьманську булаву. У простих козаків наростає ворожість до старшини, бо вона перетворилась у панство на кшталт польської шляхти. Селяни і городяни невдоволені тим, що вони позбавлені привілеїв, привласнених козаками. І козацтво вже сприймається не стільки як втілення людської досконалості, скільки як стан, відособлений від простого люду.

Станова психологія властива і Шраму. І якщо Тарас Бульба у гоголівській повісті-епопеї ставить понад усе народну єдність, то паволоцький полковник і піп, звертаючись до міщан, які ще недавно боролись разом з козаками за незалежність України, заявляє: «Усякому сво.: козакам – шабля, вам – безмін да терези, а поспільству – плуг да борона» [3, 30]. Для нього несприйнятний Гвинтовка, у якого справжній «панський будинок», а посеред двору – стовп з різними кільцями, так щоб «простий козак або посполитий» в'язав коня... «до залізного, а хто значний козак, то до мідного; як же хто рівня господареві, так той до срібного» [3, 78]. Але становий принцип для нього непохитний, і саме з ним ворогує старий запорожець Пугач, який сподівається: «усе буде в нас обще...» [3, 105]. Він вірить, що з обранням Брюховецького гетьманом, замість Сомка, вся Україна перетвориться у Запорізьку Січ, в общину, у якої власність буде спільною. Про це ж мріють й селяни, що косять «з половини»: «...на Запоріжжі усяк рівен. Нема так ані панів, ані мужиків, ні багатих, ні бідних» [3, 73]. Та цю утопію використовує у власних інтересах «пройдисвіт» [3, 503] Брюховецький, застосовуючи соціальну демагогію у боротьбі за гетьманську булаву.

Утопія – лише один із проявів суб'єктивності, властивої, як доводить автор «Чорної ради», свідомості. Так підкреслюється неспроможність Сомка, засліпленого впевненістю у своїй зверхності, реально оцінити обстановку, що склалася в Україні у зв'язку з прагненням народу до рівності. Коли Шрам його застерігає, звертаючи увагу на те, що запорожці баламутять «голову поспільства» і готують «чорну раду», він згорда відповідає: «Химера ... побачимо, як та чорна рада устоїть против гармат! ... Дурну чернь навчу шанувати гетьманську зверхність!» [3, 42]. Та й сам Шрам разом з Сомком та Череванем впав в оману, прийнявши за жарт відверте зізнання Тура про намір викрасти Лесю. Слід відзначити, що проблема суб'єктивності, а отже, і неминучості омани, набула особливої актуальності, коли героєм твору стала не станова людина в не людина взагалі, а окрема індивідуальність.

Досить стримано підійшов Куліш до такої риси суспільної психології зображуваної епохи, як міфологічність, на відміну від В. Скотта, який наголошував на поширенні забобонів, пов'язаних передусім з проявами несвідомого,

зокрема «подвійного зору» у шотландців. Правда, автор «Чорної ради» наділяє цією якістю сліпого кобзаря. Той, поклавши руку на голову Петра, провіщає: «Одвага велика, а буде довговічний, і на війні щасливий: ні шабля, ні куля його не одоліє, і вмере своєю смертю» [3, 19]. Зате Кирило Тур, вдаючи із себе «характерника», розігрує і побратима – чорногорця, і інших персонажів. Та міфологічність перехрещується з грою. Так, Й. Хейзінга пише: «Поряд з усім, що виходить за межі логічно вивіряю чого судження, і поезія і міф перебувають у царстві гри» [6, 149].

В. Скотт пояснював, що якби він «не відображував своїх головних героїнь людьми з нестійкими чи занадто гнучкими переконаннями», то на зміг би переходити разом з ними з одного ворогуючого табору в інший і таким чином змальовувати їх. Це потрібно було для індивідуалізації сприйняття [5, 530]. Адже відображення індивідуальності складає сутність художнього психологізму у літературі XIX ст. і визначає багато в чому поетику її творів. Функцію «спостерігача» виконує і головний герой «Чорної ради». І, мабуть, не тому, що йому невластива стійкість переконань. Скоріше це пояснюється тим, що він, на відміну від свого батька, полковника Шрама, не зливає своє «я» цілком з тим загальним, якому надається субстанційне значення. Поглинений цілком своїм коханням, він несхожий на сучасників. Це сприяє очунюванню його точки зору, і разом з тим виявляє собою особистість, яка відокремилася від того буття, у якому окреме і загальне перебувало у синкретичній єдності. Це давало можливість оповідачу «димитися на речі» не лише «очима тодішнього суспільства».

### Список використаної літератури

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975. 504 с.
2. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Москва: Наука, 1953 – 1959. Т. 6. 793 с.
3. Куліш П. Твори: В 2 т. Київ: Дніпро, 1989. Т. 2. 586 с.
4. Макаров А. Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. 288 с.
5. Скотт В. Собрание сочинений: В 20 т. Москва-Ленинград: Художественная литература, 1960 – 1965. Т. 20. 586 с.
6. Хейзінга Й. Homo ludens: В тени завтрашнього дня. Москва: Издат. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. 464 с.
7. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. Москва: Мысль, 1966. 496 с.

Статті подано до редколегії 2 вересня 2020 р

**Черноиваненко Е.М.**

доктор филологических наук, профессор,  
кафедра общего и славянского литературоведения,  
декан филологического факультета  
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова  
Французский бульвар 24/26, Одесса, Украина, 65058  
eugene.chernoivanenko@gmail.com

**ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА,  
ИЛИ ОТГОЛОСКИ ДАВНЕГО СПОРА<sup>1</sup>**

*В данной статье на материале соответствующих высказываний А.С.Пушкина в его статьях и переписке аргументируется мысль о весьма критичном отношении великого поэта к русской литературе XVIII в. и её корифеям и объясняются причины такого отношения.*

**Ключевые слова:** Пушкин, русская литература XVIII в., риторичность, художественность, периодизация.

В вузовском преподавании истории литературы издавна сложилась традиция по возможности не акцентировать внимания студентов на противоречиях во взаимоотношениях великих писателей, на их негативных отзывах о своих предшественниках и современниках, в результате чего в сознании будущего учителя складываются этакие благодные образы кротких и вселюбящих Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого и др., а сам литературный процесс выглядит непрерывной эволюцией, постепенным накоплением литературой ценных свойств и качеств. Такой взгляд на литературный процесс подкрепляется и соответствующей манерой цитирования классиков. Так, прочитав заглавие нашей статьи, каждый сразу вспомнит пушкинские высказывания о том, что Ломоносов «был первым нашим университетом», что в обозрении русской словесности невозможно забыть о Радищеве, что гений Державина можно сравнить с гением Суворова и т.п.

Но если пользоваться не препарированными цитатами, а полными текстами пушкинских статей и писем, то картина литературного процесса прошлого, какой она виделась поэту, перестанет быть столь идилличной. В 1834 году Пушкин пишет статью о русской литературе до XIX века и называет её достаточно красноречиво: «О ничтожестве литературы русской». Теперь об отдельных великих писателях. В создаваемом в это же время «Путешествии из Москвы в Петербург» (1833-1834) Пушкин даёт известную характеристику Ломоносову:

---

<sup>1</sup> Впервые опубликовано в издании: Проблемы сучасного літературознавства: Зб. наук. праць.- Вип. 15. – Одеса: Астропринт, 2011. – С. 146-155.

«Ломоносов был великий человек. Между Петром I и Екатериною II он один является самобытным сподвижником просвещения. Он создал первый университет. Он, лучше сказать, сам был первым нашим университетом». А дальше следует то, что цитировать не принято: «Но в сем университете профессор поэзии и элоквенции не что иное, как исправный чиновник, и не поэт, вдохновенный свыше, не оратор, мощно увлекающий. Однообразные и стеснительные формы, в кои отливал он свои мысли, дают его прозе ход утомительный и тяжельй. ... В Ломоносове нет ни чувства, ни воображения. Оды его, писанные по образцу тогдашних немецких стихотворцев, давно уже забытых в самой Германии, утомительны и надуты. Его влияние на словесность было вредное и до сих пор в ней отзывается. Высокопарность, изысканность, отвращение от простоты и точности, отсутствие всякой народности и оригинальности – вот следы, оставленные Ломоносовым. Ломоносов сам не дорожил своею поэзиею и гораздо более заботился о своих химических опытах, нежели о должностных одах на высокаторжественный день тезоимениства и проч.» (1, т. VII, с.191). Высказанное здесь отношение к Ломоносову сложилось у Пушкина значительно раньше. Ещё в 1825 г. он написал из Михайловского А.А.Бестужеву: «Уважаю в нём великого человека, но, конечно, не великого поэта» [1, X, 114].

В неоконченной статье «О народной драме и драме «Марфа Посадница» читаем отзыв об А.П.Сумарокове: «Явился Сумароков, несчастнейший из подражателей. Трагедии его, исполненные противусмыслия, писанные варварским изнеженным языком, нравились двору Елисаветы как новость, как подражание парижским увеселениям. Сии вялые, холодные произведения не могли иметь никакого влияния на народное пристрастие» (1, т. VII, с. 149).

Незадолго до смерти, в 1836 г., Пушкин пишет статью «Александр Радищев», в концовке которой резюмирует: «Путешествие в Москву», причина его несчастья и славы, есть, как мы уже сказали, очень посредственное произведение, не говоря даже о варварском слоге. ... Порывы чувствительности, жеманной и надутой, иногда чрезвычайно смешны. Мы бы могли подтвердить суждение наше множеством выписок. Но читателю стоит открыть его книгу наудачу, чтоб удостовериться в истине нами сказанного» [1, VII, 245].

Наконец, о Державине. В письме к Дельвигу в июне 1825 г. Пушкин пишет: «По твоём отъезде перечёл я Державина всего, и вот моё окончательное мнение. Этот чудака не знал ни русской грамоты, ни духа русского языка /.../ Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии – ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. Он не только не выдерживает оды, но не может выдержать и строфы... Что же в нём: мысли, картины и движения истинно поэтические; читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника... Державин со временем переведенный, изумит Европу. У Державина должно сохранить будет од восемь да несколько отрывков, а прочее сжечь. Гений его можно сравнить с гением Суворова – жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом» [1, X, 116].

Как видим, отзывы Пушкина о титанах литературы века минувшего были весьма критичными, как и его отношение ко всей прежней русской словесности.

Почему? Сегодняшнему читателю литература той поры кажется очень скучной, при этом он часто пеняет на то, что XVIII век – слишком уж отдалённая эпоха, а потому и малоинтересная, хотя романы Валентина Пикуля об этом времени или лубочные киноподелки Светланы Дружининой потребляет с удовольствием.

Для самого Пушкина хронологическая отдалённость XVIII века аргументом быть не может. Строго говоря, Пушкин родился в XVIII веке. Но дело не только и не столько в этом, как и вообще в хронологии. Как не раз отмечали литературоведы, границы столетий как культурных эпох, характеризующихся неким единством, не совпадают с хронологическими границами веков. Г. П. Макогоненко в академической четырехтомной «Истории русской литературы» писал об этом: «Объявление 1800 года решающим рубежом между двумя периодами истории литературы ведёт к ... нарушению понимания действительного характера преемственности. Укоренившаяся традиция хронологического деления истории литературы по векам мешает раскрытию подлинных, богатых и конкретных связей между хронологически близкими явлениями. Фактически понятие или термин «XIX век» несёт в себе лишь одну информацию: начался новый век. Литература этого века определялась и обуславливалась своими закономерностями, своими обстоятельствами. Вот почему сам по себе термин «XIX век» не вооружает исследователя знанием закономерностей историко-литературного развития: их ещё надо тщательно изучить; не открывает ему очевидных и реальных фактов непрерывности литературного процесса, но толкает к неверным выводам – в новый век литература начинает развиваться как бы заново; внимание сосредоточивается на характерном для XIX столетия, тем самым связи с завершившимся веком оказываются обрубленными. ... 1800-й год не прервал развития направлений, тенденций, особенностей новой и быстро формировавшейся на протяжении XVIII в. русской литературы: завершались они в восьмисотые, девяностые, двадцатые и даже в тридцатые годы» [2, 765, 766].

И литература XVIII века ещё жива: ещё творят те, с кем связывают славу русской словесности конца этого столетия: Дмитриев, Державин, Крылов, Карамзин, Жуковский и многие другие. Ещё и ныне по рецептам XVIII века пишутся многочисленные творения, отличающиеся архаичным тяжеловесным слогом, пестрящем славянизмами, переполненные занудной дидактичностью. Так пишут не только выходцы из века минувшего, но и многие «нынешние», причём не только реакционер Булгарин, но и революционер Рылеев. В мае 1825 г. в письме к нему Пушкин напишет: «Что сказать тебе о думах? во всех встречаются стихи живые, окончательные строфы «Петра в Острогжске» чрезвычайно оригинальны. Но вообще все они слабы изобретением и изложением. Все они на один покрой: составлены из *общих мест* (Locī topici). Описание места действия, речь героя и – нравоучение» [1, X, 113].

В биографии Пушкина тоже был свой XVIII век: его лицейская лирика – это в целом ещё риторическая поэзия. (Замечу в скобках, что высвобождение из-под власти риторической традиции было делом долгим и трудным. Даже Тютчев до самого конца жизни наряду с шедеврами художественной лирики писал и стихотворения в лучших традициях риторической словесности, а уж в послепушкинской прозе эпоха полной свободы от их влияния начнётся, наверное, лишь с Чехова).

Романтизм был в этом отношении (подобно многим своим героям) редко-сто противоречивым направлением: он во многом ушёл от риторической словесности, разрушив многие её основы, но при этом и сам преуспел в выработке собственной риторики, собственных штампов и ролей. И Пушкин вскоре перерастает «тёмный» и «вялый» романтизм, создавая своим творчеством русский реализм XIX века, в котором принципы художественности смогли восторжествовать в полной мере.

Но романтизм не умирает с написанием первой главы «Онегина», он продолжает свое существование и развитие. Вспомним: в академической двухтомной «Истории романтизма в русской литературе» 1-й том охватывает 1790–1825 гг., а 2-й – 1825-1840 гг. Значит, Пушкин и умирает ещё в эпоху романтизма, который, как сказано, был переходным искусством, противоречиво сочетавшим черты века минувшего и века нынешнего. Отсюда следует, что XVIII век как эпоха в развитии русского искусства и литературы была для Пушкина не далеким прошлым, а сегодняшним днём.

Поэтому, когда мы говорим о критическом отношении Пушкина к русской литературе XVIII века, это отношение не к чему-то давно прошедшему, а к тому, что существует для него ныне, сегодня, и во многом ещё отвечает господствующим вкусам публики и определяет эти вкусы.

Но Пушкин, пишущий приведенные отзывы о литературе XVIII века, – это зрелый Пушкин, уже создавший русский реализм XIX века и не только его: он в своём творчестве создал первые и при этом блестящие образцы русской **художественной** литературы, т.е. он изменил самую природу русской литературы.

Он сделал это в короткое время. В Европе этот переход осуществлялся путём долгой эволюции, новые качества накапливались столетиями, постепенно, с остановками и подчас с попятным движением. В России эта эволюция прошла всего за полвека. И, видимо, длиться бы ей ещё долго, как это было со многими другими национальными литературами, если бы не гений Пушкина. В его творчестве русская литература обрела художественность. Это даже не все заметили: для известного тогда литературоведа В.Г. Плаксина Пушкин был великим наряду с Ломоносовым и прочими столпами русской словесности XVIII в., о чём саркастически писал Белинский. Другие заметили, но не смогли осмыслить: умевший блестяще проанализировать и объяснить достоинства их произведений А.Ф. Мерзляков, например, читая пушкинского «Кавказского пленника», плакал от сознания его эстетического совершенства, но

объяснить последнее не мог. И только Белинский верно понял масштаб и суть произведенного Пушкиным переворота и удивительно правильно его объяснил, противопоставив два века как век художественности веку риторичности и назидательности.

Пушкин, как никто, видел и понимал отличия художественной литературы от литературы риторического типа, понимал, что только художественная литература способна удовлетворить духовные потребности русского человека, осознавшего себя индивидуальностью. И потому его отношение к риторичной литературе прошлого могло быть только таким.

Критичным было его отношение не только к русской литературе, характеризовавшейся риторичностью, – это касалось всей литературы «века минувшего». В уже упоминавшейся нами неоконченной статье «О ничтожестве литературы русской» он писал: «Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал своё имя. Она была направлена против господствующей религии, вечного источника поэзии у всех народов, а любимым орудием её была ирония холодная и осторожная и насмешка бешеная и площадная. Вольтер, великан сей эпохи, овладел и стихами, как важной отраслю умственной деятельности человека. Он написал эпопею, с намерением очернить кафолицизм. Он 60 лет наполнял театр трагедиями, в которых, не заботясь ни о правдоподобии характеров, ни о законности средств, заставил он свои лица кстати и некстати выражать правила своей философии» [1, VII, 214].

Подчеркнём: его отношение к риторической литературе прошлого было столь критичным именно потому, что эта литература вовсе не была фактом прошлого: она существует, она остаётся читаемой и, простите банальный каламбур, почитаемой. Но Пушкин, уже начавший создавать или – тем более – уже создавший высокие образцы художественной литературы, уже осознавший всю громадность отличия её от литературы риторической, не может не видеть в последней пережиток. В написанной незадолго до смерти статье «Мнение М.Е.Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной» Пушкин писал о ситуации во французской литературе эпохи Реставрации: «Мелочная и ложная теория, утверждённая старинными риториками, будто бы *польза* есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель искусства есть *идеал*, а не *нравоучение*» [1, VII, 276].

И он борется с этим пережитком и своими художественными творениями, и своими критическими отзывами.

Будь жив Арнольд Алексеевич Слюсарь, мой учитель и коллега, он бы мне сейчас возразил. Как следует из его статьи «Проблемы изучения литературного процесса», написанной в 1991-м или 1992-м году, он был вполне согласен с тем, что «литературный процесс состоит в сменах состояний литературы, происходящих на разных уровнях и в разных аспектах». Когда, по мнению учёного, эти смены происходят в истории русской словесности? В той же статье А.А.Слюсарь писал: «Очевидно в истории русской литературы следует

и в самом деле различать три главных периода развития: 1) возникновение и становление русской литературы в XVIII веке, когда она формируется как литература нового типа, опираясь при этом на художественный опыт западноевропейских литератур; 2) вступление её в зрелость в первой половине XIX века, когда новое качество получает у неё полное развитие, и она становится самостоятельной; 3) время зрелости во второй половине XIX века и в XX веке, когда русская литература приобретает мировое значение» [3, 194].

Логично было бы предположить, что переход от одного из этих периодов к другому и объяснялся тем, что литература вошла в новое состояние, но, как известно, категория состояния выражает процесс изменения и развития вещей и явлений, который, в конечном итоге, сводится к изменению их качеств, свойств и отношений. Но в концепции А.А. Слюсаря русская литература во всех трёх выделенных им периодах – это литература одного качественного состояния, формирующегося на первом этапе, утверждающегося на втором и господствующего – на третьем. Следовательно, литература XVIII века, литература риторического типа, и литература XIX века, литература художественная, обладают единой природой и принадлежат одному типу литературы, что не раз утверждал Арнольд Алексеевич.

После всего того, что написано в последние полвека целым рядом известных филологов и культурологов о различиях между этими двумя типами литературы, считать их однородными можно, лишь придерживаясь иной теоретической концепции и иной периодизации развития русской литературы. Анализ работ профессора А.А. Слюсаря приводит к выводу о том, что он придерживался идеи Д.С. Лихачёва о двучастности русского литературного процесса, идеи, воплощённой в академической 4-хтомной «Истории русской литературы». Согласно этой идее, в истории русской словесности можно выделить эпохи Средневековья и Нового времени, следовательно, и словесность существует двух типов: средневекового типа и типа Нового времени (так их называет Лихачёв). Эту бинарность нетрудно связать с оппозицией «риторичность/художественность», соединив Средневековье с риторичностью, а Новое время – с художественностью. Если в России последним веком Средневековья был XVII, то история русской художественной литературы начинается с начала XVIII века (т.е., как часто считают, с Ломоносова), а Пушкин в XIX веке лишь развил и упрочил сделанное его предшественниками в веке минувшем.

Но отзывы Пушкина о литературе XVIII века (а ещё убедительнее – многочисленные работы Белинского) позволяют увидеть и понять всю огромность различия между творимой тогда Пушкиным художественной литературой и риторической словесностью давнего, недавнего и ещё совсем живого прошлого. Рубеж XVIII–XIX веков был не менее кризисным временем, чем рубеж XVII–XVIII, причем не только для России. Выдающийся культуролог и филолог А.В. Михайлов в связи с этим отмечал: «Рубеж веков – XVII–XVIII – переломный в истории европейской культуры период, период критический, в

течение которого огромные пласты культурной традиции – то, что идёт из глубины времён, и то, чему полагается теперь начало, – приходят в столкновение, сосуществуют на самом тесном временном пространстве» [4, 308]. Л. М. Баткин назвал это время временем тектонического сдвига в европейской культуре. Одним из следствий этого сдвига, по мнению ряда известных ученых, и был переход европейской литературы из состояния риторичности в состояние художественности.

Пушкин не увидел расцвет художественности в отечественной литературе. Понадобились ещё шедевры Лермонтова и Гоголя, обобщающие статьи зрелого Белинского, чтобы спустя десятилетие после смерти Пушкина Россия узнала имена молодых литераторов Герцена, Тургенева, Достоевского, Гончарова, с которыми теперь принято связывать расцвет русской художественной литературы.

Пушкин, таким образом, перевёл русскую литературу из одного состояния в другое, из одной эпохи в другую, перешагнув через пропасть из нескольких десятилетий. И это отчётливо понял уже тогда Белинский, написавший в статье о Державине: «... от смерти Державина едва прошло четверть века, – и, несмотря на то, кажется, целые века легли между им и нами...» [5, IV, 582]. Ещё позднее он воскликнет: «Подумайте только, какое неизмеримое пространство времени легло между «Иваном Выжигиным», который вышел в 1829 году, и между «Мертвыми душами», которые вышли в 1842 году...» [5, IX, 434].

«Пространство времени» тут, конечно же, не при чём. Созданное Булгариным одно из этапных произведений русской риторической литературы и написанный Гоголем шедевр русской художественной прозы разделяют всего 13 лет, но различие между ними, действительно, неизмеримо. Между ними нет и не могло быть преемственности, эволюции, наоборот – отрицание, революция, борьба на уничтожение. Этим, думаю, и объясняется критичность отношения Пушкина к русской литературе XVIII века.

### Список использованной литературы

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. – 4-е изд. – Л.: Наука, 1977-1979.
2. Макогоненко Г.П. Литературные традиции XVIII столетия и русская литература XIX века / История русской литературы: В 4-х т.–Л.: Наука, 1980. - Т.1. – С.765-780.
3. Слюсарь А.А. Проблемы изучения литературного процесса / Слюсарь Арнольд Алексеевич. Методія.- Одесса: Астропринт, 2009. – С. 193-199.
4. Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. / Античность как тип культуры. – М.: Наука, 1988. – С 308-324.
5. Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1953-1959.

**Черноіваненко Є.М.**

доктор філологічних наук, професор  
кафедра загального та слов'янського літературознавства,  
декан філологічного факультету  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова  
Французький бульвар 24/26, Одеса, Україна, 65058  
eugene.chernoivanenko@gmail.com

**ПУШКІН ТА РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА XVIII СТОЛІТТЯ,  
АБО ВІДГОМІН ДАВНЬОЇ ДИСКУСІЇ**

*У цій статті на матеріалі відповідних висловлювань О.С.Пушкіна у його статтях та листуванні аргументується думка про надзвичайно критичне ставлення великого поета до російської літератури XVIII ст. та її корифеїв і пояснюються причини такого ставлення.*

***Ключові слова:** Пушкін, російська література XVIII ст., риторичність, художність, періодизація.*

**Chernoivanenko E.M.**

Odessa I.I. Mechnikov National University  
Department of General and Slavic  
the dean of philological faculty  
eugene.chernoivanenko@gmail.com

**PUSHKIN AND RUSSIAN LITERATURE OF THE XVIII CENTURY,  
OR ECHOES OF A LONG-STANDING DISPUTE**

*This article, based on the material of Pushkin's corresponding statements in his articles and letters, underlines the idea of the poet's very critical attitude to the XVIII century Russian literature and its coryphaei. Besides it explains the reason for such an attitude.*

***Key words:** Pushkin, XVIII century Russian literature, rhetorical, artistism, periods.*

**References**

1. Pushkin A.S. Poln. sobr. soch.: V 10-t., t. 4. [Full collection of works in 10v., vol.4], Leningrad: Nauka, 1977-1979 [in Russian].
2. Makogonenko G.P. Literaturnye tradicii XVIII stoletiya i russkaya literatura XIX veka [Literary traditions of the fifteenth century and Russian literature of the nineteenth century] [in:] Istorija russkoj literatury: V 4-h t. [History of Russian literature, vol. 1-4, vol. 1], Leningrad:Nauka, 1980,pp. 765-780[in Russian].

3. Slyusar' A.A. Problemy izucheniya literaturnogo processa [Problems of studying the literary process ] [in:] Slyusar' Arnol'd Alekseevich. Memoria. Odessa: Astroprint, 2009. pp. 193-199 [in Russian].
4. Mihajlov A.V. Antichnost' kak ideal i kul'turnaya real'nost' XVIII-XIX vv. [Antiquity as an ideal and cultural reality of the XVIII-XIX centuries] [in:] Antichnost' kak tip kul'tury [Antiquity as a type of culture], Moscow: Nauka, 1988, pp. 308-324 [in Russian].
5. Belinskij V.G. Poln. sobr. soch.: V 13-ti t. [Full collection of works, vol.1-13], Moscow: Izd-vo AN SSSR, 1953-1959 [in Russian].

Статтю подано до редколегії 10 жовтня 2020 р

**Байвэй Лю**

доктор филологических наук, профессор  
кафедра практики преподавания русского языка.  
Хэйлунцзянский университет (Китай)  
150080 PRC China Heilongjiang Province City Haerbin  
Heilongjiang University Institution of Russian Languages  
E-mail: 7116660@qq.com

**РУССКИЙ ПЕРЕВОД КИТАЙСКОЙ САДОВОЙ ЛЕКСИКИ  
С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЭКВИВАЛЕНТНОГО ПЕРЕВОДА (НА  
ПРИМЕРЕ РУССКОГО ПЕРЕВОДА XVII ГЛАВЫ РОМАНА  
«СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ»)**

*В статье на примере русского перевода 17-й главы романа «Сон в красном тереме» выявляются методы русского перевода китайской садовой лексики. Лексический план произведения в оригинале и переводе и выход на проблему смысла оригинала – это обращение к методам литературоведения, рецептивной эстетики, пониманию читателем и когнитивной лингвистике. Китайская концепция единства Неба и Человека нашла свое особенно яркое отображение в садово-парковой архитектуре. Принцип создания архитектурно-ландшафтных ансамблей в Китае гласит: «Хотя сады создаются человеком, в них само собой раскрывается небесное». В 17-й главе «Сна в красном тереме» читателю впервые явился целостный образ Сада Роскошных зрелищ (парк Дагуаньюань). Архитектура Сада роскошных зрелищ воплощает в себе древнее искусство ландшафтной архитектуры; в частности, ее составные элементы – скалы и водоемы, постройки, растения, таблички с надписями демонстрируют отличительные особенности парковой культуры Китая. «Сон в красном тереме» переведен на 20 языков, всего существует 60 переводов, из них 12 полных переводов, остальные — это переводы отдельных частей романа. Полный перевод романа на русский язык, сделанный В.А. Панасюком, содержит подробное толкование традиционной китайской культуры, описанной в романе, что делает данный перевод особенно ценным для исследований. В контексте рецептивной эстетики, мы пришли к выводу, что перевод на русский язык китайской садовой лексики осуществлен с помощью следующих трех методов: дословный перевод в ситуации полной эквивалентности; дословный перевод или конкретизация понятий в ситуации частичной эквивалентности; и описательный метод или замещение сходными предметами в ситуации безэквивалентности.*

**Ключевые слова:** китайская садовая лексика; русский перевод; эквивалентный перевод; парк Дагуаньюань.

«Сон в красном тереме» (кит. трад. 紅樓夢, упр. 红楼梦, пиньинь: hónglóumèng, палл.: хунлоумэн) — наиболее популярный из четырёх классических романов на китайском языке. Первые 80 глав принадлежат перу Цао

Сюэциня и вышли в свет под названием «Записки о камне» (кит. трад. 石頭記, упр. 石头记, пиньинь: shítóu jì, палл.: шитоу цзи) незадолго до его смерти в 1763 г. Почти тридцать лет спустя, в 1791 г., издатель Гао Э вместе со своим помощником опубликовал ещё сорок глав, завершив сюжетную линию романа и дав ему нынешнее название. В 1980 г. в системе Академии наук Китая был создан специальный институт «Сна в красном тереме». Возникла даже особая научная дисциплина «хунсюэ» 紅學 (пиньинь hóngxué) — дословно «красноведение» или «краснология».

«Сон в красном тереме» — это первый китайский роман, в котором писатель детально раскрывает переживания героев и смену их настроений, это многоплановое повествование об упадке двух ветвей аристократического семейства Цзя, на фоне которого — помимо трех поколений семейства — проходит бесчисленное множество их родственников и домочадцев. Роман неоднократно запрещался в Китае за неблагопристойность. Роман изобилует деталями, отражающими различные аспекты китайской культуры. Китайское научное сообщество сосредоточено на его мифологии, Учении, чае, медицине, искусстве, литературе, опере и многом другом, но в меньшей степени на садовой лексике. В некоторых места перевода В.А. Панасюка, выполненный в 1958 г., являются неточности и недостатки перевода объективным следствием несовпадения русско-китайских языковых картин мира или результатом недостаточного мастерства переводчика.

Теория эквивалентного перевода, как одна из основных концепций современной переводческой науки, была предложена в 1953 году представителем постсоветской лингвистики Федоровым в «Теоретическом обзоре перевода». «Перевод-процесс использования языка, для выражения, в неразрывном единстве содержания и формы того, что было выражено на другом языке, точного и полного выражение.» [4, 41] Несмотря на это, Уэллс, один из выдающихся теоретиков немецкого перевода, в своей книге «Переводоведение – трудности и методы», отметил: «Из-за неизбежной субъективности переводчика, сложности текста и различий между заказчиками, несмотря на то, что переводчик старается довести перевод до полноценного, неточности-неизбежны. Достичь абсолютно точного перевода крайне сложно». [5, 425] Таким образом, понятие эквивалентности перевода, само по себе, имеет некоторую неопределённость. Понимание концепции эквивалентности перевода должно включать в себя размышление об "уровне точности перевода", это значит, что переводчик в процессе перевода должен стремиться к достижению перевода наивысшей эквивалентности.

В процессе перевода с одного языка на другой становится особенно очевидно, что из-за различий в когнитивных концепциях разных этносов значения слов также в некоторой степени отличаются. Для того, чтобы охарактеризовать степень сходства значений слов в разных языках, лингвисты часто используют понятие “dēngzhídù” (эквивалентность). Если два слова имеют одинаковое зна-

чение, то их можно рассматривать как эквивалентные слова, в данном случае “значение слова включает в себя два аспекта — лексическое понятие слова и лексический фон слова. ... Лексическое понятие обозначает совокупность характеристик какого-либо объекта, на основе которых люди определяют, можно ли использовать какое-то слово для обозначения данного объекта. Лексический фон — это совокупность фоновых знаний и сведений о слове, существующих в языковом сознании носителей языка”[9, 265].

Таким образом, в данной работе исследуется китайская садовая лексика, подразделенная на три категории: эквивалентные слова, не полностью эквивалентные слова и безэквивалентные слова.

#### **Эквивалентные слова**

Хотя этносы различаются, но языковая картина мира обладает свойством универсальности, поэтому существуют слова, эквивалентные в двух языках. К эквивалентным словам, как правило, применяют метод дословного перевода, потому что оба слова имеют идентичный лексический фон, наглядный образ и их трудно истолковать неверно.

В 17-й главе «Сна в красном тереме» перед читателями впервые предстал целостный образ. Согласно нашей статистике, в этой главе насчитывается примерно 120 единиц садовой лексики, среди них есть около 5 эквивалентных слов: “táijī” — “ступень”, “fěnjiáng” — “белоснежная стена” (здесь “fěi” означает “белый цвет”), “shídòng” — “каменное ущелье”, “pándào” — “извилистая тропинка”, “yǒnglù” — “мощная камнем дорожка”. Таким образом, доля действительно полностью эквивалентных слов в общем объеме садовой лексики очень мала, а процент частично эквивалентных и безэквивалентных слов очень велик.

#### **Не полностью эквивалентные слова**

В русском переводе 17-й главы «Сна в красном тереме» есть некоторое количество архитектурной лексики, имеющей сходное лексическое значение, но разные лексический фон и лексические ассоциации. При переводе этих не полностью эквивалентных слов, переводчики, как правило, используют дословный перевод или описательный метод, но эти способы передают только приблизительный смысл и не являются полностью эквивалентными.

#### **1) “tíngxìè” и “беседка” или “терраса”**

“tíngxìè” — это небольшое открытое строение. Обычно возводится из бамбука, древесины, камня и других материалов, площадь обычно в форме круга, квадрата, шестиугольника, восьмиугольника, веера и т.д. Слово “tíng” (павильон), имеющее также значение “останавливаться”, — это место, где путник может отдохнуть, насладиться прохладой, укрыться от дождя и любоваться окрестными красотами. Его особенности - отсутствие дверей и окон, открытость всех четырех сторон ветрам, изящество всех его сторон. Павильон, как правило, строится с учетом внешних особенностей ландшафта: у кромки воды или рядом с цветами, и гармонирует с ними. Павильон делают просторным и

открытым, с четырех сторон оснащая балюстрадой. Как правило, это строение из дерева, особенностью которого является наличие колонн и отсутствие стен.

“Беседка” означает “tíngzi”, “liángtíng”, “архитектурное сооружение, обычно расположенное в саду или в парке, может укрывать от дождя и от солнца, со встроенным каменным столом, служит для отдыха или бесед, откуда и происходит ее название” [1, 90].

Классические китайские садовые павильоны чаще всего имеют деревянную конструкцию, крышу с четырьмя загнутыми вверх углами, отделку, как правило, красного цвета; в то время как русские садовые павильоны ближе к европейскому типу, чаще всего не деревянные, с круглой крышей, обычно белого цвета. Таким образом, можно видеть, что хотя функции “tíng” и идентичны, но лексический фон и вызываемые ассоциации двух этих слов различны.

## **2) “mén lán chuāng gé” и “решётка и створка”**

“mén lán”, также пишется как “mén lán” (с другим иероглифом lán), означает дверную раму или дверь ограды, “решётка” означает “ограда, колосник, забор или изгородь”. “Chuāng gé”, то есть решетка на окне, в древности она также покрывалась сверху бумагой или кисеей для защиты от ветра, также называется “оконная створка”. “створка” означает “дверь, окно, ширму и другие предметы, в которые могут открываться створки”, лексическое значение обоих слов практически идентично. Но в традиционной китайской архитектуре старинные деревянные двери и окна являются символом китайской культуры. Предки китайцев вырезали на оконных переплетах свои молитвы, благословения и выражения радости, и каждая линия узора содержит в себе добрые пожелания древних.

## **3) “bājiāowù” и “ограда из бананов”**

Рецептивная эстетика определяет читателя в качестве активного агента, который придает «реальное существование» тексту и «конструирует» его смысл через собственную интерпретацию. Рецептивная эстетика учитывает и рассматривает как диахрония, так и синхрония типы восприятия и прочтения произведения искусства. Существует множество подходов в рамках теории рецептивной эстетики, но все они сходятся на том, что значение текста формирует сам читатель непосредственно в процессе чтения. Значение слова — это всего лишь средство передачи информации в коммуникативном процессе.

Иероглиф “wù” из слова “bājiāowù” означает высокую четырехстороннюю защищенную от ветра постройку, такую как верфь или огороженный сад. “ограда” означает “ограда, забор или изгородь”, предмет, который огораживает или отгораживает. А садовый банан несет немалую культурную нагрузку, обозначая изящество китайского колорита. В древности бытовало выражение “банановые листья рождают прохладный южный ветер”. Также в древних стихотворениях очень часто встречалось выражение “банановые листья во время дождя”. “За окном ночь и дождь, шумят листья банана” (поэт Бо Цзюйи эпохи династии Тан), “Сегодня ночью дождь капает с банановых листьев» (поэт Люй

Бэнь эпохи династии Сун). Это возникающее в китайских садах ощущение природной красоты не может быть понято русскими читателями.

#### 4) “yóuláng” и “галерея”, “chāoshǒu yóuláng” и “закрытые галереи”

“yóuláng” это примыкающая к внешней части здания, снабженная крышей лоджия или крыльцо (входная галерея), используется для отдыха на открытом воздухе. Являясь частью ландшафта китайских парков, она обладает собственными особенностями. В китайском языке общий термин “láng” подразделяется на множество разновидностей, таких как “yóuláng”, “huíláng”, “lángzi”, “zǒuláng”, “chuānláng” и др. В то время как в русском языке нет отдельных слов для различения этих понятий, используется только слово “галерея”, поэтому при переводе часто случается, что одно и то же слово используют для обозначения как общего понятия, так и его подвида. “Галерея” означает “zǒuláng, yóuláng, chuānláng”, “обычно это комната, или несколько сооружений, или проход между соседними зданиями, длинной формы, с крышей, с колоннами, заменяющими одну из боковых стен” [1,323].

“chāoshǒu yóuláng” получила такое название, поскольку напоминает муфту, закольцованную с двумя рукавами. Обычно эта галерея от входа разделяется в две стороны и тянется вперед, а достигнув следующей двери, снова возвращается с боков к середине. Панасюк, опираясь на контекст, конкретизирует значение слов, переведя их как словосочетание с конкретным смыслом «закрытые галереи», чтобы выразить первоначальный смысл.

#### 5) “qiángwēiyuàn” и “двор красных роз”

В словосочетании “qiángwēiyuàn” есть слово “qiángwēi” (шиповник иглистый), Панасюк перевел его как “роза”. “Роза” в русском языке может означать “qiángwēi” (шиповник иглистый), “méiguī” (розу морщинистую), “yuèjì” (китайскую розу), а в китайском языке эти три вида цветов имеют различные названия. Конкретное значение многозначного слова может быть отражено только в определенном контексте (предложения или абзаца). Панасюк одновременно использовал ограничивающее определение “красный”, чтобы с помощью этого описания создать определенный образ “розы”, но это вовсе не обеспечивает точного перевода известного в китайской культуре слова “qiángwēi”.

Из этого следует, что, несмотря на то, что не полностью эквивалентная лексика в русском и китайском языках имеет определенные различия в лексическом значении и лексическом фоне, переводчики, принимая во внимание целостность переводного текста, не интерпретируют скрупулезно каждое слово, а только переводят наиболее распространенные в массовом восприятии понятия.

#### Безэквивалентные слова

В языке всегда есть слова, которые не имеют в другом языке эквивалентных выражений, обозначающих идентичные понятия. Они называются “безэквивалентные слова” и часто являются языковым отражением материальной и духовной культуры, характерной только для этого народа. Зачастую безэкви-

валентные слова переводятся с помощью таких приемов, как транслитерация, транслитерация с пояснениями, описательный метод или замещение сходными предметами. Поскольку предназначение семнадцатой главы «Сна в красном тереме» — передать композицию Сада роскошных зрелищ, в русском переводе фокус внимания также нацелен на создание аналогичной атмосферы. Использование приемов транслитерации и транслитерации с пояснениями могло бы нарушить связность текста, поэтому при переводе этих безэквивалентных слов Панасюк чаще использует описательный метод или метод замещения сходными предметами.

### **1. Описательный метод**

#### **1) “zhèngménwǔjiān” и “главные ворота состояли из пяти пролетов”**

Это уникальный культурный феномен Китая. “zhèngmén” являются главными воротами в центре здания. В феодальном обществе количество пролетов ворот, их форма, цвет, и даже внешний вид гвоздей имели строгие ограничения, ворота царской резиденции были самыми высокими по сравнению с воротами других построек. Как правило, существуют ворота с пятью пролетами и тремя дверьми, или ворота с тремя пролетами и одной дверью, поэтому автор «Сна в красном тереме» использовал словосочетание “zhèngménwǔjiān”, “главные ворота из пяти пролетов”, чтобы намекнуть на грандиозный масштаб и статус Сада роскошных зрелищ. Древняя китайская архитектура придает большое значение понятию “kāijiān”. “kāijiān” это пространство, окруженное четырьмя столбами, которое сокращенно называется “jiān” и обычно используется в нечетном числе.

Сопоставление слов “zhèngmén” и “главные ворота”. “zhèngmén” обычно состоят из трех дверных проходов и трех дверей. “wǔjiān” означают 6 фасадных колонн и пять пролетов. “jiān” означает “самая маленькая единица жилья”. [3, 662] В русском языке “пролет” означает расстояние между соседними столбами, балками, колоннами, арками и т. д.” Перевод “zhèngménwǔjiān” как “главные ворота состояли из пяти пролетов” только указывает на то, что ворота Сада роскошных зрелищ были большими, но не способен отобразить скрытый намек на место в феодальной иерархии.

#### **2) “tǒngwǎnǐqíjǐ” и “крытая выпуклой черепицей крыша с коньком, по форме напоминавшим спину рыбы”**

“tǒngwǎ” (желобчатая черепица) является разновидностью черепицы, характерной для китайской архитектуры. Имеет полукруглую форму. “nǐqíjǐ” (хребет амурского вьюна), также известный как “juǎnréngjǐ” (конек открытой террасы), также является отличительной особенностью китайской архитектуры. Это означает, что данный конек имеет изогнутую форму, напоминающую амурского вьюна, в честь которого он и получил название. Чаще всего встречается в императорских парковых постройках. “tǒngwǎnǐqíjǐ” обозначает “вертикальные желобки, выложенные из перевернутых черепков желобковой черепицы на переднем и заднем склоне крыши; на стыке крыши сочленения

желобков образуют дугообразную форму. Желобки напоминают изогнутые спинки амурского вьюна, отчего и происходит их название” [2, 386]. Панасюк перевел это название как “выпуклая черепица”, напрямую описав форму черепицы. Здесь применен описательный метод. “Амурский вьюн” переведен как “рыба”, в действительности же амурский вьюн и рыба совершенно разной формы, тело амурского вьюна узкое и равномерной ширины, иссиня-черного цвета. Словом “рыба” невозможно передать настоящую форму конька крыши, и русские читатели не могут представить ее реальный внешний вид.

### **3) “hǔpíshíqiáng” и “стена, выложенная у основания орнаментом из полосатого камня, похожего на тигровую шкуру”**

Словосочетание “hǔpíshíqiáng” обозначает “бессистемную каменную кладку со швами, заполненными известкой, с рисунком, издавек напоминающим тигровую шкуру, благодаря чему и она получила такое название. Обычно используется в основании стен и может служить защитой от эрозии, вызываемой дождевой водой” [2, 148]. “hǔpíshíqiáng” это разновидность древней китайской ограды, обычно подразделяется на кладку с горизонтальным и с валковым известковым швом; строится из природных камней, по своей окраске максимально похожих на тигровую шкуру, обычно это сочетание камней красного, желтого, коричневого, белого и черного цветов, именуемое “разноцветный камень, похожий на тигровую шкуру”.

Панасюк перевел это название как “полосатый камень, похожий на тигровую шкуру”. Читатели могут представить себе, что камень, из которого сделаны стены, полосатый. Но “полосатый камень, похожий на тигровую шкуру”, при этом выложенный в виде плитки или скрепленный известью, русские читатели, скорее всего, не смогут себе представить.

### **4) “juǎnréng” и “террасы и навесы из циновок”**

“juǎnréng” является одной из форм древней китайской архитектуры.” “juǎnréng”, это “крыша, передний и задний скаты которой образуют не угловой конек, а дугообразную кривую. Подразделяется на крышу с нависающими скатами, крышу с приподнятыми углами и др., Крыша имеет изогнутый, плавный и изящный внешний вид. Обычно используется в парковой архитектуре” [8, 135]; “терраса” обозначает вид строений (на склоне, выше уровня улицы) с плоской крышей, с проходом, с колоннами. “навес” означает “uǎnréng”, а “циновка” означает “sǎoxí”. Таким образом, данные слова совершенно не отражают форму “juǎnréng”.

## **2. Метод замещения сходными предметами**

### **1) “yuèdòngmén” и “арка”**

“yuèdòngmén” это распространенная в древней китайской парковой архитектуре круглая арка, формой напоминающая полную луну на 15-й день лунного месяца. Справа и слева от нее тянутся боковые крытые галереи, замыкающие круг вокруг водного источника. Цветная роспись на крышах с загнутыми углами, простота и изящество, тишина и спокойствие — это стиль династии

Мин и Цин. В русском переводе романа «Сна в красном тереме» используется слово “арка” (gǒngmén). Хотя это заменяющее слово, обозначающее проход с закругленным верхом, и близко по смыслу, но оно неспособно, подобно китайской “круглой лунной арке”, одним своим названием выразить его форму.

### 2) “mùxiāng” и “вьющаяся роза”

Метод замещения сходными предметами наиболее часто используется при переводе названий растений. “mùxiāng” (дословно - “древесный аромат”) обозначает цветы розы Бэнкс, относящейся к семейству розоцветных. Во время цветения их аромат разносится далеко, чем и обусловлено их название. В данном случае Панасюк использует гипероним “роза”, ограничив его с помощью определения “вьющаяся (pīāoxiāng), тем самым приблизив его к образу “mùxiānghuā”.

### 3) “bìlǐ” и “фикусы”

“bìlǐ” обозначает вечнозеленое плетущееся кустарниковое ползучее растение рода фикусовых семейства шелковичных, переведенное на русский язык как “фикусы”, góngshù.

### 4) “téngluó” и “лиана”

“téngluó” это общепринятое наименование глицинии китайской, а также растения с ползущим, плетущимся стеблем; а в русском языке слово “лиана” обозначает ползущие растения. Два этих термина имеют сходство.

### 5) “héngwú” и “душистая лигулярия”

“héngwú” (копытень Блюма) это растения семейства астровых, а “душистая лигулярия” это многолетняя трава, относящаяся к тому же семейству астровых, что и душистый бузульник Кемпфера, копытень Блюма и бузульник Кемпфера.

Что касается “dùguò”, это растение семейства коммелиновых, переводчик использовал метод транслитерации, переведя его как “дужо”. Фактически при переводе названий растений, независимо от того, был ли применен метод замены гиперонимом, замены растением того же рода или метод транслитерации, равно не были в полной мере отражены характерные особенности этих растений. После 17-й главы «Сна в красном тереме» также было обнаружено, что в для перевода душистых трав и других растений в “Ши Цзине” и “Ли Сао” Панасюк также использовал метод замещения сходными предметами или метод транслитерации.

Для перевода и понимания безэквивалентных слов переводчик и читатель должны иметь определенные фоновые культурные знания, в противном случае возникнет ошибочное толкование и не будет возможности полного понимания произведения.

### Ошибочный перевод

#### 1) “túmǐjià” и “решётка для чайных роз”

“túmǐ”, это растение семейства розоцветных, чьи цветы летом распускаются последними. Когда оно зацветает, это подразумевает конец лета и начало осени. Его цветы бывают белоснежными, цвета желтого вина, огненно-красными.

Чаще всего они белые, с простым околоцветником, нестойким ароматом. А в русском языке слово “чайная роза” действительно означает розу душистую китайскую. Кроме того, “túmíhuā” в китайской культуре имеют особое значение. “Наступил сезон цветения túmí”: цветение “túmí” означает, что юность женщины прекратилась, а также подразумевает окончание отношений.

## 2) “mūdantíng” и “беседка пионов”, “sháoyào” и “садик гортензий”

Переводчик перевел “mūdan” (пион древовидный) как “пион”, а “sháoyào” (пион молочноцветковый) как “гортензия”. Пион древовидный и пион молочноцветковый оба являются растениями рода пионовых, их цветы очень похожи, разница в том, что пион древовидный это древесное растение, а пион молочноцветковый это травянистое растение. В русском языке словом “пион” можно обозначать как пион древовидный, так и пион молочноцветковый, что в данном контексте легко может привести к недоразумению. А “гортензия” обозначает гортензию крупнолистную либо гортензию, растения, относящиеся к роду гортензий, это совершенно отличный от пиона молочноцветкового вид растения.

В ходе данной работы в результате анализа русского перевода китайской садовой лексики «Сна в красном тереме» было обнаружено, что в процессе перевода с китайского на русский возникают смысловые. Ситуация с соответствием значений слов в двух языках подразделяется на три типа: первый тип — это полностью эквивалентные слова, значение которых соответствует друг другу в двух языках. Таких слов относительно мало, обычно это слова, обозначающие горы, воду, камень и другие слова с широким значением, чаще всего они переводятся с помощью дословного перевода; второй тип — это частично эквивалентные слова, значение которых в двух языках не полностью соответствует друг другу, данный вид слов или их лексические значения идентичны, но их лексические фоны не совпадают, вследствие чего они вызывают у людей разные ассоциации, либо лексические понятия воплощают переплетающиеся связи; чаще всего для их перевода используется дословный или конкретизация понятий в ситуации частичной эквивалентности; третий тип — это безэквивалентные слова, лучше всего отражающие национальную культуру, в процессе перевода этих слов переводчики редко используют транслитерацию или транслитерацию с пояснениями, а применяют описательный метод или метод замещения сходными предметами, стремясь максимально приблизить их к восприятию русских читателей.

Язык — это воплощение национального мировосприятия. Некоторые слова с этнокультурной коннотацией трудно перевести. Несмотря на то, что вследствие наличия некоторых не полностью эквивалентных слов русский перевод не может в совершенной точности описать китайский садовый ландшафт, он все же передает красоту пейзажей Сада роскошных зрелищ и передает читателю определенное эстетическое восприятие, что весьма заслуживает одобрения.

### Список использованной литературы

1. Большой русско-китайский словарь под редакцией Института словарей Центра исследования русского языка и литературы Хэйлунцзянского университета. Пекин, 2008.
2. Словарь ценителей «Сна в красном тереме» под редакцией Пэй Сяовэй. Пекин, 2013.
3. Современный китайский словарь (дополненная версия) под редакцией Редакционного отдела словарей Института лингвистики Китайской академии общественных наук. Пекин, 2002.
4. Федоров А. В., Обзор теории перевода. Шанхай, Китайское книгоиздательство 1955.
5. Уэллс Герберт Джордж. Переводоведение-трудности и методы. Пекин, Корпорация перевода и издания Китая. 1988.
6. Цао Сюэцин. Сон в красном тереме. Перевод с китайского В.А.Панасюка. М., 1958.
7. Цао Сюэцин, Гао Э. Сон в красном тереме. Пекин, 2000.
8. Ци Кан, Инь Пэйтун, Пэн Иган, Ли Сянькуй Энциклопедия гражданского строительства Китая: архитектура. Пекин, 1999.
9. Чжао Миньшань. Сравнительное исследование русского и китайского языков. Шанхай, 1994.
10. Чжоу Вэйцюань. История классического китайского сада (3-е издание). Пекин, 2008.

#### Байвей Лу

доктор філологічних наук, професор  
кафедра практики викладання російської мови  
Хейлунцзянський університет (Китай)  
150080 PRC China Heilongjiang Province City Haerbin  
Heilongjiang University Institution of Russian Languages  
E-mail: 7116660@qq.com

### РОСІЙСЬКИЙ ПЕРЕКЛАД КИТАЙСЬКОЇ САДОВОЇ ЛЕКСИКИ З ТОЧКИ ЗОРУ ЕКВІВАЛЕНТНОГО ПЕРЕКЛАДУ (НА ПРИКЛАДІ РОСІЙСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ XVII ГЛАВИ РОМАНУ «СОН У ЧЕРВОНОМУ ТЕРЕМІ»

*У статті на прикладі російського перекладу XVII глави роману «Сон у червоному теремі» виявлено методи російського перекладу китайської садової лексики. Лексичний план твору як в оригіналі, так і в перекладі, а також вихід на проблему сенсу оригіналу – це звернення до літературознавчих методів, рецептивної естетики, розуміння читача й когнітивної лінгвістики. Китайська концепція єдності Неба й Людини знайшла найбільш яскраве віддзеркалення у садово-паркової архітектурі. Принцип створення архітектурно-ландшафтних ансамблів в Китаї свідчить: "Хоча сади створюються людиною, в них само собою розкривається небесне". У XVII главі «Сну у червоному теремі» читач уперше зустрічає цілісний образ Саду Пишних видовищ (парк Дагуаньюань). Архітектура Саду Пишних видовищ втілює давнє мистецтво ландшафтної архітектури; зокрема, її складові – скелі, водоймища, будівлі, рослини, таблички з написами – все, що демонструє характерні особливості паркової культури Китаю. «Сон у червоному теремі» перекладено на 20 мов світу, усього існує 60 перекладів, з*

*них – 12 повних перекладів, інші – це переклади окремих частин роману. Повний переклад роману російською належить В.О. Панасюку. Він містить докладне тлумачення традиційної китайської культури, про яку йдеться у романі. І це являє собою головну цінність цього перекладу для дослідників. У контексті рецептивної естетики ми дійшли висновку, що переклад російською мовою китайської садивної лексики здійснено за допомогою наступних трьох методів: дослівний переклад в ситуації повної еквівалентності; дослівний переклад або конкретизація понять у ситуації часткової еквівалентності та описовий метод або заміщення подібними об'єктами в ситуації, коли еквівалентності немає.*

**Ключові слова:** китайська садова лексика, російський переклад, еквівалентний переклад, парк Дагуаньюань

**Baiwei Liu**

Doctor of Russian language and literature, associate professor  
Russian practical teaching and research office  
150080 PRC China Heilongjiang Province City Haerbin  
Heilongjiang University Institution of Russian Languages  
E-mail: 7116660@qq.com

**THE RUSSIAN TRANSLATION OF GARDEN VOCABULARY  
FROM THE TRANSLATION EQUIVALENCE (WITH EXAMPLES  
DRAWN FROM THE XVII CHAPTER OF THE RUSSIAN  
TRANSLATION OF THE NOVEL “HÒNGLUMÈNG” –  
A DREAM OF RED MANSION)**

*The chapter 17 of Dream of Red Mansions is used as the corpus to study the Russian translation method of Chinese garden vocabulary, and the corresponding relationship between the original text and the lexical meaning, lexical background and lexical association of the translated version are closely related to literature and art, reception aesthetics, readers' understanding and cognitive linguistics. The Chinese concept of unity between man and nature is particularly evident in garden architecture. The construction of Chinese landscape architectural complex follows the principle of “man-made is comparable with the natural”. The overall description of the grand view garden has been officially given out to readers for the first time in the 17th chapter of “Dream of Red Mansions”. The Grand View Garden embodies China's long-established art of gardening, especially its landscape, architecture, flora and fauna, and other elements that reflect the uniqueness of Chinese garden culture. “Dream of Red Mansions” has been translated into over 60 versions in 20 kinds of languages, there are 12 complete versions of translation, the rest are partially translated, B.A Panashock, the writer of the completely translated version of this literature, has given a demonstration to the traditional Chinese culture embodied in the “Dream of Red Mansions”, a fact which makes the version high value to be studied. This paper*

*believes that the following three methods can be used to translate the garden vocabulary: In the case of close equivalence, the method of literal translation should be adopted; in the case of partial equivalence, the methods of literal translation and concretion of meaning can be used; in the case of complete non-equivalence, interpretation, interpretation method and transliteration will be suitable.*

**Key words:** *The vocabulary of Chinese garden; Russian translation; Translation equivalence; Grand View Garden.*

## References

### (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Cihai editorial board [Cihai ]. Shanghai, 2009 (In Chinese).
2. Editor's room, institute of language, Chinese academy of social sciences. [Modern Chinese dictionary (supplementary edition)]. Beijing (In Chinese).
3. Qi kang, Yin peitong, peng yigang and li xiankui. [Encyclopedia of Chinese civil architecture: architecture]. Beijing, 1999 (In Chinese).
4. Written by the institute of lexicology, Russian language and literature research center, heilongjiang university. [Large russian-chinese dictionary]. Beijing, 2008 (In Chinese).

### (Monographs)

5. Cao xueqin. [A dream of red mansions ].B.A. Panache translated by Moscow, 1958 (In Russia).
6. Cao xueqin. [A dream of red mansions]. Beijing, 2000 (In Chinese).
7. Federoff A. B. [Overview of translation theory]. Shanghai:Zhonghua publishing house,1955. (In Chinese).
8. Wells Herbert George. [Translation studies - problems and methods]. Beijing:Chinese translation-Publishing company,1988. (In Chinese).
9. Zhao minshan. [Comparative study of Russian Chinese]. Shanghai, 1994 (In Chinese).
10. Zhou zhiquan. [History of Chinese classical gardens] (third edition). Beijing (In Chinese).

Статтю подано до редколегії 13 березня 2020 р.

УДК 82-32

**Богданова О. В.**

доктор филологических наук, профессор,  
ведущий научный сотрудник  
НИИ образовательного регионоведения  
Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена  
olgabogdanova03@mail.ru

**Некрасов С. М.**

доктор культурологии, профессор,  
директор Всероссийского музея А. С. Пушкина  
(филиал — Мемориальный музей-квартира Н. А. Некрасова  
в Санкт-Петербурге)  
nekrasoff@mail.ru

**ФИЛОСОФИЯ ПЬЯНСТВА В ПОЭМЕ Н. А. НЕКРАСОВА  
«КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»<sup>1</sup>**

*В статье предлагается новый взгляд на поэму Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и в частности на философию народного пьянства (глав «Пьяная ночь»). В работе показано, что изначально принятая Некрасовым установка на народность поэмы столкнулась с тенденциозностью замысла: собственные убеждения Некрасова-личности оказались потесненными общими демократическими идеями, исповедуемыми Некрасовым-поэтом. Если друзьям Некрасов признавался, что единственным счастливым человеком на Руси, по его мнению, может быть пьяный, то в поэме — «эпосе крестьянской жизни» — личностное представление оказалось потесненным общегосударственной заботой о пьющем народе-труженике, социальном страдальце. Разнесённость двух конфронтующих полюсов проблемы пьянства («пить или не пить?») дополняется в поэме Некрасова третьим слагаемым — мотивом пьянства-богатырства, в котором суть русского богатырства состоит в способности выпить непомерно больше других.*

**Ключевые слова:** Н. А. Некрасов, поэма «Кому на Руси жить хорошо», глава «Пьяная ночь», философия пьянства

Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1863–1877) традиционно считается одним из лучших произведений русской литературы середины XIX века. Названная «эпопеей современной крестьянской жизни» [1,

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00272 «Н. А. Некрасов: pro et contra. Личность, деятельность, творческое наследие Некрасова в оценках отечественных мыслителей и исследователей»

601] поэма, кажется, емко и многогранно охватывает все стороны российской действительности пореформенной поры. Между тем возникает сомнение: действительно ли поэтическое творение Некрасова обретает размах эпический и не просматривается ли в нем отчетливая демотическая тенденциозность? не выглядит ли изображение пореформенной действительности односторонним, тенденциозным и не вполне объективным?

С одной стороны, замысел поэмы, в которой герои-странники отправляются в дальнее путешествие в поисках ответа на вопрос «Кому живется счастливо, вольготно на Руси?», несомненно, масштабен и уже в исходной интенции эпичен. Главный вопрос, который ставят перед собой герои, обширен и всеобщ: *кому...* Между тем сразу возникает дилемма: почему пытливыми персонажами, ищущими истину, у Некрасова оказываются крестьяне, герои малоопытные, необразованные, как определено в самой поэме — далеко не умные. Например, о Луке:

Лука — мужик присадистый  
С широкой бородищею,  
Упряма, речист и *глуп* [1, 17].

И позже о нем же — «дубина деревенская» [1, 25].

Социальный статус героев существенно локализует эпический ракурс поэтического обозрения, тем более что центральные персонажи поэмы оказываются выходцами из бедных и скудных деревень —

Подтянутой губернии,  
Уезда Терпигорева,  
Пустопорожней волости,  
Из смежных деревень:  
Заплатова, Дырявина,  
Разутова, Знобишина,  
Горелова, Неелова —  
Неурожайкатожа [1, 5].

Персонажи поэмы репрезентированы как нуждающиеся в сочувствии и сострадании бедняки. Наверняка познавшие горе — голод, неурожай, пожары — временнообязанные герои-крестьяне вряд ли обладали обширным кругозором и глубокими жизненными знаниями для решения экзистенциального вопроса, возникшего в их «мужицком разуме» [1, 19]. Ономастологически значимые — «говорящие» — имена их сёл заставляют предположить, что представление о счастье «крестьян-лапотников» [1, 16] сконцентрировано вокруг проблем житейского достатка, а точнее *богатства*, или *«богачества»* [1, 22], как звучит в поэме. Неслучайно, желая знать, кому живется счастливо на Руси, герои-кре-

стьяне сразу и уверенно называют представителей состоятельных слоев общества —

Роман сказал: помещику,  
Демьян сказал: чиновнику,  
Лука сказал: попу.  
Купчине толстопузому! —  
Сказали братья Губины,  
Иван и Митродор.  
Старик Пахом потужился  
И молвил, в землю глядячи:  
Вельможному боярину,  
Министру государеву.  
А Пров сказал: царю... [1, 5]

Задуманная и создаваемая в первые годы после отмены крепостного права поэма о народной жизни (как ни странно) оказывается исходно ориентирована на господ, а не на крестьян, только что получивших волю, хотя применительно к последним именно таковая установка — «живется *вольно/вольготно*» — была бы исторически оправдана и эпична по размаху. То есть философский вопрос «кому живется счастливо...», масштабно заявленный на титульном уровне, уже на этапе завязки поэмы стремительно сворачивается в тенденциозный ракурс, ориентированный на социальное неравенство: крестьяне ↔ господа. Народ, только что получивший долгожданную свободу, исходно оказывается вне пределов авторского поэтического исследования, его герои из низов а priori признаются несчастливymi<sup>2</sup>.

Стержневой образ-символ дороги позволяет Некрасову сюжетно организовать наррацию в поэме «Кому на Руси жить хорошо», дает возможность низывать на сквозной мотив новые впечатления и фабульные события, суммировать элементы общей картины. Столкнув в первой главе странников с попом и в пятой главе с помещиком, автор далее планировал (и даже частично осуществил) встречу персонажей с «купчиной толстобрюхим» и с чиновником «акцизным» [см.: 5, 144–147]. В последующем герои (и автор) должны были достичь столичного Петербурга — возможно, ради встречи с вельможей госу-

---

<sup>2</sup> Алогизм и непоследовательность замысла поэмы неоднократно привлекали внимание исследователей. Так, Б. Я. Бухштаб отмечал, что некрасовский замысел нельзя не признать «странным»: «Странность заключается в том, что заданный в заглавии вопрос остается, во-первых, без ясного ответа, а во-вторых, словно и не предполагает ответа — по сути подразумевается, что счастливых на Руси попросту нет, что в какой-то степени обесмысливает поиски странников, на которых и строится поэма...» [2, 118]. Исследователь Л. А. Евстигнеева размышляет о том, почему в финальной (написанной последней) главе «Пир на весь мир» «странники никого не спрашивают о счастье и даже забывают о том...» [3, 400]. По верному наблюдению Ю. И. Красносельской, в поэме Некрасова «сама проблема счастья оказалась не просто принципиально нерешаемой, но и вообще, как ни парадоксально это звучит, не столь существенной» [4, 129].

даревым, а, может быть, (при счастливых и фантастических обстоятельствах) и с царем [см.: 2, 108–135].

Однако в складывающейся фабульно-композиционной ситуации диалог крестьян с попом и позже с помещиком, претендентами на роль счастливых, почти окончательно должен был привести героев-странников к мысли о бесперспективности поисков того (тех), «кому живется счастливо, вольготно на Руси». Каждый из тех покойных и богатых («богатеиных») социальных слоев, которые крестьянами были предложены изначально: поп, помещик, вельможа... царь — должен был неизбежно продемонстрировать (как показали главы «Поп» и «Помещик») неоднозначность человеческой жизни, выявить бытийные перипетии человеческого пути, экзистенциальную невозможность достижения полного и абсолютного счастья. Найти вечно и во всем счастливых героев крестьяне-странники, со всей очевидностью, не могли — причем не только на Руси, но и в чужеземных странах, если бы они решились на таковое странствие. Тонкий и пытливый лирический герой Пушкина уже более четверти века назад — почти формульно, поэтически лаконично — констатировал: «На свете счастья нет...»

Если бы Некрасов избрал в качестве взыскующей инстанции героя пытливого, мыслящего, могущего проникнуть в бытийные катаклизмы человеческого существования, то персонажи-путешественники вскоре осознали бы, что им (уже после встречи с попом) пора возвращаться по домам. Поэма приобрела бы философическое — диалектическое — завершение. Между тем Некрасов лишает своих «крестьян-лапотников» [1, 67] подобной мудрости. Путь героев продолжается. При этом магистральная задача вывести в качестве главных персонажей-искателей именно представителей простого народа, задать, кажется, безапелляционные координаты счастья — «покой, богатство, честь» (которые озвучит вначале поп, а потом повторит крестьянка Матрена Тимофеевна) — ставит автора (и героев) в ситуацию *бесконечности* поэмы, (почти) принципиальной невозможности ее завершения [см. об этом: 3].

Однако в ходе повествования не только мужицкая (не)способность суждения, но и позиция автора-нарратора оказывались подвергнутыми испытанию. Задумав сделать господ-богатеи (мнимыми) счастливыми, Некрасов-автор попадал в ситуацию, когда, с одной стороны, его «демократический инстинкт» (Я.П. Полонский) мог бы продиктовать ему задачу превратить поэму в *сатирическое* обличение обеспеченных сословий (в духе разночинной сатиры Салтыкова-Щедрина), с другой стороны, его «аристократическое происхождение» (точнее намерение и желание быть таковым и быть среди таковых) не могло смириться с этим и (вольнo или невольнo) проявлялось в картинах *поэтизации* «дворянских гнезд» и разгульного помещичьего барства. Интенция соблюдения «нейтралитета» (по воспоминаниям современников, в целом свойственная Некрасову как личности) приводила к биполярности его авторского нарративного намерения, к невозможности однозначно квалифицировать образованных

и мыслящих героев дворян-аристократов то ли счастливыми, то ли несчастливцами (напр., по типологии сценических героев А.Н. Островского). В поэме складывалась ситуация, когда «низы» (крестьяне) не могли разрешить поставленный вопрос, а «верхи» (автор) не хотели превращать поэму в уплощенную сатирическую карикатуру. Возможно, именно на данном этапе внимание Некрасова (и его героев) могло (и должно было) переключиться на характеры из народа, на образы возможных счастливых-несчастливых из среды крестьян. В таком случае действительно происходила подмена (или существенная корректировка) концепции и идейного замысла поэмы, о которой неоднократно писали исследователи [см. об этом: 6], — представители высших сословий, с которыми должны были встречаться странники, отходили на второй план (хотя и не исчезали окончательно из поля зрения автора и героев), а обреченные быть счастливыми/несчастливыми персонажи-крестьяне открывали Некрасову возможность развернуть эпическую картину народной жизни.

При такой деструкции фабульно-сюжетного замысла появление на пути крестьян-странников села Кузьминского открывало для них (и для автора) новые перспективы. Герои Некрасова при виде огромного села Кузьминского (глава «Сельская ярмонка») допускают предположение: «Не там ли он скрывается, / Кто счастливо живет?..» [1, 29].

Погрузив героев в атмосферу и события ярмарочного дня в богатом селе Кузьминском, Некрасов получает возможность показать простонародье в день праздничный, благополучный и счастливый. Народ сыт, пьян и радостен, благодушен и доволен. В главе III— «Пьяная ночь» — поэт обнаруживает (и предлагает) емкий, заставляющий обратить на себя внимание ракурс философии счастья.

Как известно, одним из вариантов завершения поэмы «Кому на Руси жить хорошо» был тот, по которому искомым крестьянами счастливым оказывался пьяный. По воспоминаниям Г. И. Успенского, на вопрос о возможном счастливице «Николай Алексеевич <...> улыбнувшись, произнес с расстановкой: “Пьяному!”». По Успенскому, в финале поэмы крестьяне-странники на пересечении дорог останавливаются в кабаке, где встречают мужичка, «подпоясанного лычком», и в разговоре с ним за чарочкой выясняют, что он и есть счастливый [7, 374–375]. О сходном варианте завершения поэмы вспоминает и Н. К. Михайловский: «иронически-скорбный ответ» автора поэмы, с улыбкой горькой — «хмелю» [8, 22].

По предположению В. В. Гиппиус, мысли Некрасова о пьянице-счастливце относятся примерно к 1872–1874 годам [9, 303]. Однако текст главы «Пьяная ночь» позволяет предположить, что подобные мысли посещали поэта и раньше, в период начала работы над частью первой — содержание главы «Пьяная ночь» становится тому свидетельством.

Современники-соратники Некрасова считали финал, (предположительно) связанный с образом пьяницы, обличительно-сатирическим и (на этом основа-

нии) мало согласующимся с прославляющим демократическим духом поэмы, обедняющим ее [10]. Однако в начале XX века исследователь В. Е. Чешихин иначе взглянул на ту же проблему и предложил считать «пьяный» финал серьезной находкой Некрасова. По мысли Чешихина, финальный образ пьяницы никак не обеднял содержание поэмы, а скорее философизировал его. Чешихин рассуждал: «Обычно это <возможный финал> понимают как сатирическую выходку: почувствовать себя блаженным в русском царстве нищеты и скорби человек может только в состоянии пьяного угара. Но такое объяснение звучит слишком бедно и мелко. В подпоясанном лычком человеке, открывающем истину мужикам, можно видеть олицетворение отрешившегося от житейских уз скитальца, свободного, как птица небесная, и тогда настроения Некрасова связываются естественно с столь русскими, чисто архаическими мечтами, бродящими в русской душе. Предполагаемый герой-пьяница мог быть представителем русской бродячей вольности...» [11, 40].

Сегодня вряд ли можно принять всерьез суждение Чешихина о пьянице как «архаическом» представителе «русской бродячей вольности», тенденциозность интерпретации очевидна. Однако, признавая допустимость различных интерпретаций, следует внимательнее присмотреться к возможному «пьяному» финалу поэмы.

В современных условиях, когда произошло сближение философии Запада и Востока, когда Россия все чаще осознает себя частью восточного мира, когда древняя восточная мудрость восхищает не менее античных диалогов Платона или афоризмов Аристотеля и Сократа, едва ли не каждому знакома восточная притча о Будде и пьянице, по которой монах, исправно и усердно в течение долгих лет проводящий время в молитве, по утверждению Будды, еще долго не достигнет нирваны, тогда как запойный пьяница, валяющийся в придорожной канаве, «уже там». Восточная мудрость со всей глубиной и мотивированностью признает причастность пьяницы к нирване (иначе — к сансаре, умиротворению, внутреннему душевному благоденствию, отрешению от всего сущего).

Признавая счастье за героем-пьяницей, Некрасову не нужно было настраиваться на сатирический тон, ему не было необходимости маскировать в образе пьянчуги «вольного бродягу-бунтаря», поэту достаточно было довериться истинности восточной философской притчи (как это делали другие талантливые писатели<sup>3</sup>). Однако Некрасов — в духе демократической тенденции, близкой ему и его соратникам — социологизировал идею-притчу, мысль-наблюдение, о которых говорил первым слушателям поэмы. При этом вполне возможно, что Некрасов даже не знал восточной притчи, не имел ее в виду, но ему достало ума осознать допустимость и правомерность «пьяного» решения «экзистенциальной» проблемы.

<sup>3</sup> Подобный мотив восточной притчи был неоднократно использован, например, в русской литературе начала XX века Н. Гумилевым и Е. Блаватской, в зарубежной литературе — Г. Гессе в его знаменитом «Сиддхартхе».

Вместе с тем философия пьянства, которую предлагает Некрасов, совершенно иная — не коррелирующая с буддийской притчей, но и не сводимая к популярной в середине XIX века *проблеме* пьянства русского народа, спивающихся крестьян, получивших волю и не знающих, что с нею делать, т. е. к намерению поэтически воззвать к борьбе с пьянством.

Об обилии питейных заведений, открытых в тот период в Российском государстве, и о множестве пьянствующих мужиков многократно писали историки и культурологи, занимавшиеся изучением последствий Манифеста Александра II [12; 13; 14]. Этому «крестьянскому бедствию» посвящены и многие строфы поэмы «Кому на Руси жить хорошо» — бражных и питейных сцен в поэме Некрасова множество, и они разнообразны [15, 69–82].

Уже одну из самых первых сцен поэмы сопровождает водка:

Приспела скоро водочка,  
Приспела и закусточка [1, 7],

как только крестьяне расположились на первый ночлег в лесу.

В сказочной ситуации с пеночкой, птичкой-благодетельницей, вслед за просьбой о «полпуде хлеба» немедленно следует просьба крестьян-странников о водке: «Да по ведру бы водочки...» [1, 11]. Причем пеночка понимает, что запросы русских крестьян могут быть много больше, потому она предупреждает:

«А водки можно требовать  
В день ровно по ведру.  
Коли вы больше спросите,  
И раз и два — исполнится  
По вашему желанию,  
А в третий быть беде!» [1, 13–14]

Очевидно, что сказочный запрет (по В. Я. Проппу) должен (мог) явиться в ходе развития поэмы этапом поворотной динамики сюжета, связанной с питием, однако у Некрасова он не реализован и не завершен (судя по сохранившемуся тексту поэмы — забыт, свернут, опущен, хотя именно таковой элемент сюжета мог бы приблизить повествование к «пьяному» финалу).

Питейных заведений много и на ярмарке в Кузьминском:

Помимо складу винного,  
Харчевни, ресторации,  
Десятка штофных лавочек.  
Трех постоянных двориков,  
Да «ренского погреба»,  
Да пары кабаков,

Одиннадцать кабачников  
Для праздника поставили  
Палатки на селе [1, 30].

Потому к вечеру ярмарочного дня

Народ идет — и падает,  
Как будто из-за валиков  
Картечью неприятели  
Палят по мужикам! [1, 38]

В силу вступает прием олицетворения, когда тракт, на котором оказываются герои, оживает и превращается в «дорогу стоголосую» [1, 38], говорящую различными языками, теми отрывочными репликами-возгласами хмельных мужиков и баб, которые слышат странники на своем пути.

Дорога многолюдная  
Что позже — безобразнее!  
Всё чаще попадают  
Избитые, ползущие,  
Лежащие пластом.  
Без ругани, как водится,  
Словечко не промолвится,  
Шальная, непотребная,  
Слышней всего она! [1, 41]

Картина пьянства и разгула — обширна и многоголоса, исполнена радости и печали, пьяных жалоб и веселых возгласов, просьб и проклятий. И на этом фоне Некрасов вводит в повествование провокативное суждение героя-демократа, собирателя русского фольклора Павла Веретенникова, персонажа народолюбивого (всп. эпизод с козловыми башмаками) и достойного быть услышанным:

«Умны крестьяне русские,  
Одно нехорошо,  
Что пьют до одурения,  
Во рвы, в канавы валятся —  
Обидно поглядеть!» [1, 41]

Герой Веретенников озвучивает точку зрения, доминировавшую в сообществе просвещенной интеллигенции середины XIX века, озабоченной усилением пьянства среди простого народа после отмены крепостного права [16, 7–13]

и тем самым выводит повествование на «пьяную проблему». Казалось бы, Некрасов, несомненно, солидарный с позицией героя-демократа, собирателя народной мудрости Павла Веретенникова, должен был остановиться на этой проблеме и (может быть, даже) обнаружить собственный лирический голос, возвысившийся до привлечения внимания к бедствию общегосударственного масштаба. Однако Некрасов выдвигает иной ракурс проблемы — по-своему убедительный и даже онтологизированный, но далекий от общепринятой установки на пьянство-бедствие.

В текст поэмы вводится выделенный — самостоятельный — голос крестьянина Якима Нагого, своеобразного крестьянского философа-мыслителя. У персонажа, способного к самоанализу, наличествует собственный взгляд на народное пьянство — может быть, не абсолютный, но весомый и допустимый.

По мысли героя Некрасова, народное пьянство — не порок, но проявление силы русского характера. В ответ на замечание Веретенникова об «одуряющем» пьянстве русского мужика, Яким возражает:

Чему ты позавидовал!  
Что веселится бедная  
Крестьянская душа? [1, с. 42]

И аргументы Нагого по-своему резонны и заслуживают внимания:

Пьем много мы по времени,  
А больше мы работаем,  
Нас пьяных много видится,  
А больше трезвых нас.  
По деревням ты хаживал?  
Возьмем ведро с водкою,  
Пойдем-ка по избам:  
В одной, в другой навалятся,  
А в третьей не притронутся —  
У нас на семью пьющую  
Непьющая семья! [1, 42]

Герой Яким наблюдателен и способен к умозаключениям:

<...> Видывал  
В страду деревни русские?  
В питейном, что ль, народ?  
У нас поля обширные,  
А не гораздо щедрые,  
Скажи-ка, чьей рукой

С весны они оденутся,  
А осенью разденутся? [1, 42]

Крестьянин-философ признает, что «Нет меры хмелю русскому», но задается вопросом: «А горе наше меряли? / Работе мера есть?» [1, 43]. С его точки зрения, народное питье — утешительный эквивалент крестьянского горя:

Вино валит крестьянина,  
А горе не валит его?  
Работа не валит?  
Мужик беды не меряет,  
Со всякою справляется,  
Какая ни приди.  
Мужик, трудясь, не думает,  
Что силы надорвет,  
Так неужли над чаркою  
Задуматься, что с лишнего  
В канаву угодишь? [1, 43]

То есть устами философствующего героя Некрасов предлагает альтернативное понимание проблемы народного пьянства — не сожаление и печаль, а гордость и восхищение мощью русского пьяницы.

Жалеть — жaley умеючи,  
На мерочку господскую  
Крестьянина не мерь!  
Не белоручки нежные,  
А люди мы великие  
В работе и в гульбе!.. [1, 44]

Неожиданный взгляд на народное бедствие — на повальное пьянство свободных, точнее временнообязанных крестьян — доверяется Некрасовым представителю народа, но что важнее — персонажу думающему, размышляющему, способному к (само)анализу. Из яркого монолога вдумчивого персонажа становится очевидной интерес Некрасова к философии (не проблеме) пьянства, образ Нагого словно подсказывает (указывает на) предрасположенность поэта к поискам народного счастья через пьянство (как возможный и допустимый вариант) — причем уже на самом раннем этапе создания поэмы.

Между тем, как было подчеркнuto ранее, современники (и соратники) Некрасова воспринимали мотив счастья-пьянства как мотив иронический, даже сатирический, т. е. в конечном счете — облегченный. И, надо полагать, прямо высказывались на этот счет. В силу особенностей «податливого» (и зависимо-

го) таланта Некрасова поэт не мог не учитывать этих суждений и оценок — потому прозвучавшая философическая сентенция Якима Нагого «снимается» автором с обсуждения, остается без комментария и рефлексии (автора или героев), она «повисает» в тексте поэмы, не будучи удостоенной художественной интерпретации, даже поверхностной аксиологии.

Между тем ключевые точки «пьяной философии» требовали от Некрасова поэтического комментария. Дело в том, что алогизм философической аргументации Нагого очевиден. Применительно к словам: «Так неужли над чаркою / Задуматься, что с лишнего / В канаву угодишь?» — логика рассуждений подсказывает, что в данном случае речь должна сводиться не к канаве, а к последствиям пьянства как для самого пьяницы, так и для крестьянской семьи. Но никто из некрасовских героев-слушателей не противоречит Якиме — окружающие с ним соглашаются:

Крестьяне, как заметили,  
Что не обидны барину  
Якимовы слова,  
И сами согласились  
С Якимом: — Слово верное:  
*Нам подобает пить!* [1, 47; выд. нами. — О. Б., С. Н.]

У пьянства появляются резоны и оправдания, почти восторженно императивный призыв:

Пьем — значит, силу чувствуем!  
Придет печаль великая,  
Как перестанем пить!..  
Работа не свалила бы,  
Беда не одолела бы,  
Нас хмель не одолит! [1, 47]

Звучное слово некрасовского героя кажется (почти) убедительным, почти прославляющим, почти императивно призывным. Столь остранный персонаж должна была вызвать ответную реакцию повествователя или героев-слушателей, например, «разумной головушки» [1, 47] Павлуши Веретенникова. Однако происходит обратное — еще недавно осуждающий пьянство, герой-интеллигент распропагандирован, он удивительно легко принимает новую философию пьянства-богатства и как бы в похвалу мудрости героя,

Якиме Веретенников  
Два шкалика поднес [1, 47].

Близкий автору герой-фольклорист, герой-гуманист Веретенников неожиданно быстро меняет собственную точку зрения, а сам повествователь (вместо возможного комментария) умело отвлекает читателя от дальнейшего углубления в новую «пьяную философию» и переводит взор читателя-реципиента на другую историю, связанную с Якимом Нагим, — на трогательную историю с лубочными картинками, спасенным крестьянином во время пожара. Ставшая эпицентром рассказа о Якиме Нагом история с лубками заслоняет собой суждения героя о правомерности пьянства на Руси, о богатырстве пьющего русского народа. И таким образом сюжетный виток поэмы «забывается», вытесняется, остается незавершенным.

Как можно понять, «оправдательная» философия пьянства (на какой-то краткий момент) заслонила собой социальный бичующий ракурс поэмы, нивелировала его, ибо задача поэта изначально состояла в том, чтобы говорить о *классовых* причинах бедствий народных, в том числе о классово-социальных причинах пьянства, а не о философии оправдания пьянства, о выведении на первый план образа счастливого-пьяницы. Можно предположить, что на какой-то момент Некрасов обнажил (обнаружил) собственное, а не тенденциозно скорректированное понимание проблем пореформенного времени, в том числе неоднозначности русского национального характера и отношения народа к пьянству. Но намерение быть (прочно оставаться) в русле актуальных проблем современности, т. е. в пределах идейно-социальной тенденциозности, заставляет Некрасова вновь и очень скоро вернуть сюжет поэмы к знакомой демократически-интеллигентской (разночинной) мотивации проблем народной жизни и оставить за пределами поэтического текста один из неординарных поворотов его нестроного философствования.

Надо полагать, что глава «Пьяная ночь» могла бы (должна была) завершить поэму «Кому на Руси жить хорошо». Неслучайно замечание нарратора о чувствах, начавших одолевать странников в конце главы «Пьяная ночь»:

Им крепко захотелось  
Скорей попасть домой... [1, 49]

Однако демократические (умственно-рационалистические) интенции поэта и прагматический настрой главного редактора журнала «Современник» диктовали Некрасову необходимость «выпрямления» ход поэмы, банализации его. Поэт наметил оригинальный (хотя и спорный) ракурс проблемы, но отказался от его реализации и развития. Собственно некрасовское понимание искомого счастливого на Руси («Кому живется счастливо...») как беспробудного пьяницы могло дискредитировать представление о Некрасове как поэте народном, о Некрасове-демократе, о Некрасове-народолюбце, потому философия поиска счастья на этом пути в главе «Пьяная ночь» (как и во всей поэме) оказалась свернутой, оставленной без динамики, неактуализированной. Некрасов-лич-

ность и Некрасов-поэт (как и в ряде других случаев [17]) не совпали, не совместились, не «договорились». Тенденциозность возобладала над философичностью.

### Список использованной литературы

1. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Л., СПб.: Наука, 1981–2000. Т. 5. Кому на Руси жить хорошо. Л., 1982. 688 с.
2. Бухштаб Б. Замысел поэмы «Кому на Руси жить хорошо» // Бухштаб Б. Н. А. Некрасов. Проблемы творчества. Л.: Сов. писатель, 1989. 349 с.
3. Евстигнеева Л. А. Спорные вопросы изучения поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Н. А. Некрасов и русская литература: сб. ст. / под ред. Н. В. Осьмакова и др. М.: Наука, 1971. 510 с.
4. Красносельская Ю. И. Стоит ли искать ключи от счастья? (об источниках и смыслах одного мотива у Некрасова и Салтыкова-Щедрина) // Карабиха: историко-литературный сб. Ярославль: Верхне-Волжск. кн. изд-во, 2006. Вып. 9. С. 110–131.
5. Кошелев В. А. «Материалы для Шексны» (неосуществленный замысел одной из глав поэмы «Кому на Руси жить хорошо») // Некрасовский сб. Вып. 9 / под ред. Б. В. Мельгунова, Н. Н. Мостовской, Ф. Я. Приймы. Л.: Наука, ЛО, 1988. С. 140–149.
6. Евгеньев-Максимов В. Е. Творческий путь Н. А. Некрасова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. 285 с.
7. Успенский Г. И. «Кому на Руси жить хорошо» // Некрасов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит-ра, 1971. 598 с. С. 374–375.
8. Михайловский Н. К. Полн. собр. соч. 4-е изд. СПб.: Русское богатство, 1906–1909. Т. 7. СПб., 1909. С. 20–22.
9. Гиппиус В. В. К изучению поэмы «Кому на Руси жить хорошо» // Сб. статей к сорокалетию ученой деятельности А. С. Орлова / ИРЛИ СССР. Л.: АН СССР, 1934. 594 с.
10. Некрасов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит-ра, 1971. 598 с.
11. Некрасов в воспоминаниях современников, письмах и несобранных произведениях. М.: Тип. И. Д. Сытина, 1911. 303 с.
12. Покровский М. Н. Русская история с древнейших времён. М.: Издание т-ва «Мирь», 1913–1914. Т. 5. М., 1914. 215 с.
13. Зайончковский П. А. Кризис самодержавия на рубеже 1870–1880-х годов. М.: изд-во Моск. ун-та, 1964. 511 с.
14. Захарова Л. Г. Александр II и отмена крепостного права в России. М.: РОССПЭН, 2011. 718 с.
15. Данилова М. Д. «Нет меры хмелю русскому...» (опыт историко-культурного комментария к «пьяному» мотиву в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо») // Карабиха: ист.-лит. сб. Вып. 6. Ярославль, 2009. 415 с. С. 69–82.
16. Горошкина Н. Е. Пьянство и борьба с ним в эпоху винного акциза (1863–1894 гг.) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2011. Сер. История. С. 7–13.
17. Богданова О. В., Некрасов С. М. Тенденциозный дуализм авторского видения (глава «Поп» в контексте поэмы Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо») // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 1 (20). С. 8–16.

**Богданова О. В.**

доктор філологічних наук, професор,  
провідний науковий співробітник  
НДІ освітнього Регіонознавства  
Російського державного педагогічного університету ім. А.І. Герцена  
olgabogdanova03@mail.ru

**Некрасов С. М.**

доктор культурології, професор,  
директор Всеросійського музею О.С. Пушкіна  
(філія – Меморіальний музей-квартира Н.А. Некрасова в Санкт-Петербурзі)  
nekrasoff@mail.ru

**ФІЛОСОФІЯ ПИЯЦТВА В ПОЕМІ М.О. НЕКРАСОВА  
«КОМУ НА РУСІ ЖИТИ ДОБРЕ»**

*У статті пропонується новий погляд на поему М.О. Некрасова «Кому на Русі жити добре» і зокрема на філософію народного пияцтва в розділі «П'яна ніч». У роботі показано, що спочатку прийнята Некрасовим установка на народність поеми зіткнулася з тенденційністю задуму: власні переконання Некрасова-особистості виявилися потісненими загальними демократичними ідеями, сповідуваними Некрасовим-поетом. Якщо друзям Некрасов зізнавався, що єдиною щасливою людиною на Русі може бути п'яний, то в поемі — «епосі селянського життя» — особистісне уявлення виявилось потісненим суспільною турботою про питущий народ-трудівник, соціального страждальця. Розведення двох конфронтуючих полюсів проблеми пияцтва («пити чи не пити?») доповнюється в поемі Некрасова третім доданком-мотивом пияцтва-богатирства, в якому суть російського богатирства полягає в здатності випити непомірно більше ніж інші.*

**Ключові слова:** М.О. Некрасов, поема «Кому на Русі жити добре», глава «П'яна ніч», філософія пияцтва.

**Bogdanova O.V.**

doctor of philology, Professor,  
leading researcher  
Research Institute of educational regional studies  
Russian state pedagogical University named after A. I. Herzen  
olgabogdanova03@mail.ru

**Nekrasov S.M.**

doctor of cultural studies, Professor,  
Director of the all-Russian Pushkin Museum  
(branch – Memorial Museum-apartment of N. A. Nekrasov in St. Petersburg)  
nekrasoff@mail.ru

**PHILOSOPHY OF DRUNKENNESS IN THE POEM BY  
N.A. NEKRASOV “TO WHOM IN RUSSIA TO LIVE WELL”**

*The article offers a new look at the poem by N. Nekrasov “To whom in Russia to live well” and in particular at the philosophy of national drunkenness in the chapter “Drunken night”. The paper shows that the initially accepted by Nekrasov installation on the nationality of the poem encountered a tendentiousness of the idea: Nekrasov’s own beliefs as a person were pushed by the general democratic ideas professed by Nekrasov as a poet. If Nekrasov admitted to friends that the only happy person in Russia can be drunker, then in the poem — “the epic of peasant life” — the personal idea was pushed by public concern for the drinking people, the workers, the social sufferers. The separation of the two conflicting poles of the problem of drunkenness (“to drink or not to drink?”) is supplemented in Nekrasov’s poem by the third term — the motive of drunkenness as epic heroism (bogatyristvo), in which the essence of Russian epic heroism consists in the ability to drink excessively more than others.*

**Key words:** *N. Nekrasov, the poem “To whom in Russia to live well”, the chapter “Drunken night”, the philosophy of drunkenness.*

**References**

1. Nekrasov N.A. (1982). Polnoe sobranie sochinenij i pisem: v 15 t. [Complete works and letters: vol. 1–15]. Leningrad, Saint-Petersburg, Nauka, 1981–2000. Vol. 5. Komu na Rusi zhit’ horosho [To whom in Russia to live well]. Leningrad, 688 p. [in Russian]
2. Buhsttab B. (1989). Zamysel pojemy «Komu na Rusi zhit’ horosho» [The idea of the poem “To whom in Russia to live well”] [in:] Buhsttab B. N.A. Nekrasov. Problemy tvorcestva [Problems of creativity]. Leningrad, Sovetskiy pisatel’, 349 p. [in Russian]
3. Evstigneeva L.A. (1971). Spornye voprosy izuchenija pojemy Nekrasova «Komu na Rusi zhit’ horosho» [Controversial issues of the study of Nekrasov’s poem “To whom in Russia to live well”] [in:] N.A. Nekrasov i russkaja literatura [Nekrasov and Russian literature]. Moscow, Nauka, 510 p. [in Russian]
4. Krasnosel’skaja Ju.I. (2006). Stoit li iskat’ kljuchi ot schast’ja? (ob istochnikah i smyslah odnogo motiva u Nekrasova i Saltykova-Shhedrina) [Is it worth looking for the keys to happiness? (on the

- sources and meanings of the same motive in Nekrasov and Saltykov-Shchedrin) [in:] Karabiha: istoriko-literaturnyj sbornik. Jaroslav', Publ. Verhne-Volzhskoe izd-vo, issue 9, pp. 110–131. [in Russian]
5. Koshelev V.A. (1988). «Materialy dlja Sheksny» (neosushhestvlenyj zamysel odnoj iz glav pojemy «Komu na Rusi zhit' horosho») [Materials for Sheksna (the unfulfilled idea of one of the chapters of the poem “To whom in Russia to live well”)] [in:] Nekrasovskij sbornik. Issue 9. Leningrad, Nauka, pp. 140–149. [in Russian]
  6. Evgen'ev-Maksimov V.E. (1953). Tvorcheskij put' N.A. Nekrasova [Nekrasov's creative path]. Moscow; Leningrad: Publ. AN SSSR, 285 p. [in Russian]
  7. Uspenskij G.I.(1971). «Komu na Rusi zhit' horosho» [“To whom in Russia to live well”] [in:] Nekrasov v vospominanijah sovremennikov [Nekrasov in the memoirs of contemporaries]. Moscow, Publ. Hudozhestvennaja literatura, pp. 374–375 [in Russian]
  8. Mihajlovskij N.K. (1909). Poln. sobr. soch. 4-e izd. [Complete works. 4 edition] Saint-Petersburg, Russkoe bogatstvo, vol. 7. Saint-Petersburg, pp. 20–22. [in Russian]
  9. Gippius V.V. (1934). K izucheniju pojemy «Komu na Rusi zhit' horosho» [To the study of the poem “To whom in Russia to live well”] [in:] Sbornik statej k sorokaletij u uchenoj dejatel'nosti A.S. Orlova. Leningrad, Publ. AN SSSR, 594 p. [in Russian]
  10. Nekrasov v vospominanijah sovremennikov [Nekrasov in the memoirs of contemporaries] (1971). Moscow, Publ. Hudozh. lit-ra, 598 p. [in Russian]
  11. Nekrasov v vospominanijah sovremennikov, pis'mah i nesobrannyh proizvedenijah [Nekrasov in memoirs of contemporaries, letters and unassembled works]. (1911). Moscow, Publ. Tipografija I.D. Sytina, 303 p. [in Russian]
  12. Pokrovskij M.N. (1914). Russkaja istorija s drevnejshih vremjon [Russian history since ancient times]. Moscow, Publ. Tovarizhestvo «Mir'», vol. 5, 215 p. [in Russian]
  13. Zajonchkovskij P.A. (1964). Krizis samodержavija na rubezhe 1870–1880-h godov [The crisis of autocracy at the turn of the 1870s-1880s]. Moscow, Publ. Moskovskij universitet, 511 p. [in Russian]
  14. Zaharova L.G. (2011). Aleksandr II i otmena krepostnogo prava v Rossii [Alexander II and the abolition of serfdom in Russia.]. Moscow, Publ. ROSSPEN, 718 p. [in Russian]
  15. Danilova M.D. (2009). «Net mery hmelju russkomu...» (opyt istoriko-kul'turnogo kommentarija k «p'janomu» motivu v pojeme N.A. Nekrasova «Komuna Rusizhit' horosho») [“There is no measure of Russian drunkenness” (experience of historical and cultural commentary on a drunken motif in Nekrasov's poem “To whom in Russia to live well”)] [in:] Karabiha: istoriko-literaturnyj sbornik. Issue 6. Jaroslav', 415 p. [in Russian]
  16. Goroshkina N.E. (2011). P'janstvo i bor'ba s nim v jepohu vinnogoakciza (1863–1894 gg.) [Drunkenness and the fight against it in the era of the wine excise (1863–1894)] [in:] Izvestija RGPU im. A.I. Gercena. Ser. Istorija, pp. 7–13. [in Russian]
  17. Bogdanova O.V., Nekrasov S.M. Tendencioznyj dualizm avtorskogo videnija (glava «Pop» v kontekste pojemy N. A. Nekrasova «Komuna Rusi zhit' horosho») [Tendentious dualism of the author's vision (Chapter “Pop” in the context of Nekrasov's poem “To whom in Russia to live well”)] [in:] Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik. 2020. № 1 (20), pp. 8–16. [in Russian]

Статтю подано до редколегії 15 березня 2020 р.

УДК 82.091

**Васильев Е.М.**

доктор филологических наук, доцент  
Ровенский государственный гуманитарный университет  
кафедра теории и истории мировой литературы  
ул. Пластова, 31, г. Ровно  
eugenerapadox1971@gmail.com

**ОДЕССКАЯ ФУТБОЛЬНАЯ МИФОЛОГИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ  
XX ВЕКА: МИФЫ О ГЕРОЯХ**

*Статья посвящена важнейшей для одесского текста футбольной мифологии, ее специфике и проявлению в литературе XX века. Особое внимание уделено функционированию в одесской литературной мифологии мифов о героях (как выдающихся футболистах, так и не менее великих болельщиках, а также одесских зрителях в целом) и мифов, непосредственно связанных с ними: миф о соперничестве (в том числе и внутреннем одесском), миф о сакральном локусе (в данном случае одесском стадионе), идиллический мультикультурный миф (связанный с известным одесским мультикультурализмом).*

***Ключевые слова:** футбол, футбольный миф, Одесский текст, мифы о героях, миф о соперничестве, сакральный локус, мультикультурный миф.*

Данное исследование является прямым продолжением нашей статьи «Одесская футбольная мифология в литературе XX века: космогонический и эсхатологический мифы», опубликованной в предыдущей номере «Вестника ОНУ им. И. И. Мечникова». В ней мы обратили внимание на *одесскую футбольную мифологию*, составляющие которой обнаружили у многих выдающихся творцов одесского текста, и попытались соотнести одесские футбольные тексты Юрия Олеши и Валентина Катаева, Ильи Ильфа и Евгения Петрова, Александра Козачинского и Леонида Утесова с традиционной мифологией, в частности изучили космогонический (миф о рождении футбола в Одессе) и эсхатологический миф (артикулирующийся в мотиве заката, гибели одесского футбола во время трагических событий начала XX века). В этой же статье нам бы хотелось рассмотреть функционирование в одесской литературной мифологии мифов о героях (как о выдающихся футболистах, так и не менее великих болельщиках, а также одесских зрителях в целом) и мифов, непосредственно связанных с ними: прежде всего это миф о соперничестве (в том числе и внутреннем одесском), миф о сакральном локусе (в данном случае одесском стадионе) и идиллический мультикультурный миф (связанный с одесским мультикультурализмом).

Самое заметное место в одесской героической футбольной мифологии занимают мифы о выдающихся *одесских футболистах*. Последние становятся объектом мифологизации еще на заре одесского футбола, в самом начале XX века. Леонид Утесов вспоминает: «Некоторые фамилии знаменитых в то время спортсменов навсегда врезались в мою память. Прежде всего это, конечно, великолепный А. П. Злочевский, а также англичанин Бейт. И, конечно, знаменитый Уточкин» [19, 49].

Футболисты Одессы начала XX века предстают и в стихотворении Александра Кранцфельда «Футбол»:

*Здесь все в экстазе, здесь все в гореньи:  
«Поддай-ка Джекобс! Урра, Дыхно!..»* [16, 30]

Напомним фрагмент из книги Валентина Катаева «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона», в которой упомянуты «знаменитые игроки Джекобс и Бейт. В особенности прославился Бейт изобретенным им ударом пяткой по мячу через голову, так что этот удар получил название «бейт».

*«Он дал знаменитого бейта!»*

*Некоторые мои товарищи даже побывали на футбольном поле англичан, где-то за Малым Фонтаном, и собственными глазами видели, как быстро бегают Джекобс и как громадный, тяжелый Бейт «дает мяча сзади через голову».*

Англичанина Джекобса также вспоминает одесский писатель Сергей Бондарин «...румяный англичанин во фланелевом костюме мистер Джекобс из команды одесского Британского атлетического клуба» [3, 529].

Одним из главных героев «зари футбола» был Богемский. Валентин Катаев посвящает ему колоритное описание в книге «Алмазный мой венец». Вспоминая о рядовом гимназическом футбольном матче, он пишет: *«футбольная площадка, лишенная травяного покрова, где в клубах пыли центрфорвард подал мяч на край, умело подхваченный крайним левым. Крайний левый перекинул мяч с одной ноги на другую и ринулся вперед – маленький, коренастый, в серой форменной куртке Ришельевской гимназии, без пояса, нос башимаком, волосы, упавшие на лоб, брюки по колено в пыли, потный, вдохновенный, косо летящий, как яхта на крутом повороте. С поворота он бьет старым, плохо зашнурованным ботинком. Мяч влетает мимо падающего голкипера в ворота. Ворота – два столба с верхней перекладиной, без сетки. Продолжая по инерции мчаться вперед, маленький ришельевец победоносно смотрит на зрителей и кричит на всю площадку, хлопая в ладоши самому себе:*

*– Браво, я!*

*(Вроде Пушкина, закончившего «Бориса Годунова». Ай да Пушкин, ай да сукин сын!)»*

*Именно этот «тощий, золотушного вида ришельевец в пенсне на малень-*

ком носике», будущая мировая знаменитость, центрфорвард сборной команды России, как сказали бы теперь – «нападающий века», «суперстар» мирового футбола, Богемский. Но тогда он был лишь старшеклассником и, надо сказать, прескверным учеником с порочной улыбочкой на малокровном лице.

*Его имя до сих пор легенда футбола» [12, 9 – 10].*

Несколько схожий взгляд на Богемского содержится и в автобиографической книге Юрия Олеши. То же удивление «негероической» внешности футболиста, которая в его изображении, а особенно в катаевском скорее демифологизирует героя, но безусловно взгляд Олеши полон явного восхищения, а вместе с этим – поэтизации, героизации: *«Самое удивительное – это всегда меня удивляет, когда я вижу Богемского или о нем думаю, – это то, что он не смуглый, не твердолицый, а наоборот, скорее рыхловатой наружности, во всяком случае он розовый, с кольцами желтоватых волос на лбу, с трудно замечаемыми глазами. Иногда на них даже блестят два кружочка пенсне! И подумать только: этот человек с неспортсменской наружностью – такой замечательный спортсмен! Уже помимо того, что он чемпион бега на сто метров, чемпион прыжков в высоту и прыжков с шестом, он еще на футбольном поле совершает то, что сделалось легендой. И не только в Одессе – в Петербурге, в Швеции, в Норвегии! Во-первых, – бег, во-вторых, – удар, в-третьих, – умение водить... Такой игры я впоследствии не видел. Я не говорю о качестве, о результативности – я говорю о стиле. Это был, говоря парадоксально, не бегущий форвард, а стелющийся... Богемский бежал – лежа» [17].*

Традиция к дегероизации героев одесского футбола сохраняется и в современной литературе. Наиболее яркий пример – монолог Жванецкого-Карцева. Обращаясь к юному условному собеседнику («пацан»), герой Карцева вспоминает великих одесских игроков. В его монологе фигурируют имена, фамилии и прозвища реальных и в то же время легендарных еще при жизни футболистов Одессы: Фурс, Хижняков, Дубина-Двоенков, Манечка. Сам Карцев впоследствии комментировал совершенно, казалось бы, фантастические реалии исполняемого им монолога, например о том, что в Одессе играл единственный в мире глухонемой: *«В моем монологе есть еще воспоминание о нападающем Журавском, играл в Одессе такой глухонемой в "Черноморце". И вот я рассказываю, какой это был потрясающий игрок: каждые пять минут он забивал свой гол. Потому что не слышал судейского свистка. Все слышали и останавливались, а он – нет. И забивал... Был еще знаменитый футболист Манечка (это кличка, фамилии не помню). Он был малюсенький, примерно такой же, как и я, и почему-то всю игру не вылезал из офсайда. И пошла в Одессе такая шутка, что Манечка написал книгу под названием "25 лет в офсайде"<sup>1</sup>. ... Или взять*

<sup>1</sup> По другому варианту, содержащемуся в другом тексте Карцева, Манечка написал книгу «Двадцать лет в офсайде и десять лет в запасе» — так о нем шутили! <http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/roman-kartsev-futbol-v-odesse.html>

*одессита Котю Фурса. Он обладал просто сумасшедшим рывком и не уходил без гола. Вся Одесса перед игрой не спала, а потом шла на него смотреть. Он играл рядом с Двоенковым, огромным сибиряком. Если он подходил к воротам и бил с правой – все, вратарю крышка. Никакой «воротчик» не мог удержать мяч, удар был сумасшедший. Так они и играли – Котя маленький такой, а Двоенков – здоровый, как медведь» [8].*

Тот же Карцев вспоминает (правда не в монологе, а в одном из интервью) еще одного легендарного одесского игрока послевоенной поры (упомянутого и Утесовым): «кумиром футбольной детворы был, конечно, Злочевский. О нем ходило немало легенд, например, что на левой ноге у него татуировка: «Не бить! Смертельно!» [8]

Как видим, одесский футбольный миф (в том числе о героях) наполнен специфическим для одесской литературы в целом **юмором**, по большей части теплым. Ирония снимает мифотворческий пафос, который тем не менее встречается и в чистом виде.

Так, например, в одесском футбольном тексте и сама игра, и игроки соотносятся с **древними греками и римлянами**. Например, в стихотворении 1913 г. А. Барановский любит «отроками», играющими в футбол, сопоставляя их с римскими атлетами:

*Так отроки милы,  
Когда в пыли  
Под зноем  
Несутся роем  
И мчит, как конь,  
Их молодой огонь!  
Забыв и «Ять» «Колы» и «Пять»,  
Восторженно они сияют,  
Пред зрителем мелькают  
То сине-белым,  
То ярко-красным  
Одежды цветом...  
Тогда приветом Дальним Рима  
Их бега кажется картина... [16, 29]*

Кранцфельд в своем стихотворении того же года приравнивает игроков к грекам:

*Вся в бирюзовой оправе зелень.  
В прозрачный купол уходит мяч.  
Над мягким полем, где ожил эллин,  
К мячу так близко летает грач [16, 30].*

И даже иронический текст о футболе М. Жванецкого содержит отсылку к античной мифологии: «*Ну, что, скоро сезон, побежим на стадион. Мы, как древние греки, черпаем силу с поля*» [5].

Таким образом одесская футбольная мифология зачастую легко и органично вписывается в античную.

Для мифологии Одессы характерно и то, что героями являются не только футболисты, но и *зрители*. В стихотворении 1913 г. «Футбол» одессит Александр Кранцфельд стереоскопично изображает и тех, и других (в поэзии последующих лет о футболе это станет правилом):

*Тела упруги, движенья быстры,  
В порывах мощных поет весна.  
И каждый возглас, как будто выстрел.  
Толпа трепещет, толпа пьяна <...>*

*Толпа рокошет, залита солнцем,  
Звенят удары могучих тел.  
Улыбки женщин горят червонцем  
Тому, кто молод, красив и смел... [16, 29–30]*

В особенности мифологизируются в одесском футбольном тексте знаменитые одесские *болельщики*. «Кто сегодня помнит великих болельщиков? Юру Луну, который знал о спорте все, безногого чистильщика обуви у кинотеатра им. Горького Ваню Воробьева, участника съемок на лестнице в фильме «Броненосец Потемкин», короля болельщиков — Исаака Гроссмана» [4].

Действительно, Гроссман занимает наиболее почетное место в пантеоне одесских болельщиков: «О, это был великий одесский болельщик, — с восхищением говорит о нем Роман Карцев, изображающий Гроссмана и в своем монологе. — Нет, даже не болельщик, не фанат — он был знаток! Ходили о нем легенды. Говорили, что до войны он возил команду за свой счет. Маленький, толстенький, со слезящимися глазами... Он говорил: «Я уже дал установку на игру, объявил состав», — и, конечно, когда команда выходила на поле, все было наоборот, но он это объяснял хитростью тренера. У него было постоянное место на все матчи. И когда Котя Фурс обходил Рябова из московского «Динамо» и забивал Яшину гол, Гроссман вскакивал на скамейку и кричал: «Котя, моя семья признала тебя лучшим игроком мира!» [9].

Вспоминают реакцию Гроссмана на красивую игру «Черноморца»: «Проверьте у них паспорта, это переодетые бразильцы». А когда на собрании болельщиков им пытались внушить, что не надо кричать и свистеть... Гроссман попросил слова: «Как я могу не кричать, когда мы ведем 1:0, Котя уже забил гол и больше забивать не будет, а до конца игры 80 минут? Откуда слово «болельщик»? — у него болит, поэтому он и кричит» [4].

Мифологизации одесских болельщиков не произошло бы без мифа о *футбольной Одессе в целом*, о ее необычайной футбольной атмосфере, истинных, хотя и безвозвратно ушедших в прошлое знатоках футбола. «Для меня футбол начался после войны, в сорок шестом — сорок седьмом годах. Тогда играли во всех дворах, парках, на заброшенных стадионах. Крики, драки, ругань, разбитые окна, — но это позже, когда появились кирзовые мячи, которые калечили ноги, а если попадали в голову — отбивали мозги. А вначале играли тряпочными мячами. Набивали в чулок тряпки или опилки. Играли часами! По восемь — десять часов подряд. Затем у крана во дворе образовывалась очередь, долго пили воду, живот надувался, как пузырь, на лице пот, грязь — и так до следующего дня» [9]. Эти воспоминания принадлежат Роману Карцеву. Он же описывает легендарное место собраний одесских болельщиков – Соборную площадь. «Медленно, не спеша, мы приходили на Соборную площадь, где собирались фанаты из фанатов. Старики, дети, женщины, семечки, шутки, напряжение, ожидание... Споры были без ожесточения. И, когда я сейчас смотрю футбол и вижу этих фанатов — орущих, дерущихся, организованных, в крови, в одинаковых шарфах, может быть, я не прав, но, по мне, это не фанаты — это фанатики, они ничего не смыслят в футболе, они пришли поорать. Выпустить пар. Так сиди дома и выпускай! Настоящий болельщик молчалив. У него все внутри. Он не стучит в барабан. Он не красит волосы под цвет. Он любит футбол! Он его понимает» [9].

В другом своем тексте Карцев также ностальгически вспоминает старую Одессу, которая полностью жила футболом, и футбольных знатоков, собиравшихся на Соборной площади: «Футбол в городе – это было все. Битком набитые трибуны, семечки, креветки, – рачками они у нас назывались. Набивали полные карманы семечек, и рука у каждого только и ходила – туда-сюда, вниз-вверх. На Соборной площади с утра собирались фанаты, обсуждали составы команд, достоинства и недостатки игроков. Это было жутко интересно! Туда можно было ходить и записывать этот одесский словесный колорит. Бог мой, как они тогда ругались!.. В спектакле «Моя Одесса» у меня есть монолог футболиста с Соборной площади. Сейчас в Одессе все уже не так. Нет толпы. Есть группка людей – «пикейных жилетов», которые болтают больше «за жизнь»: о долларах, о ценах на квартиры, черт знает о чем...» [9].

Футбольным болельщикам, «ревнителям футбола», посвящен фельетон И. Ильфа и Е. Петрова «Любители футбола» (1931). И хотя в нем предстают приметы Москвы, где уже много лет проживали соавторы (стадион «Динамо», Страстная площадь, Тверская улица и др.), не исключено, что и одесские футбольные впечатления их детства и юности также отобразились в этом тексте. В ряде футбольных зарисовок Ильфа и Петрова чувствуется южный одесский колорит: «*Положение обыкновенных граждан в такой день* (день игры – Е.В.) ужасно. Все пути сообщения заняты любителями. Размахивая руками и громко делясь догадками насчет предстоящей игры, они захватывают вагоны,

*мостовые, тротуары, окружают одиночные такси и с молящими лицами просят шофера отвезти их на стадион, просят как нищие, со слезами на глазах» [7, 513].*

В мифологию футбольной Одессы входит и *миф о стадионе*, некоем сакральном локусе, центре, храме игры. 18 мая 1936 года состоялось торжественное открытие «Стадиона у моря», на котором присутствовали Первый Секретарь ЦК Компартии Украины Косиор (вскоре расстрелянный) и Первый Секретарь Комсомола Украины Андреев. Юрий Олеша написал по этому случаю статью «Стадион в Одессе». По словам нидерландского исследователя мифа Одессы Яна Паула Хинрика, написана она «очень шаблонно» и восхваляет «социалистическое строительство» [21, 164]. Однако, несмотря на это, в тексте Олеша нельзя не увидеть и явные черты мифологизации официального события и сакрализации стадиона: *«Этот стадион так похож на мечту – и вместе с тем так реален. Тридцать пять тысяч мест. Его выстроили трудящиеся Одессы на том месте, где были ямы, поросшие бурьяном и куриной слепотой. Этим видом можно любоваться часами. В сознании рождается чувство эпоса. Говоришь себе: это уже есть, существует, длится. Существует государство, страна социализма, наша родина, ее стиль, ее красота, ее повседневность, ее великолепные реальности» [18, 352].*

Любопытно, что с открытием одесского стадиона связан и очередной миф о «короле болельщиков»: «Гроссман прийти не смог — за день до этого его забрали в НКВД. Вернулся домой поздно вечером чернее тучи — пришлось дать расписку с обязательством не идти на стадион. Компетентные органы не могли допустить, чтобы он своими «штуками» отвлекал 22 тысячи советских людей, которые, конечно же, мечтают смотреть на т. Косиора и т. Андреева, а не на какого-то там Гроссмана» [4].

То, что вся Одесса жила футболом, подтверждают и непосредственные газетные отклики. В 1922 году «Известия спорта» писали: «Спортивная жизнь Одессы, никогда не отличавшаяся разнообразием, не испытывает особого подъема и теперь. По инерции продолжается лишь жизнь футбольных полей — единственных интересующих спортивную и неспортивную одесскую публику» [1]. В это же время, в десятилетие утверждения популярности футбола в Одессе, в публикации в «Красном спорте» отмечалось: «Футбольный мир Одессы в грубости и дикости никому не уступит. Но положение еще осложняется тем, что футбольная «публика» в Одессе, на местном жаргоне «болельщики», чрезвычайно патриотична, темпераментна и в своем азарте готова буквально на все» [1]. Художественным свидетельством жарких баталий не только на поле, но и на одесском стадионе является фрагмент рассказа Катаева «Отче наш» (1946). В нем описано, как герои посетили в Одессе футбольный матч, окончившийся победой одесситов над харьковчанами: *«Боже мой, что делалось на этом громадном, новом стадионе над морем! Крики, вопли, драка, пыль столбом!» [10, 439].*

В одесской футбольной мифологии безусловно присутствует и *миф о соперниках*. Характерно в этом смысле стихотворение Эдуарда Багрицкого «Футбол» (1923):

*Осенний ветер несетя в лица,  
Шумят кусты, гудит ковыль,  
И взбудораженная пыль  
Под бегом легких ног клубится.  
Там юноша несетя вскачь,  
И ветер кудри развеивает, —  
Он воздухом набухший мяч  
Ногой уверенной толкает [1].*

Авторы исследования о футболе в советской и эмигрантской поэзии 1920-х годов А. Акмальдинова, О. Лекманов и М. Свердлов именуют этот поэтический текст Багрицкого «пропагандистской футбольной одой» [1]. Ведь начиная с динамичного изображения футбольного матча, поэт экстраполирует спортивную баталию на возможную политическую. Игра со спортивным соперником, когда вратарь отчаянно защищает свои ворота, наталкивает поэта на размышление о столкновении с реальным врагом:

*Не так ли мы стоим упорно  
И защищаем ворота, —  
Клубится сумрак ночи черной  
И наползает темнота.*

*И дикая гогочет стая  
Врагов, несущихся вразброд, —  
И мяч, звеня и завывая,  
То полетит, то упадет [1].*

И вот уже не спортивные соперники, а «враги несутся в поле диком», «*Но пенясь мощью неумейной, Но устремив глаза вперед, — Неколебимой и огромной Россия встала у ворот*» [1]. Завершаются эти поначалу чисто футбольные, а затем идеологически выверенные строки с самим же лирическим героем сконструированным образом врага горячей клятвой:

*Пусть мы изнемогли в работе,  
Пусть ночь глядит из-за угла, —  
Вы никогда нам не вобьете,  
Враги, ни одного гола [1].*

К счастью, чаще всего в одесских футбольных текстах среди традиционных и «главных соперников» (по словам Романа Карцева) мы видим не вымышленных классовых и прочих врагов, а соседей – футболистов из Николаева и Кишинева. Важным соперником Одессы предстает Киев – прежде всего по той причине, что главная украинская команда «Динамо» приглашала к себе наиболее талантливых одесских игроков. «А скольких игроков она (Одесса – Е.В.) дала Киеву!..» – говорит Карцев. Среди них можно вспомнить хотя бы Валерия Лобановского и Леонида Буряка. Отметим, что здесь можно провести параллель с одесским мифом об эмиграции, в особенности связанный с литературной эмиграцией из родного города целой блестящей плеяды писателей-одесситов в 1920-е годы (Катаев, Олеша, Бабель, Багрицкий, Ильф, Петров, Инбер, Бондарин и др.).

При этом Киев в одесском футбольном мифе всегда находится на более высоком уровне, чем местные команды. Характерным являются пассажи из монолога Жванецкого-Карцева: «Когда они (одесситы – Е.В.) *почему-то* (выделено нами – Е.В.) выиграли у Киева, у Гроссмана не выдержали нервы». В этом же тексте исключительная победа полубогов над богами воспринимается как важнейшая точка отсчета: «Когда Одесса впервые выиграла у Киева, у меня родился ребенок». И эта разница в уровнях позволяла одесситам болеть и за киевское «Динамо»: «Вся Одесса болела за киевское «Динамо». Конечно, после «Пищевика» – так называлась тогда одесская команда», – вспоминает Карцев [9]. Он же свидетельствует, что «все время болел за две команды – Киевское "Динамо" и одесский "Пищевик"» [8].

Не менее интересен и одесский *миф о внутреннем соперничестве, своеобразная война старых и новых богов*. «Кто сегодня поверит, что в 1959-1961 годах борьба между «Черноморцем» под руководством Анатолия Зубрицкого и «СКА» Сергея Шапошникова настолько захватила Одессу, включая людей, никогда не ходивших на стадион, что он оказался разделенным на два лагеря?» [4]. Это же подтверждают и яркие воспоминания Романа Карцева: «Была в моем городе и еще одна сильная команда – ОДО, потом СКА – «мобутовцы», как их называли поклонники «Черноморца». Мобуту был известен тогда как враг конголезского народа. А болельщики ОДО называли «Черноморец» «утопленником». Ох, какая эта была принципиальная борьба!» [8]. В современной терминологии это соперничество именуется одесским футбольным дерби. А первый матч между Черноморцем и СКА состоялся 3 июня 1959 г. и завершился победой «старых богов» (единственный мяч тогда забил легендарный Константин Фурс).

С культурным и религиозным плюрализмом и толерантностью одесского текста в целом связан и *миф о мультикультурализме одесского футбола*. Анатолий Контуш приводит показательную кричалку фанатов «Черноморца»: «И еврей, и финн, и горец очень любят «Черноморец!»» [15]. Он же вспоминает одесского футболиста Виктора Ройтмана: «... в старшее время у нас тоже были

мастера устроить инфаркт половине стадиона. Вот, например, Витя Ройтман. Вы помните Витю Ройтмана? Это же легенда одесского футбола! Он играл за «Пищевик» до шестидесяти второго года... Конечно, еврейский футболист – это такое же счастье в доме, как и русский ребе. Но зато у Вити был сумасшедший удар, которым он мог попасть куда угодно, но только не туда, куда надо» [15].

Михаил Жванецкий в своем футбольном рассказе «Обиженные Родиной» приравнивает, а тем самым сближает разные народы в их футбольных неудачах: «Есть два братских народа – русские и евреи, объединенные одним горем, у них футбол не идет. Причем, как показала практика, сколько ни плати – не идет» [6]. В целом же можно констатировать, что футбол в Одессе больше, чем футбол. «Мы думали, что это игра. Это и есть игра, если бы не было сборных стран. Это разновидность войны...» [6]. «Футбол – это больше чем игра. Футбол – это там и тут. И страна с футболом, экономикой и культурой поднимется вместе» [6].

Думается, тема футбольной мифологии в литературе имеет немалые научные перспективы. Безусловно заслуживают внимания и иные грани одесской футбольной мифологии, пока еще даже не намеченные в двух наших статьях. А наряду с одесским текстом стоило бы исследовать и сопоставить различные, возможно и отсутствующие в одесском варианте мифы других футбольных городов Украины (например, Киева и Донецка, Львова и Харькова, Днепра и Запорожья, Луганска и Ровно), а в более далекой перспективе – и других футбольных мифологий мира.

### Список использованной литературы

1. Акмальдинова А., Лекманов О., Свердлов М. *Советская и эмигрантская поэзия 1920-х годов о футболе* // Новое литературное обозрение, 2015, № 3 // [http://magazines.russ.ru/nlo/2015/3/11a.html#\\_ftn63](http://magazines.russ.ru/nlo/2015/3/11a.html#_ftn63)
2. Бондарин С. *На берегах и в море*. Повести. Рассказы. Записки, М.: Сов. писатель, 1981.
3. Брамбилла В. *Исаак Гроссман – признанный король болельщиков Одессы* // <http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/isaak-grossman-priznannyj-korol-bolelschikov-odessy.html>
4. Жванецкий М. *Болеем, болеем* // <http://odesskiy.com/zhvanetskiy-tom-2/boleem-boleem.html>
5. Жванецкий М. *Обиженные Родиной* // [http://www.jvanetsky.ru/data/text/t0/objennye\\_rodinoy/](http://www.jvanetsky.ru/data/text/t0/objennye_rodinoy/)
6. Ильф И., Петров Е. *Собрание сочинений в пяти томах. Т. 2*. М.: Художественная литература, 1961.
7. Карцев Р. *Футбол – моя первая любовь!* // <http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/roman-kartsev-futbol-moja-pervaja-ljubov.html>
8. Карцев Р. *Футбол в Одессе* // <http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/roman-kartsev-futbol-v-odesse.html>
9. Катаев В. *Собрание сочинений в 10 т. Т.8*, М.: Художественная литература, 1985.
10. Кошгун А. «*Легенды одесского футбола*», или Спор одесских фанатов // <http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/legendy-odesskogo-futbola-ili-spor-odesskih-fanатов.html>
11. Лекманов О., Свердлов М., Акмальдинова А. «*Ликует форвард на бегу...*» *Футбол в русской и советской поэзии 1910–1950 годов*. М.: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2016.
12. Олеша Ю. *Книга прощания*, М.: Вагриус, 1999 // <https://www.e-reading.club/book.php?book=1031608>

13. Олеша Ю. *Повести и рассказы*, М.: Художественная литература, 1965.
14. Утесов Л. *Спасибо, сердце!* Воспоминания, встречи, раздумья, М.: ВТО, 1976.
15. Хинрик Ян Паул. *Миф Одессы*. Очерки, Одесса: Optimum, 2012.

**Васильєв Є. М.**

доктор філологічних наук, доцент  
Рівненський державний гуманітарний університет  
кафедра теорії та історії світової літератури  
вул. Пластова, 31, м. Рівне  
eugeneparadox1971@gmail.com

**ОДЕСЬКА ФУТБОЛЬНА МІФОЛОГІЯ В ЛІТЕРАТУРІ  
XX СТОРІЧЧЯ: МІФИ ПРО ГЕРОЇВ**

*Статтю присвячено важливій для одеського тексту футбольній міфології, її специфіці та прояву в літературі XX століття. Особливу увагу приділено функціонуванню міфів про героїв (як видатним футболістам, так і не менш визначним вболівальникам, а також одеським глядачам загалом) і міфів, що безпосередньо пов'язані з ними: міф про суперництво (в тому числі й внутрішнє одеське), міф про сакральний локус (одеський стадіон), іділічний мультикультурний міф (пов'язаний з одеським мультикультуралізмом).*

**Ключові слова:** футбол, Одеса, футбольний міф, Одеський текст, міфи про героїв, міф про суперництво, сакральний локус, мультикультурний міф.

**Vasyliiev Ye. M.**

Rivne State University of Humanities  
Department of Theory and History of World Literature  
eugeneparadox1971@gmail.com

**ODESSA FOOTBALL MYTH IN XX CENTURY LITERATURE:  
MYTHS ABOUT HEROES**

*The article is devoted to the functioning of the Odessa football myth in the literature of the last century. Numerous texts by such Odessa authors as Olesha, Kataev, Utesov, Ilf and Petrov, Bagritsky, Zhvanetsky, Kartsev and others serve as the material. A great place in Odessa football mythology is occupied by myths about heroes. First of all, these are outstanding Odessa footballers. Odessa football myth is filled with humor that is specific to Odessa literature in general, mostly warm. The irony removes the myth-making pathos, which nevertheless occurs in its pure form. For example, the game itself and the players are related to the ancient Greeks and Romans. For the Odessa football mythology is characterized by the fact that the heroes are not only football players, but also the audience. Especially the great Odessa fans (such*

*as Isaac Grossman) are mythologized in the Odessa football text. Mythologization of Odessa fans would not have happened without the myth of football in Odessa as a whole, about its extraordinary football atmosphere, true, though irrevocably past football experts.*

*The myth of the stadium is also included in the mythology of football in Odessa. It also contains the myth of rivals. The Odessa myth of internal rivalry is also interesting, a kind of war between old and new gods.*

*The myth of multiculturalism of Odessa football is also connected with cultural and religious pluralism and tolerance of the Odessa text as a whole.*

**Key words:** *football, football myth, the Odessa text, myths about heroes, multicultural myth.*

## References

1. Akmal'dinova A., Lekmanov O., Sverdlov M. (2015), Sovetskaya i emigrantskaya poeziya 1920-h godov o futbole [1920s Soviet and immigrant poetry about football], Available at: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015, № 3 // [http://magazines.russ.ru/nlo/2015/3/11a.html#\\_ftn63](http://magazines.russ.ru/nlo/2015/3/11a.html#_ftn63) [in Russian].
2. Bondarin S. (1981), Na beregah i v more [On the shores and in the sea], M.: Sov. pisatel [in Russian].
3. Brambilla V. Isaak Grossman – priznannyj korol bolelshikov Odessy [Isaac Grossman – the recognized king of the fans in Odessa], Available at: <http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/isaak-grossman-priznannyj-korol-bolelshikov-odessy.html> [in Russian].
4. Zhvanetskiy M. Boleem, boleem [We are fans], Available at: <http://odesskiy.com/zhvanetskiy-tom-2/boleem-boleem.html> [in Russian].
5. Zhvanetskiy M. Obizhennyie Rodinoy [Offended by the motherland], Available at: [http://www.jvanetsky.ru/data/text/t0/obijennye\\_rodinoy/](http://www.jvanetsky.ru/data/text/t0/obijennye_rodinoy/) [in Russian].
6. Ilf I., Petrov E. (1961) Sobranie sochineniy v 5 tomah [Collected works in 5 vol.], T. 2. M.: Hudozhestvennaya literatura, [in Russian].
7. Karcev R. Futbol – moya pervaya lyubov! [Football is my first love], Available at: <http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/roman-kartsev-futbol-moja-pervaja-ljubov.html> [in Russian].
8. Karcev R. Futbol v Odesse [Football in Odessa], Available at: <http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/roman-kartsev-futbol-v-odesse.html> [in Russian].
9. Kataev V. (1985), Sobranie sochineniy v 10 t. [Collected works in 10 vol.] T.8, M.: Hudozhestvennaya literatura, [in Russian].
10. Koshtun A. «Legendy odesskogo futbola», ili Spor odesskih fanatov [“Legends of Odessa football”, or Dispute of Odessa fans] Available at: // <http://odesskiy.com/futbolnaya-odessa/legendy-odesskogo-futbola-ili-spor-odesskih-fanatov.html> [in Russian].
11. Lekmanov O., Sverdlov M., Ahmal'dinova A. (2016), «Likuet forward na begu...» Futbol v russkoj i sovetskoj poezii 1910–1950 godov [“Forward rejoices on the run...” Football in Russian and Soviet poetry of the 1910-1950s], M.: Izdatelskij dom NIU VShE [in Russian].
12. Olesha Yu. Kniga proshaniya [Book of Farewell], Available at: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1031608> [in Russian].
13. Olesha Yu. (1965), Povesti i rasskazy [Novels and Short stories], M.: Hudozhestvennaya literatura [in Russian].
14. Utesov L. (1976), Spasibo, serdtse! [Thank you, my Heart!], M.: VTO, 1976 [in Russian].
15. Hinrik Yan Paul (2012), Mif Odessy [Odessa Myth], Odessa:Optimum [in Russian].

Статтю подано до редколегії 13 березня 2020 р.

УДК 821.161.1-1.Штакура «20»

**Korenovska L.**

Doctor of Philology, professor  
Department of Translation Studies  
Faculty of Philology  
Institute of Neophylology  
Krakow Pedagogical University  
named after the Commission of Public Education  
tel. +48 667 955 175  
e-mail: malekor@op.pl

**THE ONTOLOGY OF “I” IN EDVARD STAKHURA’S PROSE**

*The article discusses the ontology of “I” in Edvard Stakhura’s prose on the example of the stories titled “Się” (“Self”). The filling of the essence of human being in the Polish writer is closely related to a person-nobody who, according to Stakhura, is identified with a new person who does not need anything and knows everything. We can consider him as a kind of Absolute. Stakhura uses various techniques (meetings with other characters, philosophical reasoning, the need of a friend, etc.) in order to present a complete image of a person-nobody.*

**Key words:** *ontology, person-nobody, kind of Absolute, life-writing, man-nobody.*

There are books, the reading of which can become a difficult creative, or rather a co-creative process. During contact with verbal material of literary works our thoughts work so intensely that sometimes we are surprised at the successful finding of names for those processes that take place in our inner world, not to mention a deeper immersion-study-discovery of oneself through the prism of sensations, opinions, reflections born by literary text. The author, with whom I mentally intensively collaborated while reading his works, was the Polish prose writer, poet and translator Edvard Stakhura (1937-1979).

The work of this wonderful writer merges so organically with his biography that it seems that there are no gaps between his life and everything he wrote. Gifted with many talents, Stakhura entered the literature of the last century with his original vision of the world and feeling of himself in it. It is characteristic that the process of knowing himself, working on himself - gr. *Aksesis* - proceeded with the prose writer continuously, helping him to discover new facets of his own “I”. G. Bereza suggested the term *life-writing*, which would characterize the symbiosis of the life and work of the author “*Fabula rasa*”. A. Falkovich [6, 85–105] and G. Bukovska [2, 115–116.]. do not agree with this approach, claiming that the book Stakhura is different from the *real one*.

Famous Polish researchers of Edvard Stakhura's work, among whom should be called M. Bukhovskiy [3], J. Peshchahovich [9], D. Pakhotsky [7] and others, have repeatedly noted that the prose writer *wrote how he lived*, although such a definition should not be reduced to the erroneous conclusion that everything, written by Stakhura, is autobiographical. More precisely, the writer's task of the author "Siekieriezada" was to capture what eluded the sight of ordinary people (*people-are*) [15] or seemed insignificant, insignificant. No wonder the creative goal of Stakhura, according to M. Byaloshevsky, was to describe everything with which he came in contact, in order to detain, perpetuate, pass it on as a testament to future descendants [7]. E. Pachovska believes that Stakhura «*wanted to be a writer on the edge. On the edge in the broad sense of this word: life and literature, everyday life and holidays, horror and delight with human stories*» [8]. The poet's friend K. Rutkowski aptly notes that Stakhura «*belonged to those writers who try to go beyond the boundaries of writing, who strive to be themselves, who want to show that there is something more than literature*» [8]. It can be added that such writers go beyond the accepted canons of literature, but also beyond the word itself, especially the written word, looking for what is hidden outside the word. Perhaps that is why in Stakhura's work we meet interesting linguistic and genre experiments, always original and unexpected, opening new facets of human essence.

Reasoning over ontology of "I" in Edvard Stakhura's prose we will consider on the collection of stories "Się" ("Self"), published in 1977. The originality of the book lies in the formation and modification of the protagonist through an internal monologue, manifested in the dialogization of his own knowledge, observations and experience; on an action that often has the character of helping people on his way; on memoirs related to travels in Poland and to other countries: on a philosophical explanation of the events taking place with him.

Of undoubted interest is the title of the collection. The verb inflection *się*, which is written separately in the Polish language and carries the semantic load of the verb to which it belongs, redirects the action to the performer himself, thereby, as it loses its independence and significance. Put in the title of the collection, it acquires importance, because step by step it traces the transformation of the inner world of the protagonist or, as the author himself said, *changes in his experience in life*. In addition, the writer comes to the conclusion that the road (road in the meaning of life), along which a person walks, leads to the loss of himself, to death, which gives birth to a new life, a new person. It was this thought, the thought of transforming a *person-is* into a *person-nobody* became the leading one in the works of Stakhura. The man-nobody born by the author of "Fabula rasa" is described as follows:

- *Kim jest człowiek-nikt?*

- *Człowiek-nikt nie jest kimś. Ja jest kimś. Ja jest zmuszony być kimś. Tyś jest swoim Ja. Ty jesteś kimś. Tyś jest zmuszony być kimś. <...>*

- *Ale człowiek-nikt to człowiek-który-rozumie, człowiek-który-jest-stanem-twórczym, człowiek-czyn, człowiek-trzy, człowiek-tu, człowiek-teraz, człowiek-fakt, człow-*

*iek-kwiat, człowiek-ptak, człowiek-słońce, człowiek-in-flagranti, człowiek-radość, człowiek-zadość, człowiek-który-nie-potrzebuje-nic.*

The repetition of the word *man* with various applications, indicating the versatility of his essence, emphasizes what is important for the author, while creating a complete image of a *new* person for whom it is necessary to be now, here, to be a bird, the sun, joy, to act and create. The most essential traits of the character of the main character are asceticism and self-sufficiency – *a person-nobody is one who does not need anything*. Illustrating word-action, Stakhura seeks to influence the reader, helping him to overcome the barrier of indifference and nothing-doing.

According to D. Pakhotski, here we are not talking about artistic literature, but rather about literature that is effective, efficient, active [7, 62]. T. Burek very correctly noticed that in this literature we can feel «*the ardent fanaticism of moral knowledge, a hurricane hunger for truth, which burns in words almost everything that is superfluous in them, throws out psychology, intrigue, pettiness from literature, <...> so that at the end of the process reduction to be able to renew and retain several unshakable values*» [4, 124].

The continuation of this thought, that is the formation of a person-nobody, the many-sidedness of his “I”, we find in the book “Się”:

*«Ja to jad. Ja to wąż. Ja to rak. <...>. Umarł rak. Umarł rak na raka. Ja umarło. Położyło sobie kres. Koniec biografii. Koniec bibliografii. Koniec biobibliografii. <...>. Nie ma ja. Się jest. Się jest stanem. <...>. Ja umarło na ja. Nie ma ja. Się jest. Się jest się. Się jest duch. Się jest nikt»* [12, 131].

As we can see, the short sentences are a vivid kaleidoscope of the transformation of the “I”: poison, snake, cancer. Tautological word games (*cancer died for cancer*) harmoniously turn into a word game with the root *-graphy* (*end of biography, end of bibliography, end of biobibliography*), which the author creates by adding the prefix *bi-* or *bio-*, which in this case has the meaning of duality, plurality, endlessness. Announcing the end of the existence of his own “I” (*no I*), Stakhura immediately resorts to the antithesis of *I am* with the inflection *się*, which marks the state of duration of being. And again, the author's transition to negation (*I died on I, there is no I*), which is transformed with lightning speed into an affirmative statement - *I am*, belted on both sides by inflection *się*, which indicates the continuity of existence, a kind of continuum of being. Introducing the word *spirit* (*I am spirit*), the writer, as it were, refines his being into an ethereal state, i.e. I am everywhere and always. The last sentence *I am nobody* further expands the boundaries of the ontology of “I”: if I am nobody, then I am invisible or seen by those who look at the world with similar eyes; I am omnipresent, I do not need anything. Man-nobody becomes a kind of Absolute of self-sufficiency, marked with mutually exclusive characteristics.

Each of the thirteen stories is full of “się” inflection. This creates the impression that everything happens by itself, without human intervention. The researchers called this technique the “się trap”. According to Stakhura, modern people who do not know how or do not want to live their own lives in a worthy way fall into it.

Many critics believed that the main character of stories Michal Kontny is the author himself, that is, an equal sign was put between the artistic world presented in the works and the life of the writer. Note: this interpretation of Stakhura's works brought him immense popularity among rebellious and rebellious young people at the end of the last century. Without a doubt, the main character is a romantic rebel, escaping from the world, looking for his place on earth, wanting to save everyone, seeking to exterminate evil and ultimately turning into a man-nobody. In the light of the above, it would be appropriate to emphasize that deliberately often used inflection “się” becomes the first step towards mysticism, is the grammatical effect of getting rid from own “self”.

Michal Kontny, a wanderer poet, tramp, travels to new places, walks his own roads, observing everything that happens on earth and in heaven. The ontology of the *hero's self* (“I”) is presented in the work in different aspects, contexts and intersecting lines. In a *horizontally elongated plan*, a repetitive impersonal *wandering* can serve as a confirmation of what has been said («*Się szło. Się szło jedną z licznych dziesiątlicznych setlicznych tysiąclicznych entlicznych pięćlicznych dróg Planety ... Się szło*»), which shows slowly wandering from one place to another, wandering on the paths of the planet-life. Their number is represented by the author's neologisms in the form of variants of words with the root *-licznymi* in the meaning of a huge number: from one, ten, hundreds, thousands to entlichny winding road. In a *vertical circular plan*, we have a different picture. Michal directs his gaze to the sky, to the sun, to God and begins to turn his head at an increasing rate: «*niebo, widok nad widoki, że tylko przechylić głowę do tyłu i kręcić głową, kręcić w kółko, coraz prędzej, giej do zawyrot, aż do przewrotu głowy, aż do rewolucji głowy*» [14, 6]. The dynamism of circulation evokes associations with the creation of the world in the character's imagination: «*może tak właśnie Bóg wszechświat stworzył, kręcąc głową coraz prędzej i prędzej*» [14, 6]. The hero feels the penetration into the eternal mystery of the Holy Book with his mind, body and living participation in this not fully explained process.

Michal Kontny shows great interest in everything he comes into contact with or with whom on his way. Meeting with the boy Michal Maevsky explicates unexpected facets of the protagonist's character. Answering the child's questions, the author resorts to the atypical social status of his character – *nobody's*, i.e. not a stranger who should be feared, namely *nobody's*, free from everything and everyone, which in the boy's understanding is happiness, because in this case he does not need to ask his parents for permission, he can do what he wants, etc.

*Żebyś był niczyj, to co innego. Wtedy może i bym cię zabrał, bo mi się podobasz <...>.*

*-Proszę pana!*

*-Tak, mały.*

*-A pan jest niczyj?*

*-Ja?*

-No pan. Jest pan niczyj?

-Ja... tak [14, 8].

The ontology of "I" in Stakhura's stories is not devoid of philosophical coloring. It is true that H. Zavorskaya's remark that the writer «*identified philosophizing not only with thinking, but also with life, tested it not intellectually or in theory, but by himself and in practice. With such a character of consciousness and a maximum feeling of life, this led to the loss of oneself, because between fantasy and reality appeared not only an external, but also a psychic gap-abyss, not filled with any intellectual or sensitive distance*» [17, 15].

What has been said echoes the teaching of M. Heidegger (his work "Being and Time", 1927), which raises the question of the meaning of being and analyzes the ontology of the human "I", or being, Dasein: «*Only the clarification of the essence of human existence reveals the essence of being itself*» [11, 106]. Heidegger called the structure of human existence in its fullness *care*, which is the unity of three components: *being-in-the-world, running ahead and being-with-the-inner world-being*. It is Heidegger's *care* that finds its practical application in the behavior of Michal Kontna, which is revealed in almost every story in the collection: responsibility for a child (the story "Wedding"), a desire to help Adam Gutovsky return the joy of life to his wife ("El condor pasa"), and others. *Inner word-being* in Stakhura's understanding is most likely a process of going out of the framework of one's "I" in order to penetrate the ontology of another or someone else's "I", thus checking oneself for humanity with the most critical interpretation of one's own person. «*Każdy krok: lekki czy ciężki, czy coraz cięższy – jest niepowtarzalny. Jest jednorazowy. Przy ruchu naprzód nie ma powtórzeń. Nie ma cofanki. I wtedy się dopiero widzi, co to wszystko jest. Czym to wszystko pachnie i czym to wszystko śmierdzi*» [14, 71.].

According to Heidegger's thought, the technical language of philosophy is not able to express what he wanted from the very beginning. The need to create your own language gave birth to a whole range of metaphorical terms reflecting on the poetic power of the word. Playing with the word, creating unexpected grammatical constructions woven into the verbal material of stories, reflects the Stakhurian content of the human "I" in the best possible way. The word for the author "Się" is so important that he puts it in the first place in the hierarchy of human anatomy: «*przodem idą słowa, ale tuż- tuż za nimi idą nogi oraz głowa*» [14, 98]. However, the author clarifies that the words themselves never go (always in symbiosis with the head and legs), because without them they become empty. As D. Pakhotski writes, Stakhura «*was always deeply convinced of the extensive creative possibilities of the written word. His prose is proof of an attempt to overcome the limitations of language; is a test of how much one can afford to test the elasticity of the tongue*» [7, 137]. The author himself sincerely believed that «*someone would someday open him, open his kind heart, his one language, not two. Someone will appreciate him all and understand how simple he is*» [13].

Stakhura does not create *abstruse* words, the verbal material of his prose is the inner ontology of a person, a state of duration, unlimited possibilities, feelings, emotions, thoughts, real-ephemeral existence in being. At first glance, story “Iście” may seem like a text without meaning: twenty-two sentences represent a verbal inversion - variants of the same impersonal sentence (*Się szło powolutku skrajem drogi straszliwie i cudownie samotnym*). The absence of a dot at the end of a sentence creates a one-piece graphic picture that is replete with similar verbal signs. Only by reading the meaning between the lines, we measure the depth of spiritual recognition (*Walked/wandering slowly along the edge of the road terribly and wonderfully lonely*), expressed by a contradictory pair of terribly-miraculous, which perfectly reflects the unspoken pain and at the same time the miracle of the state of loneliness.

The desire to find a twin-friend is also part of the ontology of “I”. In the story of “Naprzód, niebiescy” Michał Kontna's inner monologue is sounded, filled with an endless stream of questions addressed to an invisible friend, fictional, but desired, felt from a distance. «*Czy on jest do mnie podobny? Jakie ma imię? Jakie ma włosy? Co teraz robi?*» [14, 68], «*Czy chciałby psa? Czy pies by uszczęśliwił niezmiernie?* <...> *Czy bardzo tęskni?*» [14, 68]. Everything that interests the protagonist concerns the existential-emotional sphere of the fictional friend's life. No replies were received, which makes it possible to judge whether the questions were being redirected to oneself. The boy («*Jesteś tam, chłopczyku?*»), entered into the text, reveals the secret of the character – he asks himself, but himself in childhood, when everything was cloudless and colorful ...

It should be said that on the part of the critics, Stakhura was faced with a complete misunderstanding of the language in which his works were written. The reason, according to the author “Się”, lies in the fact that the critics *got bogged down in words*. G. Bereza adds that the reason for the negative interpretation of Stakhura's work is their lack of imagination [1]. If we turn to the statement of M. Eliade: «*To have imagination means to see the world in its fullness*» [5, 69], – then we will find the key to understanding the language of the prose writer-poet, vulnerable, with a fine organization of the soul, with a special vision and feeling of the world around.

In one of his last letters, dated July 24, 1979 (almost a month before his suicide), Stakhura wrote: «*I am learning to try what I see, hear, touch, what I eat, what I am writing now. The man-nobody, of course, did not need help and knew that he would no longer need it. He believed that a new eternal life had begun for him – he was born again with the death of the man-self. Unfortunately, it only seemed so. The authority of a man-nobody was undermined because of his condemnation that people-I do not know anything, but that they seem to know only seems to them (Socrates). Only man-nobody knows everything*» [14, 128].

Stakhura did not want or could not plunge into time, into its destroying element and succumb to its sample. As a stubborn essentialist, he never parted with himself, was true to his imaginations and ideals, wandered around the country and around the world, met different people and was imbued with their fates. In his work, both poetic

and prosaic, Stakhura stated the values of the simple, i.e. real emotions, joy of life and closeness to nature. For the author of “Jeden dzień”, each person is an amplitude stretching from minimum to maximum, from a petal to the Sun. It said that «*wieczność jest tu i teraz... <...> i w każdym tu i teraz*» [14, 128]. In eternity there is no three-stage time - the present and the future dissolve in the past: «*obydwa te czasy są JUŻ czasem przeszłym, a żadnego z tych trzech nigdy nie ma w wiecznym teraz*» [14, 129]. Often peering into the day and night skies in search of the unknown, eternal, boundless, Stakhura wondered about the essence of human existence, expanding the boundaries of his own “I”, outlined and filled with word-action: «*pracowałem w słowie*» [15].

The verbal material of Stakhura's prose is a tireless confession, in which he is completely naked, unarmed, often exposed to misunderstanding and condemnation. The moral system of values and the code of honor of the writer shine through in his works, notes, diary, having a more existential-impressionistic shade than an essential instructive. The ontological content of “I” in Stakhura's prose is very multifaceted and especially: simple sentences with numerous repetitions are mixed here, contextual melancholy, deep inner love for life, joy from everything that life gives, the aesthetics of the landscape of everyday life, longing for love and faith in love, with what all this is full of youth and sincere delight. Despite the fact that the ontology of “I” is often marked with a negative particle (*nobody, nobody's*), paradoxically it does not cause negative perception. Positive reception is born thanks to the sounding of internal monologues, the humanitarian nature of actions, philosophical reasoning and the birth of oneself as a *person-nobody*. Stakhura's prose, or *life-writing* is based on blurring the boundaries between life and literature. These two spheres are closely intertwined and have grown into each other. This is the essence of the rich and touching heritage of the Polish writer.

## References

1. Bereza H. (1978) U źródeł. *Bereza H. Związki naturalne*, Warszawa.
2. Borkowska G. (1995) Edward Stachura: Nie wszystko jest poezją. *Sporne postacie polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie* / [red. A. Brodzka, L. Burska]. Warszawa. S. 115–116.
3. Buchowski M. (1992) Edward Stachura: biografia i legenda. Opole: Magnes.
4. Burek T. (1966) Mgła i pierwsze przebłyski jasności. *Twórczość*. Nr. 11. S. 120–129.
5. Eliade M. (1970) Sacrum. Mit. Historia \ [tłum. A. Tatarkiewicz]. Warszawa.
6. Falkiewicz A. (1981) Stachura I. *Testy*. Nr. 1. S. 85–105.
7. Pachocki D. (2007) Stachura totalny. Lublin: Wydawn. KUL.
8. Paczowska E. Edward Stachura – żył tak, jak pisał. URL: <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/1200801,Edward-Stachura-%e2%80%93-zyl-tak-jak-pisal>
9. Pieszcachowicz J. (2005) Edward Stachura – łagodny buntownik. Kraków: Nowohuckie Centrum Kultury
10. Polek F. Edward Stachura – Biografia. URL: <http://stachuriada.pl/index.php/biografia>
11. Shvarts T. (1964) *Ot Shopenhauera k Heideggeru*. Moscow: Progress. [Шварц Т. От Шопенгауэра к Хейдеггеру. Москва: Прогресс, 1964].
12. Stachura E. (1984) Fabula rasa. Z wypowiedzi rozproszonych. T. 5. Warszawa: Czytelnik.

13. Stachura E. (1984) Nocna jazda pociągiem. Stachura E. *Opowiadania*. T. 2. Warszawa: Czytelnik.
14. Stachura E. (1988) Się. Warszawa: Ludowa Spółdzielna Wydawnicza.
15. Stefańczyk T. (2006) Twórca Edward Stachura. *Grudzień*. URL: <https://culture.pl/pl/tworca/edward-stachura>
16. Szyngwelski W. (2003) Kalendarium życia i twórczości Edwarda Stachury. Warszawa: Rytm.
17. Zaworska H. (1980) O «Fabula rasie» Stachury. *Twórczość*. Nr. 1. S. 12–21.

### **Кореновська Л.**

філологічний факультет  
Інституту неофілології  
Краківського педагогічного університету  
ім. Комісії народної освіти  
тел. +48 667 955 175  
e-mail: malekor@op.pl

### **ОНТОЛОГІЯ «Я» В ПРОЗІ ЕДВАРДА СТАХУРА**

*У статті розглядається онтологія «Я» в прозі Едварда Стахура на прикладі збірки оповідань «Się» («Ся»). Наповнення сутності людини у польського письменника тісно пов'язане з людиною-ніхто, який, на думку Стахури, ототожнюється з новою людиною, яка ні в чому не має потреби та все знає. Ми можемо розглядати його як свого роду Абсолют. Стахура використовує різні творчі прийоми (зустрічі з іншими персонажами, філософські міркування, потреба у набутті друга та ін.), щоб представити цілісний образ людини-ніхто.*

**Ключові слова:** онтологія, людина-ніхто, Абсолют, життя-писання.

### **Кореновская Л.**

доктор филологических наук, профессор  
кафедры переводоведения  
филологический факультет  
Институт Неофилологии  
Краковского Педагогического университета  
им. Комиссии народного образования  
тел. +48 667 955 175  
e-mail: malekor@op.pl

### **ОНТОЛОГИЯ «Я» В ПРОЗЕ ЭДВАРДА СТАХУРЫ**

*В статье рассматривается онтология «Я» в прозе Эдварда Стахуры на примере сборника рассказов «Się» («Ся»). Наполнение сущности человека у польского писателя тесно связано с человеком-никто, который, по мнению Стахуры, отождествляется с новым человеком, который ни в чем не нуждается и*

*все знает. Мы можем рассматривать его как своего рода Абсолют. Стахура использует различные творческие приемы (встречи с другими персонажами, философские рассуждения, потребность в друге и т. д.), чтобы представить целостный образ человека-никто.*

**Ключевые слова:** *онтология, человек-никто, Абсолют, жизне-писание.*

Статтю подано до редколегії 12 квітня 2020 р.

УДК 821.161.2-3 Українка

**Подлісецька О.О.**

кандидат філологічних наук, доцент  
кафедра загального та слов'янського літературознавства  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
Французький бульвар, 24/26, Одеса, Україна, 65058  
podlisecka@ukr.net

**ОЗНАКИ ТІЛЕСНОСТІ У ПРОЗІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

*Простежено прояви тілесного начала у повісті Лесі Українки «Приязнь». Здійснено аналіз тілесного міметизму та подана його інтерпретація у творі. Здійснена спроба прослідкувати динаміку у рецептивно-когнітивному аспекті поняття тіла. Досліджено, що у сучасному методологічному прочитанні творчість Лесі Українки набуває неоприятелених досі смислових аспектів та інтерпретацій.*

**Ключові слова:** інтерпретація, тілесність, тілесний міметизм, «свій»/ «чужий».

Неодноразово було зазначено критиками й філософами, що література – це дзеркало, і вона відображає те, що інша царина висловити не в змозі. Як дзеркало, перш за все, відображає зовнішні якості світу й людини, так і література, через зовнішнє зображення передає внутрішню якість героя, світу, події. «Дзеркало душі», «видима мова душі» тощо – ці звичні поняття і є фіксацією тіла як візуального тексту. Внутрішнє через зовнішнє, вираження через зображення – ці та інші метафізичні поняття і постають через розуміння тіла та його якостей, функцій, категорій зображення у літературі. Крім метафізичних категорій, перерахованих Г.-Г. Гадамером, який вважав, що «найважливіша функція, яку можуть виконувати представлені предметні ситуації, полягає у представленні та об'явленні певних метафізичних якостей: шляхетність, піднесеність, підлість, трагічність, жахливість, демонічність, святість, грізність, екстатичність», зазначимо, що аналіз художнього твору може і повинен ґрунтуватися і на інших засадах – «на засадах тілесного міметизму» [2, 529]. Якраз до виявів цього поняття і належить феномен болю, голоду, спраги, пам'яті, сну, серця чи зору, чоловічості, жіночності (маскулінності та фемінності) та ін. Вже, здається, ніхто не сумнівається, що зміст літературної творчості не визначається лише ідеальними вимірами. Про це говорять і українські літературознавці. Так, Л. Тарнашинська зазначає: «Людина володіє не тільки духом (сферою духовного), а й специфічною тілесною організацією, вкоріненою в тілесність і психіку, і самою природою спроектована і пристосована до культурної форми свого існування, засадничою антропологічною оптикою залишається бачення

її як істоти «вертикального спрямування (тіло – дух) [5, 333]. Тож чи можливим є розглядати героя та й сам твір відокремлено: тільки духовно-моральні якості та окремо фізичні? Часто до фізичних критеріїв персонажа дослідник звертається опосередковано, натякаючи, що фізичний вимір так чи інакше впливає на духовний, певним чином пояснюючи останній. Але чи так або чи тільки так це насправді? На прикладі твору «Приязнь» маємо намір продемонструвати, як вимір тілесного іноді передує духовному плану, або ж є його передвісником.

Іманентною ознакою тілесності є те, що вона виражається не через тілесність взагалі, а, як наголошує Штейнбук Ф. М., «через її певні гендерні різновиди, внаслідок чого становлення будь-якого художнього дискурсу або образного світу видається просто неможливим без реальної чи уявної присутності двох різновидів» [7, 528]. Наголошуємо, що тілесність взагалі і раніше ґрунтовно осмислювалась літературознавцями, але дослідження гендерної тілесності, тієї, що має на меті дослідити стать та стосунки між статями, актуальним стає порівняно недавно. Саме тілесне начало, яке за «посередництвом механізму мімесису утворює феномен, що, за своєю суттю, є дискурсивним як з погляду змісту, так і з погляду форми» [7, 528], і є центральним досліджуваним питанням статті. Більш якісно дослідити поняття тілесності у творах дає змогу техніка антропологічного аналізу. Вона ширше і глибше, аніж інтерпретаційні та герменевтичні методики, дає змогу заглибитись саме у першопричини та основи твору, мотиву, сюжету. Чому персонаж є таким? Чому автор створив його саме таким? Чому погляди персонажа різняться з моїми, читацькими? Ці та інші питання і вирішує антропологічний аналіз. Іншими словами, антропологія у літературі цікавиться «людським» у літературі, намагається відповісти на питання більш загального (позасюжетного) плану.

Для літературознавчої антропології видатні твори світової літератури постають як постійно актуальний і оригінальний запис людського досвіду, невичерпність літературного твору має здатність породжувати нові значення.

Проза Лесі Українки яскраво оприсутнює імператив філософської легітимації "людини тілесної" і є цікавим полем для дослідження антропологічних засад тілесності. Те, що досліджували як деталь, річ (чашка як тілесний вияв подарунку/дару («Чашка»), дзеркало як тілесний вияв перетворення («Жаль») та інші, точніше було б класифікувати як концепти тілесного виміру. Звернувшись до повісті Лесі Українки «Приязнь» (Оповідання з життя волинського Полісся) (1905), ми помітили яскраві прояви тілесного міметизму з гендерної точки зору.

Аналізуючи прозу Лесі Українки, згадаємо твердження Віри Агєєвої, що, зокрема, «наша література другої половини XIX століття справді була неймовірно цнотливою. Тілесний досвід у ній майже не відбито, ні про яку еротику, сексуальність не могло бути й мови, більше того, гріхи любощів всіляко таврувалися, а біс плоті вважався чи не найнебезпечнішим» [1, 111]. Тож чи не тому такий завуальований підзаголовок «Оповідання з життя волинського Полісся»

має повість, яка присвячена життю дівчат та їх становленню? Судячи з підзаголовку, це суто реалістичний, з елементами народництва твір, але насправді – сучасний і понині, модерний твір Лесі Українки. «Приязнь» є оповіданням за визначенням Лесі Українки, але дослідниками трактується як повість, і, будучи написаною вже на початку ХХ століття, а саме 1905 року, вже набагато більше тяжіє до модерністської прози, аніж до реалістичної. Цей твір, який має 7 розділів, крім центральної проблеми дівочої дружби-сестринництва Дарки та Юзі, має яскраво окреслену гендерну проблематику, що проявляється через стосунки невдахи-чоловіка Семена та сильної жінки Мартохи. Незважаючи на таку скромну назву та уточнення у підзаголовку, повість досить прогресивна.

Перехід до модерної прози неможливий без новаторства. Про нове у прозі Лесі Українки взагалі і в повісті «Приязнь» зокрема влучно сказала О. Забужко у своєму інтерв'ю: «Таж ніхто вже й не знає, що таке «Приязнь» Лесі Українки, – твір, де вперше в жіночій літературі ХХ ст. піднімається тема дівчачих підліткових дружб і дуже тонко завуальованої дівчачої розбудженої сексуальності» [3]. Так порушує питання проявів тілесного у малій прозі Лесі Українки письменниця Оксана Забужко.

У повісті яскраво присутній світ жіноцтва. Зрештою, як і в більшості оповідань Лесі Українки, у цій повісті чоловіки представлені епізодично (п'яничка-батько Дарки, тато та дідусь Юзі та таємничий Фелікс, який згодом стане між Юзею та Зонею). Тілесний світ жіноцтва яскраво вибудовує сюжет твору та має тілесні гендерні прояви, зокрема зверхнє ставлення селянки Мартохи до чоловіка. Цей прояв жіночого тілесного міметизму якомога зриміше, наскільки це можливо було в українській прозі початку ХХ століття, відтворює мотив чоловічої імпотенції, звісно, завуальований, як і мотиви, про які згадувала О. Забужко. Імпотенція, що постала як наслідок зверхнього ставлення жінки (а мотив сильної, але не завжди мудрої й розумної жінки постає чи не в кожному оповіданні Лесі Українки), усвідомлена, ймовірно, самим чоловіком і наслідком якої є пияцтво: «Моя сама як мур, а на мене каже «ядуха»! Чорт їй винен, що така багатирка з білої хати та за мене в курну хату пішла. Я їй покажу!..» Але після бійки Семен лежав на соломі, і всі кості йому боліли, і в грудях рипіло, і заздро і неначе сором було йому дивитись, як Мартоха, ще проворніша за злості, ніж звичайно, звивалася коло господарства» [6, 237]. У бінарній опозиції «свій / чужий» чоловік Семен посідає позицію чужого, не знаходячи собі місця біля сильної, амбіційної Мартохи, яка «ніколи йому «не мовчала» ні тверезому, ні п'яному». Ніцшевого ідеалу жінки, або природної жіночності, «те, що викликає до жінки повагу, а досить часто і страх, – це її натура, яка натуральніша за чоловічу, її справжня, хижацька, підступна грація, її тигрячі кігті під рукавичкою, її наївність в егоїзмі, неприручувана внутрішня дикість, незбагненне, неохопне, невловне в її пристрастях і чеснотах...» [4, 131] не може досягти більшості героїнь прози Лесі Українки. Певні риси «жінки» у ніцшеанському розумінні має донька Дарка, але не мати, Мартоха. По суті, стосунки

Семена й Мартохи є антиприкладом для доньки, Дарки, оскільки зміщуються ролі чоловіка й жінки. Семен фемінізується, Мартоха, ж, навпаки, змушена маскулінізуватись. Але постає питання: можливо, навпаки, Семен змушений фемінізуватись на фоні маскулінної дружини? Жіночий тип притаманний чоловікові, і навпаки, чоловічий – жінці. Так видозмінюється дихотомія «я—інший», оскільки відбувається заміщення. Чужий (чоловічий типаж для жінки) стає своїм і навпаки.

Становленню усвідомлених уявлень про тіло сприяють, перш за все, візуальні сприйняття. Ці візуальні сприйняття у прозі Лесі Українки – деталі, епізоди, які неявно вказують на дівочу закоханість одна в одну (не аналізуватимемо її природу та причини), ревності одна до одної, розпач втрати та ін., і репрезентують тілесний міметизм образів.

Головними героїнями твору є троє дівчат, які згодом утворюють своєрідний трикутник: одна панянка, Юзя, а інша її подруга, дівчина з бідної родини, Дарка. Згодом долучається старша дівчина Зоня, взята на роль виховательки Юзі, яка й розбиває ідилію у стосунках панянки й селянки. У бінарній опозиції «свій / чужий» Дарка займає позицію свого, а Юзя «чужого». Ця опозиція у вимірах тілесного міметизму є актуальною, оскільки душевний спокій невід’ємний від тілесного здоров’я. Здорове та нездорове тіло – перший тілесний мотив «Приязні».

Знайомство з головною героїнею, Даркою, відбувається з першого абзацу оповідання, і тут вона зображена як людина не в своєму тілі (нездорова), бо «сидить мале дівча, з’юрдившись; бліде, жовте личко аж підпухло, а сиві очі якось побіліли; трясеться нещасне і від пропасниці й від плачу, бо мати саме набила, а тепер стоїть коло одвірку з прутом в руці та ще й приказує: «– І била, і ще битиму!...» [6, 229]. Інша героїня, Юзя, хоч і панянка, але хвороблива, як і селянка Дарка: обидві тоненькі й пожовклі від пропасниці» [6, 230], «панночка блідо всміхнулась», «задихані, бліді, а не червоні від швидкого руху», і завершується епізод нападом пропасниці у Юзі, яка, побачивши, що мати б’є Дарку, «трясучись і кидаючись, як неприємна, та лементуючи», таким чином, протестувала проти побиття товаришки. Забігаючи у фінал повісті, зазначимо, що тілесний прояв обох дівчаток зміниться: Дарка стає сильною, загартованою працею дівчиною, Юзя ж залишається на початковому рівні тілесного втілення (слабкість, нервовість, що притаманне панночкам взагалі). Так, на рівні літератури мімесис є імітацією та образною репрезентацією, вимір тілесного у повісті передує духовному плану, або ж є його передвісником. Так, Дарка, подолавши пропасницю, протягом всього твору є сильною, рішучою, що, беззаперечно, проявляється на тілесному рівні: «Сухорляві, але міцненькі руки», «видко було, як мускули на руках нап’ялись, мов пружини, ще зовсім дитячий стан», «постава здавалась гордою, а лице було поважне і зовсім «доросле» [6, 272]. Ця впевненість контрастує з не зовсім здоровим тілом та духом Юзі: «худенька постать», «очі їй днів три не висихали від сліз перед Зониним від’їздом»,

«покірно похиливши голову», залежність Юзі від прихильності Зоні: «Юзіна приязнь була неспокійна, забаглива» [6, 266], і, коли Зоня та Октуся співали сороміцьку пісеньку, Юзя була вражена, і почуття ці передаються знову ж таки на тілесному рівні: «Юзя мов не своєю силою влетіла в кімнату задихана, тремтяча, мов від холоду, а разом з тим червона, розжевлена» [6, 267]. Почуття її були прикрі: «Господи, ліпше ніколи не бути дорослою!» [6, 269]. Так на тілесному рівні репрезентовано образи панночки та селянки у тілесно-гендерних аспектах.

Отже, у жіночій прозі, на відміну від попередньої чоловічої, яскраво постає мова тіла в художньому тексті, а тіло й тілесність постають феноменами культурологічного пошуку (закоханість героя у героїню («Чашка», перевага тілесного над духовним в образі Алли Павлівни («Над морем» Лесі Українки) тощо). Так, якщо проза Лесі Українки ще містить перехід від школи реалізму до нового модерного письма, то вже мала проза О. Кобилянської, наприклад, наскрізь проникнута психологічним вираженням підсвідомого, зображенням потужного інтуїтивного начала героїв. Зокрема, герої новели «Природа» відкриває цілий світ у зосереджуючій миті життя (закоханість, мов спалах, і здогад (другий спалах, не менш сильний)). Одна з ролей жінки у згаданих творах – зосереджувати у собі потужне незалежне начало, яке іноді балансує на грані з домінуванням над чоловіком. Але подібні ситуації призводять до краху стосунків, як це показано, зокрема, у оповіданні «Жаль», повісті «Приязнь» Лесі Українки.

### Список використаної літератури

1. Агеева В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму: монгорафія. Київ: Факт, 2003. 320 с.
2. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Москва: Искусство, 1991. 367 с.
3. Забужко О. Моє діло прокукурикувати.... URL: <http://vsiknygy.net.ua/interview/140/>
4. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / Пер. р нім. А. Онишко. Львів: Літопис, 2002. 320 с.
5. Тарнашинська Л. Антропологія тілесного як модус ідентифікації українських шістдесятників. URL: [mpwr.wuwr.pl/download.php?id](http://mpwr.wuwr.pl/download.php?id).
6. Українка Леся. З людської намови. Проза. Київ: Видавничий центр «Академія», 2016. 384 с.
7. Штейнбук Ф. Аналіз художніх творів у контексті засад тілесного міметизму. Гуманітарний вісник Державного ВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди». Науково-теоретичний збірник. Випуск 8. Тернопіль: Астон, 2006. С. 526 – 533.

**Подлисецкая О.О.**

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова  
кафедр общего и славянского литературоведения  
Французкий бульвар, 24/26, Одесса, Украина, 65058  
podlisecka@ukr.net

**ПРИЗНАКИ ТЕЛЕСНОСТИ В ПРОЗЕ ЛЕСИ УКРАИНКИ**

*Исследовано проявления телесного начала в повести Леси Украинки «Приязнь». Совершено анализ телесного миметизма и подана его интерпретация в произведении. Совершена попытка проследить динамику в рецептивно-когнитивном аспекте понятия тела. Исследовано, что в современном методологическом прочтении творчество Леси Украинки приобретает непроявленные до этого времени смысловые аспекты и интерпретации. Подан анализ феминного мира повести. Главными героинями произведения являются три девушки, которые образуют треугольник. Юзя, ее подруга Дарка и Зоня, взятая на роль воспитательницы Юзи. Зоня разбивает идиллию в отношениях панночки и крестьянки. В бинарной оппозиции «Свой \ чужой» Дарка занимает позицию своего, а Юзя «чужого». Эта оппозиция в изменениях телесного миметизма актуальна в той мере, как душевное спокойствие героев неотъемлемо от телесного здоровья. Исследован основной мотив повести – мотив здорового и нездорового тела. Женские образы представлены с акцентом на миметичном анализе телесности. Исследовано, что женский тип присущ мужчине в повести, и, наоборот, мужской – женщине. Прослежено видоизменение дихотомии «я – другой», так как осуществляется замещение. Чужой (мужской) типаж для женщины становится своим и наоборот. Проанализованы визуальные восприятия в повести. Автор статьи анализирует различные проявления героинь в повести, которые и репрезентируют телесный миметизм повести.*

**Ключевые слова:** интерпретация, телесность, телесный миметизм, «свой» / «чужой».

**Podlisetskaya O.O.**

Odessa National University named after I.I. Mechnikov  
Department of General and Slavic Literary Criticism  
24/26 French Boulevard, Odessa, Ukraine, 65058  
podlisecka@ukr.net

**SIGNS OF BODY IN THE PROSE OF LESIA UKRAINKA**

*The manifestations of the bodily principle in the novel Lesia Ukrainka's "Affection" are investigated. A complete analysis of bodily mimetism and its interpretation in the work. Absolutely, explores the dynamics in the receptive-cognitive aspect of the*

*concept of the body. Everything that is in the modern methodological reading of Lesia Ukrainka's work acquires semantic aspects and interpretations that have not been manifested before this time. Alalysis of the feminine world of the story is filed.*

*The main heroines of the work are three girls who form a triangle. Yuzya, her friend Darka and Zonya, taken on the role of the teacher Yuzi. Zonya breaks the idyll in the relationship of the panel and the peasant woman. In the binary opposition, "One's own / alien", Darka takes his position, and Yuzya takes a "stranger".*

*This opposition in the changes of bodily mimetism is relevant to the extent that the peace of mind of heroes is inseparable from bodily health. It is investigated that the female type is inherent in the man in the story, and, conversely, the male type is inherent in the woman.*

*A modification of the "I am the other" dichotomy is traced, since substitution is carried out. Alien (male type for a woman becomes her own and vice versa. Visual perceptions in the story are analyzed. The author of the article analyzes various manifestations of the heroines in the story, which represent the body mimeticism of the story.*

**Key words:** *interpretation, corporality, bodily mimetism, "my" / "alien".*

## References

1. Ageeva V.(2003) *Ginochiy prostir Feministichniy Discours Ukrainskogo Modernismu* [The Nighting Room: The Feminist Discourse of Ukrainian Modernism: Mongoraphy],Kiyiv: Fact [in Ukrainian].
2. Gadamer G.(1991) *Aktualnost prekrasnogo* [The relevance of beauty], Moscov; Iskusstvo [in Russian]
3. Zabugko O. *Moye dilo procucurikati...//* <http://vsiknygy.net.ua/interview/140/>
4. Nicsche F. (2002) *Po toy bik dobra I zla. Genealogiya morali* [For that bike of good and evil. Genealogy of morality]. Lviv; Litopis [in Ukrainian].
5. Tarnaschynska T. *Antropologiya tilesnogo yak modus identifikacii ukrainskih schistdesyatnykiv// mpwr:wuwr.pl/download.php?id.*
6. Lesia Ukrainka. (2016) *Z ludskoyi namovy. Proza. Kiïv: Akademvidav* [in Ukrainian].
7. Schteynbuc F. (2006) *Analıs hudognih tvoriv z zasad tilesnogo mimetyzmu*[Analysis of artistic works in the context of ambush of mimeticism] *Zb. nauk. prac'; Gumanitarnyy visnyk № 8* , pp. 526-533 / Ternopil [in Ukrainian].

Статтю подано до редколегії 18 вересня 2020 р.

УДК 82.09

**Раковская Н. М.**

кандидат филологических наук, доцент  
зав. кафедры мировой литературы  
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,  
Французский бульвар, 24/26, 65058, г. Одесса, Украина.  
rakovskaya2009@mail.ru

**ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИДЕИ К. ЛЕОНТЬЕВА КАК ИСТОРИЯ  
ДУХА**

ПАМЯТИ НЕЗАУРЯДНОЙ ЛИЧНОСТИ,  
ТАЛАНТЛИВОМУ УЧЁНОМУ, НАСТАВНИКУ  
АРНОЛЬДУ АЛЕКСЕЕВИЧУ СЛЮСАРЮ  
ПОСВЯЩАЕТСЯ

*В статье актуализируются философско-эстетические модели К. Леонтьева, позволяющие рассмотреть пространственные идеи критика и философа как путь его духовного становления. Отмечается, что несмотря на ряд исследовательских работ о К. Леонтьеве, система его мировидения и мироощущения отреклексированы недостаточно. Учитывая тот неоспоримый факт, что современная гуманитаристика стремится к синтезу её составляющих: философии, истории, культуры, тексты К. Леонтьева нуждаются в переосмыслении и систематизации вследствие их актуальности.*

*О «пророчествах» К. Леонтьева неоднократно писали М. Бахтин, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, М. Ямпольский. Преодоление штампов в современных суждениях о критике позволит осмыслить его духовный мир, противоречивый и неоднозначный. Эволюция мировидения К. Леонтьева связана как с конкретной социокультурной ситуацией, так и с драматической атмосферой его личного творчества. В статье отмечается, что история духовного начала критика определялась следующими факторами: познанием языческой веры; увлечением православной христианской традицией; утверждением панславизма; монашеским отшельничеством одновременно. В культурологическом аспекте ему присущ эстетизм, что даёт возможность назвать его литературную критику предтечей модернистской. В центре его поисков священные тексты, псалмы Давида, русская и зарубежная историография и историософия, культура и литература. Стиль мышления характеризуется метафоризацией, парадоксальностью, интимизацией. Пространственные идеи выстраивались в систему, согласно оппозициям: тенденциозность – эстетизм, гармония – хаос, национальное – всемирное и т. д. Духовный трансфер возникал вследствие путешествия по мировому интеллектуальному пространству.*

**Ключевые слова:** пространство, духовность, системность, трансфер, мировидение, мироощущение.

Пространственные идеи, истории, координаты с точки зрения современной гуманитарной науки, дают возможность представить поиски творческой личности в сфере познания различных типов культур, цивилизаций, вероисповеданий, истории, национальной идентичности (П. Бурдые, М. Эспан, М. Ямпольский). В этом плане интерес представляют духовные устремления К. Леонтьева, его коммуникативная система как философия смыслов, постигаемая в философии диалога. А. Бергсон полагал, что конверсия времени и пространства является философской интуицией, благодаря которой постигается чувственность человеческого «я». Пространственные идеи К. Леонтьева вплетены в его антропологию.

В поэзии, религии, философии, истории он черпал идеи, на основе которых создал своеобразную модель познания мира и человека. Заметим, что его имя практически было неизвестно современникам. В историю он вошёл как «реакционер», славивший кнут и монархию. Причина этого, возможно, в том, что историософии К. Леонтьева была присуща парадоксальность и резкость суждений, неоднозначность в оценке развития истории и культуры. Однако уже в к. XIX – н. XX в. интерес к К. Леонтьеву возрос, о чём свидетельствовали статьи Вл. Соловьёва, В. Розанова, Д. Мережковского, С. Булгакова и др. «Пророчества» К. Леонтьева способствовали вниманию к его личности в XX веке М. Бахтина, Б. Эйхенбаума, В. Шкловского, а позднее – М. Ямпольского, С. Бочарова и т. д. Значительный интерес культурологов и философов был связан с теорией культурно-исторических типов К. Леонтьева, где он во многом предвосхитил идеи О. Шпенглера и Л. Гумилёва. Признанным фактом является влияние на концепцию К. Леонтьева славянофилов, почвенников, в частности, К. Аксакова, Ап. Григорьева, Ф. Достоевского.

Как нам представляется, в жизни К. Н. Леонтьева непостижимым образом сочетались: власть традиций, быта с властью своего «я», своего особого предназначения, искания Бога и страхом перед ним, европейская образованность с открытым вызовом новой Европе и утверждением русской национальной идеи. Его своеобразное проповедничество, исторические и философские «пророчества» стали предметом размышлений А. Королькова («Пророчества К. Леонтьева»), В. Косик («К. Леонтьев. Размышления на славянскую тему»), С. Сергеева («Творческий традиционализм К. Леонтьева»). Значимым оказалось издание сборника «К. Леонтьев: pro et contra», в котором собраны, но ещё не всесторонне систематизированы биографические и мемуарные источники [7]; написано ряд диссертаций.

Представляются интересными работы американских учёных, таких как Питер Барри, Джон Перкинс, Елена Толстая, Роберт Спивак. В плане изучения дискурса К. Леонтьева примечателен ряд исследований польских учёных: Анджея Валицки, Люцины Рожек, Мариана Броды, Михала Бохуна.

Исследователи творчества К. Леонтьева неоднократно замечали, что основные идеи мирозерцания Леонтьева были во многом заложены в его душу

и сознание матерью – глубоко верующим человеком, аристократкой (по происхождению и по духу). В своих воспоминаниях К. Леонтьев писал: «Сила, вырабатываемая сословным строем, разнообразие характеров, борьба, битвы, слава, живописность – присущи мне с молоком матери. В этом эстетическом инстинкте моей юности было ощущение, что история лепит изящные и могучие формы культурной человеческой жизни... Я, сам того не подозревая, рос в преданиях монархической любви и эстетического восприятия мира... И эти-ми-то добрыми началами, которые сказались вовсе не поздно, а при первой же встрече с крайней «демократией нашей» 60-х годов, быть может, я более всего обязан матери моей...» [5, 491]. Генетический код стал основой эстетизма К. Леонтьева.

Заметим, что проблема эстетизма в литературе к. XIX – н. XX в. неоднократно рассматривалась в литературоведческой и философской мысли. В этом плане интересны исследования Отто Буле, М. Спивак, А. Степановой, Н. Сподарец и др. Русский эстетизм осмыслялся прежде всего в контексте западноевропейской культуры (А. Степанова, М. Соколянский).

На наш взгляд предтечей эстетизма в русской культуре был К. Леонтьев. Его эстетизм, как это не парадоксально, близок к абсолютизму, что проявлялось в постоянном восхищении войной 1812 г., описанием, в частности, битвы под Ватерлоо в исторических романах и романе Л. Толстого «Война и мир», любованием уклада монархического мира и т. д. Безусловно, К. Леонтьев не создал целостную систему эстетизма в тех ценностно-смысловых ориентирах, в каких его решали модернисты, однако понимание «новой» субъективной критики н. XX в. без идей К. Леонтьева вряд ли будет полным.

В этом контексте укажем, что Н. Страхов называл К. Леонтьева «эстетическим славянофилом», С. Трубецкой – «разочарованным эстетом и славянофилом», да и в более поздней традиции освящения основных этапов развития эстетических идей в русской литературе К. Леонтьеву нередко отводят первое место. Между тем ни самопризнания К. Леонтьева, ни мнения дореволюционных критиков не убеждают современных исследователей в однозначности исторических и эстетических убеждений критика. Американский историк Э. Таден считает К. Леонтьева самым блестящим и одарённым продолжателем традиции славянофилов, их эстетической программы, в то время, как польский исследователь А. Валицки, столь же твёрдо убеждён, что К. Леонтьев не был эстетом ни в историческом, ни в каком ином значении. Интересно, что ещё В. Розанов характеризовал ситуацию так: западники отталкивают К. Леонтьева с отвращением, славянофилы и эстеты страшатся принять его самобытный ум, великую силу, место которой в нашей литературе не определено.

Опираясь на неоплатонический идеализм, К. Леонтьев в центр своих размышлений о культуре введёт понятия красоты и гармонии. В ряде статей он укажет, что идеальное начало не утеряно в человечестве, о чём свидетельствует русская и европейская философия и поэзия (Пушкин, Байрон, Гёте).

В раннем романе «В своём краю» он определит эстетическую категорию прекрасного как «главный аршин», а позднее даст обоснование эстетического критерия – как «универсального, по его приложимости» ко всем без исключения явлениям как человеческой жизни, так и природы, «начиная от минерала и до самого всесвятейшего человека» (очевидно влияние Ф. Шеллинга и Н. Надеждина). Йан Смолл писал о том, что эстетизм начинается с утверждения идеала переживаний прекрасного ради самого прекрасного, а завершается идеей переживания ради переживания. Эстетическое чутьё К. Леонтьев считал столь же объективным, как и естественнонаучную истину, естество самого человека. Однако отметим, что Н. Бердяев определял эстетизм К. Леонтьева как не русскую черту, резко дисгармонирующую с традиционно русским состраданием униженным и оскорблённым [1, т. 2, с. 165]. С. Франк замечал, что эстетизм К. Леонтьева отличался от западного романтизма «мрачным пессимизмом», доходящим «до любви к жестокости» [13, I, 237], за что его впоследствии сравнивали с Ницше.

Бесспорно, эстетизм К. Леонтьева не вписывается в канонический образ западного романтизма, тяготеющего к цельному, гармоническому восприятию мира, возникающему на основе «гармонии красоты целого».

К. Леонтьев полагал, что время гармонического ощущения мира завершается, «он усматривал причину падения литературы с высоты изящных образов к натурализму и культивированию безобразного, движение к мещанству и буржуазности, к умалению культурных ценностей, к постепенному превращению великого в малое, мировой трагедии в драму, комедию и далее, логически, – в пошлый фарс» [1, II, 228].

Парадоксальность концепции К. Леонтьева непосредственно была связана с его неприятием философско-эстетических принципов эгалитарного общества, его этических постулатов: «Полька тремб-лант, сюртук, цилиндр и панталоны, так мало вдохновительны для художников, так чего же должно ожидать от искусства... Тогда, конечно, не будет и художников. О чём им петь тогда? И с чего писать картины?» [8, VI, 136], - замечал критик.

Пушкинская поэзия была с точки зрения К. Леонтьева лучшей в эстетическом отношении – «блаженное для жизненной поэзии время». Затем «поэзия русского быта» угасала, а вместе с ней умирала и эстетика.

Возможно, этот парадокс возник в связи со стремлением К. Леонтьева к самостоятельности, независимости своей концепции от Н. Чернышевского, с одной стороны, и А. Дружинина, с другой. Заметим, что литературная жизнь того времени находилась под влиянием двух основных философско-эстетических направлений. К. Леонтьеву было сложно соединить дидактику с эстетизмом. Ещё в ранних статьях он категорически не принимал тенденциозности в литературе. В качестве примера критик приводил творчество И. Тургенева. «Тургенев позволял себе быть самим собой только в маленьких повестях, жертвуя талантом, «насилуя собственный вкус» в угоду времени, считая обязательным

для романов общественные события, деятельные характеры, вошедшие в его романы чуждым и неубедительным элементом», – писал К. Леонтьев. События общественной жизни воспринимались К. Леонтьевым как «сцены из постановки, разыгрывающейся на подмостках грандиозного, всемирного театра, где происходит увлекательная, приковывающая внимание драма истории человечества. Много позже К. Леонтьев замечает, что в то время он «был и романтик, и почти нигилист». Именно постижение драмы истории, К. Леонтьев находит в философии и поэзии. Позднее, излагая свои философско-эстетические взгляды, критик отметит, что предметом его художественных и философских изысканий становится «поэзия», живописность «земного бытия», постигаемая в соотношении внутреннего закона бытия с эмпирическим.

Смысл творчества, по утверждению К. Леонтьева, заключается в том, что искусство как «органическая природа живёт разнообразием» и в этом обретает единство и гармонию. «Гармонию бытия», основа которой «богатство и разнообразие борьбы сил божественных (религиозных) с силами страстно-эстетическими (демоническими)», автор стремится увидеть в религии и культуре. Этой идее подчинена его модель философско-эстетического видения человека и мира. И. С. Тургенев пишет К. Леонтьеву: «Вы знаете лучше всего из нас, что творения истинно поэтические выплывают более и более с течением времени из окружающей мелочи; огонь исторических временных стремлений гаснет, а красота не только вечна, но и растёт, по мере отдаления во времени, прибавляя к самобытной силе своей ещё обаятельную мысль о погибших формах иной, горячей и полной жизни» [8, XII, 136].

В значительной степени К. Н. Леонтьева занимает вопрос о духовной и эстетической революции. Критика «беспокоит» то направление, которое сложилось в литературе к середине XIX в.: «Я готов повторить за Вами (Н. Н. Страховым – Н. Р.), что дальше по пути реализма идти нельзя. <...> Потребность к повороту изящному, идеальному чувствуется уже давно во всём...». И далее: «Соедините всё вместе – высокий выбор Л. Толстого и высокие приёмы И. Гончарова и М. Вовчка, прибавьте к этому между строчками побольше смелости философской или исторической мысли – и наша литература даст наконец миру то, что мы желаем, – разнообразное содержание в прекрасной форме». В этой связи К. Леонтьев размышляет о безжизненности выводимых в ряде современных произведений лиц, которые слишком чётко, почти до схематизма выражали авторскую мысль. С этой точки зрения он критически оценивает и свой роман «В своём краю». «В нём есть эти типы, эти характеры, которые лезут в глаза с бумаги и в реальной обрисовке которых, я не знаю, кто только у нас теперь не набил руку». «Мне это ещё в 60-х годах опротивело. Я стал искать теней, призраков и чувств. Я желал, чтобы повести мои были похожи на лучшие стихи Фета, на полевые цветы, собранные искусной рукой в изящно-бледный и скромно-пёстрый букет», – пишет он В. Соловьёву в 1879 г. Как один из примеров такого подхода К. Леонтьев указывает свой рассказ «Хризо», в кото-

ром «все характеры нарочно намечены чуть-чуть слегка». Следует отметить, что изящность и недосказанность много позже стали особенностью модернистской поэтики, о чём писал В. Шкловский. Поэтическое чутьё К. Леонтьева проявлялось во внимании к стилистике и семантике, символике, знаковости текста.

Таким образом, он преодолевал дидактизм как «реальной критики», так и эстетической: «Всё даже исторически значимое отпадёт и останется одна красота, – писал он, анализируя роман И. Тургенева «Накануне» [12, VI, 699].

Подчеркнём: для К. Леонтьева, как и для Ап. Григорьева, Ф. Достоевского, искусство существует не для искусства, а для осуществления той полноты жизни, которая необходимо включает в себя и особый элемент искусства – красоту, но включает не как что-нибудь отдельное и самодовлеющее, а в существенной и внутренней связи со всем остальным смыслом бытия. Таким образом, он обосновывал автономность искусства, выступая как против утилитаризма, так и морализма, за что и был назван аморалистом. Вместе с тем, заметим, что ещё Д. Мережковский и В. Розанов писали о том, что основные положения «органической» критики Ап. Григорьева оказали влияние на эстетику Леонтьева. Ведь леонтьевский термин «веяние» из статьи о романах Л. Толстого взят у Ап. Григорьева. К. Леонтьев прошёл через сферу влияния Ап. Григорьева и в философии истории. Можно увидеть связь между леонтьевской историко-культурной концепцией, изложенной в работе «Византизм и славянство», и идеей «органицизма», развитой Ап. Григорьевым в поздних статьях, где он противопоставляет её как основную форму культурной жизни человечества идее рационального прогресса.

Отметим, что художественный мир русской классики, в частности, А. Пушкина, Ф. Достоевского, Л. Толстого, был предметом размышлений близких К. Леонтьеву по мировосприятию Ап. Григорьева и Н. Страхова. Неслучайно, он называл свою критическую концепцию, так же как и Ап. Григорьев, органической и в публикуемых работах явственно пытался доказать верность её идеям.

«Духовная амбивалентность леонтьевского эстетизма» [2, 141], особенности его кризисного сознания отразились в статье «*Наши новые христиане. Ф. Достоевский и граф Л. Толстой*», в которой творческое наследие писателей включается в эстетико-философский контекст размышлений о судьбах славянофильства, православия, русской и европейской культур. В этом аспекте К. Леонтьев был одним из тех мыслителей, кто признавал дар Ф. Достоевского и Л. Толстого, но не принимал их мироощущения, духовного проповедничества. Так, например, оценивая рассказ Л. Толстого «*Чем люди живы*», К. Леонтьев размышляет о художественной эволюции писателя. Его интересует переход от больших романов к коротким рассказам, отказ от реалистических бытописаний, и в тоже время, «высокая простота и сжатость формы», эстетизация мира и человека. Артистическая манера писателя проявилась, с его точки зрения,

независимо от «нравственного направления». К. Леонтьев не принимает мировоззренческий поворот Л. Толстого к «новому христианству». Мышление Л. Толстого несоразмерны «изысканству и силе его полунечаянного творчества», «повесть – правильное его тенденции», «гениальный повествователь выручил весьма несовершенного христианского мыслителя», - замечал критик.

В статье «Анализ, стиль и веяние» К. Леонтьев продолжит размышления о художественном мире писателя. Анализ романа Л. Толстого «*Анна Каренина*» даёт, с его точки зрения, представление о развитии психологизма в русской литературе и особенностях толстовской поэтики. Здесь главный акцент сделан на психологических формах и средствах анализа, символике текста, его знаковых кодах. Детали, подробности, цвет, звук, числа станут предметом интерпретации, обнажая метафизический характер толстовского романа. Неслучайно В. Грифцов назовёт данную статью «плотиной», сдерживающей поток метафизических вопросов и следствий, которые поставила русская литература и, в частности, Л. Толстой о человеке и мире.

Иной подход наблюдается у К. Леонтьева при анализе творчества Ф. Достоевского. Ему интересно не только романное творчество писателя, но и его публицистика. Вместе с тем современники (в том числе Г. Успенский, Н. Лесков) категорически не приняли концепцию критика. В. Грифцов отмечал, что К. Леонтьев «близоруко-несправедлив» к творчеству Ф. Достоевского, единственного человека, который смог бы ответить на его требование «потрясающей музыки чувств». Действительно, благодаря Ф. Достоевскому совершался переворот в сознании критика, завершившийся духовным кризисом. В нач. 80-х гг. К. Леонтьев писал о том, что выходит на собственную дорогу исканий, связанную с исключением из своего сознания «тоскливого субъективизма». Теперь его будет привлекать философия красоты, осознание Ф. Достоевским жизни как объективной силы и всеобъемлющего мерил явлений мира.

В этот период он близок не только к Ф. Достоевскому, но и к Ап. Григорьеву; их объединяла общая литературная почва. Ап. Григорьев отмечал, что литературно-душевная почва «нашего недавнего прошлого» (речь шла о А. Пушкине и И. Тургеневе) была для них «родной», и они сохраняли верность ей при всех эстетических разногласиях и философских переоценках. К. Леонтьев неоднократно писал о значимости русского байронизма и европейского романтизма, мировой тоске русского мыслящего героя. Заметим, что Ф. Достоевский в 1877 г. на могиле Н. Некрасова защищал перед новыми радикалами байронизм как «великое и святое» явление европейского духа. По этому поводу С. Франк заметил: «В их звуках [словах] зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование в своём назначении». В поисках гармонии критик был солидарен с Ф. Достоевским в том, что только А. Пушкин указал «исход для нас, русских, из мировой тоски – в обращении к идеалу народности, почве». Из своей первой монастырской кельи, на Афоне, в 1872 г. критик писал: «От некоторых мест Чайльд Гарольда можно перейти без всякого усилия и почти

незаметно к иным местам *Давидовых Псалмов*, а от *Псалмов Давида* ко всей христианской церковности. Два величайших лирика всего мира [речь идёт о Пушкине и Байроне – Н. Р.] могут легко примириться в больной и тоскующей русской душе. – И вольно же было сухим умам мировую тоску, тоску безграничной ненасытной и широкой души сводить на мелкое гражданство, недовольство современностью, вместо того, чтобы разрешить её в Боге» [6, 34]. В парадоксальном сочетании этих имён и заключалась, с точки зрения Н. Бердяева, «цветущая сложность» К. Леонтьева. Он склонялся перед требованиями православной аскезы и не хотел в то же время терять широту эстетических и культурных переживаний. «Ум свой упростить я не могу», – замечал критик. Он не просто в своей концепции совмещает Байрона и Давида, эти имена важны для него как некие вехи пути духовного развития человека. Путь, на котором «тоска мировая широкой и ненасытной души находит себе разрешение в почве и в Боге», какой проходили близкие ему по духу интеллектуальные герои XIX века, в том числе и такие его протагонисты, как Ап. Григорьев, Ф. Достоевский. Совершенно очевидно, почему для всех них кумиром и спасителем культурой памяти был А. Пушкин, тем более, что мир поэта являлся постоянно предметом острой полемики в литературной критике. К. Леонтьеву была близка мысль Ф. Достоевского о том, что «Пушкин умер в полном развитии своих сил и, бесспорно, унёс с собой в гроб некоторую тайну, и вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» [4, XXVIII, 176].

Как известно, ответ на вопрос о судьбе наследия А. Пушкина в русской культуре пытался дать Ап. Григорьев, но столь понятная и чёткая формула критика: «Пушкин – наше всё» подвергалась постоянным сомнениям. Речь Ф. Достоевского о Пушкине в определённом плане была попыткой не только воскресить интерес к поэту, но и поставить проблему национального значения А. Пушкина, которое определялось, с точки зрения писателя, тем, что он воплотил тип «русского скитальца», и в то же время, обладал «всемирной отзывчивостью». Статья К. Леонтьева «О всемирной любви», написанная после выступления Ф. Достоевского и опубликованная в цикле статей (газета «*Варшавский дневник*») предполагала определённую исповедальность и близость к «*Дневнику писателя*» Ф. Достоевского.

Остановимся подробнее на некоторых её аспектах. Показательна рецепция феномена Пушкина (как его осмыслял Ф. Достоевский) в концепции К. Леонтьева. Характеры Алеко и Онегина, с его точки зрения, – характеры «вечных скитальцев», оторвавшихся от почвы. К. Леонтьев сближает их с персонажами Ф. Достоевского, опираясь на притчу о сеятеле (Мф. 13; 3-23). Критик противопоставляет «русским европейцам» пушкинские народные типы, называя их «положительно прекрасными», связывает их с именем Христа и евангельской идеей плодоношения. Выделяя два типа универсализма – механический и онтологический, К. Леонтьев отмечает способность Пушкина к «полнейшему перевоплощению в гении чужих наций» с выявлением всей затаённой глубины

их как свойство вселенского универсализма, соединяемого с понятием «служения» в евангельском контексте (Мф. 20; 25-28, Мф. 10; 42-45).

Главной проблемой в пушкинском творчестве для Ф. Достоевского и К. Леонтьева является проблема гармонии, решаемая в эстетическом и философско-религиозном контексте. Ф. Достоевский обосновывал необходимость будущей гармонии и её неотвратимость самим существованием гармонической личности, какой для него была личность А. Пушкина. По собственному признанию Ф. Достоевского, искусство Пушкина подвело его к современным вопросам, к осознанию того, что обновление мировой цивилизации будет достигнуто благодаря тому, что художник, каким был Пушкин, одарён высшим разумом и инстинктом. «*Евгений Онегин*», «*Борис Годунов*», «*Медный всадник*» – эти произведения А. Пушкина, – пишет Достоевский, – обнажают такие свойства натуры поэта, как «самостоятельность мышления, вековая, благодатная, ничем не смущаемая вера и справедливость при жажде новой истины».

Отмечая мысль Ф. Достоевского о «неизбежности для всякого русского человека – жить, страдая скорбями о всечеловеческих страданиях, о европейском, всечеловеческом смысле русского «скитальничества», К. Леонтьев вносит свои коррективы, указывая, что пушкинская гармония – это не просто преодоление несчастий, «разрывов и надрывов» личности (как считал Ф. Достоевский), они – условие её существования, ибо органическая природа живёт разнообразием, антагонизмом и борьбой. Именно в антагонизме она обретает единство и гармонию. Стремление обойтись без органических бедствий и разочарований К. Леонтьев называет «розовым славизмом», который был чужд А. Пушкину, но присущ Ф. Достоевскому. К. Леонтьев видит в пушкинской гармонии сопряжение вражды с любовью, возникающее из многообразного, «чувственного, воинственного и демонически пышного» гения. С. Булгаков считал, что в этих суждениях, весьма резких, обнажается некая тайна и самого К. Леонтьева, открывается его собственное язычество, «закрытое в сознании и в исповедании, но сохранившееся в бытии и мирозерцании». Идея всемирного братства, которую усматривает Ф. Достоевский в А. Пушкине, кажется Леонтьеву «ересью», ибо даже Христос не обещал благоденствия. Для Достоевского Христос – это идеал, олицетворяющий любовь и самопожертвование, для Леонтьева – жертва. «Терпите, всем лучше никогда не будет. Одним будет лучше, другим станет хуже. Такое состояние, такое колебание горести и боли, есть единственная на земле гармония». Об этом, с его точки зрения, свидетельствуют полюсно-контрастные характеры – Онегина и Татьяны, Моцарта и Сальери, Раскольникова и Сони и т. д. Не воспринимает К. Леонтьев и настойчивую мысль Ф. Достоевского о необходимости совершенствования человечества. Ф. Достоевский пишет в «пушкинской речи»: «Не торопитесь перестраивать жизнь, займитесь прежде всего жизнью собственного сердца вашего». К. Леонтьев считает, что Достоевский как художник может надеяться на сердце человеческое, но Христос, с точки зрения критика, не верит ни в совершенство

человека, ни в совершенство общества. Ф. Достоевский, отвечая на эти замечания, указывает: «В этой идее есть нечто безрассудное и нечестивое, сверх того чрезвычайно удобная идея для домашнего обихода: уж коли все обречены, так чего ж стараться, чего любить добро делать? Живи в своё пузо...» [4, XXVIII, 174].

Определение «безрассудности» идеи К. Леонтьева связано, с точки зрения Ф. Достоевского, прежде всего с его поздней концепцией. Ф. Достоевский не мог принять вольное обращение К. Леонтьева со священными текстами, не мог осмыслить, почему философия К. Леонтьева явно представляет «смесь страха и любви». Действительно, страх Божий и любовь к человечеству – такова главная леонтьевская антитеза. Свою философию «страха и любви» К. Леонтьев противопоставлял теории Достоевского, как истинно христианскую. Ф. Достоевский напоминал ему новозаветное слово, содержащее решающее возражение: «В любви нет страха, но совершенная любовь вон изгоняет страх» (1 Писание Иоанна, 4, 18). К. Леонтьев возражал: «Та любовь к Богу, которая до того совершенна, что изгоняет страх, доступна только очень немногим». «Одностороннее» проповедование христианской любви есть для К. Леонтьева признак «розового» или «нового» христианства, которое он категорически не принимал.

«Совершенной любви» в картине леонтьевского бытия – нет. У Леонтьева понятие любви относительно, «паллиативно». Для критика любовь – сила естественная, подчинённая, как и всё живое, закону старения и умирания: «под конец оскудеет любовь», – повторяет Леонтьев, опираясь на текст Евангелия, на деле, однако, переводя евангельское пророчество («И, по причине беззакония, во многих охладает любовь» – Матф. 24, 12) на язык своей теории триединого процесса. Исследователи творчества Ф. Достоевского не раз отмечали, что в «Братьях Карамазовых» предусмотрен спор К. Леонтьева с Ф. Достоевским: «Но ведь есть и много любви в человечестве, и почти подобной Христовой любви», – говорит Алёша, и ему по-леонтьевски отвечает Иван: «По-моему, Христова любовь к людям есть в своём роде невозможное на земле чудо».

«Всё, кружась, исчезает во мгле...». К. Леонтьев принимал данное суждение и в статье «О всемирной любви» повторял, опять обращаясь к Евангелию, но акцентируя по-своему, что «на земле всё неверно и всё неважно, всё недолговечно...». И христианство – «для внутренней жизни нашего сердца» – характеризовал как «религию разочарования, религию безнадежности во что бы то ни было земное». Глубокое погружение в религиозное мирозерцание в середине жизненного пути было вызвано у К. Леонтьева острым переживанием тленности и обречённости земной красоты и самой жизни.

«Неподвижно лишь солнце любви». Этой формулы, видимо, К. Леонтьев не признавал, но её хорошо осознавал Ф. Достоевский. В поэме об инквизиторе Ф. Достоевский раскрывал глубинную суть явления людям Христа: «Солнце любви горит в его сердце...». В видении Алёши сам Христос – это солнце:

«А видишь ли солнце наше...? – Боюсь, не смею глядеть... – Не бойся Его. Страшен величием перед нами, ужасен высотой своею», но милостив бесконечно...» [4, XIV, 327].

Заметим, что в полемике с К. Леонтьевым В. Соловьёв напишет статью «Смысл любви», которая откроет новую линию истолкования этой темы в русской философии и литературе XX века. В. Соловьёв полагал ошибочным обвинение К. Леонтьева в искажении Ф. Достоевским христианской идеи «примесью сентиментализма и отвлечённого гуманизма», так как гуманизм Ф. Достоевского утверждался на Христе и на Церкви, а не на вере в отвлечённый разум или в безбожное и бесноватое человечество» [11]. Спор К. Леонтьева с Ф. Достоевским, по словам не только В. Соловьёва, но и В. Розанова, отразил начавшийся «глубочайший водоворот христианства», стержнем которого «был вопрос, что есть сердцевина в христианстве: нравственное братолюбие или некая мистика, при коей братолюбие и не особенно важно» [10, 219]. К. Леонтьев главным в христианстве считал его мистическое содержание, недостаток которого обнаружил в «*Братьях Карамазовых*». Ф. Достоевский, отрицая мистицизм в православии, тем не менее хорошо понимал, что отсутствие Бога нельзя заменить любовью к человечеству, которая, в свою очередь, невозможна без «веры в бессмертие души».

Соглашаясь с тем, что в произведениях А. Пушкина и Ф. Достоевского Сын Божий предстаёт в традиционном облике носителя деятельного добра, искупителя людских грехов, предавшего свою плоть «бичам мучителей», а дух – испытанию «коварством искушителя», в связи с чем образ Христа трансформируется в фигуру положительно прекрасного «земного подвижника», открывающего «спасенья верный путь и тесные врата всем жаждущим», «мир любви к живой жизни», без которой жизнь, – «дар напрасный, дар случайный», он, вместе с тем, не осознал, что характеры А. Пушкина и Ф. Достоевского страстно взыскуют веры в Бога и отсюда дух терпения и смирения. Не принял К. Леонтьев и идею положительного всеединства добра, истины и красоты, посредством которой Ф. Достоевским и В. Соловьёвым решался вопрос о Пушкине – пророке и жреце «чистой красоты». В статье К. Леонтьева «*В. Соловьёв против Н. Данилевского*» учение Соловьёва прямо возводится к идеалам Достоевского. Их общность, с его точки зрения, проявляется в тезисах о невозможности гармонии социальной, и необходимости гармонии внутренней. Но для критика важна не только «эстетическая упоенность жизнью» (В. Соловьёв), но и религиозный ужас гибели. «У К. Леонтьева, – писал Н. Бердяев, – в отличие от Соловьёва и Достоевского, со страха начался духовный кризис» [1, 94]. С. Булгаков считает мотив страха ведущим мотивом отношения К. Леонтьева к себе и миру. «Роковой, метафизический испуг толкает его на борьбу за спасение культуры, родины, собственной жизни, поэтому и религия, и политика, и социология у него пронизаны страхом» [2, 118]. Весьма категоричен С. Франк: «Бог есть для него (К. Леонтьева – Н. Р.) только грозный властитель и мстительный судья, а практическое значение религиозности сводится к жёсткому аскетизму,

к душевной борьбе и принудительному истреблению всех естественных побуждений» [14, 65].

Однако, следует заметить, что страх смерти «проснулся» в Леонтьеве как сигнал «высшего спасения, спасения души». Поэтому в творчестве А. Пушкина он, в отличие от В. Соловьёва и Ф. Достоевского, ищет спасение для собственной души и находит его в мотиве уединённости. Тут же возникает ассоциация с «чугунной куклой» из онегинского кабинета «с руками, сжатыми крестом», Раскольниковым, который углубился в себя и уединился от всех, Алеко, который «для себя лишь хочет воли»:

Все предрассудки истребя  
Мы почитаем всех нулями  
А единицами себя.

Как известно, уединённое сознание – это значимое духовное явление. Его границы определяют: во-первых, монологизм «сумрачно замкнутого круга уединённой мысли, конструирующий свою собственную субъективную картину мира». Такое сознание мыслит и другую личность не как партнёра по диалогу, не как иную субъективность, но как объект, как несамостоятельный компонент оригинального и самовольного миропорядка. Во-вторых, это демоническое самоутверждение субъекта; демоническое, постольку, поскольку предполагает дух отрицания, дух сомнения по отношению ко всему объективному и оборачивается, в конечном итоге, отрицанием жизни, как неподвластному субъекту бытия действительности мира. Однако, К. Леонтьев не учёл, что позиция «уединённого сознания» по Пушкину безжизненна, она не позволяет благополучно миновать лиминальную фазу испытания смертью и преобразиться для новой жизни. Трагизм духовной маргинальности, отрешённости от жизни «подпольных» персонажей героев Достоевского также безжизненен. Для самого К. Леонтьева страх смерти после уединения и есть начало подлинной веры. Её смысл в смирении ума, презрительно относящегося не к себе одному, но и ко всем другим, страх перед именем Божьим, затем вера и любовь, как награда за веру и страх, и особый дар благодати. Открытие проблемы уединённости характерно для К. Леонтьева ещё и потому, что «сознание пустыни и трансцендентного непоправимого одиночества слышны во всём, что ни писал К. Леонтьев» [3, 21].

Вместе с тем, заметим, что А. С. Пушкину свойственно превращение уединённого сознания в сознание изображённое (В. Тюпа). Евгений и Татьяна, возможно, два варианта уединённости (об этом писал ещё Ап. Григорьев). Вследствие столкновения и взаимодействия этих субъективных миров, их жизненные позиции претерпевают кризис (для героини «все были жребии равны»), для Онегина выходом из кризиса намечается обретение «своего другого», выливающееся в форму неожиданной влюблённости. Для Татьяны – это поворот вспять к ценностям авторитарного самоопределения. Кризис уединённого сознания – это открытие «другого» в качестве полноправного субъекта жизни. Есть у Пушкина и открытие самоценной инаковости «другого», путь от уеди-

нённого (монологизированного) «Я-сознания» к конвергентному (диалогизированному) «Ты-сознанию». Скажем, конвергентной ментальностью наделён, в частности, пушкинский Моцарт, воспринимаемый Сальери как некий херувим, явившийся, как и Сальери, субъектом уединённого сознания, чтобы «возмутить бескрылое желанье» высшей духовности. Его менталитет особый, его «я» не мыслит себя вне соотнесённости с «ты». Жизненная норма для Моцарта – причастность к какой-либо человеческой связи (с красоткой или с другом – хоть с тобой), Моцарт всегда больше себя, хоть «сам того не знает». Сальери же, в уединённости своего сознания, опредмечивающий чужую личность не умеет духовно обогащаться причастностью к жизни другого («Что пользы, если Моцарт будет жив...»).

Прямым продолжателем пушкинской ментальности явился, с точки зрения К. Леонтьева, Ф. Достоевский. К. Леонтьев на интуитивном уровне ощутил, что Соня Мармеладова, Алёша Карамазов, князь Мышкин созданы как субъекты конвергентного сознания. К. Леонтьев ссылается на эпилог в «Преступлении и наказании»: «сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого». Так, по сути, К. Леонтьев предваряет современную концепцию, согласно которой творчество А. Пушкина и Ф. Достоевского – это «культура нераздельности и неслиянности личностных миров» (М. Бахтин), связанных диалогическими отношениями подлинной соборности (в соловьевском её понимании).

Пространственные идеи К. Леонтьева, отражающие его стремление познать цивилизационные культурные истоки сквозь призму религиозного сознания, обусловили историю его духа, путь от эстетизма к отшельничеству.

### Список использованной литературы

1. Бердяев Н. А. К. Леонтьев. Очерк из истории русской религиозной мысли. В. Леонтьев. *Pro et contra : личность и творчество*. СПб. Христ. ун-т. 1995.
2. Булгаков С. Тихие думы. Москва: Книга. 1918.
3. Грифцов В. А. Судьба К. Н. Леонтьева. *Русская мысль*. 1913. № 2.
4. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Ленинград: Наука. 1980.
5. Из воспоминаний К. Леонтьева. *Русский архив*. 1880. Кн. 1. № 1.
6. Леонтьев К. Отшельничество, монастырь и мир. Их сущность и взаимная связь. Москва, 1892.
7. Леонтьев К. *Pro et contra* : В 2 т. Санкт-Петербург: Христ. ун-т. 1995.
8. Леонтьев К. Н. Полн. собр. соч. и писем. В 12 т. Санкт-Петербург, 2003.
9. Леонтьев К. Собр. соч. В 9 т. Санкт-Петербург, 1913
10. Розанов В. В. Теория исторического прогресса и упадка. *Русский вестник*. 1892. № 3.
11. Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. Москва: Наука. 1990.
12. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем. В 12 т. Москва, 1982.
13. Франк С. Л. Мирозерцание К. Леонтьева. В. Леонтьев. *Pro et contra : личность и творчество*. Санкт-Петербург: Христ. ун-т. 1995.
14. Франк С. Л. Философия и жизнь. Санкт-Петербург, 1910.
15. Эспан М. История цивилизаций как духовный трансфер. М. *НЛО*. 2019.

**Раковська Н. М.**

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
кафедра світової літератури  
rakovskaya2009@mail.ru

## ПРОСТОРОВІ ІДЕЇ К. ЛЕОНТЬЄВА ЯК ІСТОРІЯ ДУХУ

*У статті актуалізуються філософсько-естетичні моделі К. Леонтьєва, що дозволяють розглянути просторові ідеї критика й філософа як шлях його духовного становлення. Відзначається, що незважаючи на ряд дослідницьких робіт про К. Леонтьєва, система його світобачення і світовідчуття отре-клексіровані недостатньо. З огляду на той незаперечний факт, що сучасна гуманітаристика прагне до синтезу її складових філософії, історії, культури, тексти К. Леонтьєва потребують переосмислення і систематизації внаслідок їх актуальності. Про пророцтва К. Леонтьєва неодноразово писали М. Бахтін, Б. Ейхенбаум, В. Шкловський, М. Ямпольський. Необхідно долати штамп в судженнях про критику, бо його духовний трансфер був неоднозначним і суперечливим. Еволюція світобачення К. Леонтьєва пов'язана як з конкретною соціокультурною, так і з драматичною атмосферою його особистої творчості. У статті наголошується, що історія його духовного начала визначалася наступними факторами: пізнанням язичницької віри, захопленням православною християнською традицією, затвердженням панславізму, чернечим відлюдництвом одночасно. У культурологічному аспекті йому притаманний естетизм, що дозволяє назвати його літературну критику предтечею модерністської. У центрі його пошуків священні тексти, псалми Давида, російська і зарубіжна історіографія і історіософія, культура і література. Стиль мислення характеризується метафоризацією, парадоксальністю, інтимізацією. Просторові ідеї шикувалися в систему, згідно опозицій: тенденційність, естетизм, гармонія, хаос, національне, всесвітнє і т. ін. Духовний трансфер виникав внаслідок подорожі по світовому інтелектуальному простору.*

**Ключові слова:** простір, духовність, системність, трансфер, світобачення, світовідчуття.

**Rakovskaya N. M.**

Odessa I. I. Mechnikov National University,  
Department of World Literature  
rakovskaya2009@meil.ru

## SPATIAL IDEAS OF K. LEONTIEVAS A STORY OF THE SPIRIT

*The article actualizes the philosophical and aesthetic models of K. Leont'ev, which make it possible to consider the spatial ideas of the critic and the philosopher as the path of his spiritual formation. It is noted that despite a number of research works*

*about K. Leontyev, the system of his worldview and worldview is not sufficiently reflected. Considering the indisputable fact that modern humanities seeks to synthesize its components of philosophy, history, culture, the texts of K. Leontyev need to be rethought and systematized due to their relevance. M. Bakhtin, B. Eikhenbaum, V. Shklovsky, M. Yampolsky have repeatedly written about the prophecies of K. Leontyev. It is necessary to overcome clichés in judgments about criticism, because his spiritual transfer was ambiguous and contradictory. The evolution of K. Leontyev's worldview is associated with both the specific socio-cultural and the dramatic atmosphere of his personal work. The article notes that the history of his spiritual beginning was determined by the following factors: knowledge of the pagan faith, passion for the Orthodox Christian tradition, the establishment of Pan-Slavism, and monastic hermitism at the same time. In the cultural aspect, aestheticism is inherent in him, which allows us to call his literary criticism the forerunner of the modernist one. In the center of his searches are sacred texts, psalms of David, Russian and foreign historiography and historiosophy, culture and literature. The style of thinking is characterized by metaphorization, paradox, intimization. Spatial ideas were lined up in a system according to the oppositions: tendentiousness, aestheticism, harmony, chaos, national, universal, etc. Spiritual transfer arose as a result of travel through the world intellectual space.*

**Key words:** *space, spirituality, consistency, transfer, worldview, worldview.*

## References

1. Berdyaev N. A. K. Leont'ev. Oчерk iz istorii russkoj religioznoj mysli. V. Leont'ev. Pro et contra : lichnost' i tvorcestvo. SPb. Hrist. un-t. 1995.
2. Bulgakov S. Tihie dumy. Moskva. 1918.
3. Grifcov V. A. Sud'ba K. N. Leont'eva. «Russkaya mysl'». 1913. № 2.
4. Dostoevskij F. M. Polnoe sobranie sochinenij : v 30 t. Leningrad. 1980.
5. Iz vospominanij K. Leont'eva. Russkij arhiv. 1880. Kn. 1. № 1.
6. Leont'ev K. Otshel'nichestvo, monastyr' i mir. Ih sushchnost' i vzaimnaya svyaz'. Moskva. 1892.
7. Leont'ev K. Pro et contra : V 2 t. SPb. : Hrist. un-t. 1995.
8. Leont'ev K. N. Poln. SOBR. soch. i pisem : V 12 t. SPb. 2003.
9. Leont'ev K. Sobr. soch. : V 9 t. SPb. 1913
10. Rozanov V. V. Teoriya istoricheskogo progressa i upadka. Russkij vestnik. 1892. № 3.
11. Solov'yov V. S. Filosofiya iskusstva i literaturnaya kritika. Moskva. 1990.
12. Turgenev I. S. Polnoe sobranie sochinenij i pisem : V 12 t. M. 1982.
13. Frank S. L. Mirosozercanie K. Leont'eva. V. Leont'ev. Pro et contra : lichnost' i tvorcestvo. SPb. : Hrist. un-t. 1995.
14. Frank S. L. Filosofiya i zhizn'. Sankt-Peterburg. 1910.

Статтю подано до редколегії 20 квітня 2020 р.

УДК: 821. 161. 1 (Иванов)

**Свенцицкая Э.М.**

доктор филологических наук, профессор  
кафедра славянской филологии и журналистики  
Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского  
ул. Джона Маккейна, 3, Киев, Украина, 01042  
<https://orcid.org/0000-0002-0112-1504>  
[elinasvm@gmail.com](mailto:elinasvm@gmail.com)

**ПРОБЛЕМА СЛОВА И ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ  
ВЯЧ. ИВАНОВА: ФИЛОСОФСКИЕ КОНТЕКСТЫ  
И ПЕРСПЕКТИВЫ**

*Статья посвящена анализу концепции слова и языка в творчестве Вяч. Иванова. Выявлены актуальные для Вяч. Иванова философские контексты: античная философия, средневековая философия, философия В. Гумбольдта. Сделан вывод о своеобразии осмысления соотношения языка и человеческой субъективности в русской религиозной философии как об опыте удержания бытийности и человекомерности в их взаимообусловленности.*

**Ключевые слова:** слово, язык, личность, индивид, соборность, слово-имя, слово-ознаменование, символ.

Проблема языка активно осмыслялась античной философией (диалоги Платона, Логос Гераклита, лектон стоиков). Далее средневековый спор номиналистов и реалистов вполне допускает редукцию к языковой проблематике: соотношение имени (названия) и предмета. В философии Нового времени (у Гоббса, Юма) язык становится выражением мысли или представления, за которыми, в логике скептицизма, может и не быть никакой объективной реальности. Здесь, безусловно, нарушается связь между языком и миром, свойственная античной философии, и связь между языком и Богом, свойственная средневековой. Затем, по мнению С. Булгакова, «вся новейшая философия, кроме философии Лейбница, прошла мимо языка, можно сказать, не заметив проблемы слова. Ни Кант, ни Фихте, ни Гегель не заметили языка, и потому неоднократно являлись жертвой этого неведения» [2, 5].

Для Вяч. Иванова философия языка начинается с В.Гумбольдта. Она характеризуется, прежде всего, привлечением внимания к человеческой субъективности, причем «субъективность отдельного индивида снимается, смягчается и расширяется субъективностью народа, субъективность народа – предшествующими и нынешними поколениями, а субъективность этих последних – субъективностью человечества вообще. Без учета этой глубокой, внутренней связи всех языков невозможно постичь действие какого-либо отдельного языка» [4,

365]. Принципиальна не тільки взаємозв'язок загального і індивідуального, но і те, що загальне тут послідовно очеловечується: і людина, і народ, і людство тут предстать як різномасштабні суб'єкти. Іменно на челокомерності мови ґрунтується у В. Гумбольдта його органічність: «...о якому б предметі ні шла мова, його завжди можна співвіднести з челококом, а іменно з цілим його інтелектуальним і моральним організмом» [4, 385]. В органічності мови, його «внутрішній формі» - свого роду духовне тіло челококоської особистості, слово – «непосередня діяльність думки», виражаюча і людина, і дух народу.

Вяч. Іванов, безумовно, являється послідователем В. Гумбольдта, підкріплюючи діяльність природу мови: «Мова... є одночасно справа і діяльна сила, соборна середина, сукупно всіма неперестанно творима, і обумовлююча всяке творче діяння з самої колибели його задумки...» [8, 396]. В наведеному висловлюванні симптоматично, як гумбольдтська діалектика індивідуального і загального виражається в слов'янській категорії соборності, котра Вяч. Івановим осмислюється іменно як зв'язок особистостей між собою і з чимось вишестоячим, зв'язок, проявлений через слово: «Соборність є... таке з'єднання, де з'єднуються особистості досягають досконалості розкриття і визначення своєї єдиної, неповторимої і самобутньої сутності, своєї сукупної творчої свободи, котрі роблять кожен з них окремим, новим і для всіх потрібним словом. В кожному слові прийнято тіло і мешкає з усіма, і во всіх звучить по-різному, но слово кожному знаходить відгук у всіх, і все – одне вільне співзвуччя, бо все – одне Слово» [7, 100].

Людина тут дійсно втілена в слово, а слово – в людина, в цій взаємній втіленості – основа збирання людей в єдине ціле, но без втрати особистості як окремого феномена, без слипання індивідів в велику масу. Слово з'єднує єдиних в єдине, перебуваючи всередині кожного, змінюючись в кожному так, як диктує своєобразие даної індивідуальності, в те ж час зберігаючи незмінність свого глибинного значення. Звернемо увагу, що в івановському визначенні соборності паралельно встановлюються відносини між особистим і загальним, і відносини між тем словом, котрє «наспочатку було» (і котрє Вяч. Іванов пише з великої букви), і словом челокока (котрє пишеться з маленької букви). Слово Бога тут не відокремлено від челокока нерозривною межею, воно присутнє в кожному, як енергія з'єднання, стаючись умовою одночасно і відмінності, і загальної. Гумбольдтські діалектика і челококомерність у Вяч. Іванова, безумовно, залишаються актуальними і розробляються більш детально. Визначаючи мову як «соборне ціле», Вяч. Іванов як би в дужках має на увазі визначену конструкцію, причем ідеальну, оскільки «соборність – не даність, а завдання» («Легион і соборність»). З допомогою цієї конструкції особистість стає умовою з'єднання особистостей. Ціле, включаю-

щее в себя личность, должно неизбежно с личностью соотноситься. Собственно, слово у Вяч. Иванова наполняется энергией личностного смысла.

С категорией соборности связан еще один важный момент в ивановском осмыслении языка: «Некое обетование чудится мне в том, что имя «соборность» почти не передаваемо в иноземных наречиях, меж тем как для нас звучит в нем что-то искони и непосредственно понятное, родное и заветное, хотя нет ни типического явления в жизни, прямо и всецело ему соответствующего, ни равного ему по содержанию единого логического понятия – «концепта»» [7, 101]. В данном пассаже, по-видимому, звучат отголоски спора номиналистов и реалистов: выражает ли имя предмета его сущность или только называет определенные представления человека. Своеобразие ивановской концепции слова-имени состоит в том, что название не отражает, а формирует, точнее проявляет сущность как заложенную внутри национального духа. Эта сущность – не понятие и не явление, она четко не определена, но одновременно понятна – скорее всего, это нечто вроде платоновской врожденной идеи, но она не изначально задана, а создается и выражается словом.

В принципе, категория слова-имени концентрирует в себе отношение языка к сущему и к вещам. За данной категорией стоит античная парадигма: слово как знак присутствия, поэтому типичное слово – собственное имя (Дион у стоиков). Одновременно тут актуальна и средневековая религиозная философия, в которой слово становится носителем высшего смысла («Слово было у Бога и слово было Бог»). Кроме того, для русской религиозной философии имеславие – «философская предпосылка» (П. Флоренский), т.е. слово – не знак, а выражение, раскрытие присутствия Бога в созданной им реальности. Именно потому, по П.Флоренскому, слово – «это бытие, которое больше самого себя».

Однако имеславие действительно лишь «философская предпосылка» для осмысления слова-имени у Вяч. Иванова. Слово у него – не монада, не микрокосм, содержащий в себе макрокосм. И античность, и средневековый философский контекст в его творчестве живут, но в принципиальной динамике и взаимообращенности. Слово-имя Вяч.Ивановым трактуется как движение, направленное в две стороны одновременно: от вещественной, данной в ощущениях реальности к реальности духовной, сакральной, и обратно, от духовной реальности к вещественной. Слово-имя моделирует взаимодействие этих реальностей, когда нечто вещественное, конкретное не пассивно кем-то означает, а само ищет себе имени как способа перехода в область духа, и, с другой стороны, сущности духовные хотят выразиться, т.е. сформироваться в конкретном явлении материального мира.

Яркое подтверждение этой мысли – стихотворение «Острова» (сб. «Свет вечерний»). Обратим внимание, что в стихотворении два слова написаны с прописной буквы – слова (именно во множественном числе) и острова, что говорит о родственности природы слова его пространственной локализации, слова и выражают себя через острова («так пленные тоскуют острова... Вы ту

же быль запомнили, слова» – на этом соответствии и строится стихотворение). То есть, слово – сущность пространственная, оно занимает какое-то место в бытии.

Но где же находятся слова? С одной стороны – «нас в гости плыть к богам зовет зоря» - они движутся вверх. С другой стороны – «вкоренены недвижно вглубь земли» – состояние противоположное. Слово подвижно, как парус, и одновременно неподвижно, как остров, т.е. неподвижное пребывает в движении, отчего верх и низ меняются местами («...паруса созвездий тех вдали – Вкоренены недвижно вглубь земли»), а потом проникают друг в друга: «И влажную мы помним пелену, – Что в ласковом лелеет нас плену, – Как тонкую воздушную волну». Слово – не некий духовный предмет, а стихия, та среда, в которой смещается то, что устоялось, и проясняются новые связи.

Данная закономерность дает основания утверждать символическую природу слова и поставить проблему его смысла. Характерно, что у Вяч. Иванова символ – это особого рода знак (как в дальнейшем будет у Ч. Пирса, Р. Барта, Ю. Лотмана). Так в статье «Две стихии в современном символизме» Вяч. Иванов пишет: «Символ есть знак, или ознаменованье... Поистине, как все нисходящие из божественного лона, символ – «знак противоречивый»» [6, 143].

Однако «знак» и «знамение» или «ознаменованье» – это далеко не синонимические понятия: «Раскрывая в вещах окружающей действительности символы, т.е. знаменья иной действительности, оно (искусство) представляет ее знаменательной. Другими словами, оно позволяет осознать связь и смысл существующего не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных» [6, 143]. Знамение – не указание, а раскрытие присутствия, выражение высшей реальности, и когда действительность предстает знаменательной, это значит, что она оказывается пронизанной вертикальными смысловыми связями.

Но обратим внимание на своеобразие этой вертикали. В платоновской метафизике, из которой Вяч.Иванов исходит, идеальное внеположено реальному. Если применить эту закономерность к языку – смысл слова находится по ту сторону самого слова. Его невозможно обнаружить ни в самой звуковой данности слова, ни в грамматических и синтаксических структурах языка. А символическое мышление дает возможность увидеть в реальном мире выражение высшей реальности.

У Вяч. Иванова данная закономерность раскрывается в цикле «Слоки» (сборник «Прозрачность»). Определяющему называнию здесь подлежит только то, что выявляется вовне, что действует: «Кто скажет: «Здесь огонь» – о пепле хладном – Иль о древах сырых, слаженных в кладу?». Ясно, что огонь в пепле был, а в дровах содержится, но сказать «огонь» можно только тогда, когда он горит, т.е. проявляется. Смысл слова, следовательно, находится внутри слова, это его динамически активный аспект. Именно в этом, на наш взгляд, содержание внешней тавтологичности ряда словосочетаний: «волит воля»,

«свершается свершитель» и «делается деятель» и т.д. – суть, заключенная в существительных, неотделима от действия, выраженного в однокоренных глаголах. При этом онтологический статус личности также утверждается словом и неотрывен от движения: «И кто сказал: «Я есмь» – покой отринул». Бытие, проявляясь вовне через человека, творит самое себя, а слово является катализатором этого процесса.

Собственно, и рождение слова в «Слоках» представляется как временное развертывание, динамика смыслов. Вначале оно в будущем: «Кто скажет: «Здесь огонь...»», затем – в настоящем: «... Кто говорит: «Я – сущий»», и, наконец, в прошедшем: «И кто сказал: «Я есмь...»». Действие смыслополагания разворачивается от будущего к прошедшему, от возможности к осуществлению. Произнесение слова – это не просто утверждение бытия предмета как его действия, которое и выявляет наличие в нем идеального смысла. В нем – диалектика наименования и ознаменования: ««Жрец» нарекись, и ознаменуйся «жертва»». Таким образом, жрец узнает себя в жертве, а жертва в жреце, также как и огонь, который горит в первой строке, узнает себя в финальном жертвенном огне – идеальное, следовательно, раскрывает через слово свое присутствие в реальном.

В этом отношении, безусловно, Вяч. Иванов предвещает феноменологическое понимание бытия как раскрывающегося, мыслимого человеком и особенно хайдеггеровскую концепцию бытия как присутствия. М. Хайдеггер полностью снимает платоновско-кантовскую иерархию, Вяч.Иванов создает основания для такого рода слияния, постулируя связь (которую, по-видимому, проблематизирует кантовская «вещь в себе»), но сохраняя расстояние между феноменальным и ноуменальным миром – предпосылку для явления смысла.

Обратим внимание, что это явление в цикле «Слоки» неотрывно от субъекта – («Кто скажет: «Здесь огонь...»). Смысл, следовательно, воплощает личностная энергия, которая выявляет положение человека на грани мира видимого и мира невидимого, смысл устанавливает отношение причастности личности к этим двум мирам. Таким образом, и слово, и язык, символически сгущенный в слове, представляет собой, эксплицируют смысл в человеческой реальности в качестве ее стремления совпасть с бытием. Язык, таким образом, – действие, энергия, граница (обратим внимание, что у М.Хайдеггера толкование языка гораздо более объектно, чем у Вяч. Иванова. У него это объект восприятия: «язык говорит», а мы «слушаем язык таким образом, что даем ему сказать свой сказ» [9, 266]).

Позиция Вяч. Иванова укоренена в отношении бытия как смысла (Бога) к слову, откуда вытекает онтолого-герменевтическая направленность его мышления. При этом характерно, что соединение онтологии и герменевтики у него абсолютно органично, поскольку герменевтика предает метафизике субъективно-деятельностный характер, переносит центр тяжести с понятия на чувство. Благодаря герменевтике связь «реального с реальнейшим» проясняется именно как укорененное в личности, плотью которой стало слово.

Безусловно, что мышление Вяч. Иванова, когда он обращается к творчеству М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, именно герменевтично в плане понимания «другого» через себя, а себя – через «другого». В принципе, ивановскому подходу ближе всего герменевтика Г. Гадамера в плане утверждения значимости смыслового измерения чужого текста: «Стремясь понять какой-либо текст, мы переносимся... в ту перспективу, в рамках которой «другой» (т.е. автор) пришел бы к своему мнению... Задача герменевтики и состоит в том, чтобы объяснить это чудо понимания, которое не какое-то загадочное общение душ, но причастность к общему смыслу» [3, 365]. Тут личность, как и у Вяч. Иванова, изначально разомкнута, поскольку причастна к тому смыслу, который, с одной стороны, существует объективно как часть истины, но раскрывается через взаимообращенность «я» и «другого».

Язык в творчестве Вяч. Иванова – феномен смыслового единства и целостности мира, именно поэтому «в нем заложена была распространительная и собирательная воля; он был знаменован знаком сверхнационального, синтетического, все объединяющего назначения...» [8, 397]. Отсюда, опять-таки, недалеко до хайдеггеровского утверждения «язык – дом бытия». Однако М.Хайдеггер явно мифологизирует язык, который становится у него столь же универсальным началом в плане проникновения в смежные категории, как и бытие сущего. Вяч. Иванов говорит о «мифологической эпохе языка» и утверждает его религиозную природу. Так, в статье «Наш язык», прочерчивая линии преемственности русского языка с древнегреческим и церковнославянским, Вяч. Иванов видит в этих языках формы соединения с религиозным преданием: «Вследствие раннего усвоения многочисленных влияний и отложений церковнославянской речи наш язык является ныне единственным из новых языков по глубине впечатления в его самостоятельной и беспримесной пламенной стихии – духа, образа, строя словес эллинских, эллинской «грамоты». Через него невидимо сопричастны мы с самой древностью: не за пределами и внеположна нашему народному гению, но внутренне соприродна ему мысль и красота эллинские; уже не варвары мы, поскольку владеем собственным словом и в нем преемством православного предания, оно же для нас – предание эллинства» [8, 397]. Собственно, и вся критика орфографической реформы в этой статье исходит из того, что она разрывает связь русского языка с православием. Точнее, в стихии языка, по мнению Вяч. Иванова, заложена «всякая имеющая процвести в ней святость» [7, 398]. Но подлинную религиозность Вяч. Иванов мыслит человеческой: «В наши дни вера в бога должна сочетаться с глубоким и целостным опытом живой веры в сущее бытие неистребимого и сокровенного «я» в человеке. Вера в бога всегда имела своим соотносительным последствием это переживание, в форме верования в бессмертие души» [7, 99].

Если теперь вернуться к началу наших рассуждений, то возникает следующий парадокс. Сосредоточенность на исследовании языка как феномена человеческой культуры в Новое время связана со стремлением привлечь внимание

к личностной органике («тип и функции языка есть организм духа» [4, 237]). Сознание нации осмысливается им по аналогии с личностным и индивидуальность оказывается имманентно проявленной через язык. И вот это расширение горизонтов проявления человеческой личности постепенно порождает ее проблематизацию. Не человек говорит языком, а «язык говорит» (Хайдеггер) человеком, и хайдеггеровское *Dasein* – не человек в бытии, а бытие в человеке, и в другой, структурно-семиотической логике, та же ситуация. Р. Барт говорит, что язык «по самому своему существу является коллективным договором, которому индивид должен полностью безоговорочно подчиниться, если он хочет быть участником коммуникации» [1, 114-115]. И еще более резко у Ж. Деррида: «Слова выбирают поэта... Искусство писателя состоит в том, чтобы мало-помалу выполнить волю и интерес слов... Так постепенно книга окончит меня» [5, 85]. Те же соображения у И.Бродского в нобелевской лекции – «диктат языка». Такого рода утверждения имеют разную логику, и онтологическую, в смысле полагания бытийной сущности языка и места человека «при словах» (М. Хайдеггер), и знаковую – в смысле раздельности слова и мира, которая порождает множественность смыслов, где уже нет необходимости в субъекте смыслопорождения (Р. Барт). Движение мысли шло от осмысления языка как формы выявления человеческой субъективности к языку как форме растворения или подавления этой субъективности.

В этом процессе русская религиозная философия, и особенно философское поэтическое творчество Вяч.Иванова, представляет собой опыт удержания бытийности и человекомерности в их взаимообусловленности. У Вяч. Иванова человеческая субъективность безусловно должна быть выявлена – и добровольно подчинена языковому, религиозному целому, которое она выбирает как экзистенциально родственное ей. По сути, в осмыслении слова Вяч. Ивановым отразилась напряженность соотношения между словом как элементом жизненной реальности и прагматического языка и словом, направленным к бытию в его целостности. Здесь намечены два вектора в осмыслении проблемы слова: трагедия «нераздельности и неслиянности» слова и бытия и трагедия ответственности слова перед жизнью.

### Список использованной литературы

1. Барт Р. Основы семиологии. *Структурализм: за и против*. Сборник статей. Москва: Прогресс, 1975. 380с.
2. Булгаков С. Философия имени. Москва: Директ-Медиа, 2014. 334с.
3. Гадамер Г.–Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Москва: Прогресс, 1988. 520с.
4. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. Москва: Прогресс, 1985. 412 с.
5. Деррида Ж. Письмо и различие / перевод с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина. Сост. и общая ред. В. Лапицкого. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. 427с.
6. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме. *Родное и вселенское*. Москва: Республика, 1994. С. 143-169.

7. Иванов Вяч. Легион и соборность. *Родное и вселенское*. Москва: Республика, 1994. С. 96-101
8. Иванов Вяч. Наш язык. *Родное и вселенское*. Москва: Республика, 1994. С. 396-400
9. Хайдеггер М. Путь к языку. *Время и бытие*. Москва: Республика, 1993. С. 259-273

**Свенцицька Е.М.**

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського  
кафедраслов'янської філології і журналістики  
<https://orcid.org/0000-0002-0112-1504>  
[elinasvm@gmail.com](mailto:elinasvm@gmail.com)

**ПРОБЛЕМА СЛОВА І МОВИ В ТВОРЧОСТІ В. ІВАНОВА:  
ФІЛОСОФСЬКІ КОНТЕКСТИ Й ПЕРСПЕКТИВИ**

*Статтю присвячено аналізу концепції слова і мови в творчості В. Іванова. Розглянуто як філософські, такі поетичні твори автора, зокрема: «Наша мова», «Легион і соборність», «Дві стихії всучасному символізмі», вірш «Острови» (збірка «Світло вечірне»), цикл «Слоки» (збірка «Прозорість») та ін. Виявлено актуальні для В. Іванова філософські контексти: антична філософія, середньовічна філософія, філософія В. Гумбольдта. Гумбольдтівська діалектика індивідуального й спільного виражається через слов'янську категорію соборності, яка В. Івановим осмислюється саме як зв'язок особистостей одна з одною і з чимось позаособистісним, зв'язок, проявлений через слово. Загальносимволістська концепція слова-імені концентрує в собі античні й середньовічні трактування слова, але В. Іванов тут підкреслює динаміку. Слово-ім'я В. Івановим потрактовано як рух, спрямований у дві сторони одночасно: від речовинної реальності, даної у відчуттях, до реальності духовної сакральної – і навпаки, від духовної реальності до речовинної. Звідси випливає ствердження символічної природи слова і постановка проблеми його смислу. Позиція В. Іванова укорінена у співвідношенні між буттям саме як смислом (Богом) і словом, звідки впливає онтолого-герменевтична спрямованість його мислення. І мова в творчості В. Іванова – феномен смислової єдності й цілісності світу. Таким чином, іванівське осмислення співвідношення мови і людської суб'єктивності – це спосіб утримання буттєвості й людиновимірності в їхній взаємообумовленості.*

**Ключові слова:** *слово, мова, особистість, індивід, соборність, слово-ім'я, слово-ознаменування, символ*

**Elina Svetsitsky**

Tavria National University named after V.I. Vernadsky  
Department of Slavic Philology and journalism  
<https://orcid.org/0000-0002-0112-1504>  
elinasm@gmail.com

**PROBLEM OF WORD AND LANGUAGE IN THE WORKS  
OF V.IVANOV: PHILOSOPHIC CONTEXTS AND PROSPECTIVES**

*The article is dedicated to the analysis of the concept of word and language in the works of V. Ivanov. Both philosophic and poetic works are being analyzed, namely: "Our language", "Legion and Conciliarism", "Two elements in modern symbolism"; poems: "Islands" (selected works "Evening light"), cycle "Sloki" (selected works "Transparency") etc. Philosophic contexts important for V. Ivanov are identified, namely: antic philosophy, medieval philosophy, philosophy of V. Humboldt. Humboldt's dialectics of individual and common is expressed through Slavic category of conciliarism, which V. Ivanov understands as connection of individuals and with something above individual, the connection expressed through word.*

*The general symbolic concept of word-name unites antiques and medieval understanding of the word, but V. Ivanov underlined the dynamics here. Word-name is explained by V. Ivanov as the movement, directed in two sides simultaneously: from things reality expressed in sentiments towards sacral and spiritual reality; and vice-versa from spiritual towards the reality of things.*

*Following this is the statement of symbolic nature of word and the problem of it's meaning. The position of V. Ivanov is rooted in the relation between the being as meaning (God) and word, and from here the ontological-hermeneutical direction of his thinking. And the language in the works of V. Ivanov is the phenomenon of unity of senses and holistic perception of the world. Thus, Ivanov's understanding of inter-relation between the language and the human individualism is a way to support the being and humanistic measurement in their reciprocal definition.*

**Key words:** word, language, personality, individual, conciliarism, word-name, word-definition, symbol.

**References**

1. Bart R.(1975)Osnovysemiologii. [Basics of semiology].*Strukturalizm: za i protiv: sbornik-statej [Structuralism: pro e contra: collection of articles]*, Moscow: Progress[in Russian].
2. Bulgakov S. (2014)*Filosofiyaimeni[Philosophy of the name]*, Moscow: Direct-Media, 334p.[in Russian].
3. Gadamer G-G. (1988)*Istinaimethod. Osnovyfilosofskojgermenevtiki[Truth and methods. Basics of philosophic hermeneutics]*, Moscow: Progress[in Russian].
4. Humboldt V. (1985)*Yazykifilosofiyakul'tury[Language and philosophy of culture]*, Moscow: Progress[in Russian].
5. Derrida J. (2000) *Pis'mo i razlichie[Writing and difference]/ transl. from French. A. Geredji, V. Lapitsky and S. Fokin. Collection and general editing of V. Lapitsky. Sant Petersburg: Academic project[in Russian]*.

6. Ivanov V. (1994a) Dve stihii v sovremennom simbolizme [Two elements in modern symbolism]. *Rodnoe i vseleskoe [Inborn and Universal]*, Moscow: Republic, pp. 143-169[in Russian].
7. Ivanov V. (1994b) Legion i sobornost' [Legion and Conciliarism]. *Rodnoe i vseleskoe [Inborn and Universal]*. Moscow: Republic, 1994. pp. 96-101[in Russian].
8. Ivanov V. (1994c) Nash yazyk [Our language]. *Rodnoe i vseleskoe [Inborn and Universal]*. Moscow: Republic, pp. 396-400 [in Russian].
9. Heidegger M. (1993) Put' k yazyku[Way towards language]. *Vremya i bytie[Time and being]*. Moscow: Republic, pp.259-273 [in Russian].

Статтю подано до редколегії 3 вересня 2020 р.

УДК: 81—2(470+571)—048,35”18/19”

**Сподарец Н. В.**

доктор филологических наук, профессор  
кафедры общего и славянскоголитературоведения  
Одесского национального университета имени И. И. Мечникова  
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058  
Spodarets.n@gmail.com  
orcid.org/0000-0001-8098-7455

**ДИНАМИКА ПРАКТИК И СТРАТЕГИЙ ПОЭТИЧЕСКОГО  
ТЕКСТООБРАЗОВАНИЯ МОДЕРНИСТОВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

*В статье прослежена динамика практик и стратегий текстообразования в границах аксиологически значимого для поэтов-модернистов Серебряного века «дискурса сознания» и одной из его форм - онирического дискурса. В творческой самоидентификации писателей этот тип текстов показателен неклассическими интенциями к преодолению границы между субъектом и объектом их поэтической рефлексии. К тому же, именно в онирическом дискурсе непосредственно проявилась трансгрессивность как доминирующая черта литературного сознания модернистов. Анализ дает основания для констатации отхода символистов, акмеистов и футуристов от классических принципов текстообразования, усиления его прагматики, экспликации новых литературных форматов трансгрессии.*

**Ключевые слова:** модернизм, Серебряный век, тип модернистского литературного сознания, тип модернистской литературы, символизм, акмеизм, футуризм, литературоведческая идентификация.

Линию модернизации литературного сознания символистов и акмеистов, феноменологию его переходности можно проследить, констатируя концептуальные и поэтологические изменения в текстах, эксплицирующих «дискурсы сознания». Данный тип текстов показателен неклассическими интенциями писателей к преодолению границы между субъектом и объектом поэтической рефлексии.

В таких символистских текстах казалось бы развернуты картины вхождения субъекта (отношения, бытие) в «мире ином», моделируемом в горизонте трансцендентного опыта самопознания, прозрения метафизических сущностей. Состояние бессознательного рассматривалось ими как выход в «пространство иного» (по Фрейдю), в область глубокого рефлексивного опыта. Такую направленность художественно-эстетического поиска констатировал Д. Мережковский: «Это жадность к не испытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности» [10, 170].

Стратегия поэтического текстопорождения в лирике русских символистов подчинялась в первую очередь концептуальной доктрине, утверждающей эстетическую значимость художественной картины мира, передающей отношения ноуменального и феноменального планов (что наиболее системно было воплощено в творчестве младосимволистов), где «хаос глубин... сочетается с хаосом поверхностей так, чтобы образы видимости образовали стихии и, наоборот, чтобы повседневные образы служили намеком стихийности»[2, 381]. Но как, художественно эксплицируя такие умозрительные конструкты онтологического порядка, не обратить поэтическое творчество в сухое философствование?

Развернутые в поэтических текстах символистов картины мира конкретизируют отношения единичного и безмерного, а организация речевого высказывания подчеркивает сопряженность и органичность онтологически разных пространств. Показательным, например, является онирический топос поэтического мира старших символистов, включающий образы моря.

У В. Брюсова :

*«Я желал бы рекой извиваться  
По широким и сочным дугам <...>  
<...>Эти волны свободны и яркие,  
В бесконечный простор протекут.  
Но боюсь, что в соленом просторе –  
Только сон, только сон бытия!  
Я хочу и по смерти, и в море  
Создавать свое вольное "Я"» («К самому себе», 1900) [6, 202].*

*«<...> Прародина живого! Как во сне,  
Скользят в твоей безмерной глубине  
Виденья тех явлений, что погасли <...>  
<...>В моей душе, как в глубях океана,  
Живой прибой зачатий и смертей<...>»  
(Из «Венка сонетов»).*

У К. Бальмонта:

*«В душе холодной мечты безмолвье.  
Я слышу сердцем полет времен,  
Со мною волны, за мною волны,  
Я вижу вечный -- все тот же – сон» [1, 122].*

Здесь развернуты картины не мира метафизической потусторонности, а картины феноменального мира, порожденные сознанием субъекта. Приведенные примеры позволяют зафиксировать феномен выхода лирического субъекта в его стремлении к сущностному в пространство «оборотной стороны сознания», в некую первородную порождающую стихию, маркированную образом водной среды. Творческая интуиция символистов позволила разработать поэтический дискурс, в котором трансценденция согласуется с имманентностью

субъекта, но при этом область трансцендентного наделяется качествами трансгрессии: человек, а не высшие силы включается в процесс жизнепорождения и преобразования жизни.

Эта, пока еще только фрагментарно проявленная новая гносеологическая позиция, отражает склонность художественного мышления символистов к типу поэтической рефлексии, преодолевающей причинно-следственный дискурс и логоцентризм классической поэзии. Стратегия текстообразования в данном случае уже не ограничивается фактом передачи чувств лирического субъекта. Поэтический дискурс как структурный компонент текстообразования приоткрывает завесу механизмов ассоциативного мышления, погружая при этом и реципиента в пространство, которое З. Фрейд относил к области «психологии бессознательного».

Подчеркнем: поэтический язык старших символистов характеризовался богатством ритмических вариаций, поддержанных звуковой инструментовкой и др., что позволяло достичь повышенной суггестивности текста, обращенного к ассоциативным способностям и реципиента. Чувство мира как тайны, трансгрессивное представление сущего поэт формирует у реципиента, опираясь и на конструктивную роль звуковой организации стиха. Прибегая к аллитерации, ассонансу, ритмически богатым внутренним рифмам, поэтам удавалось даже в банальных словах открыть магические возможности, создать общую атмосферу таинственности мира, передать свои метафизические откровения. Обратим внимание: уже на раннем этапе модернизации поэтического сознания Серебряного века достаточно широко проявляется практика экспериментирования в области поэтической речи, что будет продуктивно развиваться в дальнейшем.

Новаторство поэтических моделей мира старших символистов 90-х годов (В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба) часто обеспечивалась приемами импрессионистического письма. Оно было нацелено на передачу нового видения мира, в основе которого принцип «как я вижу», выраженный через словесные знаки нюансов и образ конкретной картины бытия, вписанной в авторскую модель универсума. Например, в стихотворение К. Бальмонта «Ковыль» в такой модели сопрягается прошлое и настоящее (пространственная вертикаль), мир дольный и горный (пространственная горизонталь), что позволяет констатировать, пользуясь определением З. Минц, признаки «мифогенности импрессионизма» [11, 99] и трансгрессивную модель бытия.

*«Точно призрак умирающий,  
На степи ковыль качается,  
Смотрит Месяц догорающий,  
Белой тучкой омрачается.  
И блуждают тени смутные  
По пространству неоглядному,  
И непрочные, минутные,  
Что-то шепчут ветру жадному.»*

*И мерцание мелькнувшее  
Исчезает за туманами,  
Утонувшее минувшее  
Возникает над курганами.  
Месяц меркнет, омрачается,  
Догорающий и тающий,  
И, дрожа, ковыль качается,  
Точно призрак умирающий»[4].*

В контексте общего интереса конца XIX – начала XX вв. к проблемам бессознательного и сверхчувственного прочитывается стратегия текстопорождения на следующем этапе становления современного сознания – в поэтической системе младосимволистов, создававших, по мнению Вяч. Иванова, «реальнейшую из реальностей».

Например, в стихотворении А. Блока «За темной далью городской» лирический субъект не просто фиксирует традиционное для классической лирики переживание, возникшее на фоне реальных жизненных отношений в связи с теми или другими обстоятельствами, впечатлениями. В данном тексте А. Блок иллюстрирует феномен «падения» лирического субъекта в «психэ», моделируя трансгрессивный тип поэтической реальности, топос и метафизика которой отвечают онтологии сна:

*«Ревело с черной высоты  
И приносило снег.  
Навстречу мне из темноты  
Поднялся человек.*

*Лицо скрывая от меня,  
Он быстро шел вперед —  
Туда, где не было огня  
И где кончался лед.*

*Он обернулся — встретил я  
Один горящий глаз.  
Потом сомкнулась полынья —  
Его огонь погас.*

*Слилось морозное кольцо  
В спокойный струйный бег.  
Зарделось нежное лицо,  
Вздохнул холодный снег.*

*И я не знал, когда и где  
Явился и исчез —  
Как опрокинулся в воде  
Лазурный сон небес»[3, 222].*

Если воспользоваться категориальной системой В. И. Тюпы, можно констатировать, что символисты, следуя парадигме эстетического креативизма в ее завершающей феноменальной стадии, продолжили линию поэтической экспликации дискурса сознания субъекта как самоценной реальности. С точки зрения символистов, топос этой художественной реальности раскрывает авторское переживание в слове самого процесса постижения сущностных аспектов бытия или субъектной экзистенции в ситуации трансгрессии.

В символистском понимании поэтическая экспликация состояния души-бездны, представленной в процедуре погружения лирического субъекта в пространство сна, позволяет конкретизировать идею сущности мира как бездны.

Экзистенциально-психологический код поэтического мира, моделируемого А. Блоком в данном стихотворении, может быть прочитан и в контексте феноменологической герменевтики. Объектно-предметный ряд этого стихотворения обретает статус интенциональных объектов, означающих вектор визуализации онирического переживания лирического субъекта в системесимволики космогонического мифа: «темноты» и «света», «огня» и «льда», «жизни» и «смерти», «огня» и «воды».

В начале рассматриваемого стихотворения А. Блока через природные аналогии констатируется космогонический принцип порождения макромира как коррелята микромира лирического субъекта. Из «ревущей, черной высоты» приходит «белый снег», т. е. черная бездна как космический хаос порождает свет и ритм, символически выраженный образом «белого снега».

Изначально лирический герой – субъект высказывания, констатирует свое положение в моделируемом пространстве, где нет «огня» и где кончается «лед», но встреча с «горящим глазом» «поднявшегося человека» – знаком огня, света в хаосе внутренней жизни самого героя, позволяет ему обрести необходимое экзистенциально-психологическое равновесие и полноту. Состоянию равновесия в природе – «спокойному струйному бегу», отвечает и внешнее состояние героя – знак внутреннего баланса: «зарделось нежное лицо». Показательна функция композиционного приема точки зрения субъектов действия, лично не идентифицируемых автором, что позволяет трактовать образ поднявшегося человека как персонификацию какой-то глубинной интенции самого лирического героя, бытие сознания которого, формы самоидентификации характеризуются многоликостью.

В основе экзистенциальной позиции блоковского субъекта – состояние движения, сопровождающееся созерцательно-медитативным вглядыванием в явленное – знаки сущностного. Семантику представленного в тексте объектно-предметного ряда в процессе его интерпретации призван прояснить читатель, которому адресован герметический текст с «затемненной семантикой». Выход символистов на новую прагматику в процедуре текстопорождения также определен приоритетом неклассических стратегий творчества.

В акмеизме линию разработки модели *неклассического* текстопорождения на основе онирического компонента можно проследить, обратившись к анали-

зу стихотворения О. Мандельштама «Невыразимая печаль открыла два огромных глаза»:

*«Невыразимая печаль  
Открыла два огромных глаза,  
Цветочная проснулась ваза  
И выплеснула свой хрусталь.*

*Вся комната напоена  
Истомой – сладкое лекарство!  
Такое маленькое царство  
Так много поглотило сна.*

*Немного красного вина,  
Немного солнечного мая, -  
И, тоненький бисквит ломаю,  
Тончайших пальцев белизна»*[9, 69].

В художественной реальности текста связи, структурирующие внутреннее пространство, значительно ослаблены. Предметный ряд развернутой картины вызывает ассоциации с реальностью визиизма. О функции предметного ряда в акмеистическом тексте писала Л. Г. Кихней: «Акмеистическое понимание «бытия — как — присутствия» закономерно втягивает вещи в сферу человека. Отсюда следует очень важный для философии акмеизма принцип — «одомашнивания», обживания окружающего пространства как формы творческого отношения к жизни. В этом, по сути дела, — одна из трансгрессивных функций искусства в акмеистическом понимании. Вещи, втянутые в сферу человека, в стихотворениях акмеистов обладают двояким смыслом: они ценны и важны сами по себе и в то же время являются отражением внутреннего бытия личности. По мысли акмеистов, они настолько пропитаны экзистенцией человека, что способны многое сказать о нем» [7, 9].

Если воспользоваться подходом М. Мамардашвили к интерпретации произведений М. Пруста [8], то по аналогии тип художественной рефлексии О. Мандельштама в данном стихотворении может быть истолкован как «выворачивание себя во внешнее пространство», топос которого задан центростремительным вектором авторского сознания. В текстуальной конкретизации состояния и переживания субъект речи опирается на ресурсы *языка* как искусства организации речевого высказывания, построенного не на причинно-следственных, а на ассоциативных связях, вербально переданных поэтикой мотивики. Мотивный способ организации целостности текста с акцентом на мотиве легкости и хрупкости (хрустальная ваза, тоненький бисквит, тончайшие пальцы как ассоциативные, интенционально заданные знаки хрупкого чувства) обязывает читателей, так же, как и в стихотворении А. Блока, самостоятельно искать общий смысловой код лирического события и найти внутреннюю логику в картине развернутых объектно-предметных рядов. Но в стихотворении А. Блока транс-

грессивность развернутых картин связана с символически-бытийным статусом объектного ряда (как образы-символы они маркируют «бытие сознания» в пространственных перспективах и трансформациях, опираясь на традиционный для структуры мифа принцип бинарных оппозиций). В стихотворении О. Мандельштама акцентируется не символический или логический смысл слова, а его целевая, т. е. интенциональная функция, когда «выраженное отступает на второй план перед проявленным», определяя «бесконечность порождаемой смысловой перспективы» (С. Н. Бройтман), нарушается монолитность синтагматического («плоскостного», субъектно-объектного) плана изображения, усиливается прагматика текста, разрабатываются новые формы трансгрессии: развернуто не личностное становление, а формирование поэтического дискурса как преодоление дискурсивных канонов классической рациональности.

Проблема объективации в слове процессов мышления, проявленных способностью к ассоциациям, активно разрабатываемая научной и художественной мыслью конца XIX – начала XX вв., во многом определила и стратегию текстообразования символистов, акмеистов и футуристов.

На характерную изоморфность поэтической реальности кубофутуристов метафизике сна обратила внимание Е. Бобринская [4]. Мы же подчеркнем связь онирического компонента в процедуре их текстопорождения с архетипическими матрицами психосферы. «Стремление достичь предельной глубины внутреннего, дна психики – одна из характерных особенностей русского футуризма. Она определяла интерес к архаике, к опыту, коренящемуся в «коллективном бессознательном», и к различным средствам оживления «фона сознания», темной жизни души. ... Изменение психики, деформация стабильной картины «внутреннего пейзажа» – постоянная тема футуристического искусства. Русских футуристов интересуют самые различные формы смещения психики – сон, экстаз, инфантилизм, безумие, ведущие к деструкции устойчивых контуров Я, к «психическому хаосу».

Замкнутость на субъект речи и специфический аутизм в лексикографических книгах Крученых выступает как форма подчеркнуто не утилитарного языка, противостоящая принудительной социализации и включению в плоскость рации. Автоматизм письма и звуковых комбинаций, воспроизводящийся Крученых и в визуальной и в звуковой структуре своих стихов, был одним из неизменных компонентов в его гипнотической эстетике, манифестируя отказ от требований воли, которые также диктуются извне сознанием и застывшим языком понятий» [5, 111]. Д. Мирский, например, замечал, что «мифологические поэмы Хлебникова – свободные сны о каком-то прекрасном и немножко страшном мире; этот мир каким-то образом смыкается с ... миром... будущего» [12, 222].

В литературоведении уже неоднократно отмечены приемы авангардного письма, направленные на преодоление классических интенций. Представляется, что в процессе анализа лирики символистов и акмеистов отмеченные нами

тенденции их поэтического сознания к отходу от классических принципов текстопорождения дают основание в передаче «потока сознания», в «поэтике разрывов и самоуничтожения» текстов раннего авангарда, в фонетических экспериментах со звуковым составом слова и др. увидеть не столько абсолютную инновационность и оппозицию по отношению к предшествующему этапу поэтической культуры, сколько логическое развитие уже обозначенных интенций модернистского сознания символистов и акмеистов. Вместе с тем, художественная стратегия поэтов высокого модернизма определялась эстетическим балансом отношений означаемого и означающего, что и связывало их с классикой, обуславливая статус переходного типа сознания. Футуристы, же выражая интенции авангардного сознания нонклассики, при всем внимании к научным парадигмам эпохи, в процессе текстообразования абсолютизировали фактор означающего (язык, организация речевого высказывания) как аксиологически значимую, рецептивно продуктивную, самодостаточную реальность. Такая позиция и соответствующая ей практика футуристов позволяет констатировать связь, но не парадигмальную общность с аксиологией, литературной практикой высокого модернизма и потому – с типом модернистского сознания писателей Серебряного века.

### Список использованной литературы

1. Бальмонт К. Избранное. Стихотворения, переводы, статьи. Москва: Правда, 1991. 608 с.
2. Белый А. Апокалипсис в русской поэзии. *Критика. Эстетика. Теория литературы*: в 2-х т. Т. 1. Москва: Искусство. 1994. URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_0440.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml)
3. Блок А. Стихотворения и поэмы. 1898–1906 гг. *Собрание сочинений*: в 6-тит. Т. 1. Ленинград: Художественная литература, 1980. 512 с.
4. Бобринская Е. А. Механизм «работы сновидения» в футуристическом взаимодействии поэзии и живописи. *Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст*. ХХУ1 Випперовские чтения. Москва: Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta, 1994. С. 57–64.
5. Бобринская Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. Москва: Пятая страна, 2003. 303 с.
6. Брюсов В. Я. Стихотворения. Поэмы. 1892--1909 гг. *Собрание сочинений*: в 7 т. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1973. 670 с.
7. Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. Москва: Диалог МГУ, 1997. 146 с.
8. Мамардашвили М. Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени». Санкт-Петербург: Рус. Христиан. гуманист. инст., 1997. 571 с.
9. Мандельштам О. Э. Стихотворения. Переводы. *Сочинения*: в 2 т. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1990. 638 с.
10. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. *Эстетика и критика*: в 2 т. Т. 1. Москва: Искусство – Харьков: Фолио, 1994. С. 137–226.
11. Минц З. Несколько дополнительных замечаний к проблеме «символа в культуре». *Актуальные проблемы семиотики культуры*: Учен. записки Тартуского ун-та. Вып. 746. 1987. С. 95–101.
12. Мирский Д. П. Велимир Хлебников. *Литературно-критические статьи*. Москва: Советский писатель, 1978. С. 218–224.

**Сподарець Н.В.**

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
кафедра загального та слов'янсько-голітературознавства  
Spodarets.n@gmail.com  
orcid.org/0000-0001-8098-7455

**ДИНАМІКА ПРАКТИК ТА СТРАТЕГІЙ ПОЕТИЧНОГО  
ТЕКСТОТВОРЕННЯ МОДЕРНІСТІВ СРІБНОГО ВІКУ**

*В статті простежено динаміку практик та стратегій текстотворення в межах аксіологічнозначущого для поетів-модерністів Срібного віку «дискурсу свідомості» та однієї з його форм – оніричного дискурсу. В творчій самоідентифікації письменників цей тип текстів показовий їх неklasичними інтенціями до подолання межі між суб'єктом та об'єктом поетичної рефлексії. До того ж, саме в оніричному дискурсі безпосередньо проявляється трансгресивність як визначальна риса літературної свідомості модерністів. Аналіз дає підстави для констатації відходу символістів, акмеїстів та футуристів від класичних принципів текстотворення, посилення його прагматики, експлікації нових літературних форматів трансгресії.*

**Ключові слова:** модернізм, Срібний вік, тип модерністської літературної свідомості, тип модерністської літератури, символізм, акмеїзм, футуризм, літературознавча ідентифікація.

**Spodarets N.V.**

Odessa I. I. MechnikovNationalUniversity  
Spodarets.n@gmail.com  
orcid.org/0000-0001-8098-7455

**THE DYNAMICS OF THE PRACTICES AND STRATEGIES OF  
POETIC TEXTFORMATION OF THE SILVER AGE MODERNISTS**

*The article traces the dynamics of practices and strategies of text formation within the axiologically significant for the modernist poets of the Silver Age "discourse of consciousness" and one of its forms – oneiric discourse. In the creative self-identification of writers, this type of text is indicative of non-classical intentions to overcome the boundary between the subject and the object of their poetic reflection. In addition, it was in the oneiric discourse that transgressiveness directly manifested itself as the dominant feature of the literary consciousness of modernists. The analysis gives grounds for a scertaining the departure of the Symbolists, acmeists and Futurists from the classical principles of text formation, strengthening its pragmatics, and explication of new transgression formats in the literature.*

**Key words:** modernism, Silver age, type of modernist literary consciousness, type of modernist literature, symbolism, acmeism, literary identification

## References

1. Bal'mont K. (1991) Izbrannoe. Stihotvorenija, perevody, stat'i. Moskva: Pravda, 608 s. [in Russian].
2. Belyj A. (1994) Apokalipsis v russkoj poezii. *Kritika. Jestetika. Teorijaliteratury*: v 2-h t. T. 1. Moskva: Iskusstvo. URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_0440.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0440.shtml) [in Russian].
3. Blok A. (1980) Stihotvorenija i pojemy. 1898–1906 gg. *Sobranie sochinenij*: v 6-ti t. T. 1. Leningrad: Hudozhestvennaja literatura. 512 s. [in Russian].
4. Bobrinskaja E. A. (1994) Mehanizm «raboty snovidenija» v futuristicheskom vzaimodejstvii poezii i zhivopisi. *Son – semioticheskoe okno. Snovidenie i sobytie. Snovidenie i iskusstvo. Snovidenie i tekst. XXVI Vipperovskie chtenija*. Moskva: Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta. S. 57–64. [in Russian].
5. Bobrinskaja E. A. (2003) Russkij avangard: istoki i metamorfozy. Moskva: Pjatajstrana. 303 s. [in Russian].
6. Brjusov V. Ja. (1973) Stihotvorenija. Pojemy. 1892–1909 gg. *Sobranie sochinenij*: v 7 t. T. 1. Moskva: Hudozhestvennaja literatura. 670 s. [in Russian].
7. Kihnej L. G. (1997) Pojezija Anny Ahmatovoj. Tajny remesla. Moskva: Dialog MGU. 146 s. [in Russian].
8. Mamardashvili M. (1997) Psihologicheskaja topologija puti: M. Prust «V poiskah utrachenogo vremeni». Sank-Peterburg: Rus. Hristian. gumanit. inst. 571s. [in Russian].
9. Mandel'shtam O. Je. (1990) Stihotvorenija. Perevody. Sochinenija: v 2 t. T. 1. Moskva: Hudozhestvennaja literatura. 638 s. [in Russian].
10. Merezhkovskij D. S. (1994) O prichinah upadka i o novyh techenijah sovremennoj russkoj literatury. *Jestetika i kritika*: v 2 t. T. 1. Moskva : Iskusstvo – Har'kov: Folio. S. 137–226. [in Russian].
11. Minc Z. (1987) Neskol'ko dopolnitel'nyh zamechanij k probleme «simvola v kul'ture». *Aktual'nye problemy semiotiki kul'tury*: Uchen. zapiski Tartuskogoun-ta. 1987. Vyp. 746. S. 95–101. [in Russian].
12. Mirskij D. P. (1978) Velimir Hlebnikov. Literaturno-kriticheskie stat'i. Moskva : Sovetskij pisatel'. S 218–224. [in Russian].

Статтю подано до редколегії 15 жовтня 2020 р.

УДК 821.161.1-1.Петрова «20»

**Фокина С.А.**

кандидат филологических наук, доцент, докторант  
кафедра общего и славянского литературоведения  
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,  
Французский бульвар, 24/26, 65058, г. Одесса, Украина.  
svetlana\_fokina@ukr.net  
orcid.org/0000-0002-2406-0978

**ПАСТОРАЛЬНЫЙ И НОСТАЛЬГИЧЕСКИЙ МОДУСЫ  
В ПРОЦЕССЕ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО «Я»  
АЛЕКСАНДРЫ ПЕТРОВОЙ**

*В статье предпринята попытка анализа различных проявлений пасторальной модальности в ностальгическом дискурсе. Проанализированы факторы влияния ностальгических идеологем на творческую деятельность поэтов-эмигрантов. Акцентирована пороговость сознания, отличающая психосферу эмигранта, чей семиотический статус близок путешественнику. В ходе исследования была выработана следующая гипотеза, что тяготение поэта к пасторальной тематике и стремлению обыгрывать пасторальные мотивы может способствовать введению в текст имплицитных кодов ностальгии.*

**Ключевые слова:** ностальгия, пасторальность, Потерянный рай, авторский миф, идентификация.

**Постановка проблемы.** Критики признают значимость поэтического универсума А. Петровой как самобытного поэта в целом, и как яркого представителя современной русской поэтической диаспоры. А. Петрова – поэт-эмигрант и уже этот факт актуализирует значение ностальгии и авторефлексии.

Открывает поэтическую книгу Александры Петровой «Только деревья» стихотворение, начинающееся строками «Пастух вещей», фиксируя значимость для всего сборника темы пасторальности:

*Пастух вещей,  
не ты ль умел глядеть  
в лицо предметов затаённых?  
А что теперь?  
Горизонтально плачешь.  
У тётки тишины растут усищи тьмы  
а в дверь заглядывает мальчик  
едва ль желательной красы.  
Всё разбрелось теперь,  
не откликается на имена,  
и не собрать рожком пастушьим.*

*Послушай, Сашенька, послушник,  
не лучше ли разрозненным вещам  
отдать пасти себя, как прежде  
нас их сам?* [5, 15]

Дух современности отличает урбанистичность жизни человека, сформированная еще на этапе зарождающейся модерной модальности, ощущение пограничности существования и утраты ориентиров, присущее переходным эпохам. Трансгрессивность, ироничность и даже разочарованность постпостмодерного мировидения нашего времени нуждаются в обретении хотя бы временной стабильности, уравновешивающей человеческое бытие. Такую моральную компенсацию в определенной степени обеспечивает тяга к природе как возможность отдохновения, реализуя идеологему пасторальности.

Сегодняшней культурной ситуации присуща двойственность рецепции пасторальности. Т. В. Саськова утверждает, что «под пасторалью в широком смысле понимается “модальность” как совокупность содержательных признаков, подразумевающих особое мироощущение, систему ценностей, идеал, тип героев» [7, 3]. Пастушеская ипостась, избранная в качестве эмблемы поэта и проявляющаяся как вариант автометаописания, эксплицирует несомненный интерес А. Петровой к пасторальной модальности. Наблюдения Я. С. Линьковой подтверждают несомненную актуальность расширения «сферы влияния и функций современной пасторали путем включения в художественный текст концепций эколитературы», делая «этот жанр открытым всем новейшим трактовкам поэтики...» [3, 273]. Осознание несомненной важности эколитературы вполне могло стимулировать интерес А. Петровой к пасторальности. Но представляется более убедительной версия потребности поэтессы найти эквивалент вдохновения, обретения подлинности и познания себя, которые в сознании А. Петровой нерасторжимо связаны с природой. Помимо внимания к теме экологии, проявлено стремление раскрыть архетипические коннотации пастушеской роли, неоднократно мифологически приписываемой поэту. Уже название сборника «Только деревья» задает темы природы, экологии и обыгрывает образ мирового древа.

В образе деревьев прочитывается интертекстуальная отсылка непосредственно к циклу М. Цветаевой «Деревья», а шире – диалог со всем цветаевским творчеством. Как известно, тема деревьев была важна и излюблена М. Цветаевой. Цветаевский интерес к природе эксплицировал не только приоритеты художественной идеологии, но и свидетельствовал о важных изменениях мировосприятия художником слова и человеком. Так по убежденности И. Шевеленко, в период создания цикла «Деревья» (1922) для М. Цветаевой «единственным достойным “другим” <...> является природа. <...> Природа – воплощение мира бессмертья на земле, творение той же силы, что руководит и поэтом. Потому для поэта именно в природе лежит истинный и исконный оплот, вечное обещание духовной защиты» [14, 243]. В подтверждение высказанной

мысли исследовательница приводит цветаевское стихотворение «В смертных изуверьях...», в котором помимо излюбленных тем и мотивов М. Цветаевой: сиротства, одиночества, устремленности ввысь, обыгрываются смысловые комплексы разочарованности в людях, невозможности любви («*Зачароваться не тцусь*»), ощущения родства и духовного единства с природой («*Ввысь, где рябина / Краше Давида-Царя! / В вереск-седины, / В вереск сухие моря!*»). Не менее показательно известное цветаевское высказывание: «В чем же отличие произведения искусства от произведения природы, поэмы от дерева? Ни в чем» [13, 24]. Такой интертекстуальный подстрочник способствует рассмотрению заглавного образа третьей поэтической книги А. Петровой как осуществления диалога не только с природой, но и наследием М. Цветаевой. Интерес А. Петровой к метатеме природы и в соответствии с этим, не в меньшей степени, пасторальности, становится не только показателем современной усталости жителя мегаполиса, но и знаком переосмысления цветаевской традиции. Для А. Петровой показательно стремление соотносить творческие искания с природными мотивами, что на уровне подтекста можно прочитывать как маркер ностальгии.

В контексте взаимосвязи эколитературы и пасторальности Н. Пахсарьян отмечает явное стремление эстетико-философского универсума «противостоять прогрессирующему разрушению естественного ландшафта» [4, 174]. По наблюдению исследовательницы, нынешнее время не пасторально по своему духу – это эпоха «путешественников, людей, не сидящих на месте и не замыкающихся в одном тесном пространстве дома» [4, 185]. Невозможна фиксация на одном идеализированном объекте, приравниваемом мифологической Аркадии, но в то же время, несомненно, возрастает потребность в обретении некоего эквивалента Потерянного Рая.

Фактор ностальгирования в целом, как и включение поэтом-эмигрантом в качестве альтернативы пограничности сознания пасторальных мотивов и символов в свой лирический дискурс, становится индикатором значимости, даже латентной и до конца неосознанной, утраченных корней и ощущения невозможности новой укорененности.

Восприятие эмигрантом объекта его ностальгии предполагает спектр чувств, координируемых представлениями о «рае» и «аде», что сближает ностальгию не только с пасторальными коннотациями, но шире и с эротическими. По слову Л. Бугаевой, возможность иного взгляда «на себя глазами другого» позволяет «открыть для себя некую реальность, недоступную в пространстве родного дома» [1, 192] и создать на основании увиденного «мифологический образ земного “рая” или “ада”» [1, 192]. Ракурс взгляда того, кто погружен в ностальгию, акцентирует модификацию реальности воображением.

Такая замена реальности мифологизированными моделями мировосприятия актуализирует стремление ностальгика модифицировать ситуацию собственной психологической и экзистенциальной пограничности.

С точки зрения Н. Сподарец, для типа модернистского сознания «концепт *трансгрессия* стал базовым», включая в ментальную парадигму образ «человека в поисках своей идентичности» [9, 231]. При различных модификациях сегодняшняя культурная эпоха не утрачивает связи с модусом модерности как своего рода архетипом современного и урбанистического мировосприятия. В то же время именно коды пасторальности уравнивают своего рода надлом модерности. Так и затрудненность идентификации личности поэта-эмигранта в современном мире компенсируется авторефлексивностью сознания. В случае А. Петровой подобная авторефлексивность представляется повышенной, а тема деревьев задает образ корней, что значимо для поэта-эмигранта и становится как кодом ностальгирования, так и пасторальности.

Для современных поэтов-эмигрантов мифологема «потерянного Рая» неизменно взаимосвязана с режимом ностальгирования. Идентификационные стратегии сознания актуализируют для ностальгика вариации сюжета «изгнания из Рая», высвечивая явные пасторальные коннотации. С точки зрения А. Гринштейна образ «Потерянного рая» образует смысловую парадигму, где «различные проявления этого метатопоса (Золотой век, Потерянный рай, Остров блаженных, Аркадия и т. д.) выступают в тексте как формы осуществления разных модальностей в рамках одного модуса...» [2, 161]. Для лирики А. Петровой в целом, так и в стихотворении «Пастух вещей...», показательно стремление избегать прямого использования вышеназванного метатопоса. Если образ Аркадии и присутствует, то только в подтексте. Для поэтессы характерно обыгрывать скорее тему утраты, чем стремления вернуться в утраченный Эдем. Включения А. Петровой данного метатопоса в авторский миф связано со смысловыми комплексами: природа, экология и пасторальность, зачастую обыгрывающие темы радости и попытки обретения гармонии.

Маркеры пасторальности в творчестве поэтов-эмигрантов становятся идентификаторами ностальгии. Такая особенность поэтики присуща А. Петровой, живущей ныне в Италии и эксплицирующей попытку ухода от позиции ностальгика и стратегий идентификации. С. Сандлер, в рецензии на книгу «Только деревья» подчеркивает, что «пастушеский мотив нередок в новейших стихах Петровой, не говоря уже о философской оперетте “Пастухи Долли”» [6, 10]. Обыгрывание пасторальных реминисценций в лирическом дискурсе поэтессы становится скрытым указанием факта ностальгирования. Образ «пастуха вещей» помимо пасторальности акцентирует внимание на семиотическом аспекте номинации. Такой ракурс согласно логике авторского мифа А. Петровой, усваивающей традицию и в то же время ее и разрушающей, соотносим с метафорической миссией поэта.

Корреляция в авторском мифе А. Петровой пасторальных мотивов с темой вещей в игровом ключе возвращает к архетипическим представлениям, наделяющим поэта пастушеской функцией, умением завораживать живые существа и вещи, правом давать им имена. Такой смысловой спектр активизирует

мифологеми не только Адама, но и Орфея, Давида и других персоналий античных и библейских, связанных как с пастушеской ролью, так и с функцией наречения. Адамов дар – возможность давать имена, подразумевает, что имя определяет сущность называемого предмета или субъекта, наделяя его собственным значением и определенной судьбой в мире, а в создаваемой поэтом смысловой парадигме поэтического универсума местом и своим «сюжетом». Но как верно замечает С. Сандлер касательно отказа поэтессы от наименований своих стихотворений, входящих в третью поэтическую книгу, «Петрова отказывается быть самозванным Адамом», ведь «нарекать – значит устанавливать идентичность, а Петрова описывает мир, где всё изменчиво» [6, 6]. Изменчивость и смутная загадочность мира, зыбкость ранее константных основ, ощущение надлома, пороговости существования с одной стороны и тайное желание обрести некий утерянный рай, эквивалентами которого могут быть дом, память, мечта, визия, ностальгия – с другой, становятся своего рода координатами, центрирующими лирический сюжет А. Петровой.

Отказ А. Петровой от идентификации показателен как для переходной эпохи, так и для статуса поэта-эмигранта. По наблюдению Н. Хренова, «изменчивость вещей в историческом времени мешает их идентифицировать» [12, 232], а присущее переходным эпохам и типам сознания стремление к ментальному отстранению от «исторического времени с его текучестью, изменчивостью и непредсказуемостью одновременно означает актуализацию мифологического времени как основу актуализации архетипов» [12, 233]. Для лирического дискурса А. Петровой показательна высокая степень архетипичности, что соответствует ее стремлению включать в свой авторский миф мифологеми двойничества, близнечности, метаморфоз и трансформаций как макрокосма – мира вокруг, так и микрокосма – образа лирического «я».

Следует отметить, что «в лирическом дискурсе А. Петровой мифологические и литературные маски необходимы для идентификации» [11, 165]. Такой маской в анализируемом стихотворении предстает образ «пастуха вещей». Если обратиться непосредственно к поэтическому тексту А. Петровой «Пастух вещей...», то помимо пасторальной мифологии, обнажаются основы авторского мифа поэтессы, апеллирующие как к скрытому ностальгическому чувству, так и к собственной идентификации: как поэта, в локальном плане, и в рамках гендера.

Авторская стратегия А. Петровой позволяет идентифицировать образ «пастуха вещей» не только как эвфемизм поэта и вариант автометаописания, но и в контексте различных мифологических, литературных и культурных реминисценций. Образная система лирического сюжета А. Петровой соответствует, обозначенной Т. В. Саськовой «органичности сказочно-пасторальных сплавов» [7, 4]. Гендерное распределение ролей поэтессой в анализируемом поэтическом тексте выстраивается по некой сказочной модели. Показательно авторское стремление периодически представлять лирическое «я» в мужском роде,

а в анализируемом стихотворении в роли мальчика, чему способствует имя А. Петровой – Александра («*Послушай, Сашенька, послушник*»). Если женская составляющая в сюжете предстает как воплощение демонического начала, нивелирования женственности и огрубения («*У тётки тишины растут усищи тьмы*»), то мужская ипостась соотносится с юностью, красотой, воплощением идеала и активизирует мифологему Ганимеда («*а в дверь заглядывает мальчик / едва ль желательной красы*»). Юный Ганимед «пас отцовские стада на склонах Иды, был похищен Зевсом <...> и унесен на Олимп» [10, 141], стал воплощением мужской прелести и неоднозначности судьбы. Из-за влюбленности в него Зевса Ганимед реализует идею избранности. При этом благосклонность Громовержца проявилась неоднозначно: в похищении юноши и даруемой ему награде – чести стать виночерпием на пирах богов. Включение ганимедова сюжета в текст А. Петровой обыгрывает и тему легендарной красоты мифологического героя, и его пастушескую ипостась. В семиотическом плане явны не только избраннические коннотации ганимедовой роли, но и пассивные – быть объектом страсти, благоговейным прислужником, игрушкой в руках рока, что в определенной степени присуще и тому, кто предается ностальгии.

В образе, созданном А. Петровой, можно выделить мифологический пласт, связанный и с орфическим комплексом. Согласно наблюдениям Л. Силард, «ядро мифологемы Орфея в религии орфиков включает символику очищения и восхождения» [8, 68]. Идентификация «пастуха вещей» как ипостаси Орфея и совмещение с ганимедовой мифологемой усиливает мотив вознесения – вариацию творческого прорыва. Обыгрывание поэтессой трансгрессивности сознания, активируемые мифологемой Орфея, направлено и на отражение противоречивой, во многом амбивалентной природы современного поэта-эмигранта.

Орфей представляется объектом трансформаций и метаморфоз и в то же время подобно ностальгику обладает некоей константностью заданного сюжета. Помимо отсылки к мифу об Орфее, скрытой в стихотворении А. Петровой «Пастух вещей...», показательна и потенциальная гендерная идентификация лирического «я» с распределением исполнителей в опере К. В. Глюка «Орфей и Эвридика». Известно, что партия Орфея в глюковской опере имеет три варианта исполнения для разных голосов. Первоначальный вариант был написан для контртенора, позже К. В. Глюк переписал партию для исполнения тенором, а уже в XIX веке Г. Берлиоз создал вариант для исполнения партии Орфея меццо-сопрано. Такой аспект орфического начала подразумевает активизацию гендерных перекодировок, что весьма привлекательно для авторского мифа А. Петровой.

Умение поэта «*глядеть / в лицо предметов затаённых*» в соотношении с орфической темой обыгрывает мотивы не только постижения сути вещей и Адамова дара давать имена, но и предстает как медиация, становящаяся истинным источником вдохновения, познания окружающей реальности, а главное себя в мире и мира в себе.

### Список использованной литературы

1. Бугаева Л. Д. Литература и *rite de passage*. Санкт-Петербург: Петрополис, 2010. 408 с.
2. Гринштейн А. Л. Потерять нельзя найти: пасторальная и идиллическая топика в романе П. Акройда «Мильтон в Америке». *Многоликая пастораль: современные проблемы изучения*. Москва: Академия им. Моймонида, 2018. С. 161–170.
3. Линкова Я. С. Научные трактовки метажанра пасторали 2000-х годов. *Человек: образ и сущность*. 2011. Вып. 1 (22) : *Современный человек: Движение к пасторали?* С. 263–273.
4. Пахсарьян Н. Т. Пасторальное отшельничество как выбор современного парижанина: роман Ж.-М. Шеврье «Далекая Аркадия». *Человек: образ и сущность*. 2011. Вып. 1 (22) : *Современный человек: Движение к пасторали?* С. 170–187.
5. Петрова А. Только деревья. Третья книга стихов / [предисловие С. Сандлер]. Москва: НЛЮ, 2008. 62 с.
6. Сандлер С. Поэт как перемещенное лицо: предисловие. *Только деревья*. Москва: НЛЮ, 2008. С. 5–12.
7. Саськова Т. В. Пастораль в русской литературе XVII – первой трети XIX века: автореф. дис. на соискание уч. степени док. филол. наук. Москва, 2000. 42 с.
8. Силард Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма. *Герметизм и герменевтика*. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. 328 с.
9. Сподарец Н. В. Модернизм Серебряного века: литературоведческая идентификация. Одесса : Астропринт, 2017. 452 с.
10. Тахо-Годи А. Ганимед. *Мифология. Большой энциклопедический словарь*. Москва: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 141.
11. Фокина С. А. Ностальгия в авторском мифе поэта-эмигранта Александры Петровой *Вчені записки таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Т. 30 (69). № 42019. Ч. 1. 2019. С. 161–166.
12. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. Москва: Едиториал УРСС, 2002. 448 с.
13. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5. Кн. 2.: Статьи; Эссе / [сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. Москва: ТЕРРА; Книжная лавка – РТР, 1997. 400 с.
14. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. Москва: НЛЮ, 2002. 464 с.

#### Фокина С.О.

Одесский национальный университет ім. І. І. Мечникова  
Кафедра загального та слов'янського літературознавства  
svetlana\_fokina@ukr.net

### ПАСТОРАЛЬНИЙ ТА НОСТАЛЬГІЧНИЙ МОДУСИ В ПРОЦЕСІ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ЛІРИЧНОГО «Я» ОЛЕКСАНДРИ ПЕТРОВОЇ

*У статті зроблено спробу аналізу різних проявів пасторальної модальності у ностальгійному дискурсі. Проаналізовані фактори впливу ностальгійних ідеологем на творчу діяльність поетів-емігрантів. Акцентовано пороговий характер свідомості, що притаманна психосфері емігранта, чий семіотичний статус є близьким мандрівникові. В ході дослідження була вироблена гіпотеза, що тяжіння поета до пасторальної тематики та прагнення інтерпретувати пасторальні мотиви може сприяти введенню до тексту імпліцитних кодів ностальгії.*

**Ключові слова:** ностальгія, пасторальність, Втрачений рай, автометаопис, авторський міф, ідентифікація.

**Fokina S.A.**

Odessa I. I. Mechnikov National University,  
Department of General and Slavic Literary Criticism  
svetlana\_fokina@ukr.net

## PASTORAL AND NOSTALGIC MODUS IN THE PROCESS OF IDENTIFYING LYRIC "EGO" OF ALEXANDRA PETROVA

*The article attempts to analyze the various manifestations of pastoral modality in nostalgic discourse. The influence factors are analyzed of nostalgic ideologues on the creative activity of emigrant poets. The threshold of consciousness is emphasized that distinguishes the psychosphere of an emigrant whose semiotic status is close to a traveler. During the study was developed the following hypothesis that the poet's attraction to pastoral themes and the desire to beat pastoral motives can contribute to the introduction of implicit codes of nostalgia in the text.*

*The expression of the author's consciousness is considered directly within the limits given by the study on the example of the lyrical plot of the modern poetess Alexandra Petrova, who now lives in Italy. The poem «Shepherd of Things...» is chosen as illustrative material. The reflection of the lyrical plot of A. Petrova allowed to interpret strategies of mythologization of nostalgic discourse. The variability has been identified inherent in idealized objects and chronotopes included in the semantic field, modeled by the imagination of nostalgia. Mechanisms of demonstrated refusal been traced to search for identity and at the same time identification strategies inherent in the poetic manner of A. Petrova. Interdiscursive marking has been analyzed of the image of the "shepherd of things" in relation to pastoral-mythological models. The study revealed the sense load of pastoral motifs and their relationship at the level of subtext with ganymedean and orphic hypostases of the lyrical "I". The conclusion is made about the high degree of archetypity of the A. Petrova's figurative system, which is caused both by the existential modality of the transition era, and by the attitudes of the author's myth of the poet.*

**Keywords:** nostalgia, pastorality, Paradise Lost, self-description, author's myth, identification.

### References

1. Bojm S. (2019) *Budushhee nostalg'gii* [The future of nostalgia]. Moscow: NLO.
2. Bugaeva L. D. (2010) *Literatura i rite de passage* [Literature and rite de passage]. St. Petersburg: Petropolis.
3. Grinshtejn A. L. (2018) *Poterjat' nel'zja najti: pastoral'naja i idillicheskaja topika v romane P. Ackroyd's "Milton in America"* [The Loss Cannot Be Found: The Pastoral and Idyllic Topics in P. Ackroyd's novel "Milton in America"] *Mnogolikaja pastoral': sovremennye problemy izuchenija* [The Multi-Faceted Pastoral: Modern Problems of Study]. Moscow: Moimonid Academy. pp. 161–170.

4. Lin'kova Ja. S. (2011) Nauchnye traktovki metazhanra pastorali 2000-h godov Chelovek: obraz i sushhnost' [Scientific interpretations of the pastoly of the 2000s Man: image and essence] *Modern man: The movement to pastoralism?* no. 1 (22). pp. 263–273.
5. Pahsar'jan N. T. (2011) Pastoral'noe otshel'nichestvo kak vybor sovremennogo parizhanina: roman Zh.-M. Shevr'e «Dalekaja Arkadija» [Pastoral Hermit as a Choice of Modern Parisian: Novel by J.-M. Chevrier "The Distant Arcadia"] *Man: Image and Essence*. no. 1 (22): *Modern man: The movement to pastoralism?* pp. 170–187.
6. Petrova A. (2007) *Tol'ko derev'ja* [Only trees]. Moscow: NLO.
7. Sandler S. (2007) Pojet kak peremeshhennoe lico: predislovie [Poet as Displaced Person: Foreword]. *Tol'ko derev'ja* [Only trees]. Moscow: NLO. pp. 5
8. Sas'kova T. V. (2000) Pastoral' v russkoj literature XVII – pervoj treti XIX veka [Pastoral in Russian literature of the XVII – the first third of the XIX century]: avtoref. dis. na soiskanie uch. stepeni dok. filol. nauk. Moscow.
9. Silard L. (2002) «Orfej rasterzannyj» i nasledie orfizma ["Orpheus torn apart" and the legacy of orphism]. *Hermetizm i germenetika* [Hermeticism and hermeneutics]. St. Petersburg: Izd-vo Ivana Limbaha.
10. Spodarec N. V. (2017) *Modernizm Serebrjanogo veka: literaturovedcheskaja identifikacija* [Modernism of the Silver Age: literary identification]. Odessa: Astroprint.
11. Taho-Godi A. (1998) Ganimed [Ganymede]. *Mifologija. Bol'shoj jenciklopedicheskij slovar'*. Moscow: Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija. pp. 141.
12. Fokina S. A. (2019) Nostal'gija v avtorskom mife pojeta-jemigranta Aleksandry Petrovoj [Nostalgia in the author's myth by the poet emigrant Aleksandra Petrova] *Scientists of notes of Tavrichesky National University named after V. I. Vernadsky*. Series: Philology. Social komknikation. vol. 30 (69). № 42019. P. 1. pp. 161–166.
13. Hrenov N. A. (2002) *Kul'tura v jepohu social'nogo haosa* [Culture during an era of social chaos]. Moscow: Editorial URSS.
14. Cvetaeva M. (1997) *Sobranie sochinenij: v 7 t. T. 5. Kn. 2.: Stat'i; Jesse; Perevody* [Collection of works in 7 vol. Vol. 5. P. 2.: Articles; Essay; Translations] Moscow: TERRA.
15. Shevelenko I. (2002) Literaturnyj put' Cvetaevoj: Ideologija – pojetika – identichnost' avtora v kontekste jepohi [The Literary Way of Tsvetaeva: Ideology – Poetry – Identity of the author in the context of the era]. Moscow: NLO.

Статтю подано до редколегії 20 вересня 2020 р.

**ПРОГРАМА**  
**III МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**  
**«СЛОВ'ЯНСЬКІ НАУКОВІ ЧИТАННЯ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ**  
**ТА ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ»**

присвяченої пам'яті видатного вченого, доктора філологічних наук,  
професора Арнольда Олексійовича Слюсаря: до 90-річчя від дня народження.

**16-17 квітня 2020 року**

**ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ**

- 1. Черноіваненко Євген Михайлович,**  
декан філологічного факультету Одеського національного університету  
імені І.І. Мечникова  
Згадуючи вчителя
- 2. Раковська Ніна Михайлівна,**  
завідувач кафедри світової літератури «Человек он был во всем значении  
этого слова...»
- 3. Малиновський Артур Тимофійович**  
Професор А.О.Слюсар про українську літературу
- 4. Морєва Тамара Юріївна**  
Пролетарська поезія перших десятиліть ХХ століття та романтизм (в кон-  
тексті наукових ідей професора А.О. Слюсаря)
- 5. Мусій Валентина Борисівна**  
А.О. Слюсар про жанрову природу історичного роману в слов'янських лі-  
тературах (О.Пушкін, М.Гоголь, П.Куліш, А.Ірасек)

**Секція 1**

**Світ автора та межі художніх текстів у слов'янських літературах**

*Керівник секції – професор В.Б. Мусій*

- 1. Анненкова Олена Сергіївна (Київ)** Специфіка рецепції європейської куль-  
турно-художньої традиції в романі О. Токарчук «Мандрівка людей книги»
- 2. Багнюк Владіслава Віталіївна (Одеса)** Система точок зору на літературу  
в повісті Ф.М.Достоевського «Село Степанчиково та його мешканці»
- 3. Беньковська Ганна Дмитрівна (Одеса)** Проблема неможливого вибору в  
літературі та мистецтві («Вибір Софі» В.Стайрона, «П'ята печатка» Золта-  
на Фабрі, «Атом» А. Цветаєвої та ін.)

4. **Блок-Нарган Наталія Альфредівна** (Одеса) Жанровий склад «Щоденника письменника» за 1873 рік Ф.М. Достоевського
5. **Венер, Фанни Елена** (Берлін, Німеччина). Not about Berlin? - The German capital in Nabokov's early texts (Не о Берлине? – Німецька столиця в ранніх текстах В. Набокова)
6. **Внукова Катерина Валеріївна** (Харків) «Жанр роману-екфразису в сучасній літературі»
7. **Гармаш Людмила Вікторівна** (Харків) Інтермедіальність у ранній ліриці Г. Іванова
8. **Засць Ганна Вікторівна** (Одеса) Концептуальні домінанти ліричного світу Володимира Ярошенка
9. **Іліску Вікторія Леонідівна** (Харків) Своєрідність художнього світу збірки Г. Іванова «Сади»
10. **Кеба Олександр Володимирович** (Кам'янець-Подільський) Художній світ Андрія Платонова в етномагологічних параметрах
11. **Кузнецова Олена Сергіївна** (Харків) Наративні стратегії в повісті А. А. Дімарова «На коні й під конем»
12. **Машарова Ярослава Василівна** (Одеса) Поетичний світ Олеся Гончара у діалозі зі світом природи (за романами «Тронка» і «Нова зоря»)
13. **Мостова Людмила Борисівна** (Одеса) Образ Чудового Чудовиська в трилогії Олександра Дерманського
14. **Нікітська Катерина Ігорівна** (Київ) Роль слов'янських мотивів у формуванні епічної складової збірки М. Гумільова «Костер»
15. **Оляндер Луїза Костянтинівна** (Луцьк) Епопея «Носе і дніе» М. Домбровської та її інтерпретація мовою кіно в однойменному фільмі (реж. Jerzy Antczak)
16. **Пахарева Тетяна Анатоліївна** (Київ) Давньоруський сегмент інтертексту поеми Анни Ахматової «У самого моря»
17. **Савоськіна Тетяна Олексіївна** (Ізмаїл) Історичне буття в поетичних жанрах С.О. Тучкова
18. **Сухомлинов Олексій Миколайович** (Бердянськ) «Убивця з міста абрикосів»: пограничні візії Туреччини Вітольда Шабловського
19. **Фокіна Світлана Олександрівна** (Одеса) Модифікація ностальгічних мотивів в ліриці Віри Зубаревої
20. **Черноіваненко Євген Михайлович** (Одеса) Пушкін та російська література XVIII століття, або відгомін давньої дискусії
21. **Шупта-В'язовська Оксана Григорівна** (Одеса) Тінь саду або спогад про Едем в ліриці Г. Сковороди та О. Блока

**Секція 2**  
**Філософські та антропологічні виміри літератури**  
*Керівник секції – професор Н.В. Сподарець*

1. **Богданова Ольга Володимирівна, Некрасов Сергій Михайлович** (Санкт-Петербург, Росія) Філософія пиятства у поемі М.О. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»
2. **Голубович Інна Володимирівна** (Одеса) Одеський період життя і творчості Володимира Пяста у його документах (за матеріалами одеської архівної колекції)
3. **Граєвський Каспер** (Білосток, Польща) Щоденники Я. Івашкевича: імагологічний дискурс
4. **Добробабіна Ольга Юріївна** (Одеса) «Новий герой» у драмах Л.М.Толстого («Живой труп») та А.П.Чехова («Дядя Ваня»)
5. **Іванова Олена Андріївна** (Одеса) Антропологічне бачення тексту в постгуманітарну епоху
6. **Кисельов Дмитро Леонідович** (Вінниця) Антропоцентризм Ренесансу: Данте і Шекспир
7. **Лепешева Олена Михайлівна** (Мінськ, Білорусь) «Шизореалізм» у творчій практиці білоруських авангардистів кінця 1990-х – початку 2000-х років
8. **Маліцька Анна Дмитрівна** (Одеса) Коди стихій-першоелементів як бінарні опозиції у ліриці Лесі Українки
9. **Малютіна Наталя Павлівна** (Одеса-Белосток, Україна-Польща) Оптика бачення в п'єсах Олександра Строганова
10. **Мізінкіна Олена Олексіївна** (Одеса) Видима мова душі героїв у романі «Завойовник Європи» Івана Корсака
11. **Павлюк Надія Леонідівна** (Одеса) Антропологічні виміри сентиментально-реалістичних повістей Г. Квітки-Основ'яненка
12. **Подлисецька Ольга Олегівна** (Одеса) Проза Лесі Українки в антропологічному аспекті
13. **Раковська Ніна Михайлівна** (Одеса) Просторові ідеї К. Леонтєва як історія духу
14. **Свенцицька Еліна Михайлівна** (Київ) Проблема слова і мови в творчості Вяч. Іванова: філософські контексти та перспективи
15. **Сподарець Надія Вікторівна** (Одеса) Динаміка практик та стратегій поетичного текстотворення модерністів Срібного віку
16. **Ткачук Олена Єліферіївна** (Одеса) Художнє втілення проблеми толерантності у творчості І.Я. Франка
17. **Філіпенко Ольга Іванівна** (Одеса) Онтологічно-гносеологічний вимір прози Докії Гуменної.
18. **Чернявська Діна Семенівна** (Одеса) Феномен артистичності в ліричному тексті
19. **Яковлєва Тетяна Олександрівна** (Регензбург, Німеччина) 1905 рік як момент зламу в культурній історії Одеси (на прикладі літературних текстів)

### Секція 3

#### Етноментальні парадигми слов'янських літератур

*Керівник секції – професор Т.С. Шевчук*

1. **Білик Наталія Леонідівна** (Дніпро) Романна творчість Милети Продановича у контексті сербського постмодернізму
2. **Віват Ганна Іванівна** (Одеса) Поняття добра і зла в художньому вимірі Василя Стуса.
3. **Горанська Тетяна Володимирівна** (Одеса) Художня інтерпретація образу леді Макбет у творчості І.Франка та М.Лескова
4. **Гриньків Ольга Володимирівна** (Одеса) Філософські мотиви у ліриці Ліни Костенко
5. **Грицак Наталя Русланівна** (Київ) Національна приналежність автора і жанр художнього твору: у пошуках відповідностей
6. **Дем'янова Софія Костянтинівна** (Одеса) Жанровий синкретизм модерної польської драми Севера (І. Мачєєвського) «Для святої землі»
7. **Рибак Ганна** (Одеса) Народні пісні у художньому світі роману «Анна Київська – королева Франції» Валентина Чемериса
8. **Свернюк Лилія Вікторівна** (Одеса) Система персонажів в романі П.Загребельного «Роксолана»
9. **Сподарець Володимир Іванович** (Одеса) Поетика новели Григора Тютюника «Кизонька»
10. **Чмир Андрій Валерійович** (Одеса) Літературний портрет Дубна в романі «Шестиднев, або Корона дому Острозьких» Петра Кралюка
11. **Шевчук Тетяна Станиславівна** (Ізмаїл) Етноментальна парадигма регіональної літератури південної Одещини

### Секція 4

#### Слов'янські мови в мультикультурному просторі

*Керівник секції – професор О.А. Войцева*

1. **Войцева О.А., Яковенко Л.І.** (Одеса) Лінгвістичні репрезентанти міфологеми *rodzoz* (шлях) в романі Ольги Токарчук «Бігуни»
2. **Гао Шуай** (Китай) Роль варіативності найменувань за віком в російській мові.
3. **Горбань Вікторія Володимирівна** (Одеса) Ігреми в текстах О.С.Пушкіна
4. **Кан Лей** (Китай) Раціональне vs емоційне у рекламному тексті
5. **Колесник Валентина Олександрівна** (Одеса) Просторовий фрагмент мовної картини світу болгарина
6. **Кондратенко Наталія Василівна** (Одеса) Мовна особистість письменника в соціальних мережах: діалог з читачем
7. **Косенко Олена Сергіївна** (Одеса) Азбука «Буквиця» та неомовна культура

8. **Лю Байвэй** (Китай) Російський переклад китайської садібної лексики з точки зору еквівалентного перекладу (на прикладі російського перекладу XVII глави роману «Сон у червоному теремі»)
9. **Мальцева Ольга Вадимівна** (Одеса) Особливості вивчення давньоруського канонічного тексту в іноземній аудиторії
10. **Михайленко-Зото Олена Олександрівна** (Одеса) Семантичні різновиди паронимів-іменників, які розрізняються суфіксами
11. **Мурадян Ірина Володимирівна** (Одеса) Значення описів одягу в динаміці образу Анни Кареніної
12. **Слободинська Тамара Степанівна** (Вінниця) Теорія комунікації і логіко-математичне моделювання
13. **Собченко Наталя Сергіївна** Лінгвістичний аналіз художнього тексту в методиці викладання російської мови як іноземної
14. **Степанов Євген Миколайович** (Одеса) Фактори формування міських прецедентних феноменів
15. **Степанова Світлана Євгеніївна** (Одеса) Соціальний статус персонажу як фактор формування дискурсивної структури «Сказки о рыбаке и рыбке» О. С. Пушкіна.
16. **Чаленко Михайл Юрійович** (Одеса) Лінгвокультурний аспект заголовків сучасних одеських газет
17. **Чень Шаосюн** (Китай) Художня деталь, яка представляє концепт «китайське» в російському тексті
18. **Черняк Яна Анатоліївна** (Одеса) Кінеми як віддзеркалення світосприйняття А.П.Чехова
19. **Яковлєва Ольга Василівна** (Одеса): Гендерний аспект у дослідженні фольклорних текстів
20. **Яроцька Галина Сергіївна** (Одеса) Економічна концептосфера в художній картині світу О.С. Пушкіна: лінгвоаксіологічний аспект

## Секція 5

### Теоретичні питання сучасної славістики

*Керівник секції – професор Т.С. Мейзерська*

1. **Бойко Ольга Олексіївна** (Одеса) Жанрові особливості сучасного українського фентезі
2. **Бурко Марія Володимирівна** (Одеса) «Архе: Монолог, який усе ще триває» Любки Дереша в контексті літератури постмодернізму
3. **Васильєв Євген Михайлович** (Рівне) Одеська футбольна міфологія в літературі XX століття: міфи про героїв
4. **Ганченко Анастасія Юріївна** (Одеса) Образи Я в образах інших людей: питання самоідентифікації у детективі Є.Кононенко «Жертва забутого майстра»

5. **Джиджора Євген Володимирович** (Одеса) Якою може бути нова періодизація давніх слов'янських літератур?
6. **Корнієнко Оксана Олександрівна** (Київ) Основні вектори жанрових трансформацій у сучасній прозі
7. **Коробкова Наталія Костянтинівна** (Одеса) Феномен щастя в українській літературі (до проблеми програми ЗНО)
8. **Крижанівська Ярослава Костянтинівна** (Одеса) Мовна особистість дівчини-підлітка в романі Ірен Роздобудько «ЛСД. Ліцей слухняних дружин»
9. **Мейзерська Тетяна Северинівна** (Київ) «Кайрос» у хронотопній організації роману О. Токарчук «Бігуни»
10. **Нечиталюк Ірина Володимирівна** (Одеса) Хронотоп одеського двору в повісті Анни Костенко «Цурки-гілки»
11. **Осень Валентин Федорович** (Одеса) Структура діалектики сонету
12. **Степанова Анна Аркадіївна** (Дніпро) Поетика емоцій у не емоціональному дискурсі: роман Данієля Дефо «Щаслива куртизанка, або Роксана»
13. **Томбулатова Іраїда Ігорівна** (Одеса) Мортальний код поетичної збірки Ю. Іздрика «Меланхолії»
14. **Шевченко Тетяна Миколаївна** (Одеса) Есеїстика Василя Махна в контексті його поетичної творчості

#### Секція 6

#### Слов'янські літератури у контексті світової культури

*Керівник секції – професор Львівська Ніна Іллівна*

1. **Богуславська Лариса Георгіївна** (Дніпро) Ніцшеанська ідея надлюдини в художній рецепції Михайли Коцюбинського
2. **Верзілова Лизавета Федорівна** (Одеса) Компаративний аналіз екранізації та однойменного роману Олександра Беляєва «Людина-амфібія»: інтерпретація героїв
3. **Львівська Ніна Іллівна** (Херсон) Конспірологічний роман кін. ХХ – поч. ХХІ ст. : жанровий інваріант та його модифікації в слов'янських літературах
4. **Кириллова Оксана Олександрівна** (Одеса) Українсько-турецькі відносини в історичному романі Миколи Лазорського «Степова квітка»
5. **Куца Лариса Петрівна** (Тернопіль) Художня трансформація концептосфери Януша Корчака у повісті Марини Аромштам «Коли відпочивають янголи»
6. **Куца Ольга Павлівна** (Тернопіль) Праця М. Драгоманова «Східна політика Германії та обрусіння»: «нелегке втягування» у слов'янські літературні справи
7. **Лу Чжоу** (Китай) Про сприйняття Олександра Пушкіна в Китаї у ХХ столітті

8. **Нерян Софія Олександрівна** (Одеса) Психотипи у «Повістях Белкіна» О.С.Пушкіна
9. **Онопрієнко Анастасія Дмитрівна** (Херсон) Бог / Диявол у поезії французького та російського символізму
10. **Рвачова Анастасія Витальєвна** (Одеса) «Скляний равлик» Мілорада Павича як об'єкт метамодерних ідей
11. **Сподарець Галина Володимирівна** (Пассау, Німеччина) Топоси Дніпра-Борисфена в латиномовній поезії XVI – XVII ст.
12. **Тэн Чжо** (Китай) Про вивчення творчої спадщини В.І. Даля в Китаї

## ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

К печати принимаются статьи, соответствующие требованиям МОН Украины и включающие такие элементы: постановка проблемы в общем виде и её связь с важными научными и практическими задачами; анализ основных исследований и публикаций, на которые опирается автор; выделение нерешённых проблем, рассматриваемым в статье; формулировка целей (постановка задач); изложение основного материала исследования с обоснованием научных результатов; выводы и перспективы дальнейших исследований в данном направлении.

**Технические требования:** объём – не менее 7 страниц формата А4, набор в редакторе MS Word для Windows в формате rtf / doc / docx шрифтом Times New Roman (кегель 14, интервал 1,5; все поля по 2 см, абзацный отступ – 1 см). Без переносов. Обязательно использовать неустраиваемый пробел (опция Shift+Ctrl+Пробел (с лёгким опозданием)) между инициалами (В. В. Виноградов), в других сокращениях (т. е; сб. статей; акад. Ягич) и позиции соединения небуквенного и буквенного знаков (I-ая пол. XIX в.; 320 с.; С. 29–37; Вып. 15; № 3 и под.). Во избежание лишних пробелов рекомендуем, набирая текст, включать окно показа скрытых знаков ¶. Ссылки делаются в квадратных скобках с указанием номера источника из составленного по алфавиту списка литературы, а при необходимости и номера тома и страницы. Напр.: [8] / [2; 3; 10] / [2, с. 181–184] / [7, т. 2, с. 36] / [2, с. 181–184; 4; 7, т. 2, с. 36]. Между числами ставить не дефис, а тире без пробелов. Напр.: в XIX–XX в.в.; С. 25–33; [6, с. 187–188].

На первой строке первой страницы указывается информационный код статьи по системе УДК (универсального десятичного кодификатора) кеглем 14. Вторая строка – **ФАМИЛИЯ, Имя, (Отчество)** на языке текста статьи полужирным шрифтом TNR кеглем 14. Третья и несколько последующих строк – данные об авторе кеглем 12 через интервал 1,0 на языке текста статьи: учёная степень, научное звание, должность, место работы, адрес учреждения, город и страна, в которых находится учреждение, телефон(ы) с указанием кодов; электронный адрес для связи с автором; желателен ORCID ID (международный идентификатор учёного), другие индексы, если они имеются.

После этого полужирным шрифтом кеглем 14 прописными буквами идёт **НАЗВАНИЕ СТАТЬИ** на языке текста статьи. Ниже – **Аннотация** на языке текста статьи объёмом **от 120 до 250 слов** (не более 2000 знаков). После окончания аннотации – **Ключевые слова:** от 4 до 7.

**Данные об авторе и аннотации** на русском (для статей на украинском или английском языках) или украинском (для статей на русском или английском языке), а также на английском языке (для статей на любом языке, кроме английского) размещаются после раздела **Литература**. Текст обязательной английской аннотации (**Summary**) выполняется профессионально.

**Аннотация** сокращённо отражает содержание статьи, она содержит объект (Object), предмет (Subject), цель работы (Purpose); методологию исследования (Methodology); результат (Finding); область применения результатов (Practical value); выводы (Results / Conclusions).

**Ключевые слова** (на украинском, русском и английском) должны быть лаконичными, отражать основные термины, понятия и фамилии лиц, о которых идёт речь в статье. Это могут быть слова и словосочетания. Печатаются после каждой аннотации на её языке.

**Литература** набирается в том же режиме, что и текст, и располагается после статьи в алфавитном порядке. Оформление каждой позиции производится в соответствии со стандартом, принятым в Украине в 2006 г.: ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 с дальнейшими уточнениями.

## AUTHOR'S GUIDELINES: ARTICLES

In accordance with the increased HAC demands, the articles offered for publishing are to include such items as: problem-setting; the most general survey linked with the important theoretical and practical tasks; analysis of the existing basic conceptions and works which tackle the problem studied and serve as a platform for the present research; task-setting; outlining the objectives and tasks of the current paper (strictly formulated); exposition of the research material proper with the results sufficiently grounded and accounted for; main conclusions of the carried out investigation and perspectives of further studies.

**Technical requirements.** The articles submitted are to cover no less than 7 pages A4. The text is to be presented as a MS Word for Windows document (.ref/.doc/.docx files are acceptable), Times New Roman 14 pt, 15 mm spacing; 20 mm margins, 10 mm indent. Word divisions are not marked. The use of fixed spacing is obligatory (option Shift + Ctrl+ spacing with a short pause) between the first name (and patronymic) initials and surnames (e.g. V. V. Vinogradov), in other types of shortening (e.g. Vol. 1; coll. of works; acad. Yagich), and in combinations of letter and non-letter symbols (1<sup>st</sup> half of the 19 c.; 320 p.; P. 29-37; Ed. 15; # 3 etc.). To avoid extra spacing it is recommended to start processing the text with the window of hidden symbols open: ¶. The works quoted or referred to are given in square brackets by their numbers from the references list with the page cited, if necessary. E.g. [8] – one resource without pages specified; [2; 3; 10] – three resources without pages specified; [2, p. 181-184] – one bibliographical resource coming as # 8 in the References list, with pages 181-184 bringing the quotation or information mentioned in the article; [7, vol. 2, p. 36] – one multivolume resource with the cited page specified; [2, p. 181-184; 4; 7, vol. 2, p. 36] – miscellaneous resources of different types. FYI It's dashes that are used between numbers and figures, not hyphens within the whole body of the text. No spacing is needed in such cases. E.g. 19–20 c.; P. 25–33; [6, p. 187–188].

The information code of the article (UDC) is given on the first line of the first page of the article in font Times New Roman 14 pt. The second line brings the author's **SURNAME, first and second (or patronymic) names**, TNR 14 pt. The next few lines, starting with the third, render **the information about the author of the article** which is given in the language of the paper, Times New Roman 12 pt, single-spaced. It lists the author's position, place of work, scientific degree, personal or/and university address together with the telephone number (and trunk-code if necessary), e-mail address and ORCID ID. Then there comes the **TITLE OF THE ARTICLE**, centre aligned and given in the language of the article, font style Times New Roman 14 pt, in **bold BLOCK** letters. The title is followed by the article's **Summary of 120-250 words** in the same language (not exceeding 2,000 symbols altogether). **Key-words** (from 4 to 7 units, generally) are placed after the summary.

Authors are required to give the same personal information together with the Russian (for articles written in Ukrainian or English), or Ukrainian (for articles written in Russian or English) summary, as well as its English equivalent (for articles written in any language but for English) after the block of **References**. We kindly ask our authors to pay special attention to the text written in the language which is not native for them and submit only its professional translation. Don't rely on Google Translator here! **Summary** gives the gist of the article, its structure reflecting that of the paper itself and comprising the following points: the object and the subject of the research; its objective (purpose); methods or methodology involved; main findings of the investigation; its practical value; general results. **Key-words** (in Ukrainian, Russian, and English) are expected to be brief and point to the main terms, definitions, notions, or surnames which outline the problems analysed in the article. Such words or word combinations are listed after each of the corresponding summaries in the language of the latter.

The list of **References** is given in the same style and register as the basic text, placed after the latter and structured in accordance with the Ukrainian National Standard of 2006: ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 with further amendments.

Українською, російською та англійською мовами

Адреса редколегії журналу:  
вул. Дворянська, м. Одеса, 265082  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

Адреса редколегії серії:  
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, 65058  
Філологічний факультет Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

*Верстка С. Остапенко*

Підписано до друку 24.11.2020 р. Формат 70x108/16.  
Ум.-друк. арк. 13,13. Тираж 100 пр.  
Зам. № 2182.

Видавець та виготовлювач  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4215 від 22.11.2011.  
65082, м. Одеса, вул. Єлісаветинська, 12, Україна  
Тел.: +38 (048) 723 28 39  
e-mail: druk@onu.edu.ua