

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
*Філологічний факультет*

# ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

*Збірник наукових праць*

Заснований у 1997 році

*Випуск 18*

Одеса  
«Астропринт»  
2014

УДК 82.09(083)

Засновник: Одеський національний університет  
імені І. І. Мечникова

Редакційна колегія:

- Є. М. Черноіваненко** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ) – відповідальний редактор;
- Г. М. Сивокінь** – доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України (Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка);
- Д. Уліцька** – доктор філологічних наук, професор (Інститут полоністики Варшавського університету);
- Н. М. Шляхова** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- В. Б. Мусій** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- Н. П. Малютіна** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- В. І. Силантьєва** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- О. В. Александров** – доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- Н. М. Раковська** – кандидат філологічних наук, доцент (ОНУ)
- М. В. Пащенко** – кандидат філологічних наук, доцент (ОНУ) – заступник відповідального редактора

Постановою Президії ВАК України (від 30.03.2011 р. № 1-05/3) збірник включено до переліку наукових видань, публікації в яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт із філології.

Рекомендовано до друку вченою радою філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова  
Протокол № 3 від 26.11.2013 р.

© Одеський національний  
університет імені  
І. І. Мечникова, 2014

---

**ЗМІСТ**

---

**ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ  
ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ*****Шляхова Нонна***

Художній світ як естетична реальність . . . . . 7

***Іванова Олена***Тілесність мистецтва слова в епоху тотальної  
інформаційності . . . . . 18***Сподарец Надежда***Модернизм как проблемное поле современной  
гуманитарной мысли. Литературоведческий дискурс.  
Статья четвертая . . . . . 29***Кондратенко Наталя***

Художній текст як ігрова реальність . . . . . 38

***Подлісецька Ольга***Предметна послідовність як головна ознака художнього  
світу (до питання пізнавальної функції твору) . . . . . 49***Буркова Евгения***

Принципы литературной критики Л. Шестова . . . . . 58

***Бондарук Ольга***Театральне життя у нарисах Ч. Діккенса  
і В. Г. Белінського . . . . . 69***Грицкевич Михаил***

Автор и читатель — многообразие диалога . . . . . 77

***Остапенко Сергей***Композиционно-содержательная организация текстов  
литературно-критических портретов О. Манделъштама  
1910-х гг. . . . . 86***Шевчук Олена***До питання про дефініцію поняття «традиційний  
історичний персонаж» . . . . . 99

**Стеблина Наталія**

Способи подачі новин про літературу журналістами  
інформаційних агенств (УНІАН та РІА НОВОСТИ) . . . . . 112

**ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД****Соколянський Марк**

О поезитке комедии Бернарда Шоу «Первая пьеса Фанни» . . . 120

**Шупта-В'язовська Оксана**

Екзистенційні виміри зради в циклі «В казематі» Тараса  
Шевченка . . . . . 129

**Морева Тамара**

О циклизации в «Пестрых сказках» В. Ф. Одоевского . . . . . 137

**Фокина Светлана**

Авторская символика в стихотворении М. Цветаевой  
«Лютня» . . . . . 150

**Добробабина Ольга**

«Крейцерова соната» Л. Н. Толстого: парабола  
и евангельский текст . . . . . 159

**Нечиталюк Ірина**

Онтологічна інтерпретація мотиву смерті у малій прозі  
кінця ХІХ — початку ХХ століття . . . . . 169

**Костенко Ганна**

Елементи оперетково-мелодраматичного стилю  
в українських драматичних жартах кінця ХІХ — початку  
ХХ століття . . . . . 183

**Тан Вэй**

Политические мотивы в стихотворениях Тараса  
Шевченко . . . . . 196

**ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ****Саснко Валентина, Пащенко Катерина**

Родо-жанрові особливості книги Ірини Жиленко «Номо  
feriens» . . . . . 205

**Шевченко Тетяна**

Жанрові особливості книги І. Лучука «Сумніви сорокалітнього» . . . . . 217

**Ісаєнко Любов**

Жанрова різноманітність лірики Станіслава Конака . . . . . 225

**Змінчак Наталія**

Засоби гумору і сатири у романі Валентина Тарнавського «Порожній п'єдестал» . . . . . 231

**Мегеря Тетяна**

«Зимова казка» Леоніда Кононовича: особливості екзистенційного наративу . . . . . 243

**Саворовская Анна**

Романтический мотив встречи с двойником из зазеркалья в произведениях В. Я. Брюсова и А. В. Чайнова . . . . . 256

**Широкова Виктория**

Поэтика имени в романе М. Кузмина «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» . . . . . 267

**ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ****Штельмухова Юлія**

Чеховська тема в есеях В. Вулф . . . . . 275

**Тимченко Раїса**

Плутовская родословная латиноамериканского диктатора (Алехо Карпентьер — Франсиско де Кеведо) . . . 284

**Мусий Валентина**

К вопросу о содержании категории «художественный мир» . . . . . 296

**Данильчук Ольга**

Жанр роману кар'єри в американській та європейській літературі . . . . . 306

**Науменко Валентина**

До Відня — за емоціями . . . . . 315

## РЕЦЕНЗІЇ

**Малютина Наталія**

В плену елегічного переживання. Рец. : Силантьєва В.  
 В изломе времени. Стихи филолога: в двух книгах. — Одесса:  
 Астропринт, 2011. — Кн. 1. — 144 с.; Кн. 2. —  
 128 с. . . . . 322

**Пащенко Микола**

Погляд зблизька або самопрезентація. Рец. : Автор — твір —  
 читач: зб. наук. праць / ред. кол. Є. М. Черноіваненко,  
 Н. М. Шляхова, М. В. Пашенко. — Одеса, 2012. — 240 с. . . . 327

## ЛІТОПИС ПОДІЙ

**Шляхова Нонна**

Круглий стіл — 2013. Обговорення проблеми «Художній  
 світ твору» . . . . . 336

**Малютина Наталія, Поліщук Ярослав**

Одеса в міжкультурному слов'янському просторі . . . . . 352

**Раковська Ніна**

Славістика у контексті сучасного гуманітарного знання . . . 357

**Степанов Євгеній**

XVI Международная научная конференция «Русистика  
 и современность» . . . . . 359

НАШІ АВТОРИ . . . . . 361

## ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 82.09:111.852

*Нонна Шляхова*

### ХУДОЖНІЙ СВІТ ЯК ЕСТЕТИЧНА РЕАЛЬНІСТЬ

*У статті порушується проблема виявлення зображально-виражальних закономірностей концепту «художній (мистецький) твір».*

**Ключові слова:** художня правда, правдоподібність, умовність, уява, зображення, вираження.

*В статтю речі йде про виявлення зобразовано-виражальних закономірностей концепта «художественный мир».*

**Ключевые слова:** художественная правда, правдоподобие, условность, изображение, выражение.

*In the article is a problem identifying figurative expressive patterns of concept of «art world».*

**Key words:** artistic truth, plausibility, convention, image, expression.

Питання про відношення художнього світу до реальної дійсності було поставлене ще давньогрецькою літературною критикою. Прикметною ознакою літератури Платон назвав її здатність наслідувати дійсність — мімесис. Поширений у грецькій поезії принцип правдоподібності Аристотель і поклав у підвалини своєї «науки поезії». Зауважимо, вимога правдоподібності аж ніяк не зводилася до безпристрасної фіксації реальних фактів з чітко визначеним смислом і значенням — поетові належало говорити не про те, що сталося, а про можливе або неминуче. «Навіть якщо йому довелося б писати про те, що сталося насправді, він все одно залишається творцем» [1, с. 55].

Як бачимо, вже в аристотелівській поезиці наслідування не зводилося до подібної подібності, воно передбачало творчий вимисел, вигадку. І саме розуміння вимислу безпосередньо пов'язане з уявленням про художню правдивість. У вимислі «слід давати перевагу неможливому, але вірогідному, перед

можливим, яке довіри не викликає» [1, с. 89]. Довіру ж викликає те можливе, яке витримує перевірку життєвими подіями, підтверджується розвитком життя. І все ж художня правдивість базується за Аристотелем на принципі вірогідності, яка допускає існування у мистецтві неможливого, такого, що не узгоджується з вимогами здорового глузду. Неможливе може виглядати у мистецтві недоречним, неймовірним, дивовижним, яке, проте, викликає почуття естетичної насолоди. Для художньої виразності зображеного, доказу ймовірності неможливого «можна допускати й безглузде» [1, с. 85].

Художня неправдива правдивість виправдовується в поетиці Аристотеля специфічними законами мистецтва: «якщо воно зображує щось неможливе, то припускається помилки, але вона виправдана, якщо досягає своєї мети» [1, с. 86]. Вірогідно-неможливе — це і є основа глибинної суперечності художньої правди, яка тримається на зближенні — відштовхуванні реального й вигаданого.

Античний принцип мімесису зазнав творчої трансформації в середньовічній естетиці. Як адекватний античному мисленню неоплатонівцями був запропонований принцип художнього відтворення через «не наслідувальне наслідування».

Середньовічне художнє мислення стало опосередкованою ланкою між античним мімесисом та новоевропейським реалізмом. Як на думку М. Ігнатенка, «сучасний реалізм був би неможливий поза середньовічним принципом «не наслідувального наслідування», яке до зовнішнього античного наслідування долучало «вийняття» з об'єкта зображування його внутрішньої сутності для суб'єкта пізнання» [7, с. 164].

Сучасний український досвід засвоєння термінів «вигадка», «наслідування», «правдоподібність», «фікція» детально простежено вченими тернопільської філологічної школи у колективній монографії «Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація» (2005). Авторка розділу «Художній світ: поняття, структура, становлення» Надія Денисюк, коментуючи творчий пошук Г. Сивоконем українських відповідників (аналогів) латинських слів «зображувати», «винаходити», «створювати», «вигадувати», «творчий домисел», зауважує:



«отже, у 1960 році молодий український дослідник формулював коментар та оцінку давніх поетик у характерних для тодішнього літературознавства термінах: «зображення», «вимисел», «художня творчість», зберігати синонімічність таких слів, як вимисел/вигадка, не вказуючи не те, які латинські терміни він передав відповідником «художній» [6, с. 30].

Вважається, що радикальний крок у тлумаченні уяви здійснив І. Кант, розглядаючи уяву як силу, яка породжує вищу трансцендентну реальність. Кантівську ідею про продуктивну уяву підтримує Вільгельм фон Гумбольдт. Мистецтво, за Гумбольдтом, це здатність приводити уяву до стану закономірної продуктивності». Продуктивність полягає в тому, що митець створює ідеальний світ: закономірність — в тому, що цей світ завжди є пов'язаним зі світом реальним. Завдання митця полягає в тому, аби в створюваний ним світ «принести всю природу, вірно і повністю спостережену» в реальній дійсності.

Ці два концепти *ідеального* і *реального* зацікавили українського мислителя Олександра Потебню — «найбільш яскравого інтерпретатора ідей В. Гумбольдта» (О. Гулига).

У праці «Думка й мова», осмислюючи співвідношення ідеального й реального, вчений зауважує, що «мистецтво має своїм предметом природу в найширшому розумінні цього слова», і наголошує: «але воно не є безпосереднім відображенням природи в душі, а певною видозміною цього відображення. Між твором мистецтва й природою стоїть душа людини». І знову сутнісно важливе уточнення: «тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю» [13, с. 132].

Зауваживши, що Гумбольдт обрав за «висхідну точку» мистецтва реальну дійсність, Потебня погоджується з ним в тому, що «царство фантазії (під якою тут можна розуміти взагалі творчу здатність душі) є рішуче протилежне царству реальності» [13, с. 132].

Специфічну властивість витвореної творчою уявою митця художньої реальності український вчений бачить у тому, що її правдоподібність не підлягає сумніву й перевірці, оскільки у поезії відповідність образу та ідеї не доводиться, а «створюється як безпосередня вимога духу». Звідси унікальна автентичність

художнього відкриття («поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної дії»), його відмінність від наукової думки, яку можна висловити й інакше. «Є багато створених поезією образів, у яких не можна нічого ні додати, ні відняти, але немає і не може бути досконалих наукових творів» [13, с. 141].

Ознакою художньої реальності є умовність, яка допускає ймовірність неймовірного, фікцію («у царя Трояна цапині вуха»). Тим, хто вимагає безумовної правди від художнього твору, Потебня пропонував відповісти на питання, що таке правда і чи відрізняють вони правду від правдоподібності.

Вчення Потебні про правдоподібну умовність художнього світу має творче відлуння у феноменології Романа Інгардена. Польський вчений питання правди і правдоподібності в літературному творі розглядає з позиції філософської теорії мистецтва. Стикаючись з фактами різнотлумачення концепту правдивості (істинності) творів мистецтва, феноменолог замислюється: чи є правдивість самодостатньою цінністю, поза межами художності, чи вона складає «сутнісний компонент художньої чи історичної вартості твору». Саме поняття «правдивість» як сутнісний компонент художньо естетичної цінності твору філософ пропонує вживати у кількох значеннях. «Правдивість» як наслідок пізнавальних можливостей саме художньої літератури; «правдивість» як *досконале* втілення особливої поетичної умовності («казковості»); «правдивість» твору як слід діяльності й *особистості* автора; «правдивість» твору як сила його впливу на реципієнта; «правдивість» як єдність *ансамблю* якісних моментів у мистецькому творі.

Що стосується останньої ознаки «правдивості» художнього світу твору, то вона, за Інгарденом, завдячує саме творчій діяльності митця, завдяки якій твір стає естетично активним і здатним загартовувати читача. Прикметно — про цю рису естетичної досконалості твору польський вчений Р. Інгарден висловився словами дуже близькими до слів українського мислителя О. Потебні: «У цьому випадку ми часто говоримо, в творі нічого не можна змінити, не можна нічого додати чи відняти, якщо ми не хочемо зруйнувати ту особливу цільність, внутрішню гармонію, які явно виступають у творі» [8, с. 104].

Уява, фантазія, мрія — одна з головних дефініцій епохи передромантизму і романтизму. «Після занепаду романтизму концепція уяви надовго втрачає естетичну актуальність і лише з середини ХХ ст. під впливом філософських феноменологічних пошуків про уяву знову почали писати у працях з естетики та теорії літератури. Отже, підсумовує російський вчений О. Махов, — є підстави говорити не лише про окремих письменників, але й про уяву певних епох, стилів, напрямів, а також про певні образи як продукти «колективної уяви» [11].

Що стосується поняття «правдоподібність», то на думку філософа В. Подороги, кожного разу воно по-новому визначається [12, с. 10–11].

У літературному мімесисі, як він гадає, можна виокремити три активно діючі різновиди:

1) мімесис 1 — зовнішній, без нього була б неможливою розповідь про дійсність, в цьому розумінні міметичне відношення зазвичай інтерпретується з позицій класичної теорії наслідування;

2) мімесис 2 — внутрішній, у якому йдеться про мімесис як самодостатню властивість художнього світу «автономно незалежного від світу реального». Розмаїття мімесисів (внутрішніх) співвідноситься з розмаїттям літературних світів, тому такими очевидними є відмінності однієї літератури від іншої;

3) мімесис 3 — тип мімесису, спрямованого на зовнішні зв'язки між окремими творами окремих письменників: взаємне цитування, епіграфи й присвячення, плагіати і взаємозапозичення [12, с. 10–11].

Літературу можна розглядати, нагадує філософ, по-різному, наприклад, з точки зору її наслідувальної достовірності (принцип *правдоподібності*). Правда, ця міра «правдоподібності» кожного разу по-новому визначається [12, с. 10].

Питання про специфіку художньої правдивості порушив відомий російський вчений Д. Лихачов у статті «Внутрішній світ художнього твору», опублікованій 1968 року у журналі «Вопросы литературы».

Вивчаючи відображення дійсності у світі художнього твору, літературознавці, зауважує Лихачов, обмежуються як правило

тим, що звертають увагу на те, вірно чи не вірно відображені у творі окремо взяті явища дійсності.

Помилку дослідників, різні «вірності» чи «невірності» в зображенні художньої дійсності вчений вбачав у неспівмірності світу реального і художнього («міряють світовими роками квартирну площу»).

Щоправда, визнає Д. Лихачов, стало вже трафаретним вказувати на відмінність дійсного факту і факту художнього. «Відмінність світу реального і світу художнього твору усвідомлюється вже досить гостро. — Міркує вчений і уточнює, — Але справа полягає не в тому, щоб «усвідомлювати» щось, але й визначити це «щось» як об'єкт вивчення» [9, с. 725].

Справді наукове вивчення цього об'єкту в його художній специфіці стало можливим у вітчизняній науці лише у 70-х роках минулого століття — радянське літературознавство віддавало перевагу ідеологічним інтерпретаціям і тлумаченням [15, с. 3].

Між тим, вже на початку 20-х років минулого століття російський вчений А. Скафтимов порушив питання про потребу теоретичного вивчення літературного твору саме «як естетичного явища». Запропонована історико-літературна методологія передбачала нове розуміння літературної дійсності саме як естетичного феномена, «який виявляється перш за все поглибленням і ускладненням першорядного питання науки — про шляхи осмислення і визначення об'єкта вивчення» [14, с. 163]. За попереднього історико-культурного підходу до літературного твору, зауважує вчений, коли не враховувалася його естетична природа, труднощі осягнення наукою об'єктом в його істинній реальності мало відчувалися. Вся дійсність твору зводилася до його предметного і зовнішньо-логічного змісту. У зв'язку з кваліфікацією літературних явищ як естетичної реальності, змінилися і вимоги до процесу дослідження: «тепер літературний факт, навіть за наявності його безпосереднього сприйняття, постає як щось пошукуване і для наукової свідомості надто далеке і складне» [15, с. 163].

А чи взагалі можливий теоретичний аналіз художнього об'єкта, замислюється Скафтимов, чи можливі якісь норми і

критерії для визначення естетичних властивостей естетичного об'єкта, якщо сприйняття його залежить від того, хто сприймає; чи можливо це, «коли всякий художній образ є багатозначним, як це ґрунтовно роз'яснив Потебня?» [14, с. 165].

Проте визнанням складності проблеми, оптимістично зауважує вчений, не знімається сама проблема. І уточнює: «мета теоретичної науки про мистецтво — осягнення естетичної цілісності художніх творів» [14, с. 166].

У ті ж таки 20-ті роки Михайло Бахтін пише працю «До питання методології естетики художньої творчості», яку розглядає «як спробу методологічного аналізу основних понять і проблем поетики». Окремий розділ цієї праці присвячений вивченню естетичного об'єкта в поезії [2, с. 265].

Для естетики словесної художньої творчості як науки художній твір, допускає вчений, безумовно є об'єктом пізнання і уточнює: це пізнавальне ставлення до твору має вторинний характер, «первинним же ставленням має бути чисто художнє». А відтак об'єктом естетичного аналізу має бути те, чим є твір для спрямованої на нього естетичної діяльності художника і спостерігача.

Об'єктом естетичного аналізу, таким чином, є *зміст естетичної діяльності* (і споглядання), спрямованої на твір. І як узагальнюючий висновок: «Зрозуміти естетичний об'єкт в його чисто художній своєрідності... перше завдання естетичного аналізу» [2, с. 275].

Художній твір — «власне естетичний об'єкт» — Бахтін розглядав як принципово нове особливе буттєве утворення, не природничонаукового, і не психологічного, і не лінгвістичного характеру — це своєрідне естетичне буття, «яке включає в себе творця» [2, с. 324].

У процесі творчої діяльності художника слова, зауважував вчений, доводиться стикатися як з явищами існуючої дійсності, так і з традиціями словесного мистецтва. Доводиться боротися зі старими чи за старі літературні форми, долати їхній спротив чи знаходити в них опертя. Проте в підґрунті цих стосунків, «у межах винятково літературних контекстів» лежать суттєвіші чинники, що визначають стосунки з «дійсністю пізнання і вчинку».

Кожний художник, за Бахтіним, у своїй творчості *«якщо вона значуща і серйозна, є немов першим художником, йому безпосередньо доводиться займати естетичну позицію стосовно по-заестетичної дійсності»* [2, с. 292].

Зайняти естетичну позицію, це, зокрема, й визнання того факту, що в художньому творі діють дві ціннісні системи, дві закономірності, «змістовна і формальна закономірність». «Тільки за цієї умови, — наголошував Бахтін, — ми можемо говорити про твір як про художній» [2, с. 293].

Порушуючи питання про методику естетичного аналізу форми, вчений визнавав, що досить часто форма розуміється тільки як «техніка», що є характерним і для формалізму, і для психологізму в мистецтвознавстві — «ми ж розглядаємо форму у власне естетичному плані, як художньо-значущу форму» [2, с. 311–312].

Художньо значимою форма стає, за Бахтіним, коли виражає активне ціннісне ставлення автора-творця і реципієнта (спів-творця форми) до змісту. У статті Бахтіна «Слово в житті і слово в поезії Волошина» зазначено: «За допомогою художньої форми творець займає певну *активну позицію стовно змісту»* [4, с. 106]. У праці «До питань методології естетики словесної творчості», визначивши автора-творця «конститутивним моментом художньої форми», Бахтін розкриває виражальні можливості художньої форми: «Форму я маю пережити як моє активне ціннісне відношення до змісту, щоб пережити її естетично: у формі і формою я співаю, розповідаю, зображую, формою я виражаю свою любов, своє утвердження, своє прийняття» [2, с. 312].

У контексті цих бахтінських розмислів про взаємозалежність форми і вираження варто згадати «діалектичне вчення про художню форму» видатного російського філософа Олексія Лосєва.

У праці «Діалектика художньої форми» (1927) Лосєв наголосив — художня форма, чи вираження — є специфічною формою. Адже не кожне вираження художнє. На питання, в чому ж специфікум *художньої форми*, філософ дає феноменолого-діалектичну відповідь: «*Художнє вираження, чи форма, є таке*

вираження, яке виражає дану предметність повністю і в абсолютній адекватії... так, що у вираженому не більше і не менше сенсу, ніж у виражаючому» [10, с. 45].

Зауваживши, що художнє у формі є принципова рівновага логічної і алогічної стихій, вчений наголошує — таке визначення художнього вираження має замінити абстрактно-метафізичне вчення про «ідеальне», «реальне», про «втілення ідеального в реальному», згідно з яким в уяві митця спочатку виникає образ «сміслової предметності» (зміст) майбутнього твору, а вже згодом відбувається його художнє оформлення.

Філософ-діалектик Лосев таємницю художньої форми вбачає в її ідеальній виражальності. Будь-яка предметність, за Лосевим, вже передбачає певний план, чи завдання, певний принцип свого вираження. І створюючи художній твір, митець ніби повсякчас вслухається в це ідеальне вираження, в це ідеальне співвідношення предмету з його позасмісловими моментами, *порівнює* з ним створювану художню форму, повсякчас замислюючись, чи відповідає «це тій ідеальній вираженості чи суперечить їй». При цьому вчений робить суттєво важливе уточнення — «сама по собі предметність не є завданням мистецтва. Завдання мистецтва — дати *вираження* предметності» [10, с. 76].

З феноменом ідеального вираження пов'язане і лосєвське вчення про *першообраз*. Автор є творцем форми, але форма сама творить свій першообраз, а відтак сама стає «своїм першообразом». Автор творить щось одне конкретно визначене, а виходить — дві сфери буття, адже створюване ним є саме тождністю «двох сфер буття, образу і першообразу, водночас» [10, с. 82].

Ця теза вчення Лосєва про діалектику художньої форми добре вписується, як нам видається, у контекст методології естетики словесної творчості Бахтіна, у якій йдеться про дві закономірності, що одноментно керують художнім твором — змістовна і формальна закономірність [2, с. 254]. Тільки тут починає відкриватися для діалектичного розуму, — зізнається філософ, — таємниця самодостатності художнього буття, її повного самообґрунтування і самодоказовості» [10, с. 82].

І саме в цій самоадекватності, самодостовірності й основа художньої форми, сутність мистецтва. «Мистецтво відразу — і образ, і першообраз. Воно — такий першообраз, якому не передбачається ніякого іншого образу» [10, с. 82].

Коментуючи цю діалектичну думку О. Лосева, російський естетик В. Бичков узагальнив: «Тут Лосєву вдалося відкрити найважливіший і найзагальніший закон мистецтва, який згодом надовго був забутий вітчизняною естетикою, що абсолютизувала частковий й історично локальний принцип відображення» [3, с. 897].

### ЛІТЕРАТУРА

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. — М. : Художественная литература, 1957. — 182 с..
2. Бахтин М. М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М. : Художественная литература, 1975. — С. 6–72.
3. Бычков В. В. Выражение невыразимого или иррациональное в свете рации // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. — М., 1995. — С. 887–907.
4. Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. — Будапешт, 1982. — С. 102–109.
5. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. — М. : Прогресс, 1984. — 350 с.
6. Денисюк Н. Р. Художній світ: поняття, структура, становлення // Неймовірно можливі світи: референтність, фікційність, текстуалізація. — Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. — С. 25–76.
7. Ігнатенко М. Генезис сучасного художнього мислення. — К. : Наукова думка, 1988. — 245 с.
8. Ингарден Р. О различном понимании правдивости («истинности») в произведениях искусства // Исследование по эстетике. — М. : Издательство иностранной литературы, 1962. — С. 93–113.
9. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. — Будапешт, 1982. — С. 725–732.
10. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. — М., 1995. — С. 10–571.



11. Махов А. Е. Воображение // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М. : НПК «Интелвок», 2001. — С. 141–146.
12. Подорога В. Мимесис. Материалы по античной антропологии литературы. Т. 1. — М. : Культурная революция, 2006. — 688 с.
13. Потебня А. А. Мысль и язык. — К. : СИТО, 1993. — 192 с.
14. Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. — Будапешт, 1982. — С. 161–174.
15. Тюпа В. И. Аналитика художественного. — М. : Лабиринт, 2001. — 192 с.

*Стаття надійшла до редакції 16 вересня 2013 р.*

УДК 007:82.0:316.77

Олена Іванова

## ТІЕСНІСТЬ МИСТЕЦТВА СЛОВА В ЕПОХУ ТОТАЛЬНОЇ ІНФОРМАЦІЙНОСТІ

*У статті розглядаються трансформації літератури як виду творчості та аналізуються зміни статусу мистецтва слова в умовах культури, зорієнтованої на інформаційні технології.*

**Ключові слова:** література, екранна культура, культура тотальної інформаційності.

*В статье рассматриваются трансформации литературы как вида творчества и анализируются изменения статуса искусства слова в условиях культуры, ориентированной на информационные технологии.*

**Ключевые слова:** литература, экранная культура, культура тотальной информативности.

*The transformations of literature as a kind of creation is examined and the changes of status of art of word in the conditions of culture oriented on information technologies are analyzed in the article.*

**Key words:** literature, on-screen culture, culture of total informativeness.

Маргінальні явища культури досліджувати завжди просто: оскільки для них характерна неоднорідність, суперечливість, межовий статус балансування на межі між домінуючими тенденціями суспільного розвитку, не завжди очевидна й осмислена опозиційність до центру, конфліктність щодо культури мейнстриму, окраїнність тощо. Маргінальне не вписується в загальноприйняті правила та уявлення, ідентифікується з декількома статусами одночасно, має жагу до експерименту, експлікує установку на порушення табу і кордонів. З іншого боку, маргінальність — ознака принципових соціокультурних змін. Це потенційна креативність, що проявляє себе в гібридних ознаках і трансформаційних стратегіях. Як протипага домінантному культурному канону вона може мати потужний позитивний заряд, що згодом реалізується у плідний культурно-творчий процес, хоча може стати і джерелом деструктивних змін. Так чи інакше, маргінальність має об'єктивні умови формування, які потребують вивчення та оцінки, а маргінальні явища — легітимізації та осмислення як чинники динаміки

культури. І це не лише шлях включення маргінальності до великої культури, асиміляція окраїн, а й усвідомлення потенціалу соціокультурного розвитку, пошук продуктивних форм діяльності і — зрештою — участь у конструюванні майбутнього, яке наближається швидше, ніж ми до нього адаптуємося. Зазначеного досить, аби оцінити складність та продуктивність наукового дослідження, в центрі якого постає маргінальний феномен. Ще цікавішою і водночас важчою є перспектива таких міркувань, якщо в центрі уваги опиняється феномен, що потрапив на маргінеси із самісінького центру культури як семіосфери, — мистецтво слова. Література сьогодні існує в умовах зміни способів осмислення і репрезентації дійсності та помітно потерпає від цього.

Значною мірою наш досвід сучасності формується екраном, новим соціокультурним феноменом, який відтворює нову парадигму комунікації, нові продукти творчої діяльності та нові форми рецепції. Екран вже породив особливий вид суспільної практики — екранну культуру та сформував стійкі репутаційні характеристики, зокрема і в царині художньої творчості, адже сучасне мистецтво без екрану не мислить себе і майже не спілкується з публікою. Серед його форм (екран телевізора, екран комп'ютера, екран планшета, екран телефону тощо) лише екран електронної книги ще зберігає зв'язок з книгою епохи книгодруку, натомість мистецтво слова в часи диджиталізації все ж втрачає свої колишні позиції. Загальна цифровізація культури та поява технічного посередника у спілкуванні автора і читача — це не лише зміна умов комунікації, це ще й перебудова *всього досвіду* їхнього спілкування, а також трансформація *предмету* діалогу — самого твору.

У добу технічної відтворюваності (В. Беньямін) репродукування позбавляє твір унікальності, самодостатності, перериває його зв'язок з традицією. Навіть більше: техніка репродукції сьогодні досягла стадії, коли завоювала собі місце серед мистецьких технологій виробництва. Це означає, що репродукція набуває статусу самостійного творіння, в якому техніка замінює неповторний вияв масово повторюваним, що принципово змінює рецепцію твору через суттєве наближення його до

аудиторії (наближене сприймається без критики, самозаглиблення поступається розвантаженню, масовому спогляданню). У цьому контексті слід визнати, що значно більш принциповою є межа між «живим» театральним видовищем (концертом) і тим, що транслюється радіо- чи телеканалом, ніж між літературною драмою і оригінальною радіоп'єсою в радіоефірі, адже апаратура суттєво впливає на саму природу твору. Ефект співпричетності публіки і виконавця, імпровізаційність, рівень неочікуваності, унікальності мистецького продукту, семіотична насиченість мови спілкування мистецтва редукуються за умов технологічного опосередкування результатів творчої діяльності. І в цьому сенсі електронну книгу можна тлумачити як пролог екранного майбутнього літератури, технічно залежної та зорієнтованої на тиражування. Ситуація змінилася принципово, тож саме навколо електронного слова, навколо «переходу від книги до екрана, сконцентрувалися головні гуманістичні проблеми нашого часу» [6, с. 256].

Маргіналізація мистецтва слова — ознака принципових соціокультурних змін, що має об'єктивні чинники та спричинюється формуванням інших культурних домінант, а новий статус літератури потребує усвідомлення, адже їй доводиться не просто обживати нові території, а ще й звикати до нового самовідчуття. І якщо майбутнє літератури поки що примарне, то її сьогодення може розповісти про характер змін, що вже стартували. *Метою* цієї статті є осмислення трансформацій літератури, спричинених новими інформаційно-комунікаційними можливостями сучасності та зміною статусу мистецтва слова в умовах культури тотальної інформаційності.

Від літературознавців сьогодні все частіше можна почути, що колишні підходи до розвитку літератури непродуктивні для опису нинішнього її положення: «Може, зараз література як динамічна система, що розвивається сама по собі, перебуває в точці біфуркації? Закономірності минулого практично припинили визначати її стан» [4, с. 34]. Усвідомлення змін ще не прийшло, адже для осмислення поступу літератури потрібне дистанціювання, натомість маємо відсутність літературного процесу. Ті, що творять літературу, не відчувають траєкторії її

руху, як не бачать цих послідовних кроків і ті, хто за нею спостерігають: «Сучасний літературний пейзаж — це неймовірне розмаїття фарб. Але вражає в цій картині одна її особливість: майже повна відсутність взаємозв'язку між її компонентами. Часто декларуються якісь тенденції, течії, школи сучасного літературного процесу (медгерменевтика, необароко, нео-авангард, гіпернатуралізм, новий реалізм, постреалізм та інші), але... не впливають на літературу... зараз розмаїття літератури постає саме як хаотичне нагромадження художніх явищ, випадкових і необов'язкових» [4, с. 29—36]. Літературно-мистецький досвід сучасності характеризується *антиномічністю, різновекторністю*, що й демонструє відсутність літературного процесу як очевидного руху літератури. Спричинена така ситуація, на нашу думку, зміною статусу мистецтва слова та його здобутків. Зупинимось на цьому детальніше.

Концепції літератури як діяльності, що створює самоцінний витвір, котрий містить у собі цілий художній світ, що існує на власних засадах та потребує активної читацької рецепції, з'явилися в епоху книгодруку (М. Мак-Луен) та були адекватні її природі саме на цьому етапі розвитку. Усі шукання теорії літератури ХХ століття так чи інакше були пов'язані з бажанням розкрити цінність твору як унікальності, аж до деяких деконструктивістських: поняття «залишкові сенси», введене Ж. Дерріда, базується на розумінні наявності в тексті деякої інтелектуальної напруженості, асоціативної аури як джерела руху і приросту його сенсу, який не може зупинитися. Проте, постмодернізм покінчив з автентичністю, справжністю й самою дійсністю: істина — нереальна, можливі лише версії правди, тож нема сенсу надто серйозно ставитися до її пошуків і констатації віднайдення. Аби ідентифікувати відмінність станів літератури, Р. Барт вводить розрізнення категорій «текст» і «твір»: твір ґрунтується на естетиці свідомості, впорядкованого змісту, а текст — естетиці несвідомого, рознесеного смислу, твір — цілісний знак, текст — розірваний. Текст не є самоцінним самототожним цілим, він весь — цитати і не має об'єднувального центру, а оригінальністю є перекомбінування елементів. Твір — те, що сказав автор, текст — те, що сказалося, незважаючи на

волю автора. У тексті, на відміну від твору, де панує автор, переплітаються різні коди, тому тут панує письмо: «текст — багатовимірний простір, де поєднуються і сперечаються один з одним різні види письма» [1, с. 388].

У нових умовах існування літературний твір, що раніше сприймався як унікальне смислове ціле, тепер стає частиною глобального інформаційного простору. Окремий твір апріорі в культурі тотальної інформаційності вміщений у таку кількість інформаційних потоків і дій, які забезпечуються новими комунікаційними можливостями інформаційного простору, що нівелюється його статус самоцінного феномена. Знаходячись у цьому полі, будь-який твір втрачає самостійну цінність, стаючи часткою поля, його малим фрагментом, що містить порівняно невеликий обсяг змісту як обмежене інформаційне повідомлення. У глобальному інформаційному просторі немає одиничного, є тільки ділянки єдиного, які постійно треба освоювати як нові території — далі й далі. Сучасна комунікативістика трактує літературу як «безмежний континуум або суцільне дискурсивне середовище» та «безмежний комунікаційний процес реінтерпретацій інтерпретацій плюралістичності текстів і дискурсів» [5, с. 268].

Втрата твором статусу самоцінного феномену свідчить про те, що він не є світом зі своїми законами, а тому не бачиться як самість (як замкнений на собі) та як самоцінність (як унікальний зміст, що реалізується тільки тут), хоч (парадоксальність!) саме зараз зростає кількість творів (та інтерес до них) з фантастичним сюжетом, хронотопом, героєм: на рівні зображуваного (героя) — це особливий світ зі своїми законами, на рівні зображення (автора) — тиражування, експлуатація, часто ще й примітивізація вже «відкритих» раніше світів (наприклад, сучасні варіації жанру фентезі). Твір не продукує унікального бачення світу, а долучається до інтерпретації вже наявних бачень, через що літературу часто сьогодні звинувачують у немасштабності, непринциповості, мінімальній змістовій наповненості.

У творі, що має статус самоцінного феномену, зміст невіддільний від форми, «тіла» твору, через що той і усвідомлюється як реальність, тобто світ, що є тільки тут і ніде більше (а тому

він замкнений на собі, на своїх законах, яка б кількість зовнішньотекстових зв'язків у нього не налічувалась), а це «тут» є образом (моделлю, концепцією тощо) реальності, що розкрилася свідомості автора, постала у створеному і зображеному світі героя, аби читач, зрозумівши їх обох, усвідомив своє місце і в діалозі з ними, і в комунікації з дійсністю. «Тіло» твору, разом з його ціннісно-функціональним статусом, сучасна культура прагне розчинити в інформаційному потоці. Ця тенденція має декілька форм реалізації.

Сьогодні має місце архітектонічно-композиційна трансформація літератури, причому у двох напрямках одночасно — контамінації і фрагментації твору. Твір як ціле в умовах сучасності нерідко постає як складена єдність, що характеризується принциповою фрагментарністю, а окремі твори оформлюються як єдиний твір, ціле, що отримало додаткові підстави для об'єднання. В одному випадку митцеві не вдається цілісне розгорнуте висловлювання про світ, а лише серія коротких повідомлень, бо нема можливості охопити реальність єдиним поглядом, в іншому — окремі висловлювання щодо світу з часом бачаться як такі, що мають так багато перегуків, зв'язків, взаємопосилань, що за умови їх компонування в ціле розкажуть більше, ніж поодинці.

Якщо твір складається з корпусу текстів, то вони утворюють єдність, що пов'язується загальною ідеєю, темою чи проблемою. При цьому щеплення текстів, входження їх у множину — можливість різновекторних інтерпретацій змісту, оскільки кожен окремих фрагмент має свою текстову стратегію. Якщо біблійну притчу не можна розглядати поза межами великого цілого Біблії, а лише у світлі його, бо окремих фрагмент не може мати самостійного функціонування, а це ціле постійно відсилає до самого себе, встановлюючи й підтримуючи внутрішньотекстову інтерпретацію фрагментів, то збірка в сучасних умовах — це інтертекст без наявного внутрішнього структурування фрагментів, з неоднорідністю семантичної структури. Відсутність цілого, що має вищий рівень організації, пояснюється кризою метанарації (Ж. Ф. Ліотар), неможливістю піднятися на вищий рівень бачення реальності. Це шлях до еkleктизму, який по-

збавлений єдиного погляду на світ, як і спільних цінностей, та є механічною сумішшю. Фрагментарність, нелінійність викладу, порушення причинно-наслідкових зв'язків, композиційна розрізненість — норми сучасної літературної практики. Так, у статті О. Галети «Між автором і читачем: феномен упорядника в сучасній українській літературі» антологію пропонується розглядати як своєрідний жанр зі складною структурою [3, с. 81]. Однак часто форма збірки, де компоновання, співвідношення елементів важливіші за окремі думки, виражені в конкретних словах, перетворює творчість на маніпуляцію з пробілами між словами, бо сама конструкція й «пусті місця» в ній мають більше значення, ніж власне сказане.

Література демонструє також тенденцію жанрової трансформації, яка теж здійснюється у двох напрямках — розмивання й застигання жанрових форм. Жанрові параметри деяких творів визначити важко, або можна визначити принципово порізно, інші ж твори є продукцією, що витримана у жорстких жанрових межах, що іноді виглядає нарочито і схематично, — це вияв тенденції застигання (і відповідно — стагнації) окремих жанрових форм, зокрема затребуваних широкою аудиторією (мемуари, щоденники, детективи, фентезі і т. д.). Жанрова трансформація може бути інтерпретована як відсутність (або непрочитуваність, неусвідомлюваність) чіткої налаштованості комунікації, авторської інтенції та (чи) читацьких очікувань, або як сигнал формування нових жанрових форм та одночасної орієнтації комунікативної практики на колишній досвід мовлення з його жанровими стандартами.

Антиномічні тенденції в сучасній практиці мистецтва слова, про які йшлося вище, свідчать, що в нових інформаційно-комунікаційних умовах змінюється уявлення про форму твору, його тілесність, яка поступово втрачає недоторканість: «Щоб з'ясувати важливість матеріального носія, погляньмо на книгу. Подібно до людського тіла книга — це форма передачі та зберігання інформації, і подібно до людського тіла книга зберігає кодування в тривкому матеріальному субстраті. Після того як кодування в матеріальній базі відбулося, змінити його буде аж не так легко. Друк і білки в цьому сенсі мають більше спільного



одне з одним, ніж з магнітними кодами, які можна стерти або перезаписати простою переминою полярності... Маючи тіло, книжки й люди мають, що втрачати... Тиск, що відчувається в сучасну епоху в бік дематеріалізації... впливає на людські й текстуальні тіла одразу на двох рівнях: як зміна в тілі (матеріальний субстрат) і як зміна в повідомленні (коди зображення/репрезентації)» [9, с. 54–56].

Мистецтво нині позначене інтенсивними формальними пошуками. Майстерність усе більше розуміється не як продукування унікальних, штучних, неповторних витворів, а як технологічність, з чим і пов'язується рівень художньої якості твору: «Література стрімко здобуває нові функції в контексті культури. Якщо суспільство не хоче бачити в письменникові вчителя і моральну інстанцію, то з'являється новий письменник — професіонал-технолог. Він вивчає як соціолог попит нинішньої аудиторії, потурає йому, спрощує його, перетворюючи письменництво у виробничий процес, іноді з застосуванням найманої сили» [4, с. 32–33]. Літературна творчість за таких умов нерідко розуміється як прикладна сфера, ремесло, де важить не стільки авторське «я», скільки рецептурна обізнаність, не стільки унікальність, скільки трендовість твору, не його глибина, а актуальність, відповідність часу.

П. Сорокін, описуючи сучасну культуру як присмерк культури чуттєвого типу, зазначає, що мистецтву сучасності «доводиться постійно змінюватися, вибудовуючи ланцюг примх і образів, оскільки інакше воно буде нудним, нецікавим і непривабливим. З цієї причини це мистецтво зовнішнього вияву, так би мовити, напоказ. Оскільки воно не символізує ніякої надчуттєвої цінності, а базується на зовнішній самопрезентації... це мистецтво професійних художників, що догоджають пасивній публіці. Чим воно більш розвинуте, тим більш яскравими стають його характеристики» [8, с. 437]. Професіоналізм веде до уніфікації та безкінечної багатоформності, багатоманітності. Така ситуація напряду пов'язана з поступовою зміною ціннісно-функціонального статусу літератури: майстерність як зовнішній фактор по відношенню до твору (володіння техніками письма) стає засобом обробки матеріалу та оптимізації

також зовнішніх авторських стратегій: «Мова і мистецтво припиняють бути основними факторами формування критичного сприйняття і стають просто способом пакування словесних товарів масового вжитку» [7, с. 390].

Якщо приймати позицію, що твір розкриває зміст реальності в авторському розумінні, то світ літературного твору сьогодні все більше віртуалізується, втрачаючи зв'язки з об'єктивною дійсністю. Автор не прагне осмислити реальність (або не в змозі цього зробити), читач не сподівається зустріти в творі відповіді на «питання часу». Твір як художній світ давав можливість розкрити закони реальності та усвідомити життя в ній завдяки наявності зв'язків з дійсністю. Література сьогодні все менше здатна бути образом чи моделлю реальності, вона майже позбавлена виходів у соціокультурну практику та є відірваним світом ілюзії, що лише прикидається життям. Вона не має на меті формування світогляду чи розкриття проблем сучасної людини. Характерною щодо цього є також тяжіння до нівеляції межі між фактуальними (орієнтованими на реальний факт) й фікціональними (орієнтованими на вимисел) творами. Іноді без додаткових даних взагалі важко визначити, яким є текст, документальним чи художнім, при тому що документальний цілком може витворювати віртуальний світ, використовуючи окремі факти про реальні події і реальних осіб (будувати версії), а художній — просто переповідати конкретну ситуацію з життя, без найменшого розширення горизонту бачення (будувати оповідь). Саме такими є нові твори Л. Костенко, Т. Прохаська, О. Забужко, Ю. Андруховича.

Описані вище тенденції — свідчення того, що досвід літератури змінився, бо змінилися механізми її функціонування, і він потребує осмислення як такий, що здобувається в інших соціокультурних умовах. Нові умови — це інформаційно-комунікаційний віртуальний електронний простір, де життя підпорядковується інформаційним технологіям. Література входить в це поле і відчуває його потужний вплив. Змінені правила гри ведуть до необхідності зміни всієї парадигми бачення літератури в хронотопі сучасності, адже «інформаційні технології впливають на книжки через розуміння того, що рано чи

пізно тіло друкованого видання буде сполучене з іншими носіями інформації» [9, с. 73].

Ю. Лотман стверджував, що саме периферія семіопростору є зоною зростання культури, вміщує її нові можливості, перспективи, чинники оновлення, стає авангардом розвитку, провідником майбутнього, полем формування нових орієнтирів, альтернатив, культурних пропозицій, що виникають як результат нестандартної, «неправильної», змішаної чи некерованої культурної комунікації. Вводити маргінальні об'єкти в систему наукового опису — мета, яка виправдовує труднощі подібного дослідження, що спричинюються соціокультурним статусом феномена, розмішеного на кордонах культурних систем. Маргінальність може бути гідною серйозної наукової уваги за умов правильно поставлених питань. Автор цієї статті прагнув долучитися до обговорення проблем, які б стали орієнтирами для усвідомлення майбутнього мистецтва слова в культурі тотальної інформаційності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт ; пер. с фр. ; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
2. Беньямін В. Вибране / Вальтер Беньямін ; пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. — Львів : Літопис, 2002. — 214 с.
3. Галета О. Між автором і читачем: феномен упорядника в сучасній українській літературі / Олена Галета // *Studia methodological : Наративні виміри літератури* : [матер. міжнар. конф. з наратології. Тернопіль, Україна, 23–24 жовтня 2003 р.] / [упоряд. І. В. Папуша]. — Тернопіль : Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2005. — Вип. 16. — С. 81–87.
4. Голубков М. М. Есть ли сейчас литературный процесс? / М. М. Голубков // *Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения* : материалы Второй Междунар. науч. конф., 16–17 ноября 2006 г. — М., 2006. — С. 29–36.
5. Землянова Л. М. Коммуникативистика и средства информации : англо-русский толковый словарь концепций и терминов / Л. М. Землянова ; [под ред. Я. Н. Засурского]. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2004. — 416 с.

6. Ленем Р. Електронне слово: демократія, технологія та мистецтво / Ричард Ленем ; пер. з англ. А. Галушка. — К. : Ніка-Центр, 2005. — 376 с.
7. Мак-Люэн М. Галактика Гуттенберга : Сотворение человека печатной культуры / Маршалл Мак-Люэн ; пер. с англ. А. Юдин. — К. : Ника-Центр, 2004. — 432 с.
8. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / Пителир Со-рокин ; пер. с англ. С. А. Сидоренко ; [общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Сомогонов]. — М. : Политиздат, 1992. — 543 с.
9. Хейлз Н. К. Як ми стали постлюдством : Віртуальні тіла в кібер-нетиці, літературі та інформатиці / Н. Кетрін Хейлз ; пер. з англ. Є. Марічева ; [наук. ред. С. Ю. Шліпченко]. — К. : Ніка-Центр, 2002. — 430 с.

*Стаття надійшла до редакції 12 листопада 2013 р.*

УДК 82.02:168.522

*Надежда Сподарец*

**МОДЕРНИЗМ КАК ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ  
СОВРЕМЕННОЙ ГУМАНИТАРНОЙ МЫСЛИ.  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС.  
СТАТЬЯ ЧЕТВЕРТАЯ**

*В статье прослежено, как в литературоведческом дискурсе конца XX — начала XXI века разработана проблема концептуализации феномена акмеизма.*

**Ключевые слова:** акмеизм, методологический формат, постсимволизм.

*В статті прослідковано, як в літературознавчому дискурсі кінця XX — початку XXI ст. розроблена проблема концептуалізації феномену акмеїзму.*

**Ключові слова:** акмеїзм, методологічний формат, постсимволізм.

*This article reviews how in the discourse of literary studies during the late XX — early XXI century the problem of conceptualization of the phenomenon was analysed.*

**Key words:** acmeism, methodological format, postsymbolism.

Если к началу третьего тысячелетия литературоведческая мысль, обращённая к феномену символизма Серебряного века, вышла на ряд взаимодополняющих типологических характеристик, то исследовательскую методологию и соответственно формат типологического охвата такого литературного явления, как **акмеизм**, в постсоветской русистике отличает интенция поиска.

И в западной русистике, известной активностью разработок творчества отдельных представителей акмеистической школы, к этому времени не сформировалась однозначно принятая точка зрения на акмеизм, отвечающая логике исторического становления модернистских литературных группировок и направлений конца XIX — начала XX века. Например, **Е. Г. Эт-кинд** в статье «Кризис символизма и акмеизм», в ряду поэтов, «прямо или косвенно с акмеизмом связанных», называет имена М. Волошина, В. Ходасевича, Н. Недоброво, Г. Шенгели, советских поэтов С. Маршака, Э. Багрицкого, Н. Тихонова, К. Симонова, В. Рождественского и др.» [14, с. 461]. Здесь, оче-

видно, сказался, во-первых, опыт фундаментального историка литературы, позволивший Е. Г. Эткинду уловить алгоритм поэтических и концептуальных переключек поэтов разных культурных эпох. Во-вторых, такой подход соответствовал концепции первоначально популярной в западной русистике, а затем и у нас, статьи представителей московско-тартуской школы **Ю. И. Левина, Д. М. Сегала, Р. Р. Тищенко, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян** «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» [5], не только связавших акмеизм с феноменом семантической поэтики (ограничив, правда, само явление творчеством О. Мандельштама, А. Ахматовой), но и подчеркнувших ее продуктивность для поэтической культуры последующего времени.

Известный западный русист **Омри Ронен**, напротив, в переходной культурной ситуации конца XIX — начала XX веков, акмеизму, склонному к «синтезу», «цитатности», определил место «финальной школы», преодолевшей как реализм, так и модернизм [10].

Ясно, что продуктивная научная концептуализация феномена акмеизма возможна была только в системе определенных методологических параметров, которые согласуются с историко-литературоведческим и теоретико-методологическим опытом его изучения. Историография вопроса по акмеизму сегодня позволяет сделать вывод: в филологии конца XX — начала XXI веков разработано несколько линий концептуализации и литературоведческой идентификации данного явления.

В связи с тем, что историками русской литературы по акмеизму не была систематизирована информация фактографического характера, закономерным выглядят первые научные разработки этого направления, в которых приоритетным оказался *метод историко-литературоведческого описания*.

В 1997 году в России выходит «первая антология по истории акмеизма» [1, с. 250]. В книгу вошли стихи акмеистов, их манифесты, полемика вокруг творчества их современников, включая, «живые свидетельства литературного быта» [1, с. 2].

В этом же году украинская исследовательница **О. В. Червинская** и московский литературовед **О. А. Лекманов** в моногра-

фических работах представили первые опыты типологического осмысления акмеизма в постсоветской науке. Книгу О. В. Червинской можно назвать энциклопедией культурных и литературных фактов, научных позиций на предмет эпохи Серебряного века и акмеизма, в котором исследовательница отмечает «синтез» художественных поисков 10-х годов, проявление «подлинно русского менталитета» [12, с. 3]. В творчестве акмеистов она констатирует «идейный стержень, на котором в определенный момент крепился весь эстетический феномен русской культуры Серебряного века» [12, с. 212]. На фоне историко-литературоведческого и культурологического абриса эпохи и фактографии акмеистического движения О. В. Червинская квалифицирует последнее как литературное направление в границах постсимволизма.

Принципиально иной типологический статус акмеизма акцентирует в своих разработках О. А. Лекманов [6]. В рецензии на его «Книгу об акмеизме» литературовед Татьяна Двинятина отметила: «Работы Олега Лекманова, появившиеся в последние годы, могут претендовать на то, чтобы быть следующим шагом следующего поколения в изучении одного из самых значительных поэтических явлений XX века, и «Книга об акмеизме» — серьёзная и весьма обязывающая заявка в какой-то мере на итоговое и, возможно, ключевое слово о нем» [3].

Свое исследование О. А. Лекманов начал с первоисточников, скрупулёзно реконструируя историю акмеистического «Цеха поэтов» и акмеистического движения, ставшую реальной страницей истории поэтических объединений и школ России начала XX века. Работа ученого доказательно (языком историко-литературных фактов) сняла, акцентированную еще в 10-е годы отдельными символистами и многими их современниками, проблемность самого существования акмеизма как литературной школы, стремящейся доминировать в постсимволистской ситуации 10-х годов. Вместе с тем, в автореферате докторской диссертации, защищённой через два года после выхода «Книги об акмеизме», О. А. Лекмановым был вынесен вердикт: «...претензии шести членов «Цеха» провозгласить новое, наследующее символизму, *литературное направление* —

акмеизм, в целом оказались не обоснованными, хотя оно оставило глубокий след в творчестве этих шести поэтов» [8, с. 33]. Эта мысль получает полную ясность в контексте общей концепции акмеистического движения, какое ученый моделирует как «сумму трех концентрических окружностей. Первый, самый широкий круг, образуют участники «Цеха поэтов». Второй круг — собственно шесть акмеистов [Н. Гумилев, С. Городецкий, О. Мандельштам, А. Ахматова, В. Нарбут, М. Зенкевич. — *Н. С.*]. Третий, наиболее эзотерический, — стихотворцы, чью поэтику, в соответствии со сложившейся традицией, мы будем именовать «семантической» (Мандельштам, Ахматова, Гумилев)» [8, с. 13–14].

Концепция О. А. Лекманова выстроена сугубо на историко-литературоведческой методологии и соответствующем историко-типологическом методе исследования. Научная значимость этой работы, помимо позиций автореферата, отмеченных ученым в рубрике «актуальность», видится и в выборе масштаба литературоведческого охвата феномена акмеизма, угла зрения, позволившего О. А. Лекманову в определённой степени согласовать (и даже примирить) те немногочисленные, но очень противоречивые оценки, концепции и методы исследования явления, что в сумме к началу XXI века составили историографию вопроса по акмеизму. В контексте известной позиции Л. Гинзбург о том, что «литературная школа — понятие растяжимое: от эпохального направления до компании друзей» [2, с. 267], идентификацию О. Лекмановым акмеизма в формате школы можно было бы рассматривать как первый масштабно аргументированный этап научной концептуализации литературного явления, за которым конечно же следует более детальная разработка области поэтикальной, что предполагает и систему адекватных методов исследования.

Но О. А. Лекмановым был поставлен под сомнение не только вывод известных специалистов тартуско-московской школы о принципах «семантической поэтики» адептов «третьего круга» акмеистов, но и феномен акмеистической поэтики вообще, формируемой представителями «второго круга». В ав-



тореферате его докторской работы подчеркнуты следующие положения: «Акмеизм шести стихотворцев не дал особой акмеистической поэтики... Несмотря на то, что творческий диалог между О. Мандельштамом, А. Ахматовой и Н. Гумилевым протекал чрезвычайно интенсивно, но говорить об особой семантической поэтике, объединяющей творчество трех этих стихотворцев, было бы преувеличением. Те принципы семантической поэтики, которые перечислены в работе Ю. И. Левина, Д. М. Сегала, Р. П. Тименчика, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян, а также — в примыкающих к ней исследованиях, послужили основополагающими для многих русских поэтов XVIII—XX вв.» [8, с. 14]. Сложившуюся к концу XX века научную ситуацию по изучению проблематики акмеизма можно отнести к разряду конфликта интерпретаций, возникшего на фоне разных методологических подходов. В «Книге об акмеизме» и в докторской работе О. А. Лекманова явно доминировала историко-литературоведческая аргументация, а столь категоричное заключение поэтикального характера конечно же предполагало системную теоретическую базу исследования и разработку соответствующей предмету методологии.

По такому пути в изучении акмеизма пошла *Л. Г. Кихней* в работе «Акмеизм: Миропонимание и поэтика» [4]. Исследовательница справедливо обращает внимание на то, что вопрос «самоопределения акмеизма» был принципиальным в эстетике его адептов, поэтому научные версии по данной проблеме необходимо развивать в первую очередь на основе информации, полученной при изучении литературно-критического наследия акмеистов [4, с. 5–9]. Вместе с тем, концептуальное и категориальное поле этого информационного пласта (их критики) часто не согласовывалось с поэтической практикой самих акмеистов, что значительно усложняет процесс научной идентификации феномена акмеизма, «выявления общего «знаменателя» школы» [4, с. 10]. По мысли Л. Г. Кихней, намеченная в литературоведении тенденция к определению этого «общего знаменателя» в поэтике еще не дала желаемой однозначности решений: «...чтобы понять, что такое акмеизм, недостаточно выявить специфику его языка по сравнению, например, с язы-

ком символистов или акмеистов. Следует решить ключевой вопрос о специфике мироощущения акмеизма» [4, с. 10].

В работе подчёркнуто, что «художественные открытия акмеистов, сама новизна их лирического мышления связана с формированием новых доминант в философской картине мира» [4, с. 11]. Это определило основную задачу исследования: «реконструировать акмеистическую картину мира в соответствии с близкими им философско-культурологическими тенденциями эпохи» [4, с. 11], «скоординировать интегрирующие тенденции акмеистического миропонимания и их поэтику, определить, как связаны новые принципы художественной выразительности, новая структурно-образная организация их лирики с их миромоделью и — шире — с новым характером философско-эстетического мышления эпохи» [4, с. 12].

Очевидно, что при системно-типологическом изучении художественного наследия акмеизма методология Л. Г. Кихней не ограничивалась принципами структурной поэтики, а включала в научную аналитику и аргументацию экстралитературный слой как фактор контекстуальный, охватывающий область индивидуально-мировоззренческой и эпохально-эпистемологической мотивации. В этом заключалось принципиальное методологическое новаторство литературоведческого изучения акмеизма как явления модернистского типа творчества. Наряду с решением проблем «мироздания по акмеизму», «художественных принципов акмеизма» предметом историко-литературного анализа в работе Л. Г. Кихней стало художественное наследие О. Мандельштама и А. Ахматовой, рассмотренное автором в мифопоэтической парадигме. Такой подход дал основание для заключения о том, что «специфика художественного мифологизма» поэтов-акмеистов во многом «определяется особенностями их картины мира» [4, с. 166].

Подчёркнутая историко-литературоведческими методами исследования разновекторность акмеистического поиска адептов направления подтверждалась и поэтикальными характеристиками их творчества, но при этом в русистике очевидна тенденция к разработке инструментария, позволяющего иден-

тифіцировать акмеизм в типологических характеристиках и показателях.

В этом ключе выстраивала свою исследовательскую практику и **Т. А. Пахарева**, проследившая «состояние акмеистической парадигмы», «модификации ценностных моделей акмеизма в поэзии 2-й половины XX ст.» [9, с. 8]. Опыт работы исследовательницы в пространстве поэтической культуры акмеизма (ее кандидатская диссертация, отличавшаяся новаторской теоретико-методологической концепцией, была посвящена изучению поэтических мотивов как средства формирования целостности художественной системы А. Ахматовой, многочисленные статьи по творчеству поэтов-акмеистов) позволил первоначально выйти на уровень «акмеистической ценностной модели мира» и «субъектной организации поэзии акмеистов» [9, с. 21], а затем проследить развитие выделенных парадигмальных показателей художественной системы акмеизма в «неофициальной» поэзии 50–90-х годов. Работа Т. А. Пахаревой стала аргументированным доказательством «жизненности» поэтической культуры акмеизма. Не обращая непосредственно к рассмотрению проблемы литературного модернизма, исследовательница включает творчество поэтов-акмеистов в типологический ряд «высокого модернизма».

Представленные работы по акмеизму дают основания для заключения: в конце XX — начале XXI века литературоведческая аналитика данного явления характеризуется тенденцией к его идентификации не только в узко парадигмальном формате литературного направления, но и в эпохальном формате Серебряного века, что означает включение в исследовательский дискурс соответствующего понятийного ряда: «эпоха модернизма», «литературный модернизм», «модернистское мышление», «модернистское сознание», «высокий модернизм». Но саму проблему отношений акмеизма и модернизма как концептов литературоведческого дискурса (теоретико-методологический уровень) и феноменов литературного процесса (уровень историко-литературоведческой аналитики) можно отнести к области поставленных, но не решенных вопросов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Антология акмеизма: Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары : сборник материалов / вступ. статья, сост. и примеч. Т. А. Бек. — М. : Моск. рабочий, 1997. — 367 с.
2. Гинзбург Л. Я. «Камень» / Л. Я. Гинзбург // Мандельштам О. Э. Камень / изд. подгот. Л. Я. Гинзбург и др. — Л. : Наука, 1990. — С. 261–276. — («Лит. памятники»).
3. Двинятина Т. Рецензируемое издание : О. А. Лекманов «Книга об акмеизме и другие работы». — Томск : Водолей, 2000. — 704 с. ; Татьяна Двинятина // Новая русская книга. — 2001. — № 1 [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk7/nrk7.html>
4. Кихней Л. Г. Акмеизм: миропонимание и поэтика : монография / Л. Г. Кихней. — М. : МАКС Пресс, 2001. — 184 с.
5. Левин Ю. И. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю. И. Левин, Д. М. Сегал, Р. Р. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян // Russian Literature. — Amsterdam, 1974. — № 7/8. — С. 47–82. Переиздано: Смерть и бессмертие поэта. Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама (Москва, 28–29 декабря 1998 г.) — М. : РГГУ, 2001. — С. 282–316.
6. Лекманов О. А. Книга об акмеизме / О. А. Лекманов // Ученые записки Московского культурологического лицея. № 1310. Серия: филология. — М. : Московск. культуролог. лицей, 1997. — Вып. 4, № 3 (98). — 240 с.
7. Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы : сборник / О. А. Лекманов. — Томск : Водолей, 2000. — 704 с.
8. Лекманов О. А. Акмеизм как литературная школа (опыт структурной характеристики) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 — русская литература / Олег Андершанович Лекманов. — М., 2002. — 50 с.
9. Пахарева Т. А. Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии) : монография / Т. А. Пахарева. — К. : Парламентское издательство, 2004. — 312 с.
10. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел : монография / Омри Ронен. — 2-е издание, исправленное. — М. : ОГИ, 2000. — 152 с.
11. Тюпа В. И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX в. / В. И. Тюпа. — Самара : ООО Научно-внедренческая фирма «Сенсоры, Модули, Системы», 1998. — 155 с.

12. Червинская О. В. Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции : монография / О. В. Червинская. — Черновцы : Alexandru cel Bun ; Рута, 1997. — 273 с.
13. Червинская О. В. Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции : монография / О. В. Червинская. — М. : ГИЦ ВЛАДОС, 2007. — 208 с.
14. Эткинд Е. Кризис символизма и акмеизм / Ефим Эткинд // История русской литературы: XX век : Серебряный век / под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана и др. — М. : Прогресс-Литера, 1995. — С. 460–526.

*Стаття надійшла до редакції 25 вересня 2013 р.*

УДК 811.161.2'367.52

*Наталя Кондратенко***ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ЯК ІГРОВА РЕАЛЬНІСТЬ**

*Статтю присвячено визначенню мовної гри як засадничого принципу текстотворення в художньому постмодерністському тексті. Обґрунтовано ігровий характер художнього мовлення, виявлено характеристики мовної гри, проаналізовано реалізацію мовної гри на фонетичному, лексичному і граматичному рівнях мови.*

**Ключові слова:** мовна гра, художній текст, норма, постмодернізм.

*Статья посвящена определению языковой игры как ключевому принципу текстообразования в художественном постмодернистском тексте. Определен игровой характер художественной речи, выявлены характеристики языковой игры, проанализирована реализация языковой игры на фонетическом, лексическом и грамматическом уровнях языка.*

**Ключевые слова:** языковая игра, художественный текст, норма, постмодернизм.

*This article is devoted to the definition of language games as a basic principle of text in art postmodern text. Grounded game character art speech characteristics identified language games and analyzes the implementation of language games on phonetic, lexical and grammatical levels of language.*

**Key words:** language game, artistic text, rule, postmodernism.

Початок ХХІ ст. характеризує домінування антропоцентричного підходу до аналізу мовних явищ, що зумовлює зміну вектора досліджень від системного до комунікативного. Основну увагу мовознавців зосереджено на сутнісних ознаках комунікативної взаємодії мовця й реципієнта, вербальних конститuentах та прагматичних чинниках комунікативного акту, які об'єднує поняття дискурсу (Ф. С. Бацевич, Т. А. ван Дейк, В. В. Красних, М. Л. Макаров, Т. В. Радзівська, О. О. Селіванова, О. О. Семенець, К. С. Серажим, Г. М. Сюта та ін.). Комунікативно-прагматичний підхід поширено й на художній текст як дискурс: вивчення міжсуб'єктної (автор — персонаж — читач), міжтекстової, міжкультурної взаємодії та формально-змістових параметрів діалогічності. Особливого значення комунікативно-прагматичний підхід набуває під час аналізу модерністського і постмодерністського художнього дискурсу, оскільки структурно-семантичне навантаження тексту посту-

пово посилюється від модерністських до постмодерністських художніх творів, що характеризуються особливим ставленням до мови як визначального чинника створення художньої реальності. Використання комунікативно-прагматичного підходу до аналізу художнього тексту і визначає **актуальність** нашої статті.

**Мета** дослідження — виявити специфіку художнього тексту як ігрової реальності, що репрезентовано мовною грою як засадничим текстотвірним принципом. Мета зумовила такі **завдання**: визначити поняття мовної гри та ігрового дискурсу, проаналізувати особливості реалізації мовної гри в художньому тексті, довести релевантність мовної гри для створення художнього тексту. **Матеріалом** для аналізу слугували тексти художніх творів українських письменників Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, Л. Дереша, Б. Жолдака та ін.

Сучасний художній текст, функціонуючи в комунікативному просторі, репрезентує один з різновидів діяльності людини — комунікативну. З огляду на це текст стає не лише матеріальним утіленням і здобутком світової культури, а й носієм сутнісних характеристик існування людини в культурному середовищі. Прагнення створити адекватне середовище для людського існування зумовлює появу численних реальностей, серед яких особливе місце належить ігровій. Л. Т. Ретюньських вважає основною рисою ігрової реальності «її детермінованість суб'єктивною реальністю» [12, с. 23], що в процесі розгортання набуває об'єктивного статусу. Суб'єктивний характер гри увиразнює її соціальну природу як особливого виду діяльності людини.

Сучасні дослідники виокремлюють такі визначальні риси гри: відсутність мети, вона ні для чого не слугує; гра підпорядкована правилам, які сама собі й визначає; об'єктом гри є гравець; гра — форма виявлення вільної волі людини; гра умовна [8, с. 174–176]. Культурологічне тлумачення поняття гри не могло не вплинути на наукові розвідки з лінгвофілософії, у яких теорію ігрової діяльності людини реалізовано в теорії «мовних ігор» Л. Вітгенштайна. Дослідник формулює теорію «мовних ігор», висуваючи нову методологію дослідження мови, але не описуючи механізм її дії. Наголошуючи на умовності мовних правил і законів, він не прагне пояснити природу мовних ігор,

єдиним критерієм виокремлення «мовної гри» вважає «певний закон природи, якому підпорядковані дії тих, хто грає» [3, т. 2, с. 136]. Саме тому теорію Л. Вітгенштайна називають «функціоналістською концепцією», бо вона враховує не лише «внутрішньомовний контекст, а й позамовну ситуацію, що створює система тієї діяльності людини, до якої введено мову» [1, с. 49], проте було б правильно назвати вітгенштайнівську теорію прагматичною.

Будь-яку мовленнєву діяльність людини, як підпорядковану певним законам і правилам, Л. Вітгенштайн вважає «мовною грою». Загальність запропонованої теорії пов'язана і з тим, що, на думку О. В. Журавльової, він сформулював у такий спосіб уявлення про «когнітивні процеси, які детермінують хід породження мовлення» [6, с. 13], власне когнітивні процеси і становлять закони мови. Операційний аспект мовленнєвої діяльності, вміння застосовувати закони і правила мови, дотримання обмежень і нормативів мови — це все становить специфіку мовних ігор. Зважаючи на це, художній текст є найкращим способом реалізації мовної гри — це використання мови відповідно до певних естетичних, художніх правил, напр.: *Я ніколи не вів щоденника. У Берліні я не вів його так само, як і у Львові, Москві чи Франку.* Але з того, що я досі писав про Берлін, усе одно виходить щоденник (Ю. Андрухович. Лексикон інтимних міст).

У художньому тексті поняття гри тісно пов'язане з нормою та аномальністю тексту. О. М. Ремчукова зазначає, що порушення норм і стандартів має системний характер у сучасному художньому мовленні, тому вважає це «найважливішою рисою художнього методу» [11, с. 30]. Деякі дослідники наголошують, що мовна гра «порушує симетрію співвідношення змісту і середовища його функціонування, приводячи стабільні структури в новий стан нестабільності. Отже, мовна гра становить новий етап розвитку системи на підставі операцій над стабільними мовними структурами — еталонами, прототипами, моделями породження змісту» [6, с. 46]. Через порушення мовних норм, правил та обмежень художній текст набуває нової форми, що сприймається не як ненормативна, а як нова, експериментальна, напр.: *ні, думав поплавський, рухаючи тазом у такт*



джазовій музиці, насправді ніякого мене теж немає... адже варто лише схаменутися, і стає очевидним, що нікого, хто міг би думати це, насправді теж не існує (А. Жураківський. Сателіти); Мій перший абзац хоч як ретельно імітує стилістику перших критичних вправ, не здатен передати й дециці того розмаїття форм, методів і лексем, котрими рясніли літературознавчі часописи (наголошую: **літературо! знавчі! часо! писи!**) (Ю. Іздрик. Флешка 2-gb). Відсутність або надмірність розділових знаків, усунення великої літери на початку речення та у власних назвах, що зумовлює елімінацію меж між синтаксичними конструкціями; підвищена фрагментація або подання тексту цілісним знаковим утворенням увиразнює формально-синтаксичні риси художнього мовлення.

Однак мовні ігри уможливають створення експериментальних текстів не лише на формальному, а й на семантичному рівні. Унаслідок з'являються різноманітні синтаксичні конструкції, анормативні за семантичними характеристиками. Розрізняють кілька видів семантично аномальних конструкцій, серед яких можна виокремити властиві художньому тексту неklasичної парадигми аналітично хибні та абсурдні, обидва різновиди «в принципі не суперечать природній мові і, вживаючись у відповідному контексті, здатні отримати цілком «нормальну» інтерпретацію» [7, с. 204]. Аналітично хибні характеризуються тим, що одночасно стверджують і заперечують той самий факт дійсності, напр.: **Якби хто уявив футляра під скрипкового смичка, то це був би подібний пенал. Але таких не існує. А цей — існував** (Б. Жолдак. Гальманах); **Він придумав анімацію, якої ще не могло бути. Отримував насолоду від створення заповнених хвилин, яких могло б не бути. Якби не. Якби не зауважив чогось, якби не придумав прийому, якби не допасував, якби не вирізнив — якби багато чого не** (Т. Прохасько. Непрості); **Існує центр світу, який всюди і ніде** (Ю. Іздрик. Флешка 2-gb). У художній картині світу модерністів і постмодерністів такі суперечності виглядають цілком природно, нібито світ, де одночасно щось існує та не існує, став можливим.

Таку узвичаєність світу реалізованих суперечливих можливостей передають мовні засоби: *Про що могли розмовляти, увій-*

*шовши до лісу, двоє людей, що прожили разом дванадцять років? Звісна річ, вони мовчали* (Ю. Андрухович. Дванадцять обручів). Маємо пропозиційну невідповідність: у першому реченні наявний запит щодо теми розмови, отже, герої розмовляли, а в другому — навпаки — стверджується, що вони мовчали, причому вжито вставну словосполуку «звісна річ», яка вказує на нормативність ситуації. Тут представлена гра пресупозиціями, побудована на невідповідності фонових знань і горизонту очікування читача.

Суперечливі пропозиції як відображення амбівалентності художнього світу часто набувають афористичного характеру, напр.: *Якщо так — ти така велика, а насправді — маленька; Тебе так багато і так замало* (Т. Прохасько. Непрості); *...справжня свобода не тоді, коли вона є, а тоді, коли ти її дуже хочеш* (Ю. Андрухович. Таємниця). Пропозиційна структура таких конструкцій указує на семантичну аномальність, проте вони є цілком природними для тексту. І хоч важко уявити такі можливі світи, де одночасно щось є істинним і хибним, художній текст неklasичної парадигми створює ігрову реальність амбівалентного типу. Семантично абсурдні конструкції містять внутрішню логічну суперечливість, зумовлену створенням ігрової реальності. Вони порушують не так закони мови, як закони мислення людини, логічні принципи та правила, напр.: *Цими словами оминеш кожну річ, і промовчиш кожну любов* (Ю. Іздрік. Таке); *Про Одесу знають у всьому світі. Точніше, нічого про неї не знають, хоч і знають її. Тобто правильніше буде сказати, що про Одесу не знають, але в усьому світі* (Ю. Андрухович. Лексикон інтимних міст).

Стабільна, але не стала мовна система починає розвиватися зсередини в процесі мовної гри, а такий саморозвиток уможливлений з огляду на високий ступінь абстрактності мовних прототипів. Вузлове положення концепції О. В. Журавльової полягає в тому, що мовна гра — це не порушення мовних норм, законів, правил, а «активне неконвенційне використання наявних в індивіда моделей і структур мови» [6, с. 47]. Опосередковано цю думку підтверджує В. Г. Борботько, який вважає, що «в дискурсі реальному світові може відповідати як його

буквальний — симетричний образ, так і деформований образ, що дорівнює двом відомим типам симетрії; це власне симетрія, або класична симетрія, яка передбачає взаємну відповідність об'єктів, і диссиметрія — деформована симетрія» [2, с. 78]. Відповідно до цих двох типів симетрії дослідник виокремлює й два типи комунікативних форматорів (регістрів) дискурсу — діловий та ігровий. Ідея комунікативного реєстру досить продуктивна під час аналізу дискурсу, тому її застосування до художньої комунікації видається нам досить вдалим. І цим реєстрам притаманні «самоцінність слова, створення незвичних способів побудови мовлення, мовленнєве лицедійство» мовця [2, с. 79], напр.: *Я не шукаю пейзажів — вони самі знаходять мене* (Ю. Андрухович. Лексикон інтимних міст). Учений розуміє поняття реєстру ширше, ніж поняття дискурсу, виокремлюючи в межах реєстру типи дискурсу, напр., ігровий реєстр поділяє на поетичний та сміховий дискурси. На особливу увагу заслуговує комбінаторний тип, що поєднує в межах диссиметричного реєстру два дискурси: змішування поетичного та сміхового дискурсів спричинює ефект «граничної особливості» (термін В. Г. Борботька) — змістовий перехід, семантична деформація дискурсу, що викликає в реципієнта амбівалентний стан, стан миттєвого переходу від низького до високого і від високого до низького. Змішування «гори» і «низу» — загальна риса сміхової культури, проте накладання двох дискурсів дає принципово нове художнє мислення, реалізоване в текстах неklasичної парадигми. Це ігровий дискурс, що значною мірою перебуває під впливом сміхового, наслідком чого є створення «карнавального» тексту, у якому стрижнева роль належить мовній грі. Проте саме поняття «мовної гри» залишається чітко не визначеним і дискусійним.

Т. О. Грідіна аналізує правомірність вживання термінів «мовна гра» та «мовленнєва гра», відзначаючи, що мовленнєву природу цього явища увиразнюють такі параметри: 1) мовна гра — це форма деканонізованої мовленнєвої поведінки мовців, що реалізує прагматичні завдання комунікативного акту з категорійною настановою на творчість; 2) ефект мовної гри здебільшого оказіональний, тому що мовна гра породжує від-

мінні від узуальних і нормативних засоби вираження певного змісту або об'єднує новий зміст за умови збереження старої форми; 3) у багатьох випадках мовна гра ґрунтується на імітації мовленнєвих аномалій; 4) ефект мовної гри можна вважати досягнутим лише за умови усвідомлення його адресатом; 5) механізмами нової інтерпретації знака є різноманітні прийоми лексичної актуалізації, мовленнєве вживання мовних одиниць [4, с. 7]. Проте в зазначеній науковій праці авторка використовує термін «мовна гра», маючи на увазі, що розпізнавання цього явища можливе лише за умов знання правил і норм мовної системи, тобто усвідомити характер мовної гри можна лише через співвіднесення її з нормою. Саме усвідомлення потенціалу мови, її прихованих можливостей становить основу мовної гри: це не тотальне порушення будь-яких або всіх мовних норм, а реалізація імпліцитних властивостей мовних знаків, набутих ними через актуалізацію в мовленні, напр.: *Париж. Заселяється. Знову. Па! Рижза. Селя. Ється. Знову. Парижза. Селя. Єтьсязно. Ву!* (Ю. Андрухович. Лексикон інтимних міст). Дослідниця пропонує «асоціативну інтерпретацію» природи мовної гри, наполягаючи на тому, що її ефект пов'язаний зі свідомою деавтоматизацією (перемиканням) асоціативного стереотипу сприйняття, конструювання та вживання словесного знака за допомогою лінгвістичних механізмів, тому мовна гра «двоспрямована» щодо мови і мовлення та є «усвідомленою або ще не усвідомленою закономірністю» [4, с. 9]. Деавтоматизація використання та сприйняття мовних знаків, на нашу думку, лише уможливує мовну гру, але не спричинює її, це поштовх до активізації лінгвокреативного мислення, одним зі способів реалізації якого стає мовна гра.

Б. Ю. Норман виокремлює такі ознаки мовної гри: естетичний момент, комічний ефект, внутрішні природні властивості мови [10, с. 7–10], а В. З. Санников пов'язує її з формальними мовленнєвими експериментами, що здійснюють безпосередньо мовці [13, с. 8]. М. Ф. Шацька, аналізуючи мовну гру на лексичному та синтаксичному рівнях, дає таке визначення: «мовна гра — це усвідомлений процес використання людиною можливостей мови з певною метою, пов'язаною зі створенням

насамперед комічного, задоволенням естетичних потреб або впливом на реципієнта» [14, с. 13], напр.: *Такі, де все було записано нащот життя і як ним треба жити* (Б. Жолдак. Райський сад); *Коли сегменту рухливості очних яблук бракує, аби побачити яблуко позад себе, доводиться ворушити ногами* (Ю. Іздрик. Флешка 2-gb).

У художньому тексті мовна гра передусім реалізована на фонетичному рівні, напр.: *Осоромлене соромиться сорому. Осоромлене сонориться солоно. Оскоромлене содомиться в середу* (Ю. Іздрик. Флешка 2-gb); *Юрка насторожило одне: чому «будять Вас уранці»? І чому не нептунці чи не плутонці, скажімо* (Л. Дереш. Культ); *Якись шанці. Якись шанси* (Т. Прохасько. Шанці), та лексичному, напр.: *Користь, зрештою, обіцяли всі, але користі від цього було небагато* (Ю. Іздрик. Таке); *Екостанція. Окостанція. Око — станція* (Ю. Андрухович. Таємниця); *У Львові Полтва. У Полтаві Лтава, у Празі Влтава. Це так, наче одна й та сама річка* (Ю. Андрухович. Лексикон інтимних міст).

Реалізацію мовної гри фіксуємо й на лексичному рівні — здебільшого це каламбури, що ґрунтуються на поєднанні слів на підставі формальних або семантичних ознак, напр.: *...вони уже йшли Ринком шукати своє шаманське шампанське...* (Ю. Андрухович. Рекреації); *Тобто створює ілюзію ілюзорності* (Ю. Іздрик. Таке); *Ожив наш край, відпочиваючи від татарсько-московських набегов...* (Б. Жолдак. Антисуржик); *Все було добре, доки я не сів на дїжку, яка сиділа на колесах. Я тоді сидів у селі* (Б. Жолдак. Литка); *Вся навіть нічого не ламає, в сенсі, не у вагоні щось, а собі — нічого не ламає* (С. Жадан. Депеш Мод); *Франциск вважав себе людиною поверхневою. Любив поверхні* (Т. Прохасько. Непрості).

Але мовні ігри реалізовано й на вищих рівнях системи мови: синтаксис художніх творів насичений лінгвістичними експериментами. Специфічною рисою використання в мовній грі як парадигматики, так і синтагматики є чітка «зумовленість текстом», тобто контекстуальність мовних ігор, напр.: *Франциск уперше мусив стати справжнім альпіністом (чи вперше мені вперше — подумав він)* (Т. Прохасько. Непрості). Контекстуальність у виразнює визначальну роль синтаксису в появі мовних ігор у

художньому мовленні: важливість синтаксису виявляє не лише змістова та стилістична значущість синтаксичних одиниць, але передусім те, що «речення відображають спосіб мислення автора, його світогляд, ставлення до дійсності» [5, с. 413].

Мовні ігри в художньому текст пов'язані насамперед з метамовною рефлексією — таким типом «мовної поведінки, що передбачає осмислене використання мови, тобто спостереження, аналіз її різних фактів, їхню оцінку, співвіднесення своїх оцінок з іншими, з нормою, з узусом» [15, с. 108]. У художньому тесті безпосередньо мовлення перебуває в центрі авторської уваги, а мовну рефлексію віддзеркалено в тексті, напр.: *Я зав'язую вживати займенник «я»* (Ю. Іздрик. Таке); *Щоправда, слово «перевувати» теж недосконале (з точки зору відношення семантики до глибинної суті моєї проблеми); та з-поміж усіх знаних мені лексем підходить найбільш, — тому що ані «ділити» (територію), ані «співіснувати» (на місцевості) суди геть і абсолютно не тичуться* (Л. Кононенко. Повернення). Н. А. Ніколіна вважає регулярне використання лінгвістичних термінів особливістю сучасного художнього дискурсу [9, с. 49], проте не лише терміни, а й загальна метамовна рефлексія слугує предметом зображення: *Адже як поясниш, що табуретка — це **ТАБУРЕТКА**, а не «табуретка»? (Л. Дереш. Намір!); За Окрю Іржоном я почав стежити, відколи ми познайомилися. Напочатку оте «стежити» було не більше, ніж лексичною фігурою: я слідував за його публікаціями...* (Ю. Іздрик. АМ™). Таке зацікавлення мовою та лінгвістикою не випадкове, мовні ігри, що є підґрунтям художнього тексту, зумовлюють мовну рефлексію та змінюють ставлення авторів до мови — не як до інструмента, об'єкта, а як до суб'єкта тексту.

Отже, художній світ створюється за законами ігрової реальності, для якої характерні такі ознаки, як дотримання певних правил, відсутність конкретної мети, актуалізація суб'єкта, умовність і свобода волі учасників. Мовленнева діяльність людини також має ігрову природу, виражену в «мовних іграх» — особливих способах вживання мови у відповідних комунікативних ситуаціях. У художньому мовленні ігровий принцип реалізований саме в мовних іграх лінгвістичного типу, що пе-

редбачають використання гротеску, іронії, переосмислення, гри слів тощо. Мовна гра становить невід'ємний шар художнього тексту, це не лише окремі прийоми мовної гри, а й загальні лінгвістичні ігри, ігри з мовою.

### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Блинов А. Л. Семантика и теория игр / А. Л. Блинов. — Новосибирск : Наука. Сибирское отделение, 1983. — 130 с.
2. Борботько В. Г. Принципы формирования дискурса : От психолингвистики к лингвосинергетике / В. Г. Борботько. — [2-е изд.]. — М. : КомКнига, 2007. — 288 с.
3. Витгенштейн Л. Философские работы / Л. Витгенштейн. — М. : Гнозис, 1994. — Т. 1—2.
4. Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество / Т. А. Гридина. — Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1996. — 214 с.
5. Гуйванюк Н. В. Слово — Речення — Текст : Вибрані праці / Н. В. Гуйванюк. — Чернівці : Чернівецький національний університет, 2009. — 664 с.
6. Журавлева О. В. Функциональные системы речепорождения сквозь призму языковой игры : [монография] / О. В. Журавлева. — Барнаул : Издательство Алтайского университета, 2007. — 142 с.
7. Кобозева И. М. Лингвистическая семантика / И. М. Кобозева. — М. : Эдиториал УРСС, 2000. — 352 с.
8. Никитина Е. С. Семиотика : [курс лекций] / Е. С. Никитина. — М. : Академический Проект; Трикста, 2006. — 528 с.
9. Николина Н. А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы / Н. Николина. — М. : Гнозис, 2009. — 336 с.
10. Норман Б. Ю. Игра на гранях языка / Б. Ю. Норман. — М. : Флинта : Наука, 2006. — 344 с.
11. Ремчукова Е. Н. Креативный потенциал русской грамматики : [монография] / Е. Н. Ремчукова. — М. : Изд-во Российского университета дружбы народов, 2005. — 329 с.
12. Ретюнских Л. Т. Игра как она есть, или Онтология игры / Л. Т. Ретюнских. — Липецк : Липецкое изд-во Госкомпечати РФ, 1997. — 151 с.
13. Санников В. З. Русская речь в зеркале языковой игры / В. З. Санников. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 541 с.
14. Шацкая М. Ф. Взаимодействие лексической и синтаксической семантики в русском художественном тексте : межуровневые кон-

- такты и механизмы аномальных трансформаций при порождении языковой игры : [монография] / М. Ф. Шацкая. — Волгоград : Изд-во ВГПУ «Перемена», 2010. — 199 с.
15. Шмелева Т. В. Языковая рефлексия / Т. В. Шмелева // Теоретические и прикладные аспекты речевого общения. — Красноярск, 1999. — Вып. 1 (8). — С. 108–110.

*Стаття надійшла до редакції 10 листопада 2013 р.*



УДК 82.09

Ольга Подлісецька

## ПРЕДМЕТНА ПОСЛІДОВНІСТЬ ЯК ГОЛОВНА ОЗНАКА ХУДОЖНЬОГО СВІТУ (ДО ПИТАННЯ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ФУНКЦІЇ ТВОРУ)

*У статті розглядається поняття предметної послідовності як основи символічної системи художньої дійсності літературного твору.*

**Ключові слова:** художній світ, художня та нехудожня дійсність, літературний твір, пізнання, впізнавання.

*В статье рассматривается понятие предметной последовательности как основы символической системы художественной действительности литературного произведения.*

**Ключевые слова:** художественный мир, художественная и нехудожественная действительность, литературное произведение, познание, узнавание.

*The article considers the Subject Sequence notion as the basis for the artistic reality symbolic system of literary work.*

**Key words:** artistic world, artistic and non-artistic reality, literary work, cognition, recognition.

Доки світ Літератури збагачуватиме і поглибовуватиме наш досвід пізнання світу дійсності, доти Час не матиме влади над магічною здатністю сувою згорнутого Тексту до розгортання.

*М. Зубрицька*

Уявлення про особливий, замкнутий у собі світ художнього твору з'явилося ще з XVIII ст., характерне для філософської естетики преромантизму й романтизму. Поняття «світ героя» з'явилося в М. Бахтіна («Автор і герой в естетичній діяльності») та в дослідженнях Р. Інгардена й У. Еко, про особливості створення та сприйняття художнього світу говорять Г.-Г. Гадамер та О. Лосев. До цієї важливої проблеми поетики звернувся Д. Лихачов у статті «Внутрішній світ художнього твору» (1968) [див.: 9]. За Д. Лихачовим, «художній» світ відрізняється від реального, по-перше, іншою системністю (простір і час мають свої властивості й підкоряються внутрішнім законам); по-друге, своєю залежністю від стадії розвитку мистецтва (різні

долітературні й літературні уявлення про людину і світ), а також від жанру й автора. Цей світ, на думку Лихачова, — «художній» настільки, наскільки є світом героя, а не нашим світом: входить у світогляд героя і (або) становить собою його оточення. Схожа думка і в У. Еко: «художній світ — це не можливий світ, а світ, у якому живе читач» [5, с. 438].

Мета даної статті — прослідкувати особливості наукового функціонування поняття «художній світ» та дослідити символічну сутність пізнавальної функції твору, яка, на думку Ю. Борєва, є однією з важливіших функцій мистецтва [1].

Поняття «світу взагалі», як відомо, дуже широке. Так само широким є поняття художнього світу. Всеохопно й різнопланово сприймає світ художнього твору польський літературознавець Є. Фаріно, він розуміє його як «будь-який предмет висловлювання, тобто все, про що йде мова в тексті» [12, с. 26]. На його думку, світ багатьох творів набуває рис матеріального, предметного світу. Але ця умова необов'язкова — можливі й такі твори, де світ у розумінні реально існуючих предметів та явищ зовсім не згадується.

Згідно з літературознавчою енциклопедією, світ художнього твору є формою втілення художньої дійсності. Художньою дійсністю є автономна образна картина, створена уявою письменника і втілена у тексті твору. Важливо зазначити, що вона постає явищем відмінним, іншим, але рівнозначним докільку [7, с. 566]. За Гадамером, «світ твору мистецтва насправді демонструє цілком і повністю перетворений світ, що про нього всі можуть дізнатися, «як воно є насправді» [2, с. 112]. Ідея даного і створеного, за спостереженнями Н. Шляхової, цікавить і М. Бахтіна, який пише про те, що висловлювання «завжди створює щось раніше неіснуюче, абсолютно нове і унікальне. І хоча все створене завжди створюється із чогось, проте воно неминуче перетворюється в створеному» [11, с. 29]. Отже, вже з цих думок можна припустити, що художній світ і створює нову реальність, і перетворює вже знайому дійсність.

Звісно, художній світ притаманний не тільки міметичним творам, що у зображенні своєму наслідують дійсність. Польська дослідниця Катажина Роснер полемізує з прихиль-

никами т. з. «міметичного» пізнання мистецтва, які проголошують, що пізнавальний зміст передається передусім через мистецтво, яке окреслюється як реалістичне. Так, на думку американського дослідника Джозефа Марголіса, кожен літературний твір має два рівні: мовний рівень та художній світ. Обидва рівні, на його думку, є фіктивними (такими, що не вказують ні на що поза собою), і в цьому, на думку К. Роснер, криється логічна помилка, адже, якщо навіть художній світ фіктивний (хоча й це доволі суперечливий факт), то «світ речень про людей та їх оточення» є реальним. На думку дослідниці, як форма музичного твору передає почуття, так і художній твір є системою презентаційних символів, причому художній світ у творі гомологічний до якогось аспекту нехудожньої дійсності. При цьому дослідниця вводить поняття *предметної послідовності* — обов'язкову категорію для читацької реконструкції художнього світу будь-якого твору. «Читаючи найбільш фантастичну казку, ми реконструюємо її художній світ; ми не можемо цього зробити, якщо не знаходимо обов'язкової в рамках цього світу предметної послідовності» [8, с. 179]. Отже, предметна послідовність — це певна логічність у суб'єктно-об'єктних відносинах твору. Важливо, що «якщо ми цієї закономірності не знайдемо, то стверджуємо, що твір є беззмістовним або для нас незрозумілим». В тому й полягає, на думку К. Роснер, критична діяльність, що критик віднаходить та експлікує правила предметної послідовності. «Аби те, художнє, було «світом», наголошує дослідниця, — тобто, становило певну цілість, недостатньо, щоб воно складалось з певної кількості фіктивних осіб, предметів і подій. Художні елементи мусять бути певним чином упорядковані, схематизовані відповідно до одного принципу й мусять становити складну структуру; лише схоплення цієї структури дає реципієнтові відчуття, що він спілкується не з хаосом художніх предметів і подій, а саме з твореним світом» [8, 179]. Отже, крім того, що художній світ створює та перетворює дійсність, він її ще й відтворює. Вибудовування складної структури між нехудожньою дійсністю та художнім світом виглядає, на наш погляд, таким чином:



Р. Інгарден пояснює виникнення схематичності кожного художнього твору тим, що між мовними засобами зображення та тим, що має бути зображено у творі, існує суттєва диспропорція, а також з огляду на естетичне сприйняття твору художньої літератури, при якому «буттям» — «істиною» нам видається те, що дано у творі» [6, с. 101].

Досліджуючи художній образ, літературознавці порівнюють його з науковим поняттям. К. Роснер теж проводить таку паралель, пояснюючи художній світ: «Як наука, описуючи свою галузь явищ, розкладає їх за певними категоріями, так і письменник категоризує свою художню дійсність за допомогою її схематизування, хоча, ясна річ, презентаційний літературний символ є символом іншого типу, ніж абстрактне поняття» [8, с. 179]. Світ завжди має предметну послідовність, і, отже, схематичну структуру моделі, а ця модель є схемою художнього бачення. Головне тут, очевидно, та системність та внутрішня логіка, яку помічає У. Еко: «Хай навіть ми маємо справу зі світом зовсім ірреальним, у якому віслюки літають, а принцеси оживають від поцілунку. Але при всій довільності й нереалістичності цього світу мають виконуватись закони, встановлені на самому початку» [5, с. 438]. На думку Л. Чернець, світ твору являє собою систему, так чи інакше співвідносну зі світом реальним: у нього входять люди, події, природа, речі, у ньому є час та простір. Причому оскільки слова, за Л. Чернець, є знаками предметів, то предметна зображальність властива всім родам літератури [10, с. 194]. «Це завжди умовний, створений за допомогою вимислу світ, хоча його «будівельним матеріалом» слугує реальність. Але текст — це «не можливий світ (...), — переконаний У. Еко, — це частина облаштування світу, де також

живе читач, це механізм продукування можливих світів (фабули, персонажів у фабулі і читача за межами фабули)» [4, с. 342].

Д. Марголіс переконаний у відокремленості художнього світу від реальної дійсності. Але К. Роснер наголошує, що форма художнього світу не виключає відносин з художньою дійсністю, а навпаки, уможлиблює ці відношення. Адже поняття предметної послідовності, яке, на думку дослідниці, служить для пояснення категорії «художній світ», не має сенсу без віднесення до якоїсь дійсності» [8, с. 179]. Як доказ дослідниця наводить концепцію Р. Інгардена, який вважає: якщо художній світ може перебувати у відносинах з багатьма конкретизаціями — уявними дійсностями, то так само він може перебувати в аналогічних відношеннях з фрагментами нехудожньої дійсності, наприклад, реальністю. Цілком обгрунтованим, на думку дослідниці, є залучення до розробки проблеми художньої предметності феноменологічного підходу. Тут потребує осмислення заявлена Р. Інгарденом теза про «схематизм» образів, через які виявляються предмети, та інтенційність самих предметів як складових художнього твору. Семіотичний підхід найперспективніший щодо розробки зазначеної проблеми. Проте категорії «знак», «код» стосовно художнього тексту виявляються надто схематичними, здатними до поверхового аналізу «таємниць художності». Вони дають загальне уявлення, а цього недостатньо, щоб безпосередньо виявляти (описувати, систематизувати) прийоми (засоби) генерування художньо-естетичної енергії. Рецептивна поетика, сприймаючи семіотичний підхід, трансформує його. Для неї предмет — не тільки знак, а й художній образ, знаковість якого певною мірою обумовлює його художньо-інформаційну щільність.

К. Роснер підтримала тезу польського дослідника Хвістка: «Без поняття якоїсь дійсності поняття форми є цілковито неозначеним, адже апріорі можна взагалі все» [8, с. 180]. Подібну думку зустрічаємо і в У. Еко: «Жодний вигаданий світ не може бути повністю автономний, оскільки, виводячи *ex nihilo* всі його індивідууми та всі їхні властивості, було б неможливо окреслити максимальний і послідовний стан речей», «всі можливі світи, особливо художні, запозичують із реального світу

багато своїх індивідуумів, які ми розпізнаємо саме такими в світі референції» [4, с. 309].

Згідно з цими спостереженнями можна зробити висновок, що поняття форми не можна означити без віднесення до певної художньої конвенції, адже відмінною є *«формальна когерентність»* у реалістичному, імпресіоністичному та футуристичному мистецтві. Причому, наголошує польська дослідниця, «жоден вид стосунків «презентаційна модель — дійсність» не вирізняється. Хвістек спростовує забобон про «примат реалізму як малярського типу, найближчого до дійсності» [8, с. 183], оскільки, і в цьому його підтримує К. Роснер, різноманітним стилям, як і філософським системам, підпорядковуються відмінні способи моделювання дійсності. І Хвістек, і Франкастель сходяться у тому, що, якщо малярство ХХ ст. здається незрозумілим, то причиною цього є спроба інтерпретування його в рамках невідповідної семіотичної системи, «оскільки достеменно відомо, що давнього поняття предмета недостатньо для пояснення сенсу сучасних творів» [8, с. 186]. Отже, як можемо помітити, поняття *формальної когерентності* Хвістека цілком відповідає поняттю *предметної послідовності* у К. Роснер. Художня література пізнає світ тільки йй притаманними способами, і типологія стилів презентаційного мистецтва є водночас типологією форм художніх світів, тому пізнавальна функція не є позаестетичною. На думку дослідниці, твір тільки тоді не виконує пізнавальної функції, коли не є твором мистецтва [8, с. 184]. Художній світ є схематичною моделлю певної художньої дійсності, але і може перебувати у відносинах моделі і з нехудожньою дійсністю. Адже мистецтво теж пізнає світ, хоча інакше, ніж наука та філософія, воно може бути творчістю уяви та водночас виконувати пізнавальну функцію. Адже, на думку Франкастеля, «Метою мистецтва є не творення вигідного у вжитку відбитка світу, а й дослідження його й одночасно пояснення в новий спосіб» [див.: 8, с. 186]. Ця думка, очевидно, йде від відомої аристотелівської тези про те, що мистецтво не копіює дійсність, а відтворює її.

К. Роснер підсумовує свою тезу: «Форма художнього шару — це предметна послідовність складної системи презент-

таційних символів; а пізнавальна цінність, здійснювана цим шаром, — це сума змістів, виражених символічною системою» [8, с. 187]. Дослідниця не заперечує домінування пізнавальної функції саме у міметичному мистецтві, оскільки всім відомо, що мімезис — це певна узгодженість, подібність між художнім шаром та відповідною йому реальною дійсністю [8, с. 188]. Але будь-яка художня модель може бути моделлю певної нехудожньої дійсності, якщо існує хоча б якась аналогія між нею та тим фрагментом дійсності, який уможливує її ідентифікацію [8, с. 189]. Як приклад дослідниця наводить анімований фільм «Зміна варти». У цьому фільмі немає акторів та предметів, крім сірників. «Незважаючи на це, — коментує дослідниця, глядач не має сумніву, що це фільм не про сірники, а про людей, а радше про військову зміну варти, причому кожна коробочка стоїть у ряду замість одного солдата» [8, с. 189]. Дослідниця переконана: пізнавальна інтерпретація фільму взагалі б не змінилася, якби, наприклад, замість сірників там були предмети, подібні, наприклад, до олівців. Цей приклад підтверджує думку К. Роснер, що мімезис є багатозначним поняттям, і пізнавальна інтерпретація вимагає схоплення значущої аналогії і відкидання неістотних.

Про те, що не кожному митцю вдається вибудувати предметну послідовність у творі, говорить Р. Ингарден: «Може вдатись і не вдатись наділення представлених предметів нереальним, «казковим» характером. І тоді в обох випадках, якщо має місце удача, деякі з нас схильні говорити про «правдивість» твору»... тоді виникає «досконале втілення», певний буттєвий характер, а тим самим арсенал притаманних даному буттю якостей [6, с. 97].

Торкаючись проблеми художнього світу твору, Г.-Г. Гадамер порівнює твір з грою: «Твір для того, хто сприймає, — це начебто ігровий майданчик, на який він має вийти», оскільки «в аспекті пізнання істини буття *зображеного* матеріалу постає як щось більше за буття *зображуваного* матеріалу» [3, с. 113]. Філософ використовує поняття гри, оскільки «впізнання» — основна її риса. Читаючи твір, ми прагнемо пізнати життя більше, ніж його знаємо, за словами Гадамера, «радість упізнання

скоріше за все полягає у тому, що пізнається більше за те, що було відоме» [3, с. 113]. Звісно, художній світ — це не дійсність, а перетворена дійсність. «Але поняття наслідування здатне описувати гру мистецтва лише за тієї умови, що йтиметься про закладений у наслідуванні пізнавальний зміст» [3, с. 112], «у мистецькому зображенні діє впізнавання, що має характер дійсного пізнання суті» [3, с. 114]. При вибудовуванні художнього світу, на думку Ингардена, «необхідна певна тенденція видавати себе за інший, відсутній предмет, «замінювати» його, так щоб цей відсутній предмет здавався нам наочно присутнім у предметі, який його представляє» [6, с. 96]. Схожі думки зустрічаємо і у філософа О. Лосєва, який вважає, що «художній твір і передбачає попередній свій первообраз, і не передбачає його» [цит. за 11, с. 30].

Отже, на основі поданих спостережень можемо зробити висновок: вибудовуючи предметну послідовність у літературному творі, автор створює художній світ, у якому у певній мірі відтворює, і водночас перетворює реальну дійсність.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Боров Ю. Эстетика / Ю. Боров. — [4-е издание, доп]. — М. : Политиздат, 1988. — 496 с.
2. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. — М. : Искусство, 1991. — 367 с.
3. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Пер. з нім. / Г.-Г. Гадамер — К. : Юніверс, 2000. — Т. I : Герменевтика I : Основи філософ. герменевтики. — 464 с.
4. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / У. Еко ; Пер. з англ. Мар'яни Гірняк. — Львів : Літопис, 2004. — 384 с.
5. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // У Эко. Имя розы. — М., 1989. — С. 437–438.
6. Ингарден Р. О различном понимании правдивости («истинности» в произведениях искусства) / Р. Ингарден; Перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова // Исследования по эстетике. — М.: Изд. иностр. л-ры, 1962. — С. 92–113.
7. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / [автор-укл. Ю. І. Ковалів]. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 2. — 624 с. — (Енциклопедія ерудита).



8. Роснер К. Художній світ і пізнавальна функція літературного твору // Катажина Роснер. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX — початок XXI ст. / [упоряд. Б. Бакули ; за ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка]. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 172–197.
9. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учебн. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. — М: Издательский центр «Академия», 1994. — 512 с. — Т. 1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика.
10. Чернец Л. Мир произведения // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / под ред. Л. Чернец. — М. : Академия, 2000. — С. 191–209.
11. Шляхова Н. Філософсько-філологічна концепція тексту М. Бахтіна / Н. Шляхова // Проблеми сучасного літературознавства : збірник наукових праць / відп. ред. Є. М. Черноіваненко. — Одеса : Астропринт, 2012. — Вип. 17. — С. 26–33.
12. Faugno J. Введение в литературоведение. Часть II. — Katowice, 1980. — 250 с.

*Стаття надійшла до редакції 16 вересня 2013 р.*

УДК 800-899.82

Евгения Буркова

## ПРИНЦИПЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ Л. ШЕСТОВА

*В статье рассматриваются принципы интерпретационной практики Л. Шестова. Делается акцент на философах критика, позволивших ему создать оригинальную концепцию творческой индивидуальности писателя. Анализируются статьи Л. Шестова, до сегодняшнего времени не вошедшие в научный оборот. В центре внимания — работы о Н. Гоголе и Ф. Достоевском, объединяемые идеей Л. Шестова об экзистенциалах русской литературы.*

**Ключевые слова:** критика, русская литература, «шестовизация», художник, интерпретация.

*У статті озглядаються принципи інтерпретаційної практики Л. Шестова. Робиться акцент на філософах критика, які дозволили йому створити оригінальну концепцію творчої індивідуальності письменника. Анализуються статті Л. Шестова, що не увійшли до сьогодняшнього наукового обігу. У центрі уваги — роботи про Н. Гоголя, Ф. Достоевського, поєднані ідеєю Л. Шестова про екзистенціали російської літератури.*

**Ключові слова:** критика, російська література, «шестовізація», художник, інтерпретація.

*The article discusses the principles of interpretive practices of L. Shestov. The emphasis is on philosophemes of critic, which allowed him to create an original conception of creative personality of the writer. Analyzed articles of L. Shestov, up to now did not include in the scientific area. In the center of attention — the works of Nikolai Gogol and Fyodor Dostoevsky, united by the idea of Shestov's existentials of Russian literature.*

**Key words:** criticism, russian literature, «shestovizatsiya», creator, interpretation.

**Постановка проблемы.** В современном гуманитарном знании особый интерес вызывает литературная критика конца XIX — начала XX вв. В этом плане наибольшее количество работ посвящено В. Розанову, Д. Мережковскому. Однако следует заметить, что критическое наследие Л. Шестова предметом пристального осмысления в литературоведении ещё не стало. Методологической основой данного исследования являются работы М. Бахтина, А. Слюсаря, Е. Черноиваненко и статьи шестоведов (В. Лашов, Э. Резник, Н. Таменева и др.).

Заметим, что свойственный критике Л. Шестова синтетизм выступает тем доминирующим свойством, сквозь призму которого проявляются типологические признаки и черты историко-литературного процесса конца XIX — начала XX вв. Но даже в рамках развития религиозно-философской мысли этого времени шестовский дискурс подчеркнуто индивидуален, самобытен и не вписывается полностью ни в одну из эпистем эпохи. Его можно назвать метакритическим дискурсом, находящимся в диалогических отношениях с разными культурными эпохами. Н. Раковская отмечает: «Шестовская метакритика отрицает не только концепцию французского позитивиста Тена об обусловленности литературы окружающей средой и декадентскую идею о решающей роли случая в индивидуальной жизни человека, но и характерное для его времени соединение представлений о закономерности и случайности как главных законах в жизни и истории» [10, с. 39].

В философской литературной критике этого периода на первый план выдвигается категория сознания, делается акцент на субъективном мировосприятии русской литературы, на перенесении свойственного критику умонастроения, сферы личного «своего» на сферу «чужого». Между данными сферами осуществляется диалогическая коммуникация, субъектами которой выступают критик как ее инициатор и художественный текст. Следует отметить, что континуумом для реализации диалога предстает прежде всего мир критика, воплощаемый, в свою очередь, в структуре его статей. Поэтому Л. Шестов «как бы превращает читаемые им книги в свои собственные...» [11, с. 120]. Более того, в структуре критического текста значительное место принадлежит читателю. В данном случае читателем выступает сам критик, которого интересует не авторский замысел и не социально-исторический контекст создания художественного произведения, а мир литературы как континуальный, самодостаточный, эстетически организованный. Именно поэтому Л. Шестов «анализирует и осмысливает сочинения со своей собственной точки зрения и ставит их в новый ряд экзистенциальных текстов, то есть выдает установку читателя за установку текста» [11, с. 37].

Диалог с культурно-историческими эпохами осуществляется на основе экзистенциального компонента, углубляющего личностное, внутреннее «Я» критика и, вместе с тем, расширяющего поле коммуникации до уровня универсального, наднационального. Экзистенциальное сознание выступает в данном отношении категорией метасодержательной, поскольку охватывает сущностное, бытийное. Шестовизация (так определяет свой основной принцип Л. Шестов) предполагает в этой связи интерпретацию художественных явлений и биографических феноменов посредством философских методов. Здесь и проявляется присущий эпохе синтетизм мышления, который способствовал размыканию интерпретационных границ и построению новой модели литературной критики. В. Заманская пишет: «Решающим импульсом, обнаружившим экзистенциальное метасознание, стал фактор рубежного сознания» [4, с. 28]. В рамках метасознания органичной является потребность в создании «герменевтико-онтологического основания для интерпретации критики переходных эпох» [4, с. 38]. В связи с указанным закономерным является обостренное внимание Л. Шестова к художественному миру. При этом композиция критического текста строится с учетом особой методологии. Изменяется стратегия мысли критика, отталкивающегося не от традиции обнаружения авторитетного источника, а от растворенных в тексте экзистенциальных смыслов. Очевидно, что критик основывается на принципе текстуализации, который реализуется в структуре критического текста в виде цитации, расширения аллюзивного и реминисцентного ряда, различных образных вкраплений.

Более того, интертекстуальность как один из основополагающих принципов критики Л. Шестова также органически связана с парадигмой экзистенциального сознания. На ее основе осуществляется интеграция русско-европейских контекстов и контекстов мировой литературы и культуры: философских, культурологических, историко-литературных пластов и т. д. Эти пласты сложно дифференцируются в едином культурном пространстве и времени (в статьях Л. Шестова, в частности).

В связи с этим синтез в критике Л. Шестова осуществляется именно на основе концептуализации «последних слов» и

«проклятых вопросов» человеческого существования, поставленных в творчестве писателей. Здесь на первом плане соединение, генерализация культурно-исторического материала в некий континуум. Для более полного постижения пределов и глубин творчества писателя осуществляется декодировка интертекстуальных матриц. Но это для Л. Шестова оказывается недостаточным. Интертекстуальность критики Л. Шестова органически связана с эстетической и философской стратегиями. Данные стратегии позволяют установить границы межкультурной и межлитературной коммуникации, диалог между различными культурно-историческими эпохами и типами сознания. Переключка между дистанцированными, отстоящими друг от друга на столетия и тысячелетия героев и культурных артефактов становится возможной благодаря экзистенциальному сознанию Л. Шестова.

Текстуальные вкрапления в критике Л. Шестова выполняют «цементирующую», скрепляющую роль. Они создают из критических текстов автора разнородное целое. При этом в их функции выступают цитаты, тексты-прецеденты, образные переключки и т. д. Для Л. Шестова-критика свойственно объединение отдельных цитат в концентрические круги, отражающие особую ритмику его текста, стилистические повторы, риторическую модель вопросов, так и остающихся открытыми, незавершёнными. Между цитатами устанавливаются отношения полифонии. Так, слова Лютера органически вплетаются в разговор о Кьеркегоре, а слова Тертуллиана и Гейне служат авторитетным основанием для рассуждений о Лютере и Достоевском. Таким образом, прослеживается перекрестное взаимодействие эпох и персоналий, что позволяет говорить о концептуальной и системообразующей функции интертекста в критике Л. Шестова.

Основанием для интерпретационной практики Л. Шестова послужили работы Кьеркегора и целый корпус библейских текстов. Механизм их переосмысления очевиден на стыке скрещения принципов шестовизации и интертекстуальности. Тексты Кьеркегора выступают своеобразным ключом, средством декодирования и дешифровки шестовского наследия.

Обращение к идеям русской и европейской философской литературной критики конца XIX века позволило критику выстроить концепцию русской литературы, в центре которой, с его точки зрения, находится философская проблематика: «...русская философская мысль, такая глубокая и такая своеобразная, получила своё выражение именно в художественной литературе. Никто в России так свободно и властно не думал, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Достоевский, Толстой... и даже Чехов...» [11, с. 44]. Таким образом, библейские тексты и работы философов были только толчком к пониманию русской литературы и творческой индивидуальности писателя.

Как нам представляется, художник становится основным объектом, вокруг которого выстраивается ход размышлений критика. Скажем, в статье «Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне)» каждая глава содержит в своём названии отдельные аспекты проблемы («Вера и грех», «Гений и рок», «Знание как падение» и др.); в заголовки ряда глав вынесены имена мыслителей или библейских персонажей, к которым постоянно обращается критик: «Иов и Гегель», «Киркегард и Лютер».

Так, например, в главе «Иов и Гегель» критик интерпретирует фразу «Глас вопиющего в пустыне», подчёркивая экзистенциальную позицию С. Кьеркегора. Тем самым Л. Шестов как субъект высказывания ведёт речь об экзистенциальном состоянии личности, ибо «...философия и литература имеют своим началом <...> *отчаяние*» [11, с.15]. Отчаяние возникает в состоянии обречённости, онтологического одиночества и является импульсом в творчестве художника, раскрывающего глубины человеческой души. С точки зрения критика, писатель способен создать великие произведения только тогда, когда в его жизни была трагедия, когда он сам находился на краю гибели. Например, Ф. М. Достоевский, с точки зрения Л. Шестова, после помилования пишет лучшие свои произведения. Мучительное ощущение жизни проявилось в творчестве Н. В. Гоголя. В центре внимания Л. Шестова находится духовный мир Н. В. Гоголя. Исследование специфики психосферной организации личности писателя позволило критику уловить

связь между земным и трансцендентным, бытовым и бытийным в его текстах. Шестовское видение Н. В. Гоголя в целом вписывается в контекст литературно-философской критики конца XIX — начала XX вв., создавшей вместе с писателями-символистами вокруг его личности своеобразную мифологию. Н. В. Гоголь искал путь к истине через намеренное погружение в мир трагедии. Критик интерпретирует творчество художника как особое явление русской литературы, находящееся всегда «на грани реального и ирреального, бытия и небытия», где возникает «возможность познать божественное». Для Л. Шестова жизненный и творческий путь писателя представляет собой один из самых загадочных примеров существования человека-на-границе, отсюда и следует область трагедии, творческие муки, отчаяние, страдание. Современный исследователь В. Подорога отмечает, что для Н. Гоголя характерно погружение в мир смерти, в мир запредельный и тёмный, непознанный и страшный, вследствие чего возникает «безликость и мёртвенность персонажей», ибо «смерть уже случилась в гоголевском мире». Деталей, свидетельствующих о попытке персонажей вернуться к жизни, немного. Они мгновенны, и быстро исчезают и сменяются описаниями «мёртвых героев», как замечает исследователь. Л. Шестов также пишет о Н. В. Гоголе как о человеке с печатью смерти: «Его сверкающее остроумием и несравненным юмором произведения — самая потрясающая из мировых трагедий, как и его личная жизненная судьба. И его посетил грозный ангел смерти и наделил проклятым даром второго видения». Именно Н. В. Гоголь, по мнению Л. Шестова, сумел максимально глубоко выразить сущность перехода бытия в инобытие.

Л. Шестов предполагает, что читатель должен, прежде всего, проникнуть в мир внутренних страданий писателя, чтобы познать его художественный мир, ибо в произведениях Н. Гоголя очевидна связь между автором и персонажами. В этой связи для критика наибольший интерес представляют поздние произведения писателя («Выбранные места из переписки с друзьями» и др.) и факт сожжения второго тома «Мертвых душ». В них, с точки зрения критика, присутствует абсолютное безумие, к

которому приходит человек, заблудившийся в мире обыденности. Герои Н. Гоголя представляются Л. Шестову особым типом «подпольного человека»: безысходно-безумные, противоречивые, мучающиеся. Как известно, Н. В. Гоголь писал: «Я стал наделять своих героев сверх их собственных гадостей моей собственной дрянью. Пушкин, который так знал Россию, не заметил, что всё это карикатура и моя собственная выдумка» [3, с. 40]. Более того, именно это высказывание писателя становится кодом в критической интерпретации Л. Шестова, позволившим ему писать о мистицизме Н. Гоголя, его экзистенции. Именно эти особенности творческой индивидуальности писателя дают право Л. Шестову заметить: «В русской литературе Достоевский не стоит одиноко. Впереди него и даже над ним должен быть поставлен Гоголь. Все произведения Гоголя... одни непрерывные записки из подполья» [11, с. 97].

Сопоставляя художественные миры Ф. Достоевского и Н. Гоголя, Л. Шестов указывает, что Ф. М. Достоевский сильнее проявляет своё отчаяние в художественных произведениях, Н. В. Гоголь — в публицистике, ибо в ней очевидна прямая обращённость писателя к читателю. В. Лашов отмечает: «Невыразимо страшное чувство перехода в инобытийное существование сумели потрясающе выразить многие русские писатели, но पहले всех в этом отношении был, с точки зрения Шестова, Гоголь. Он считал его книги неразгаданными, скрывающими за семью печатями мироощущение великого писателя, представлявшего весь мир заворожённым царством, погружённым в лицемерное смирение перед лицом необходимости. С точки зрения Шестова, Гоголь мучительней, чем Достоевский, чувствовал страшную власть чистого разума» [11, с. 78].

Л. Шестов указывает, что русские писатели, решают «последние загадки бытия» — «загадки знания, веры, греха, искупления» [11, с. 79]. Когда приходит осмысление бытия, возникает «безотчётный, беспричинный и бессмысленный страх перед Ничто» [11, с. 85]. Страх же порождает отчаяние, которое «подводит художника к пределам сущего» [11, с. 94]. Ничто в понимании Л. Шестова — это неизвестность, которая открывается человеку только тогда, когда он решается загля-



нуть за пределы сущего, за грань жизни и смерти, в мир божественной веры.

Как мы уже отмечали, Л. Шестов включает в свои рассуждения читателя, в диалоге с которым ставит и решает онтологические вопросы бытия. Диалогичность двух сознаний даёт возможность Л. Шестову прийти к выводу, что разум превратил мир в великую иллюзию, где невозможным становится «преодоление самоочевидных» вещей. Глас вопиющего в пустыне — это не только голос Иова, страдающего от страшной болезни в пустыне, Ф. Достоевского, ожидающего смертной казни, трагической гибели М. Лермонтова, безумства Н. Гоголя, — но и призыв самого Л. Шестова к отречению от власти разумной необходимости и приходу к вере. Именно поэтому ему близки художники, способные на внутренний бунт: М. Лермонтов и Ф. М. Достоевский, Н. В. Гоголь и Г. Ибсен. Эти писатели, как указывает Л. Шестов, познают истину, которую посылает художнику Бог с верой.

В этом плане для Л. Шестова оказываются важными размышления Кьеркегора об определённых типах индивидуальности писателя. Философ отмечает два типа художника, обозначая их метафорически как рыцарей веры и покорности. Рыцаря покорности Кьеркегор определяет как тип творческой индивидуальности, смирившейся со своей участью, ощущающей себя «только пришельцем и чужаком». Кьеркегор приводит известный фольклорный сюжет о царской дочери, которую хочет завоевать молодец, но он не делает усилие в движении к вере и Богу. В то время как рыцарь веры благодаря вере получит царскую дочь, «ибо он господствует над конечным» [11, с. 35].

На основе размышлений мыслителя Л. Шестов создаёт классификацию типов художника, согласно которой художник может реализовать себя в четырёх ипостасях: плотской, душевной, духовной, невинной.

Так, например, обращаясь к творчеству И. Тургенева, в частности, к «Стихотворениям в прозе», Л. Шестов замечает, что писателю удалось выразить тоску «о жизни... ушедшей на проповедь «добра». «Предпоследние слова» И. Тургенева возникают на грани жизни и смерти, когда раскрывается внутреннее Я

человека, приближая его к истине. Человек в творчестве И. Тургенева, с точки зрения критика, являлся *исключительной* личностью со своей *неповторимой* жизнью, индивидуальностью.

Отношение Л. Шестова к творчеству И. Тургенева нельзя определить однозначно. Именно в «Стихотворениях в прозе» Л. Шестов усматривает мотив «предпоследних слов» писателя, то есть момент осознания художником онтологического одиночества, которое можно преодолеть силой веры, чтобы вырваться из норм и законов обыденности. Критик называет такой путь приходом к вере через Абсурд. Следует учесть, что у Л. Шестова трактовка данного понятия собственная и связана с его пониманием веры и Бога, о чём критик пишет в работах «Апофеоз беспочвенности», «Афины и Иерусалим», «На весах Иова».

Рыцарь веры для Л. Шестова — это художник **духовного типа**. К ним критик относит М. Лермонтова, Ф. Достоевского, А. Чехова, Г. Ибсена. Герои их произведений не боятся заглянуть за пределы сущего и ответить на вопросы о смысле жизни. Среди художников данного типа в системе Л. Шестова особое место занимает Ф. Достоевский. Вся жизнь писатель прожил, находясь в экзистенциально напряжённом состоянии духа, что соответствовало мироощущению Л. Шестова. Критик, преломляя наследие Ф. Достоевского сквозь призму собственных идей, оказался чрезвычайно чутким к прозрениям Ф. Достоевского и кризисам его сознания.

Литературную деятельность писателя Л. Шестов делит на два периода:

- 1) от «Бедных людей» до «Записок из мёртвого дома»;
- 2) от «Записок из подполья» до «Пушкинской речи».

Первый период критик анализирует в общих чертах, бóльший интерес для него представляет второй, поскольку в нём отразился внутренний духовный кризис Ф. Достоевского, связанный с проблемой памяти, переосмыслением системы личностных ценностно-смысловых ориентиров. Мотив подполья и подпольного человека становится центральным, с точки зрения Л. Шестова, в творчестве писателя.

Одним из главных вопросов, которые задаёт Л. Шестов при анализе романов Ф. Достоевского, является вопрос о природе

человека. Л. Шестов отмечает в данном контексте две основополагающие идеи, которые стали лейтмотивными в творчестве Ф. Достоевского *второго периода*:

- всё, что есть у человека, получено от Кого-то;
- смерть — есть дисгармония, диссонанс.

В исследование периода после помилования Ф. Достоевского и каторги Л. Шестов вводит категории «Абсурд» и «хаос». Абсурд трактуется критиком как осознание себя в мире Божественного, парадоксального и трагического. Хаос в данном мире является главной структурообразующей связкой, которая предполагает абсолютный отказ от мира знания, норм и морали: это способность преступника, убийцы, насильника покаяться. В состоянии *космоса* такое покаяние невозможно, поскольку преступник как человек ограничен законами *зла*, в которых он существует и из которых вырваться не может и не желает.

Сочетание Абсурда и хаоса приводит Ф. Достоевского к осознанию того, что есть Бог. Л. Шестов определил это как веру, несмотря на трагичность жизни. В связи с этим критик выделяет три возможных пути человека:

- 1) от человека быта — к Богу (святые, мученики);
- 2) от человека быта — к Зверю (Ф. Ницше);
- 3) от человека быта — к Богу через Зверя (Ф. Достоевский, С. Кьеркегор, Г. Ибсен и др.).

Л. Шестов размышляет о том, что человек Ф. Достоевского не в силах предвидеть свой путь. Одним дано ощутить Божественную благодать без *проживания трагедии*, признав себя ничтожными и греховными; другие проживают трагическую жизнь, полную испытаний (не только физических, но и духовных), и приходят к безумию, к стене, которую не в силах преодолеть.

Третий тип пути означает для критика переход в сферу Божественного через безумие. В творчестве Ф. Достоевского — это герои-идеологи, которые впоследствии отказываются от своей теории и приходят к вере, например, Раскольников. Именно романы Ф. Достоевского, в которых проявляется данный тип героя, стали главным объектом исследования Л. Шестова.

Таким образом, в статьях Л. Шестова о русской литературе проявляются основные принципы его критики: философичность, шестовизация, интертекстуальность, диалогичность. В совокупности данные принципы свидетельствуют об особом типе личности Л. Шестова как критика, отражающего синтезное мышление переходной эпохи и экзистенциалы сознания творческой индивидуальности писателя.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Асоян А. Семиотика орфического сюжета в литературе Серебряного века / А. Асоян // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. — 2002. — Вып. 4. — С. 16–24.
2. Горбачёв А. Гоголь / А. Горбачёв. — М.: ЭКС ТМА, 2008. — 139 с.
3. Гоголь Н. Собр. соч.: в 7 т. / Н. В. Гоголь. — М.: Художественная литература, 1987. — Т. 5. — С. 39–67.
4. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. — М.: Флинта; Наука, 2002. — 205 с.
5. Кувакин В. А. Мыслители России: Избр. лекции по рус. философии / В. А. Кувакин. — М.: Российское гуманистическое общество, 2005. — 425 с.
6. Лашов В. Л. Шестов и Н. В. Гоголь / В. Лашов. — <http://cyberleninka.ru/article/n/lev-shestov-i-nikolay-gogol>.
7. Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. — М.: Худож. лит., 1988. — 413 с.
8. Овсяннико-Куликовский Д. Литературно-критические работы / Д. Овсяннико-Куликовский. — М.: Букинистическое издание, 1989. — 526 с.
9. Подорога В. Мимесис / В. Подорога. — М.: Культурная революция, 2006. — 539 с.
10. Раковская Н. Литературная критика: Проблемы теории и истории / Н. Раковская. — Одесса: Астропринт, 2007. — 324 с.
11. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности / Л. Шестов. — М.: АСТ, 2001. — 129 с.
12. Шестов Л. Киркегард и экзистенциальная философия / Л. Шестов. — М.: АСТ, 2005. — 299 с.

*Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.*

УДК [821.111:821.161.1]-4.091

Ольга Бондарук

## ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ У НАРИСАХ Ч. ДІККЕНСА ТА В. Г. БЕЛІНСЬКОГО

*У статті здійснюється порівняльний аналіз нарисів «Private Theatres» Ч. Діккенса і «Александринський театр» В. Г. Белінського. Дані твори дають можливість виявити схожість і відмінності англійської та російської реалістичної нарисової літератури 30–40-х рр. ХІХ ст., яка досліджує побут і звичаї нижчих соціальних станів «великого міста».*

**Ключові слова:** фізіологічний нарис, Ч. Діккенс, «натуральна школа».

*В статье осуществляется сопоставительный анализ очерков «Private Theatres» Ч. Диккенса и «Александринский театр» В. Г. Белинского. Данные произведения дают возможность выявить сходство и отличия английской и русской реалистической очерковой литературы 30–40-х гг. ХІХ в., исследующей быт и нравы низших сословий «большого города».*

**Ключевые слова:** физиологический очерк, Ч. Диккенс, «натуральная школа».

*The paper gives a comparative analysis of essays «Private Theatres» by Ch. Dickens and «Aleksandrinsky Theatre» by V. Belinsky. These works provide an opportunity to identify the similarities and differences between English and Russian realist literature essay of 1830–1840-ies, which explores the life and manners of the «big city» lower classes.*

**Key words:** physiological sketch, Charles Dickens, «natural school».

30–40-ві роки ХІХ століття в Англії та Росії ознаменувалися змінами в суспільній думці, які знайшли своє відображення в національних літературах. У цей період з'являється новий тип мистецтва — демократична реалістична література, що прагнула зафіксувати і показати тяжке становище нижчих верств населення. Із епічних жанрів на перший план виходить нарис, який досліджує об'єктивну реальність і зрушення, що відбуваються в суспільстві.

Яскравим представником і засновником цього напрямку в Англії став Чарльз Діккенс, який почав свою літературну діяльність із написання соціальних нарисів про життя міських «низів». У його збірці «Нариси Боза» відображені проблеми бідності й самотності людини в буржуазному світі, головним об'єктом дослідження став «непарадний» Лондон.

У Росії цей напрям, початок якому поклав М. В. Гоголь, підхопила і розвивала ціла група письменників (М. О. Некрасов, Д. В. Григорович, І. І. Панаєв, В. Г. Белінський та ін.), які об'єдналися в літературний гурток, що отримав назву «натуральна школа». Програмним твором даної школи критики називають альманах «Фізіологія Петербурга», автори якого вперше правдиво і відверто заговорили про звичаї і побут «простих» мешканців столиці.

Аналіз названих збірок показує, що вони близькі як жанрово, так і тематично. Більше того, і Діккенс, і російські автори переслідували спільну мету: створення широкої панорами життя народних міських низів, життя народу в його національно-побутовому, характерологічному, соціальному змісті, а також у змісті національно-історичної традиції [4, с. 24]. Це дає нам право деякі нариси Діккенса зближувати з фізіологічними нарисами російських реалістів.

**Актуальність** роботи, присвяченої дослідженню спільних рис ранньої творчості Діккенса і російських «натуралістів», пояснюється ще й моментом взаємовпливу двох національних літератур, зокрема, впливу творчості англійського письменника на розвиток російської реалістичної літератури.

У вітчизняному літературознавстві існують роботи з компаративного аналізу творів Ч. Діккенса і російських реалістів. Але ці дослідження часто характеризують лише романну творчість цих письменників (роботи Д. М. Урнова [8], В. В. Аствацатурової [1], К. Л. Мураткіної [7] та ін.) У той же час зіставлення ранніх творів Діккенса і «малої прози» російських нарисовців-«фізіологів» не проводилося. **Новизна** даної роботи полягає у спробі компаративного аналізу ранніх нарисів Ч. Діккенса і письменників російської «натуральної школи». Виходячи з цього, *завдання* даної роботи — на матеріалі нарисів Ч. Діккенса («Private Theatres», «Vauxhall Gardens by Day») і нарису В. Г. Белінського «Александринський театр» показати спільне і відмінне у трактуванні теми театру в житті англійського та російського суспільства 30–40-х рр. XIX ст.

Відвідування театру в XIX столітті було популярним для представників різних станів як англійського, так і російського

суспільства. Аналіз даних нарисів показав, що вибір саме цього місця дії для своїх творів надав можливість Діккенсу і Белінському одночасно охопити представників багатьох соціальних і станових груп. Спробуємо знайти ці точки дотику.

«Private Theatres» Ч. Діккенса — це нарис, що складається з низки сцен і не має заданого сюжету і головного героя. Приступивши до театральної теми, Діккенс починає її дослідження з анонсу — зі списку персонажів вистави «Річард Третій», при цьому зазначена ціна за виконання ролі надає пародійне звучання цій афіші. Це, а також форма оповіді, що нагадує авторські ремарки, робить нарис Діккенса схожим на невелику п'єсу. Закріплює це враження сценка в самому кінці нарису, за допомогою якої читач стає свідком дії за кулісами. Діалоги цієї сценки написані мовою, яка зближує літературну мову з просторіччям.

Показ окремих комічних ситуацій без цільного сюжету робить «Private Theatres» також схожими на театральний фарс. І. В. Єгорова справедливо стверджує, що «система персонажів і сюжетні перипетії цих драматизованих анекдотів з їх героями-масками (обдурений чоловік, стара діва в пошуках нареченого і т. д.), без сумніву, справили вплив на гумористичні твори Діккенса» [5, с. 33] (тут і далі переклад наш. — О. Б.). Тому значна кількість нарисів письменника будуються за наступною схемою: практично будь-який із скетчів може бути поділений на ряд сцен-явищ, де безпосередній дії передує короткий опис — «експозиція», в якій визначається «місце дії», з'являються «дійові особи» і дається коротке пояснення. Потім дається сцена-діалог, після якої дія переходить до нової експозиції та до нового діалогу [5, с. 34].

Персонажі нарису, актори і глядачі, як і личить фізіологічному нарису, — представники нижчих верств населення. У своєму прагненні охопити описуваний предмет з усіх боків автор виявляє значну уважність до деталей, що знову-таки властиво «фізіологіям» XIX століття. Описуючи типовий аматорський театр, письменник дає детальну характеристику всіх його складових. Це, наприклад, місце розташування («Сам театр може знаходитися де завгодно — і на Кетрін-стріт, і на Стренді, і зовсім близько до Сіті, або по сусідству з Грейс-Інн-лейн, або де-небудь під боком у Седлерс-Уеллс, або біля моста Ватерлоо, на

південному березі Темзи, в якому—небудь жалюгідному провулочку, навик позбавивши його мешканців спокою» [10, с. 116]); опис можливого власника театру («який-небудь колишній художник-декоратор, утримувач дешевої кав'ярні, восьмизрядний актор-невдаха, контрабандист, що вийшов на пенсію, або, нарешті, незаможний боржник»). Також письменник надає читачеві збірний портрет глядачів («замурзані хлопчачки, переписувачі у стряпчих, великоголові молодики із контор Сіті, євреї-лахмітники... і відбірна міська шантрапа» [10, с. 116]). Не оминає він увагою і головних мешканців театру — акторів, вихідців із нижчих лондонських станів, які «щоб не привертати до своєї особи уваги рідних або господарів, — а також і для того, щоб за допомогою благозвучного прізвища додати ще більшої принадності своєму виступу в чужій подобі», фігурують на афішах під вигаданими, «благородними», іменами. Із гумором, у якому незмінно присутнє співчуття «маленькій людині», Діккенс констатує, що всі ці Бельвілі, Мельвілі, Тревилле, Берклі, Рандольфи, Байрони і Сен-Клери, які сидять у царственій позі де-небудь в артистичній кав'ярні, зазвичай одягнені в «куце вицвіле пальто, старий капелюх, залатані, в плямах, панталони і навіть брудну сорочку» [10, с. 118]. Описуючи поведінку і звичаї акторської братії, Діккенс говорить, що «глядачі, як і слід очікувати, мало чим відрізняються від виконавців», тому їм властиве таке ж неуцтво і відсутність світських манер: «Ви тільки гляньте, як всі вони прагнуть зобразити світську невимушеність — он навіть ноги на бар'єр задерли!» [10, с. 119].

З притаманною Діккенсу любов'ю до деталей, в нарисі даються описи інтер'єру театру (брудні й темні лаштунки, гола кам'яна підлога і запах цвілі, «пишно й зі смаком задратована павутиною» стеля), його реквізиту (кошик для столового срібла служить котлом у печері відьом) і власне вистав. Отже, невимушено і з легкою насмішкою зображуючи буденне і щоденне, Діккенс описує театр як сферу популярних розваг в Англії.

Тему театрів, але вже петербурзьких, відобразив у своєму нарисі «Александринський театр» і В. Г. Белінський. Але якщо Ч. Діккенс описує аматорські театри з притаманними йому гумором і любов'ю до непомітних людей, а персонажі його на-



рису дещо карикатурні, то нарис Белінського написаний у підкреслено серйозному тоні, в якому відчувається смуток через те, що театри заповнили «ремісники»; цьому нарисові притаманний дослідницький елемент.

Нагадаємо, що В. Г. Белінський був добре знайомий з творчістю Діккенса і високо цінував соціальні романи молодого англійського автора. Так, у своїй рецензії на роман «Олівер Твіст» критик називає Діккенса «письменником із чудовим талантом», а достоїнство названого твору бачить «у вірності дійсності, що іноді обурює душу, але завжди просякнутої енергією і гумором» [2, с. 504].

Можна стверджувати, що В. Г. Белінський був одним з тих учених, яким вдалося передбачити й уявити майбутнє своєї країни і національної літератури. Його «Вступ» до «Фізіології Петербурга» став у своєму роді маніфестом «натуральної школи». У ньому критик висловлює своє бачення стану російської літератури першої половини XIX століття і ставить перед сучасними письменниками нові завдання. Він нарікає на відсутність книг, «з яких можна було б не тільки вивчати, а й просто знайомитися з численними сторонами російського побуту, російського суспільства» [9, с. 31].

Вихід з ситуації, що склалася, критик бачить у створенні особливого типу «легкої літератури», чие призначення могло б полягати в тому, «щоб займати дозвілля більшості читаючої публіки і задовольняти її потреби» [9, с. 31]. Він хотів би, щоб твори склалися «у формі подорожей, поїздок, нарисів, оповідань, описів», які можуть познайомити читача «з різними частинами безмежної і різноманітної Росії» [9, с. 33]. Це завдання, вважав В. Г. Белінський, здатні вирішити нариси, що вже отримали назву «фізіологічних».

Белінський виступив не тільки дослідником і пропагандистом російського реалізму, але і автором, який випробував свої сили в художньо-нарисовій творчості. У «Фізіології Петербурга» містяться три його фізіологічних нариси. Один з них — «Александринський театр». Зазначимо, що до цієї теми зверталися й інші автори «Фізіології Петербурга»: М. О. Некрасов у «Петербурзьких шарманщиках» показує життя мандрівного театру, а Є. П. Гребін-

ка у «Петербурзькій стороні» — аматорського. В. Г. Белінський своїм нарисом не просто розвиває цю тему, а проводить дослідження життя і репертуару столичного державного театру.

Олександринський театр був провідним у Петербурзі. Названий на честь дружини імператора Миколи Першого Олександри Федорівни, він перебував під опікою імператорського двору. У його стінах грали кращі актори і ставили свої п'єси видатні драматурги Росії, від О. С. Грибоедова до О. М. Островського та А. П. Чехова. Це робило його осередком театрального життя як Петербурга, так і Москви. В. Г. Белінський вважає Олександринський театр «норовом» північної столиці, об'єктом, завдяки якому можна було пізнати внутрішній Петербург і познайомитися з його побутом. Він стверджував: «Описувати Петербург фізіологічно — і не сказати ні слова або не звернути особливої уваги на Олександринський театр, — це все одно, що, малюючи чийсь портрет, забути намалювати ніс або тільки злегка зробити деяку подобу носа» [9, 160].

Нарис В. Г. Белінського «Александринський театр» відкриває другу частину альманаху «Фізіологія Петербурга» і концептуально пов'язаний з його ж нарисом «Петербург і Москва», яким починалася перша частина альманаху. Він будується на зіставленні петербурзької і московської театральної традиції. У ньому В. Г. Белінський продовжує думку про сучасність, «європейський характер» і «формалізм» Петербурга: «Як Петербург в даний час є представником формального європеїзму в Росії, так і петербурзький російський театр є представником того ж європейського формалізму на сцені» [9, с. 161]. Петербург, за словами критика, «схиблений на формі», тоді як «Москва не женеться за формою і, навіть, женучись за нею, не вміє строго дотримуватися її» [9, с. 163].

Так само, як і Ч. Діккенс, В. Г. Белінський описує репертуар театру, його акторів і глядачів, підтверджуючи думку англійського письменника: «По акторах можна безпомилково судити про публіку, а по публіці — про акторів» [9, с. 161]. Але російський автор розглядає цю тему глибше, він досліджує історію театру, а також проводить паралель між провідними акторами московського (В. А. Каратигін) і петербурзького (П. С. Мо-

чалов) театрів та доходить висновку, що «у Москві вимагають від артиста виключно натхнення, у Петербурзі — мистецтва та форми» [9, с. 167]. Артистом, що поєднує в собі і талант, і мистецтво, В. Г. Белінський називає М. С. Щепкіна.

Основна частина нарису (названа самим критиком «прозовою характеристикою Олександринського театру») характеризується серйозністю й докладністю описів. Але початок статті («поетичний вступ»), написаний від першої особи, відрізняється натхненим тоном оповіді, своєрідним передчуттям дива: «Театр! театр! яким магічним словом був ти для мене в той час! Яким невимовним зачаруванням зворушував ти тоді всі струни душі моєї і які чудові акорди зривав ти з них!.. В тобі я бачив увесь світ, весь всесвіт, з усією їх різноманітністю й пишністю, з усією їх заманливою таємничістю!» [9, с. 155]. Завіса автору здається «таємничою», люди незвичайними, а в акторі оповідач бачить «істоту вищу і щасливу», «жерця високого мистецтва, служінню якого він відданий безкорисливо і старанно і служінням якому він щасливий». Але дуже скоро автор побачить справжню суть цього «чарівного світу» — у «губернському балагані» у акторів «не було ніякого поняття про мистецтво»; «вони знали тільки ремесло» [9, с. 156].

Подібний прийом «руйнування магії» використовує і Ч. Діккенс у нарисі «Vauxhall Gardens by Day». Воксхол — одне з головних місць розваг лондонців з середини XVII до середини XIX століття. У своєму нарисі Ч. Діккенс показує момент, коли парк, що був виключно вечірнім місцем розваг, відкрили вдень. Як і в нарисі В. Г. Белінського, тут звучить нота здивованого розчарування, пов'язаного з втратою ілюзій: чарівний вхід виявляється «грубо розфарбованими дошками», башта з годинником — «дерев'яним сараєм».

Отже, порівнюючи нариси Ч. Діккенса і В. Г. Белінського, відзначимо схожість обраної теми (опис життя театру), яка обумовлена способом існування російського та англійського суспільства першої половини XIX століття. Обидва нариси в основному представляють собою опис звичаїв «маленьких» людей, які намагаються бути схожими на «великих». Це стосується як акторів, так і глядачів, і виглядає комічно. Прийом локалізації [6, с. 272],

використаний обома авторами, дає можливість представляти вже не окремих людей, а групу персонажів і цілий соціальний стан.

Головна відмінність досліджених творів полягає в тональності оповіді. Діккенс описує дану сферу популярних розваг легко і з гумором, зображуючи буденне і шоденне як спектакль. Робота Белінського нагадує наукове дослідження з екскурсом в історію театральної традиції і обґрунтуванням авторської позиції.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Аствацатурова В. В. Чарльз Діккенс в творческом сознании Л. Н. Толстого : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. : 10.01.01 «Русская литература» / В. В. Аствацатурова. — Ленинград, 1990. — 16 с.
2. Белинский В. Г. Собрание сочинений : в 9 т. — М. : Худож. лит., 1981. — Т. 4. Статьи, рецензии и заметки: март 1841 — март 1842. — 654 с.
3. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / Белинский В. Г. — М. : Худож. лит., 1953. — Т. 5: Статьи и рецензии: 1841—1844. — 863 с.
4. Богдан Е. А. Натуральная школа и народность русской литературы 30—40-х годов XIX века: (К постановке проблемы) / Е. А. Богдан // Системность литературного процесса. — Днепропетровск : ДГУ, 1987.
5. Егорова И. В. Форма и смысл ранних произведений Чарльза Диккенса : дис. ... кандидата филол. наук : 10.01.03 / Егорова Ирина Валентиновна. — Калининград, 2009. — 186 с.
6. Манн Ю. В. Философия и поэтика натуральной школы / Ю. В. Манн // Проблемы типологии русского реализма. — М. : Наука, 1969. — С. 241—305.
7. Мураткина Е. Л. Лев Толстой и Чарльз Диккенс: духовные интенции художественных открытий / Е. Л. Мураткина. — Кострома : Костром. гос. ун-т им. Н. А. Некрасова, 2006. — 302 с.
8. Урнов Д. М. Гоголь и Диккенс / Д. М. Урнов // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — М. : Наука, 1985. — Т. 44. — С. 38—47.
9. Физиология Петербурга. — М. : Сов. Россия, 1984. — 304 с.
10. Dickens Ch. Sketches by Boz. Illustrative of Every-Day Life and Every-Day People / Ch. Dickens. — Wordsworth Classics, 1999. — 477 p.

*Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.*

УДК 821.161.1-1Твардовский

*Михаил Грицкевич*

## **АВТОР И ЧИТАТЕЛЬ — МНОГООБРАЗИЕ ДИАЛОГА**

*В статье рассматриваются проблемы творческого взаимоотношения автора с читателем-адресатом и то, как достигается гармоничность этого диалога.*

**Ключевые слова:** автор, читатель, адресат, творчество, художественное произведение.

*В статті розглядаються проблеми творчої взаємодії автора з читачем-адресатом і те, як досягається гармонійність цього діалогу.*

**Ключові слова:** автор, читач, адресат, творчість, художній твір.

*The problems of the relation between the author and the reader-addressee and the ways of attaining harmony in this dialogue are considered in the article.*

**Key words:** author, reader, work of fiction, addressee.

На чье восприятие ориентируется автор? Каким видится ему предполагаемый адресат и как он (адресат) влияет на структуру повествования?

На все эти вопросы ответов много и они самые разнообразные.

Истинный художник не может творить без ориентации на адресата своей продукции — читателя. У каждого это осуществляется в зависимости от индивидуальной манеры письма и изменяется в связи с динамикой творческого процесса. Подтверждения мы находим в высказываниях многих мастеров пера. Однако все авторские признания в ориентации на читательское восприятие в процессе творчества могут быть только косвенным подтверждением тому, что заключено в самих произведениях. Именно в них своеобразно проявляется установка на общение с читателем, на стремление завладеть его вниманием, вызвать сопереживание, привести какому-то, пусть малому, открытию.

Необходимо, чтобы авторский текст гармонично вписывался в жизненный читательский опыт даже с учетом деактуализации некоторых мотивов в изменившемся мировосприятии читателя.

«Все изображаемое в реалистическом произведении, — отмечает М. М. Кедрова, — становится интересным для читателя как непосредственно относящееся к его собственной жизни» [2, с. 25]. Следовательно, автору необходимо иметь достаточно обширные представления о жизненных проблемах своего читателя, о его мечтах и чаяниях, необходимо умение построить свою заочную беседу с ним таким образом, чтобы было интересно собеседнику на всех стадиях общения.

В настоящей работе мы делаем попытку исследования, каким образом протекал этот процесс в творчестве А. Т. Твардовского, как сам поэт представлял своего внутреннего читателя и как эти представления реализовывались в его произведениях. Основное внимание нами обращается на поэму «Василий Теркин» и известное стихотворение «Я убит подо Ржевом».

Рассуждая о взглядах А. Твардовского на проблему взаимоотношения автора художественного произведения и его читателя (внутреннего, воображаемого), мы позволим себе предположить, что ему временами могло быть присуще отношение к художественному произведению, близкое к читательскому интересу. Хотя совершенно очевидно, что профессиональный подход все же одерживал верх.

Вот как говорит об этом сам поэт: «Человек, по роду своей работы знакомящийся с той или иной литературной новинкой до того, как ее машинописные страницы становятся печатными, не лишен способности чисто по-читательски воспринимать прочитанное, быть взволнованным, растроганным и восхищенным. Иными словами — редактор — тоже читатель и прежде всего — читатель. И ему свойственно испытывать тот самый позыв к высказыванию, который побуждает читателя писать письма в редакцию по поводу опубликованных в журнале вещей [4, т. 5, с. 185].

Трудно сказать, в какой степени и какое начало — читателя или профессионала-литератора — одерживало верх в таком анализе. Мы склонны считать, что приоритет оставался за вторым. Но фантазия художника позволяла, давала возможность, а знание жизни народа давало право на определенное перевоплощение в читателя. «Когда для меня, читателя, — пи-

сал А. Твардовский, — персонажи книг становятся либо моими личными друзьями, либо моими личными врагами, тогда происходит прекрасное чудо — является художественное произведение. В этом случае среди героев книги незримо, но явственно живет еще один много знающий, зоркий и памятливым герой — ее автор, пусть даже авторского «я» и нет в повествовании. Именно личность автора определяет достоинства произведения как художественного целого» [4, т. 5, с. 14].

Безусловно, что в процессе творческой ориентации характер взаимосвязи автора со своим читателем, постоянно совершенствуясь, играет одну из ведущих ролей. И Твардовскому здесь не грозит упомянутая нами деактуализация, так как читатель является его современником, реалии и мечты у них общие.

Время беспощадно к посредственности в искусстве. В памяти потомков остаются лишь те, кто способен взволновать их так, как волновал когда-то современников, кто поможет найти ответы на злободневные проблемы для сегодняшнего. «Бывают поэты, — говорил Твардовский, — известные в очень узком кругу. Их знают товарищи по цеху — поэты, но дальше этого круга их известность не простирается. Вторую категорию составляют те, кто известен более широким слоям читателей — их знают хорошо писатели, студенты, преподаватели литературы, ученые, инженеры. И есть третий вид поэтов — этих уже знает весь народ...» [4, т. 5, с. 116].

Ориентация на читателя-адресата в разные периоды творчества А. Твардовского имела свои особенности. И здесь, на наш взгляд, важно избежать соблазна упрощенного способа выявления этого читателя, так как, по сути дела, каждое произведение обращено к читателю, именуемому в каждый исторический период свой обобщенный облик.

Исследуя проблему читателя в творческом сознании А. Твардовского, В. А. Редькин, например, пишет: «Начинающий поэт, пытаясь писать лирические стихи, ориентировался на определенный стереотип читателя, о котором дают представление материалы, опубликованные на страницах газеты «Юный товарищ», где он сотрудничал» [3, с. 133].

Казалось бы, в подтверждение этому можно привести и некоторые высказывания самого поэта: «мой совет молодым писателям: необходимо с самых начальных этапов творчества приобретать читателя, предполагать читателя...» [4, т. 5, с. 312]. Но, по другим его утверждениям, стихи он начал писать еще «... до овладения первоначальной грамотой» [4, т. 1, с. 7]. «Там, замечает Твардовский, — не было ни ряда — ничего от стиха, но я отчетливо помню, что было страстное, горячее до сердцебиения желание всего — и лада, и ряда, и музыки, — желание родить их на свет — и немедленно, чувство сопутствующее и донныне всякому новому замыслу» [4, т. 1, с. 7].

Анализ произведений раннего периода творчества А. Твардовского дает нам основание утверждать, что здесь нельзя еще говорить о каком-либо четком стереотипе читателя-адресата в его творческом сознании. Представление о конкретном предполагаемом читателе, который позже будет определен им как «читатель вероятный», находится в тот период на первоначальных стадиях формирования.

Творчеству поэта характерна четкая периодичность. «Страна Муравия» завершила собой начальный период. Следующий этап венчало создание «Книги про бойца». Замысел этого произведения зародился еще в период Финской войны и трудно представить, каким бы стал нынешний «Василий Теркин», не доведись автору принять участие в одной из самых страшных войн человечества.

Новые обстоятельства диктуют автору свои условия. В этот период поэту чуждо стремление к какому-то разделению себя и своего читателя. Авторское «я» и читательское «они» объединены в одно целое — «мы». Сама манера повествования представляется как задушевная беседа автора со слушателем. Все они — автор, слушатель и герой произведения — являются участниками одного действия. Появляются и характерные обращения к читателю: «товарищ», «друг-товарищ», «парнишка», «...ты подумай, вспомни»...

В поэме автор избегает прямых высказываний о своих взаимоотношениях с «читателем вероятным», так как время диктовало свои условия. Но из этого не следует, что читательская



масса утрачивала для автора свою разноликость. Переписка с читателями, постоянный личный контакт, общая судьба, наконец, помогли Твардовскому различать в общей людской массе отдельные человеческие личности с их радостями и печалью. В этом произведении, обращаясь к читателю, он достаточно ясно дает понять характер их взаимоотношений: «Мой читатель, друг и брат», объясняя спецификой исторического момента свое сознательное стремление к отказу от детальной дифференциации. В лицах бойцов, шагавших вместе с ним по фронтовым дорогам, он конечно видел и бывших рыбаков, и лесников, и хлебопексов, но сейчас все они были прежде всего воинами.

Следует отметить, что они, его реальные читатели, воспринимали глубокий обобщенный образ Василия Теркина именно с позиций своего конкретного житейского опыта. Об этом свидетельствует обширная читательская почта. «В пожеланиях и советах продолжить «Теркина» поле деятельности героя и в мирных условиях определялось родом занятий авторов писем. — Вспоминал Твардовский позднее. — Одни желали, чтобы Теркин, оставшись в рядах армии, продолжал службу, обучая молодое поколение бойцов и служа им примером. Другие хотят его видеть непременно вернувшимся в колхоз...» [4, т. 2, с. 397].

Ответом на такого рода читательские пожелания явилась статья «Как был написан «Василий Теркин». С продолжением поэмы автор не пошел на поводу у читательского мнения, хотя в процессе работы над «Книгой про бойца» читательские советы, читательская реакция оказали ему неоценимую помощь. «Ответ читателям» был написан уже после окончания работы над поэмой, написан в мирное время. Это давало автору возможность заниматься рассуждениями о проблемах творческого взаимоотношения с читателем. А в те годы, обращаясь к лесникам и рыбакам, вынужденным надеть солдатские гимнастерки и взяться за оружие, он писал:

Друг-читатель, я ли спорю,  
Что войны милее жизнь?  
Да война ревет как море,  
Грозно в дамбу упершись.

...А покуда край обширный  
Той земли родной в плену,  
Я — любитель жизни мирной —  
На войне пою войну

[4, т. 2, с. 205–206].

И уже из «Ответа читателям» мы узнаем, что даже эти экстремальные условия не смогли принудить поэта изменить своим установкам в общении с «читателем вероятным». Он не пошел по пути упрощения образа героя, строя стиха. Именно напряженность исторического момента ставила перед автором требование сохранить широту общечеловеческого общения в образе Василия Теркина. Был замысел переправить героя в тыл к противнику, показать борющимся за линией фронта. «Но вскоре я увидел, — пишет поэт, — что это сводит книгу к какой-то частной истории, мельчит ее, лишает ее той фронтовой «всеобщности» содержания, которая уже наметилась и уже делала имя Теркина нарицательным в отношении живых бойцов такого типа» [4, т. 2, с. 395].

Тесный творческий контакт с «читателем вероятным» уберег автора и от излишней литературизации образа главного героя. «За каждым из этих стихотворений, — вспоминал Твардовский, о своих произведениях, написанных для отдела «Прямой наводкой», — было памятное до сих пор для меня живое фронтовое впечатление, факт, встреча. Но и в то время я чувствовал, что собственно литературный момент как-то отдалял от читателя реальность и жизненность этих впечатлений, фактов, людских судеб» [4, т. 2, с. 384].

Контакт с предполагаемым читателем, учет его мнения, жизненных потребностей и исторических реалий не позволил автору, как он первоначально предполагал, закончить поэму ранее окончания войны. «Читатель мне помог написать эту книгу такой, какова она есть...» [4, т. 2, с. 388]. Естественно, что многое в творческой лаборатории поэта оставалось глубоко индивидуальным, присущим только ему — Твардовскому. Ориентация же на «читателя вероятного» позволяла находить правильный путь развития идеи произведения в общих ее очертаниях, приближала к народной жизни, делала про-

песс его рождения естественным, органично слитым с этой жизнью.

«Читатель вероятный» А. Твардовского в литературоведении рассматривается как читатель в его идеальном выражении. Ориентацию на него поэт декларирует не только в своих статьях, письмах, выступлениях, но и непосредственно в тексте произведений. В «Книге про бойца», в ее идейно-художественной структуре это выражается в явных и наглядных формах внутренней связи автора и читателя в той степени, в какой это допускалось объективно требованиями исторического момента.

Несомненно, что каждый автор для актуализации читательского восприятия того или иного произведения использует определенный инструментарий, призванный привлечь читательское внимание и удерживать его на должном уровне в процессе всего повествования. В этой связи обратимся к стихотворению А. Твардовского «Я убит подо Ржевом», написанному сразу после войны и ставшему значительной вехой в его творческом наследии. И уже самым этим автор вводит читателя в канву повествования.

В качестве заглавия выносятся первая строка. Присутствие личного местоимения сразу подчеркивает связь лирического героя с адресатом произведения, намечает путь сближения, который реализуется по ходу всего повествования.

Указание на точное место гибели воина сразу настраивает читательское восприятие на конкретно-изобразительную картину реально происходивших событий. Рассказ лирического героя о последних мгновениях жизни, отбор лексико-фразеологических средств выражения свидетельствует о том, что автор предполагает у читателя-адресата определенный запас жизненных впечатлений, живость узнавания: разрыв, вспышка, «ни дна ни покрывки», петлички, лычки...

Начало и большая часть повествования строится с преимущественным использованием глаголов совершенного вида в прошедшем времени. Однако в некоторых местах автор прибегает к глаголам несовершенного вида настоящего времени. В первый раз с помощью этого приема достигается сильный психологический эффект присутствия павших за Родину в повседневной

жизни читателя. Они с нами, где-то рядом, наблюдают за нами, оценивают наши мысли и поступки: «Я — где корни слепые ищут корма во тьме...» [4, т. 1, с. 426]. Вторично этот прием используется при изложении завещания лирического героя.

Следует подчеркнуть, что в лирическом произведении личные местоимения приобретают особое значение, свидетельствующее об идейно-художественном диапазоне стиха, высвечивающее поэтические функции лирического героя: «Я убил...» «Я зарыл...» «Я завещаю...» Но расширение автором гаммы местоимений, имеющих отношение к лирическому герою заставляют читателя увидеть не только того, кто пал за Родину в боях подо Ржевом, «В безыменном болоте, В пятой роте на левом, При жестоком налете» [4, т. 1, с. 426], но и всех тех, кто сложил головы в минувшей войне. Звучание «я» лирического героя таким образом многоголосно усиливается.

Поддержание высокого психологического накала достигается и за счет постоянного обращения погибшего воина к читателю, за счет вопросов, касающихся и долга живых перед памятью павших, и реально ими содеянного для того, чтобы не посрамить эту память: «Наш ли Ржев наконец?», «К Волге вырвался он?», «Даже мертвому — как?», «Кто остался живой?», «Что я больше могу?».

Способствует этому и постоянное чередование картин жизни павшего воина, о которых он имеет четкое представление, и тех событий, о которых он может только догадываться, но реальный читатель о них знает и в них ищет ответы на поставленные вопросы. Конкретно-исторические, географические реалии помогают ему в поисках этих ответов еще более ощутить в себе продолжение «я» лирического героя. Погружаясь таким образом в текст, читатель, сознательно или подсознательно, объединяет свое «я» с «я» лирического героя. Усилению этого ощущения способствует постоянная перемежаемость в тексте произведения двух тем: «тогда» и «сейчас». Все повествование ведется от лица павшего воина. Отсутствие в тексте какого-либо рассказчика-посредника еще более усиливает психологический эффект, подчеркивает прямую сопричастность читателя ко всем событиям, о которых идет речь.

В заключительной части стихотворения, в самом начале завещания павшего живым «воинам-братьям», второй раз в тексте повторяется строка заглавия — своеобразный мост памяти между темами «тогда» и «сейчас». Это напоминание о смерти, сопоставленное с картинами цветущей земли, усиливает эмоциональное звучание завещания.

На основании выявления подобного рода приемов актуализации читательского восприятия мы можем достаточно конкретно обрисовать и сам облик предполагаемого читателя-адресата. Это может быть и современник поэта-фронтовика, и читатель последующих поколений, для которого небезразличны судьбы тех, кто отстоял свободу Родины. Именно к такому читателю обращал свое стихотворение А. Твардовский, полагаясь на его понимание и эмоциональный отклик.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Дамдинов Н. Встреча с Твардовским // Байкал. — 1976. — № 3.
2. Кедрова М. М. Проблемы художественного восприятия в реалистической эстетике И. С. Тургенева // Художественное произведение и его читатель / Калининский гос. ун-т. — Калинин, 1980.
3. Редькин В. Л. Читатель в творческом сознании А. Твардовского // Художественное произведение и его читатель / Калининский гос. ун-т. — Калинин, 1980.
4. Твардовский А. Т. Собр.соч.: в 5 томах. — М.: Худ. лит., 1966–1971.
5. Твардовский А. Т. По случаю юбилея. — М., 1965.

*Стаття надійшла до редакції 25 жовтня 2013 р.*

УДК 821.161.1-95Мандельштам.09

Сергей Остапенко

**КОМПОЗИЦИОННО-СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ  
ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТОВ ЛИТЕРАТУРНО-  
КРИТИЧЕСКИХ ПОРТРЕТОВ  
О. МАНДЕЛЬШТАМА 1910-х гг.**

*В статье исследуются особенности композиционно-содержательной организации текстов литературно-критических портретов О. Мандельштама «Франсуа Виллон» и «Пётр Чаадаев» в аспекте жанрообразующих характеристик. Предпринятый анализ позволяет провести процедуру жанровой идентификации изучаемых статей.*

**Ключевые слова:** текст, литературно-критический портрет, композиционно-содержательная организация.

*У статті досліджуються особливості композиційно-змістової організації текстів літературно-критичних портретів О. Мандельштама «Франсуа Вілон» та «Петро Чаадаєв» у аспекті жанроутворюючих характеристик. Проведений аналіз дозволяє здійснити процедуру жанрової ідентифікації досліджуваних статей.*

**Ключові слова:** текст, літературно-критичний портрет, композиційно-змістова організація.

*The article deals with features of the composite and substantial organization of the texts of the critical portraits «Francois Villon» and «Pyotr Chaadayev» by O. Mandelstam. The analysis allows to carry out the procedure of genre identification of studied articles.*

**Key words:** text, critical portrait, composite and substantial organization.

Значительное место в прозаическом наследии О. Мандельштама занимают литературно-критические портреты — к этому жанру он обращался в 1910–1930-е гг., то есть на протяжении почти всего творческого пути. Объектами портретирования оказывались такие знаковые деятели литературы и культуры, как Ф. Вийон, А. Шенье, Данте и др. Однако на это постоянство жанровых предпочтений в мандельштамоведении ещё не обращено должное внимание.

В первый период творчества О. Мандельштам создал два литературно-критических портрета: «Франсуа Виллон» (1910/1912) и «Пётр Чаадаев» (1914), проблема жанрообразования которых стала предметом рассмотрения в данной статье.

Жанр літературного портрета (в том числі і літературно-критического) характеризується оригінальним і ціленаправленим «портретним» баченням реального чоловіка [1, с. 11, 49], зображенням неповторимої творчої особистості «во всій її багатогранності і зв'язках з епохою, на фоні літературного процесу або його ланок» [5, с. 218]. Таким чином, цей жанр виділяється, перш за все, на основі *содержательних* показників.

Поверхневе вивчення змістової організації тексту літературно-критического портрета дає основи для його жанрової ідентифікації. Але ясно, що таким аналізом не можна обмежуватися — необхідна також ретельна робота на композиційному, суб'єктивному і мовному рівнях досліджуваного тексту.

Завдання даної статті — вивчити композиційно-змістову організацію текстів літературно-критических портретів О. Мандельштама 1910-х рр. в аспекті жанроутворюючих характеристик. В перспективі — аналогічне дослідження більш пізніх (1920–1930-х рр.) портретів поета і їх наступне порівняння в діахронії, що дозволить зробити ряд висновків щодо специфіки жанрового мислення О. Мандельштама, змінюваного з плином часу, і процесу становлення авторської жанрової моделі літературно-критического портрета.

#### *«Франсуа Виллон»*

Свій перший портрет «Франсуа Виллон» критик створив на початку 1910-х рр., тобто в той час, коли в самому розквіті була літературна боротьба акмеїзму проти символізму і коли О. Мандельштаму (ще недавно символісту, але вже — «воюючому акмеїсту») належало знайти і утвердити своє місце в сучасному йому літературному процесі. Закономерно, що початковий критик в цій статті звертається до особистості Ф. Війона — поета, який бросив виклик «символізму XV століття», і якого Н. Гумільєв назвав одним з учителів акмеїстів.

Досліджувані портрет складається з 6 глав. В першій з них дано короткий екскурс в історію літератури XV століття. О. Мандель-

штам напминает: «Поэзия и жизнь в XV веке — два самостоятельных, враждебных измерения... Поэзия XV века автономна; она занимает место в тогдашней культуре, как государство в государстве» [4, с. 169]. Отметим, что начинать статью с введения читателя в культурно-исторический контекст, окружавший изображаемого поэта, — характерная черта мандельштамовских литературно-критических портретов (ср. «Огюст Барбье», «Заметки о Шенье» и др.).

Во 2-й и 3-й главах статьи автор сосредоточен на биографии Ф. Вийона, которая рассматривается в прямой связи с исторической, политической, культурной ситуациями, современными поэту: время его рождения совпало со временем английского владычества. «Можно было ожидать, что литература того времени будет исполнена патриотического пафоса и жажды мести за оскорблённое достоинство нации. Между тем... Франция, полонённая чужеземцами, показала себя настоящей женщиной». Автор портрета называет эпоху, в которую жил Ф. Вийон, «женственно-пассивной», и, по его мнению, она наложила «глубокий отпечаток на судьбу и характер Виллона» [4, с. 170].

Отметим, что уже в первых трёх главах данной статьи О. Мандельштам предстаёт как внимательный исследователь, активно обращающийся к фактам и документальным свидетельствам. Поэтому в тексте встречаем так много точных дат, отсылок к показательным историческим событиям, цитат из произведений портретируемого.

Главы 4 и 5 посвящены осмыслению Ф. Вийона как лирического поэта, внимание критика сосредоточено на его творческом наследии. Автора интересует уже не биография, а — поэзия, сущность креативного процесса. Он формулирует творческое кредо Ф. Вийона, перефразируя П. Верлена: «Движение — прежде всего!», тем самым подчёркивая: динамика, тяга к ней — один из аксиологических приоритетов изучаемого поэта. По наблюдению О. Мандельштама, даже «смерть он (Ф. Вийон. — С. О.) наделяет динамическими свойствами» [4, с. 174].

С точки зрения автора портрета, помимо уже отмеченного динамизма, поэзию Ф. Вийона характеризует и умение до-



биться некоей словесной динамики, того, что О. Мандельштам впоследствии назовёт «метаморфозой». Ср.: «Как принцы трубадуров, Виллон «пел на своей латыни»: когда-то, школяром, он слышал про Алкивиада — и в результате незнакомка Archipiade примыкает к грандиозному шествию Дам былых времён» [4, с. 174]. Подобным фонетическим трансформациям («Алкивиад» — «Архипиада») критик через много лет восхитится и у Данте: семантические циклы Алигьери «построены таким образом, что начинается, примерно, — «мёд», а кончается — «медь»; начинается — «лай», а кончается — «лёд» [3, с. 226]. Фонетическая метаморфоза, утверждает О. Мандельштам, приводит к метаморфозе семантической, проистекающей из принципиальной «неготовности», открытости слова и — шире — строчки, строфы, композиции (ср.: «Всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая — необходимо рассматривать как единое слово» [4, с. 174]).

Итак, критик развивает мысль о Ф. Вийоне как о поэте, создавшем уникальные «динамические» произведения. Очевидно, что подобное прочтение вийоновских стихов стало возможным благодаря тщательной работе О. Мандельштама с научными трудами, посвящёнными жизни портретируемого им поэта и искусству XV века. Концепция автора в 4-й и 5-й главах выстраивается с оглядкой на факты, которые были изложены им в предыдущих разделах статьи.

В начале 6-й, заключительной главы, критик обращается к осмыслению средневекового мировоззрения. Его специфика, полагает О. Мандельштам, заключается в том, что «человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил» [4, с. 176]. Иными словами, существуя, человек обеспечивает существование Других и своим существованием обязан Другим. Автор статьи называет подобный этический принцип «круговой порукой» и отмечает, что к этому принципу Ф. Вийон остался глух: «Устойчивое, нравственное в готике было ему вполне чуждо» [4, с. 176]. Зато

поэт живо ощущал эстетический принцип готики — принцип динамики.

Таким образом, критик последовательно подводит читателя к мысли, что, подобно тому, как средневековый человек есть камень в готическом здании, так и поэтическое слово Ф. Вийона — такой же камень в динамической постройке его поэтической речи. Подчеркнём, что первая книга стихов и самого О. Мандельштама называлась «Камень», где, по мнению В. Тюпы, поэт «приглядывается к архитектуре камня как прообразу архитектуры слова — многослойной и многосложной архитектонике эстетического объекта поэзии» [8, с. 21]. В последней главе «Франсуа Виллона» между строк читается принципиальный для эстетической программы самого О. Мандельштама постулат о том, что истинно поэтическое слово, подобно камню, может «выдержать напор столетий и сохранить свою целостность» [4, с. 175]. Отметим, как тонко критик проводит эту важную для него мысль. Во 2-й главе автор повествует о *камне*, который похитили студенты «из владений Mademoiselle La Bruyere», и о *камне* «Pet au Diable», которому поклонялись студенты, в том числе — и сам Ф. Вийон. В 3-й главе портрета читаем, что своё первое убийство автор «Завещаний» совершил «тяжёлым *камнем*», иллюстрируя тем самым «женственную пассивность» своей судьбы. Наконец, в 6-й главе статьи при помощи лексемы «*камень*» описывается эстетический принцип готики.

Так начинает оформляться характерная для более позднего О. Мандельштама композиционная техника семантических скрепов. Приведём ещё один пример её применения. Субъект высказывания обыгрывает лексему «темница», которая впервые вводится в повествование во 2-й главе: Ф. Вийон был брошен «епископом Орлеанским в подвал *темницы* Meung sur Loire...» [4, с. 170]. В конце 3-й главы биография Ф. Вийона характеризуется как «*тёмная*» [4, с. 172]. В начале 5-й главы идёт речь о «*тёмной* компании», с которой поэт «так быстро и интимно сошёлся» [4, с. 173].

Но в первом портрете О. Мандельштама количество примеров этим и исчерпывается. В отличие от его поздних статей («Борис Пастернак», «Разговор о Данте»), здесь композицион-

ный центр тяжести всё-таки приходится не на уровень «ядерных лексических сочетаний» (Д. Сегал), а определён, прежде всего, логикой авторской концепции, развёрнутой последовательно и доказательно, что определило такие особенности композиции текста, как причинно-следственный принцип организации его целостности и его чёткую рубрицированность. Анализ показал, что в своём первом портрете О. Мандельштам уделил равное внимание каждому из трёх составляющих компонентов, определивших творческий феномен Ф. Вийона — биографии (главы 2, 3), творчеству (главы 4, 5), контексту эпохи (главы 1, 6). В тексте статьи можно выделить несколько смысловых блоков. Первый из них сводится к главе 1 и представляет собой введение в историко-культурный контекст Средневековья, без учёта которого, по мнению О. Мандельштама, невозможно понять значимость и масштаб новаторства Ф. Вийона. Поэзия и жизнь, напоминает читателю автор, в XV веке являлись двумя враждебными измерениями. Второй смысловой блок охватывает главы 2 и 3, он целиком и полностью сосредоточен на жизни французского поэта. Главы 4 и 5 объединяются в третий смысловой блок, раскрывающий особенности поэзии Ф. Вийона. В главе 6 (четвёртый смысловой блок, который, по сути, является продолжением и завершением трёх предыдущих) критик вновь обращается к характеристике Средневековья, к эпохе, в которую жил Ф. Вийон, и убедительно доказывает: автору «Завещаний» удалось соединить в своём творчестве динамизм жизни и поэзии, что, в конечном счёте, и явилось залогом успешного «преодоления» оранжерейной, искусственной литературы — «символизма XV века». Чувство движения, присущее самой судьбе Ф. Вийона, проникло в его стихи. Результат — открытое, «динамическое» слово, находящееся в вечном становлении. С точки зрения О. Мандельштама, только такое поэтическое слово «может выдержать напор столетий», может гарантировать его автору место в вечности культуры: «Колокол Сорбонны, прервавший... работу над «Petit Testament», звучит до сих пор» [4, с. 175]. Подчеркнём, что к данной мысли критик приходит, тщательно изучив *факты* жизни и творчества Ф. Вийона, эпохи, в которую он жил. Концепция О. Мандель-

штама оригінальна і суб'єктивна, але вона збудована на документальних свідченнях.

Звернемо увагу, що розділи 1 і 6 складають своєобразну композиційну раму (вступ і висновок) навколо основної частини — глав, присвячених виключно Ф. Війону. Як показав дослідник жанру літературного портрета В. Трыков, вибудовування подібної композиційної рами, рівно як і викладення *curriculum vitae* портретуваного — обов'язковий ознак канонічних життєописальних жанрів, який в повній мірі зберігся ще у Ш. Сент-Б'єва, засновника жанру літературного портрета [7]. Але очевидно, що вже в дебютному «Франсуа Виллоні» основна частина статті не виснажується одним лише *curriculum vitae* портретуваного, але охоплює також і аналіз його віршів.

#### *«Пётр Чаадаев»*

Якщо поезія Ф. Війона допомогла О. Манделштаму «вписатися» в російську поезію, то його провідником в російську історію став П. Чаадаєв. Знакомство поета з двохтомником першого російського філософа збіглося з важливим моментом його духовної еволюції, пов'язаною з пошуком свого місця в історичному часі-просторі, з необхідністю «пройти через Рим» і «хреститися в християнську культуру».

О. Манделштам починає свій другий портрет з питання: як вдалося П. Чаадаєву залишити в російському суспільстві настільки глибокий слід, незважаючи на те, що він не був професійним письменником або трибуном? Весь наступний текст портрета, по суті, відповідає на це питання. В основі авторської концепції — ідея єдності, єдинства в особистості П. Чаадаєва антиномічних (дух і матерія) або соположних початків («нравственный и умственный элемент»). По думці О. Манделштама, результатом такого об'єднання стало те, що особистість П. Чаадаєва отримала «строй, архітектуру», «абсолютну свободу» і «особу стійкість» [2, с. 195].

Вся 1-я глава портрета послідовно розвиває думку про синтетичність філософії і особистості П. Чаадаєва. 2-я глава продовжує її, але в декількох інших ключах — з точки зору взаєм-

моотношений Запада и России. «На Западе есть единство! С тех пор, как эти слова вспыхнули в сознании Чаадаева, он уже не принадлежал себе и навеки оторвался от «домашних» людей и интересов» [2, с. 196]. Именно идея единства, воплощённая в жизнь Западом, а также стремление непосредственно к ней приобщиться — всё это и стало, по мнению критика, причиной путешествия («бегства») П. Чаадаева в Европу.

3-я глава статьи начинает повествование об этом путешествии, и внимание О. Мандельштама сосредоточивается на некоторых фактах биографии русского мыслителя. Критик напоминает, что П. Чаадаев появился «в приморской деревушке близ Брайтона» в августе 1825 г., и что сам он был «большим, мнительным, причудливым пациентом иностранных докторов». Описывается и жизнь философа после этой поездки: «...потом Москва, деревянный флигель-особняк, «Апология сумасшедшего» и долгие размеренные годы проповеди в «аглицком» клубе» [2, с. 197].

Гораздо больше сказано о творческом наследии П. Чаадаева. Особенно внимателен критик к «Философическим письмам». О. Мандельштам отмечает определённую герметичность, непрояснённую концепцию русского философа: «Из «Философических писем» можно только узнать, что Россия была причиной мысли Чаадаева. Что он думал о России — остаётся тайной» [2, с. 198]. Поэтому критик предлагает «проявить «Философические письма», как негативную пластинку», то есть — осуществить анализ данного текста. 4-я и 5-я главы портрета проводят именно такой анализ.

Автор статьи указывает на утопичность распространённой историософской концепции, сосредоточенной на одних только отношениях «человек — Вселенная», игнорирующей социальные институты и иерархии. Излагая суть этой концепции несколько иронически, О. Мандельштам вступает в полемику с Л. Толстым и отмечает, что «мысль Чаадаева — строгий отвес к традиционному русскому мышлению. Он бежал, как чумы, этого бесформенного рая» [2, с. 198]. При этом критик называет концепцию философа национально-синтетической: будучи «национальной в своих истоках», она обращена к «архитектурным формам За-

пада», «вливается в Рим». С этих позиций О. Манделъштам подвергает жёсткой критике националистическую идеологию, определяя её как «нищенство духа», и — возвышает концепцию синтетической народности, которая «не склоняет головы перед фактом национального самосознания, а возносится над ним в суверенной личности, самобытной, а потому национальной» [2, с. 199]. Итогом этих рассуждений становится признание П. Чаадаева знамением «нового, углублённого понимания народности как высшего расцвета личности — и России — как источника абсолютной нравственной свободы» [2, с. 200].

Как видим, в исследуемой статье О. Манделъштам предстаёт не только как критик, внимательный читатель и историк, но и как человек, склонный к размышлениям философского порядка. Это связано, конечно, с тем, что портретируемый им культурный деятель — выдающийся мыслитель. Этим же обстоятельством объясняется и то, что в статье «Пётр Чаадаев» довольно много рассуждений и размышлений — преимущественно историософского порядка, что отличает этот портрет от «Франсуа Виллона». В поле зрения О. Манделъштама здесь как образ портретируемого и его произведения, так и сложные проблемы философии истории. Соответственно и литературно-критическое моделирование образа здесь своеобразно: оно осуществляется не только посредством анализа текстов П. Чаадаева, обращения к фактам его биографии и исторического контекста, но и в значительной степени посредством философской рефлексии субъекта высказывания.

Композицию портрета «Пётр Чаадаев» следует признать кольцевой. Постулируя в начале текста концепцию единства личности и мировоззрения мыслителя, О. Манделъштам в 3-й главе на некоторое время отходит от её изложения и сосредоточивается на биографии и творчестве П. Чаадаева. Но он делает это лишь затем, чтоб, в конечном счёте, подтвердить анализом «Философических писем» справедливость идеи, высказанной в начале портрета, и вновь вернуться к её утверждению, подкрепив теорию доказательствами, примерами, аргументами.

Анализ изучаемой статьи позволяет выделить в ней три смысловых блока. Первый из них охватывает 1-ю и 2-ю главы и

посвящён разговору об идее единства и синтеза как о главной идее, определившей строй личности и концепции П. Чаадаева. Второй блок сводится к изложению некоторых фактов биографии русского мыслителя. Третий — представляет собой исследование наиболее значительных произведений философа и рефлексию субъекта высказывания по их поводу, их глубокую и обоснованную оценку. При этом границы смысловых блоков не везде совпадают с границами глав, что позволяет говорить лишь о частичной рубрицированности композиции изучаемой статьи — в отличие от первого портрета «Франсуа Виллон».

### *Выводы*

Портреты О. Мандельштама «Франсуа Виллон» и «Пётр Чаадаев» органично вписываются в тот период его творчества, который пронизательным исследователем назван «воинствующим акмеизмом» [6, с. 163]. Именно в 1912–1915 гг. молодой поэт «преодолеывает символизм», что, безусловно, нашло своё отражение и в его литературной критике. Напомним лишь основные положения, постулируемые О. Мандельштамом в программном манифесте «Утро акмеизма»: признание материалом творчества сознательного смысла слова, Логоса; следование закону тождества и принципам органической поэтики; отказ от символистской потусторонности; «искренний пиетет к трём измерениям пространства».

Очевидно, этим можно объяснить то, что сложная авторская концепция в обоих текстах излагается логично и последовательно. Тот или иной постулируемый тезис всегда получает глубокое обоснование и продуманную аргументацию, иллюстрируется примерами и цитатами из произведений портретируемых. Композиция текста статей «Франсуа Виллона» и «Петра Чаадаева» зиждется на причинно-следственных связях. Каждая последующая глава продолжает линию повествования предыдущей, при этом в них легко выделить несколько смысловых блоков: речь может идти, например, о биографии портретируемого, о предпосылках его творчества, о поэтике произведений и т. д.

Вышесказанным обусловлен избранный способ построения каждого из изучаемых портретов. В случае «Франсуа Виллона»

это квадриада «1) эпоха — 2) жизнь — 3) творчество — 4) эпоха, жизнь и творчество». Как представляется, подобное композиционное решение оказалось адекватным мандельштамовскому пониманию Ф. Вийона как «динамического» поэта, черпавшего силу движения из устройства самой своей судьбы, и поэтому сумевшего направить ход литературы своей эпохи в новое русло. Композиция же портрета «Пётр Чаадаев» является кольцевой: «1) идея единства — 2) жизнь и творчество — 3) идея единства», что соответствует авторской концепции П. Чаадаева как проводника исторической, культурной и нравственной соборности, родившегося в России, побывавшего на Западе и всё же вернувшегося в Россию.

Наблюдения показали, что авторское рассуждение в обеих изучаемых статьях разворачивается сообразно дедуктивному принципу — от общей проблемы к конкретному материалу. В обоих портретах в основе повествования находится авторская мысль и её последовательное логическое развитие. Движение аргументации идёт как бы по спирали: в заключительной части каждой из исследуемых статей автор возвращается к исходным тезисам, но уже с учётом изложенных фактов, соображений, мыслей. Роль субъективно-лирической составляющей в композиции обоих портретов довольно низка. Техника семантических скрепов лишь намечается.

Обращение О. Мандельштама к личностям и творчеству Ф. Вийона и П. Чаадаева обусловлено сложным взаимодействием интра- и экстралитературных факторов. Автору важно погрузить читателя в культурно-исторический контекст тех эпох, в которые жили соответственно французский поэт и русский философ. Данное обстоятельство позволяет констатировать: для изучаемых портретов характерна многоаспектность в раскрытии избранной темы. При этом обращение к контексту никогда не является для критика самоцелью, для него это — необходимое условие наиболее полного понимания творчества и личности портретируемого, который всегда так или иначе находится в поле зрения автора.

По содержательным показателям обе исследуемые статьи репрезентируют критико-биографический тип портрета (осо-



бенно ярко — «Франсуа Виллон»), поскольку они обращены как к анализу произведений Ф. Вийона и П. Чаадаева, так и к их жизни. Это обстоятельство во многом обусловило выстраивание разбираемых текстов сообразно традиционной композиционной триаде «введение — основная часть — заключение». Однако уже в дебютном «Франсуа Виллоне» основная часть статьи не исчерпывается одним лишь *curriculum vitae* портретируемого, но охватывает также и анализ его стихотворений. Во втором же портрете биографический компонент, вокруг которого в канонических жизнеописательных жанрах располагалась композиционная рама «введение — заключение», значительно редуцирован. Таким образом, с одной стороны, жанровое мышление молодого О. Мандельштама в литературно-критической деятельности ориентировано на определённую жанровую традицию — жизнеописательную; с другой стороны, уже в 1910-е гг. критик от неё отходит. В дальнейшем же биографии рассматриваемого деятеля культуры О. Мандельштам-портретист либо вообще перестанет уделять внимание («А. Блок», «Борис Пастернак»), либо будет приводить только некоторые отдельные факты, которые послужат лишь фоном беседе о творчестве («Огюст Барбье», «Разговор о Данте»).

Обе исследуемые статьи посвящены деятелям культуры, которых от автора отделяет значительная временная дистанция. Это обстоятельство обусловило несколько важных поэтологических особенностей. Во-первых, отсутствие в статьях мемуарного компонента (который будет присутствовать, например, в более позднем мандельштамовском портрете Ф. Сологуба). А во-вторых, документальное «оснащение» образа портретируемого. Для композиции рассмотренных нами статей очень важен фактографический принцип, особенно — для «Франсуа Виллона». О. Мандельштам уже в своих ранних портретах предстаёт как внимательный исследователь, уважающий текст и историко-литературный факт. Отсюда — избранный им способ литературно-критического моделирования образа портретируемого: через изложение фактов, с опорой на документальные свидетельства, на исторический контекст, на тексты произведений, а в случае «Петра Чаадаева» — ещё и по-

средством философской рефлексии субъекта высказывания, его размышлений, рассуждений и самое главное — его оценок.

В свете вышесказанного представляется возможным идентифицировать статьи О. Мандельштама «Франсуа Виллон» и «Пётр Чаадаев» как *критико-биографические портретные очерки*.

Развитие такой жанровой модели портретов будет продолжено критиком в некоторых статьях 1920-х гг. Вместе с тем в ряде других статей того же периода можно констатировать отход от неё, связанный с усилением художественно-эстетического компонента.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барахов В. С. Литературный портрет. Истоки, поэтика, жанр / В. С. Барахов. — Л. : Наука, 1985. — 311 с.
2. Мандельштам О. Э. Пётр Чаадаев / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993–1999. — Т. 1. Стихи и проза 1906–1921 гг. — С. 194–200.
3. Мандельштам О. Э. Разговор о Данте / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993–1999. — Т. 3. Стихи и проза 1930–1937 гг. — С. 216–259.
4. Мандельштам О. Э. Франсуа Виллон / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993–1999. — Т. 1. Стихи и проза 1906–1921 гг. — С. 169–177.
5. Мельник М. Літературний портрет: до проблеми жанрової моделі / М. Мельник // Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. — 2007. — Вип. 31. — С. 215–220.
6. Струве Н. А. Осип Мандельштам / Н. А. Струве. — М. : Русский путь, 2011. — 308 с.
7. Трыков В. П. Сент-Бёв и жанр литературного портрета [Электронный ресурс] / В. П. Трыков. — Режим доступа к источнику: <http://www.litdefrance.ru/199/1125>
8. Тюпа В. И. Проблема эстетического адресата в творческом самоопределении Мандельштама / В. И. Тюпа // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики: Межвузовский сборник научных трудов. — Кемерово, 1990. — С. 15–23.

Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.

УДК 82-1/-9

Олена Шевчук

**ДО ПИТАННЯ ПРО ДЕФІНІЦІЮ ПОНЯТТЯ  
«ТРАДИЦІЙНИЙ ІСТОРИЧНИЙ ПЕРСОНАЖ»**

*У статті зроблено спробу визначити сутність поняття «традиційний історичний персонаж». Проаналізовано точки зору дослідників щодо розрізнення понять «вічний образ», «світовий образ», «традиційний образ».*

**Ключові слова:** історія, історичний роман, факт, вимисел, традиційний історичний персонаж.

*В статье сделана попытка определить сущность понятия «традиционный исторический персонаж». Проанализированы точки зрения исследователей относительно размежевания понятий «вечный образ», «мировой образ», «традиционный образ».*

**Ключевые слова:** история, исторический роман, факт, вымысел, традиционный исторический персонаж.

*The article defines the notion «traditional historical personage». Views on differentiating the notions 'eternal image' «world image», 'traditional image' are discussed.*

**Key words:** history, historical novel, fact, fiction, traditional historical personage.

Історичний образ-персонаж у літературному творі — це образ особи, реальність існування якої документально засвідчена джерелами тієї чи іншої епохи.

«Образи-персонажі історичного походження, — як слушно зауважила Ольга Червінська, — це лише різновид традиційних образів узагалі, які сягають і античної міфології, і фольклору, і святого письма, і конкретних літературних першоджерел. Деякі з них такі постійні в художній практиці різних епох, що дістали термінологічну позначку «вічних» [10, с. 151].

Визначаючи своєрідність даного різновиду традиційних образів, Ольга Червінська підкреслила, що «на відміну від інших, художні образи історичного походження — верітативні (вони колись реально існували), в чому й полягає їх найважливіша диференційна ознака» [10, с. 152].

Навіть побіжний огляд художньої літератури про минувшину дає підставу зробити висновок про те, що персонажем іс-

торичних творів ставала і стає, як правило, та реальна особа, яка залишила помітний слід (не обов'язково тільки зі знаком «плюс») чи то у вітчизняній, чи то у континентальній, чи то у світовій історії.

Така особа привернула увагу літераторів ще до нашої ери, що переконливо засвідчують твори про Александра Македонського (356–323 рр. до н.е.) — «найбільшого завойовника всіх часів» [3, с. 165]. Образ Александра Македонського став традиційним історичним образом ще в епоху античності. «Перед нами, — за словами сучасного дослідника Ю. Ткачова, — унікальний приклад функціонування традиційного образу на величезній території євроазійського та африканського континентів. Протягом історичну особистість немає стільки творів літератури та фольклору, скільки є про Александра Македонського... Його постать міцно ввійшла в культуру різних народів світу, значно вплинула на їхній менталітет і в історії багатьох із них залишила свій відбиток» [9, с. 2].

Отже, тривалість функціонування в літературі образу історичної особи значною мірою залежить від часових параметрів епохи, в межах якої жила і діяла дана особа: чим давніша епоха, тим триваліша літературна біографія образу її видатного представника.

Щоправда, така прямо пропорціональна залежність є не універсальною, оскільки на тривалість функціонування в літературі образу історичної особи впливають й інші чинники, які зумовлюють «вік» такого образу в красному письменстві.

«Особливості літературного персонажа історичного походження визначаються, — за словами Ольги Червінської, — тим, що він становить не лише певний психологічний тип, а й певну фабулу, оскільки має власну справжню історію» [10, с. 154]. Важливі не лише часові параметри цієї історії, про що йшлося вище, а й змістові, які засвідчують масштаб особи, значущість її окремого вчинку чи усєї діяльності, вагомість її внеску у національну, регіональну чи світову історію. Саме змістові виміри індивідуальної історії особи визначають географію функціонування образу цієї особи як образу традиційного історичного персонажа, у чому переконує, зокрема, літературна доля обра-

зу Александра Македонського. Цей образ, за спостереженнями Ю. Ткачова, «ввійшов у національні літератури та фольклор майже всіх народів Європи, північної Африки й південно-східної, центральної та південно-західної Азії, дійшовши аж до Таїланду, Малайзії та Індонезії. Це є унікальний приклад функціонування традиційного образу на трьох різних континентах» [9, с. 24].

Зрозуміло, що великий полководець давнини «завоював» літератури цих континентів не одразу: процес традиціоналізації його образу, почавшись у творах давньогрецької та давньоримської літератур, поступово охоплював все нові і нові літератури, внаслідок чого Александр Македонський став одним із найпоширеніших історичних персонажів у світовому письменстві.

Ольга Червінська — представниця відомої в українському літературознавстві «чернівецької школи» у сфері вивчення теорії й історії традиційних сюжетів та образів — наголошує на тому, що традиційний образ, незалежно від подальшої географії його функціонування, «виникає насамперед як явище національне» [10, с. 153]. Погоджуючись з даним твердженням дослідниці, зауважимо, однак, що у звичному процесі традиціоналізації образу історичної особи бувають і винятки. Один із них, наприклад, стосується постаті Роксолани (1505–1561) — дружини турецького султана Сулеймана Пишного. Під іменем «Роксолана» судилося увійти у світову історію Анастасії Лісовській — дівчині-попівні із західноукраїнського міста Рогатина, яку полонили кримські татари і продали у гарем турецького султана. Анастасія Лісовська виявилася незвичайною бранкою, оскільки невдовзі «стала, кажучи сучасною мовою, «першою леді» (адже Сулейман, усупереч османській традиції, офіційно, згідно з приписами Ісламу, одружився з цією рабинею)» [6, с. 46]. Роксолана була вродливою, мала небуденний розум, володіла кількома європейськими мовами і завдяки всьому цьому відіграла помітну роль у суспільному житті тодішньої Османської імперії. Важливо мати на увазі, як наголошує Ю. Кочубей, що «все це відбувалося на Сході, де в суспільстві жінці відводилася чітко визначена роль, що виключала втручання в державні справи» [6, с. 46].

Усупереч традиціям і наперекір обставинам Роксолана настільки вивищилася у сучасному їй світі, що «стала відомою європейським політикам і літераторам ще за свого життя» [6, с. 46]. Не випадково одразу ж після її смерті з'явився перший твір про неї — трагедія французького письменника Габрієля Буніна «Султанша» (1561 р.). «Не менш важливою, — як зазначає Ю. Кочубей, — для входження образу Роксолани в західноєвропейську літературу стала поява в Італії, в 1619 р. у Венеції, а наступного року у Флоренції, трагедії «Сулейман» відомого письменника Просперо Бонареллі делла Ровере (1582–1659). Попри недоліки стилю, трагедія набула значної популярності в інших країнах Заходу» [6, с. 47]. З'являються також романи про Роксолану, написані французькими авторами, але найчастіше образ знаменитої султанші інтерпретується у драматичних творах. Їх кількість послужила підставою для висновку про те, що «протягом усього XVIII ст. ім'я Роксолани не сходило з театральних афіш Парижа» [6, с. 48].

У XVII–XVIII століттях Роксолана стає героїнею різножанрових творів не лише французької, а й англійської, польської літератур. І тільки у XIX столітті — тоді, коли образ Роксолани вже набув ознак традиційного історичного образу в європейському красному письменстві, постать славетної султанші привертає увагу українських літераторів. Серед перших творів, написаних вітчизняними авторами, Ю. Кочубей називає «драму Г. Якимовича «Роксолана» (1869), мелодраму Івана Лаврівського (60-ті рр.), історичну повість «Роксолана, или Анастасия Лисовская» о. М. Орловського, що публікувалася у 1880-х рр. у вид. «Подольские Епархиальные ведомости» [6, с. 50]. Набагато частіше образ Роксолани інтерпретувався українськими авторами у XX столітті, про що свідчать твори О. Назарука, Любові Забашти, М. Лазорського, П. Загребельного, але, незважаючи на це, мусимо констатувати, що Роксолана — як традиційний історичний персонаж — постала передовсім як явище не національне, а інтернаціональне. Це один із тих нечисленних винятків у процесі традиціоналізації образу історичної особи, які тільки підтверджують правило, сформульоване сучасною дослідницею Ольгою Червінською.

З'ясовуючи генетичне коріння образів традиційних історичних персонажів, не можна не завважити, що для переважної більшості із них характерний долітературний етап функціонування: мається на увазі побутування цих образів у фольклорі того чи іншого етносу. Якщо вести мову про фольклор український, то слід зазначити, що історичним особам, які з часом стали традиційними історичними персонажами в літературі, присвячені різножанрові твори — думи, історичні пісні, легенди, перекази. Про традиційний образ історичної особи у фольклорі можна говорити, на нашу думку, хіба що у зв'язку з постаттю гетьмана Богдана Хмельницького — всі інші українські історичні діячі представлені у незначній кількості зразків усної народної творчості.

Тривалість долітературного етапу функціонування образу тієї чи тієї історичної особи в кожному випадку різна, зумовлена часовою дистанцією між появою першого фольклорного і першою власне літературного твору про ту чи ту особу.

Образ історичної особи у фольклорі, будучи первинним стосовно образу цієї особи у літературі, не розцінюється письменниками як непорушний канон чи як взірць для наслідування, і тому зв'язок між ним і його «літературними потомками» простежується далеко не завжди.

Слід зазначити, що світове письменство знає різні авторські концепції образів традиційних персонажів не лише історичного, а й міфічного та літературного походження. Переконливо засвідчує сказане, зокрема, ґрунтовна студія академіка О. Білецького «Прометей» Есхіла і його потомки в світовій літературі», завершена наприкінці сорокових років ХХ століття. «Міф про Прометея, — підкреслив О. Білецький, — старіший за трагедію Есхіла, старіший за поему іншого старогрецького поета Гесіода, що по-іншому розповів про Прометея: він відомий в первісній своїй формі фольклорові багатьох народів земної кулі, від народів Кавказу до австралійців, меланезійців, маорійців. Проїшовши довгу путь від фольклору до Гесіода і далі, до Есхіла, цей міф в основних своїх рисах не змінився» [1, с. 139]. І хоча Есхіл, за словами дослідника, «нібито благоговів перед священним переказом-міфом» [1, с. 139], все ж саме він «глибоко змінив міфічну традицію» [1, с. 152]. Як стверджує

О. Білецький, «найбільших змін зазнав у Есхіла образ Прометей» [1, с. 151]. Проаналізувавши два твори давньогрецьких авторів — поему Гесіода «Теогонія» і трагедію Есхіла «Прометей закутий», О. Білецький дійшов висновку, що у творі Гесіода Прометей — «це персонаж первісної казки. Викрадення вогню в Гесіода — одна із спритних витівок Прометей. В Есхіла це найбільше благодіяння, яке вчинив титан людству. Від іскри Прометеевого вогню пішла вся людська культура» [1, с. 151].

З'ясувавши своєрідність авторської концепції образу головного персонажа у трагедії Есхіла «Прометей закутий», О. Білецький зазначив, що «нічого рівного Есхіловому образу ні пізніші грецькі, ні римські поети вже не дають» [1, с. 163]. Більше того, «разом з розпадом античного суспільства знижується, втрачає своє значення і величний образ титана-богоборця» [1, с. 163]. Наприклад, у «Птахах» Арістофана Прометей постає одним із комічних персонажів. Ще більше відрізняється від Есхілового образу образ Прометей у творчості Лукіана — грецького письменника епохи Римської імперії. За словами О. Білецького, «Прометей Есхіла і Прометей Лукіана — два обличчя античної концепції міфа про Прометей, два етапи на шляху від трагедії до фарса» [1, с. 164]. Розглянувши подальшу літературну долю міфічного Прометей, академік О. Білецький зазначив, що «образ Прометей в літературах Західної Європи або огортався пеленою песимізму, або шаблонізувався, втрачав свій революційний зміст» [1, с. 169].

Іншими словами, традиціоналізація образу певного персонажа пов'язана не тільки з появою все нових і нових творів про нього, а й з переосмисленням цього образу, яке диктується вимогами часу, суспільними обставинами, національно-культурними і релігійними чинниками, зрештою, авторськими уподобаннями.

Переконливо засвідчує це літературна доля образу такого традиційного історичного персонажа, як Александр Македонський. «Переходячи з одного національного ґрунту на інший, цей образ, — за спостереженням українського дослідника Ю. Ткачова, — збагачувався та набував нових рис.

Літературні та фольклорні твори про Александра, що з'явилися в Європі й Азії, мають суттєві відмінності, пов'язані



з геополітичним середовищем, в якому той чи інший з них було створено, з урахуванням історичних та національно-культурних особливостей європейського та азійського регіонів, а також релігійної специфіки цих регіонів. Реальна історична особливість Александра Македонського трансформується в літературно-фольклорній традиції в декілька різних модифікацій його художнього образу» [9, с. 25].

Слід підкреслити, що образ Александра Македонського — це не єдиний у літературі образ традиційного історичного персонажа, який протягом свого «художнього буття» поставав у різних модифікаціях. У цьому переконує, зокрема, літературна доля образів тих видатних представників української минувшини, яким судилося стати традиційними історичними персонажами європейського письменства, — Роксолани, Богдана Хмельницького, Івана Мазепи.

Загальновідомо, що роль Роксолани у житті турецького султана Сулеймана Пишного, у політиці Османської імперії сучасниками славенної українки і першими її біографами розцінювалася неоднозначно. Констатувавши, що «колишня попівна з Рогатина піднялася на нечувану висоту в державі, перед якою тремтіли в Європі і поза нею», історик Є. Крамар одночасно наголосив, що «при всьому цьому Роксоляну в душі не любили, її ненавиділи й поза очі всіяко ганьбили, скрізь говорили про підступність» [7, с. 157], що знайшло відображення у працях не лише турецьких хроністів, а й західноєвропейських авторів. Вознесіння Роксолани пояснювали виключно тим, що вона була чарівницею і причарувала султана.

Така оцінка Роксолани лягла в основу художніх концепцій її образу у багатьох творах різних національних літератур, крім української, представники якої по-своєму тлумачили життя і діяльність уславленої співвітчизниці. Проаналізувавши численні твори про Роксолану, О. Дерменджі виокремив три канони інтерпретації її образу у світовій художній літературі: західноєвропейський, український і турецький.

На думку О. Дерменджі, «становлення традиційного сюжету і образу Роксолани в річищі західноєвропейської літератури відбулося у творах італійських та французьких драматургів

XVI–XVII ст. П. Бонареллі, Ж. Мере, В. д'Алібрі, Ж. Расіна, де закріплюється уявлення про Роксолану як честолюбну жінку з трагічною долею» [4, с. 11]. Простежуючи подальшу історію західноєвропейської інтерпретації образу Роксолани, О. Дермеджі зазначає, що, зокрема, «у XX ст. традиційний сюжет у творах Л. фон Захера-Мазоха («Жорстокі жінки»), Й. Тралова («Роксолана»), К. Клемент («Султана»), К. Фальконета («Гарем»), Л. Гарделя («Світанок закоханого») зазнає різноманітних формозвістових трансформацій» [4, с. 11]. Наприклад, у творі Л. фон Захера-Мазоха Роксолана постає «звабливою деспоткою» [4, с. 11].

На відміну від західноєвропейського, український канон художньої інтерпретації образу Роксолани ґрунтується на постулаті, суть якого полягає в тому, що Роксолана є «дівчиною з народу, його високоморальний представник. Вона красива і розумна, щира у почуттях, головне завдання її життя — допомога батьківщині» [4, с. 10]. Саме ці риси характеру славетної українки яскраво виявляються у повісті О. Назарука «Роксоляна» (1930), романі письменника-емігранта М. Лазорського «Степова квітка» (1965), драматичній поемі Любові Забашти «Роксоляна. Дівчина з Рогатина» (1971). На думку О. Дермеджі, у названих творах наявне «спрощено-патріотичне трактування» [4, с. 10] історичних свідчень. Такого трактування, за словами цього ж дослідника, уникнув П. Загребельний у романі «Роксолана» (1980). Твір П. Загребельного авторитетним знавцем світової літературної роксоланіани Ю. Кочубеєм названо «найзначнішим художнім утіленням» [6, с. 50] образу славетної українки.

Осібне місце в українській інтерпретації образу Роксолани належить повісті Ю. Винничука «Житіє гаремное» (1996), що стала першозразком «постмодерної деканонізації» [4, с. 10] даного образу. Автор «Житія гаремного», а також П. Романюк у «Галицькому меморандумі» (1999), за словами Ю. Кочубея, «нешадно паплюжить Роксолану. Її звинувачують у національній зраді, називають «леді Макбет»; велику султаншу, котра викликала повагу й страх, силкуються представити як одну з тих жалюгідних «наташ», котрими заповнюються борделі Близького Сходу та Європи» [6, с. 51].

Третій — турецький — канон художньої інтерпретації образу Роксолани постав, на відміну від двох попередніх, лише у ХХ столітті. Він представлений, порівняно із західноєвропейським та українським, найменшою кількістю творів. Початок формування його пов'язують з романом Тургана Тана «Хюррем Султан» (1937), у якому, за словами О. Дерменджі, «відбулася повна націоналізація сюжетних колізій. Зник орієнтальний екзотизм, властивий західноєвропейським та частково українським художнім візіям... Інтерпретація постаті Хюррем Султан (Роксолани. — *О. III.*) у світлі історичного явища т. зв. жіночого султанування спричиняє негативні морально-етичні оцінки вчинків героїні. Роксолана постає вродливою, надзвичайно розумною, хитрою інтриганкою, яка скеровує вчинки закоханого в неї чоловіка-султана» [4, с. 12]. Таке трактування постаті Роксолани характерне й для інших творів, які з'явилися у турецькій літературі після роману Т. Тана.

Отже, традиціоналізація образу Роксолани у світовій літературі — це тривалий і різноаспектний процес, який не зводиться до багаторазового використання «готового», раз і назавжди створеного образу. Неодмінною ознакою цього процесу є поява різних модифікацій образу історичної особи, що зумовлюється як власне літературними, так і позалітературними чинниками.

Наприклад, у польській літературі образ Богдана Хмельницького — це образ зрадника Речі Посполитої, ініціатора «війни домової», тобто війни громадянської, а не національно-визвольної, як розцінюємо її ми, українці. Таке трактування постаті Богдана Хмельницького, яке було панівним у польській історіографії, стало широко відомим після появи роману Генріка Сенкевича «Вогнем і мечем». Тут український гетьман — це втілення «диявола у людській подобі».

На відміну від Г. Сенкевича і його однодумців-послідовників, українські письменники творили образ Богдана Хмельницького як образ одного з чільних представників пантеону національних героїв. Не обминаючи увагою помилкові рішення і вчинки гетьмана, від яких не застрахований жоден історичний діяч, вітчизняні літератори вбачали в особі Богдана Хмельницького символ українських державницьких праг-

нень. У трактуванні письменників-українців образ Богдана Хмельницького — це образ «батька вольності» (Г. Сковорода), що переконливо засвідчують, попри наявні відмінності між індивідуально-авторськими модифікаціями образу гетьмана, романи М. Старицького «Богдан Хмельницький», О. Соколовського «Богун», М. Голубця «Жовті Води», Ю. Косача «Рубікон Хмельницького», «День гніву», П. Панча «Гомоніла Україна», Н. Рибачка «Переяславська рада», І. Ле «Хмельницький», П. Загребельного «Я, Богдан», О. Пахучого «Тиміш, син Хмельницького».

Є всі підстави вести мову про різні канони художньої інтерпретації образу й такого історичного діяча, як Іван Мазепа. Західноєвропейський канон сформувався під впливом поем Д. Байрона «Мазепа» та В. Гюго «Мазепа», у яких постать українського гетьмана розцінюється з погляду загальнолюдських цінностей. Наголос зроблено на прагненні Мазепа здобути свободу для рідного народу, вивільнити його із імперського ярма.

По-іншому трактували постать Івана Мазепа російські письменники, які творили, обстоюючи великодержавні наміри царя Петра I, «літературну анафему» українському гетьманові. У поемі О. Пушкіна «Полтава», романі Д. Мордовця «Цар і гетьман» образ Івана Мазепа — це образ зрадника, відступника, який переслідував у житті виключно особисті інтереси, нехтуючи при цьому інтересами народу.

Такому трактуванню постаті Івана Мазепа виразно протистоїть українська художня інтерпретація образу гетьмана, представлена поемою В. Сосюри «Мазепа», епопеєю Б. Лепкого «Мазепа», романами Л. Полтави «1709», Р. Іваничука «Орда», Б. Сушинського «Гетьман Мазепа: повернення до Батурина», Л. Горлача «Мазепа». У названих творах образ Івана Мазепа — це образ патріота України, який своїм вчинком осяяв шлях до волі наступним поколінням співвітчизників.

Розгляд російського й українського канонів художньої інтерпретації образу Івана Мазепа, а також польського й українського канонів художньої інтерпретації образу Богдана Хмельницького дає підстави зробити висновок, що у процесі

традиціоналізації образу історичної особи з'являються не просто різні, а й діаметрально протилежні модифікації даного образу. Зрозуміло, що у таких випадках традиційність образу історичного персонажа асоціюється передусім і виключно з частотою його появи у творах різних літератур, а не з успадкуванням його концепції.

Прагнучи чіткості у дефініції і точності у вживанні поняття «традиційний історичний персонаж», розглянемо дане поняття у контексті споріднених з ними термінів. «Дослідники, — як зазначає А. Нямцу, — пропонували різні термінологічні варіанти для позначення сюжетів, образів і мотивів, які активно функціонують у літературі різних часів і народів: «світові типи», «вічні образи», «світові сюжети», «магістральні сюжети», «традиційні сюжети й образи» й ін. Більшість термінів зближується тим, що в них є визначення «вічні» (тобто актуальні у минулому, нині і в майбутньому) і «світові» (тобто ті, які функціонують на всіх рівнях географічного поширення сюжетно-образного матеріалу: національному, зональному, регіональному, міжрегіональному)» [8, с. 7].

Вічні образи у «Літературознавчому словнику-довіднику» трактуються як «образи, які за глибиною художнього узагальнення виходять за межі конкретних творів та зображеної в них історичної доби, містять у собі невичерпні можливості філософського осмислення буття. Класичними прикладами В. о. у європейській літературі вважаються образи Прометея, Гамлета, Дон Жуана, Фауста і т. п., які виникли на конкретному історичному підґрунті й сконцентрували у собі вічні пошуки людиною своєї першосутності, свого онтологічного суттєвого призначення, закарбували істотні риси людської природи, виразили постійні колізії людської історії» [2, с. 138].

Не зайвою, на нашу думку, буде згадка про те, що протягом певного періоду ХХ століття сутність та історія функціонування вічних образів у світовому письменстві українськими літературознавцями не вивчалися. Вітчизняні дослідники радянського часу, як зазначав 1949 року О. Білецький у вже згадуваній студії «Прометей» Есхіла і його потомки в світовій літературі», не визнавали «загальнолюдських», «позакласових», «вічних» тем і

образів» [1, с. 130]. Таке невизнання зумовлювалося тим, «що з погляду марксистсько-ленінського літературознавства, — як наголошував О. Білецький, — сама теорія «вічних образів» не витримує критики» [1, с. 164].

Як відомо, у тому ж таки ХХ столітті, в останній його чверті, «не витримало критики» й саме марксистсько-ленінське літературознавство, і це знаменувало собою не лише реанімацію теорії вічних образів, а й можливість подальшої її розробки. Цією можливістю скористалися передовсім чернівецькі літературознавці А. Волков, А. Нямцу, Ольга Червінська та інші. Зокрема, А. Нямцу «розробив термінологічний інструментарій, теоретично обґрунтував наукове поняття «традиційний образ», класифікував традиційний матеріал за походженням, виділив, детально проаналізував основні етапи трансформації, її форми, а також систематизував способи хронотопної локалізації та дослідив найважливіші ознаки культурного феномену» [5, с. 6].

З'ясовуючи сутність понять «вічні сюжети та образи», «світові сюжети та образи» і «традиційні сюжети та образи», А. Нямцу наголосив на «нерівномірності функціонування сюжетно-образного матеріалу в літературі різних часів і народів. Тому, — на думку дослідника, — терміни «вічні», «світові» і т. п., акцентуючи просторово-часову універсальність функціонування таких структур, не зовсім точно відображають сутність даного аспекту міжлітературних взаємодій і достатньо умовні. Термін же «традиційні сюжети та образи», на відміну від інших, не має метафоричного звучання і вже тому він зручний, оскільки відбиває сутність явища, а не його емоційну оцінку» [8, с. 8].

Поділяючи точку зору А. Нямцу щодо розрізнення понять «вічний образ», «світовий образ», «традиційний образ», додамо від себе на користь розмежування названих термінів, що далеко не кожний традиційний у певній національній літературі чи кількох сусідніх літературах образ набуває статусу образу світового, а, тим паче, — вічного.

Отже, образ історичної особи, створюваний різними авторами в різні періоди розвитку літератури, — це передовсім образ традиційний, а вже потім, залежно від ступеня поширеності і тривалості функціонування, — світовий, вічний.

З огляду на вищезазначене, маємо підстави стверджувати, що традиційний історичний персонаж — це історична особа, образ якої неодноразово інтерпретувався чи то у певній національній літературі, чи то у літературах одного континенту, чи то у різноконтинентальних літературах.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О. «Прометей» Есхіла і його потомки в світовій літературі / Олександр Білецький // Білецький О. Зібрання праць: у п'яти томах. Том 5. — К.: Наукова думка, 1966. — С. 129–180.
2. Вічні образи // Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — С. 138.
3. Дейвіс Н. Європа: Історія / Норман Дейвіс; Пер. з англ. П. Тарашук, О. Коваленко. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. — 1463 с.
4. Дерменджі О. Трансформації сюжетів та образів у художній літературі (на матеріалі творів про Роксолану): Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Омер Дерменджі. — К., 2006. — 19 с.
5. Косенко О. Трансформація традиційних образів у творчості Л. Андрєєва: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Олександра Косенко. — Дніпропетровськ, 2004. — 18 с.
6. Кочубей Ю. Доля, образ, символ (Роксолана в літературах Європи) / Юрій Кочубей // Слово і час. — 2001. — № 8. — С. 45–52.
7. Крамар Є. Славетна українка в султанському дворі / Євген Крамар // Крамар Є. Дослідження з історії України. — Торонто; Балтимор: Українське видавництво «Смолоскип» імені В. Симоненка, 1984. — С. 137–163.
8. Нямцу А. Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века: Учебное пособие / А. Е. Нямцу. — К.: УМК ВО, 1988. — 84 с.
9. Ткачов Ю. Сюжет про Александра Македонського та його модифікації у світовій літературі: Автореф. ... канд. філол. наук / Юрій Ткачов. — К., 1997. — 29 с.
10. Червінська О. Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті / Ольга Червінська // Поетика. — К.: Наукова думка, 1992. — С. 151–166.

*Стаття надійшла до редакції 10 жовтня 2013 р.*

УДК 007:304:001.77

Наталія Стеблина

## СПОСОБИ ПОДАЧІ НОВИН ПРО ЛІТЕРАТУРУ ЖУРНАЛІСТАМИ ІНФОРМАЦІЙНИХ АГЕНТСТВ (УНІАН ТА РІА НОВОСТИ)

*В статті прослідковується залежність між способом подачі новин про літературу та низьким рівнем читання у сучасному українському суспільстві. На основі контент-аналізу робляться спостереження щодо незначного ступеня присутності матеріалів про літературне життя, порівняно із новинами на інші теми (кримінал, політика та ін.). Увага приділяється і подачі матеріалів про літературу, зокрема проблемі трансформації вихідного повідомлення у новину, використанню прийомів, що можуть оживити новину, зробити її доступною та цікавою для читача.*

**Ключові слова:** порядок денний ЗМІ, способи подачі новин, ступінь присутності літературного життя на стрічках новин ІА, формування компетентності читача та його смаків.

*В статье прослеживается зависимость между способом подачи новостей о литературе и низким уровнем чтения в современном украинском обществе. На основе контент-анализа делаются наблюдения о незначительной степени присутствия материалов о литературной жизни, сравнительно с новостями на другие темы (криминал, политика и т. д.). Внимание уделяется и подаче новостей о литературе, а именно проблеме трансформации исходящего сообщения в новость, использованию приемов, которые могут оживить новость, сделать ее доступной и интересной для читателя.*

**Ключевые слова:** повестка дня СМИ, способы подачи новостей, степень присутствия литературной жизни на лентах новостей ИА, формирование компетентности читателя и его вкусов.

*The dependence between the ways of news feeding and low level of reading in modern Ukrainian society is defined in the article. The materials about literature are in minor degree compared with other topics (crime, politics); such observations based on the content-analysis. Attention is paid on the literature news feeding; specifically the problem of outgoing message transformations into the news is considered. The ways of text animating are also studied.*

**Key words:** agenda of mass-media, ways of news feeding, degree of literature topics presence in the news, formation of readers' tastes and competence.

Про літературу в новинах сьогодні говорять вкрай рідко. Тим часом саме новини вважаються основним продуктом ЗМІ, а отже саме новини — один із важливих інструментів формування суспільної думки, картини світу сучасної людини. Як каже



Джеймс Лалл, сюжети, що їх транслюють медіа, стають чинниками існуючих уявлень масової аудиторії про світ, про соціум, про окремі соціальні групи тощо [3]. Тож ми можемо перерахувати дуже багато причин того, що сучасний українець прочитає півтори книжки на рік, проте одна з провідних — це відсутність літератури, літературного життя у порядку денному ЗМІ.

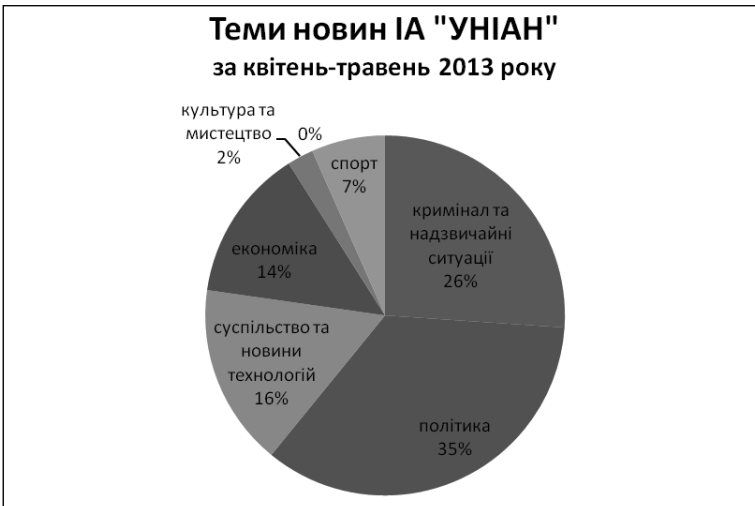
Звичайно, сьогодні ми маємо спеціалізовану мистецьку пресу, яка намагається працювати із читачем, повідомляючи його про останні новинки у світі літератури. Також хотілося б відзначити окремі сайти, присвячені літературі. Проте доти, доки літературне життя не стане темою новин, ефективність публікацій спеціалізованої преси лишиться незначною.

Будь-який митець хоче, щоб його витвір купили. При цьому мало хто з них приділяє увагу PR. Якраз це і є одним з наслідків незначної уваги журналістів до теми літератури. Водночас новини про політиків ми дізнаємося щодня. І це теж — наслідок постійної роботи з пресою.

Мета нашого дослідження — визначити ступінь присутності літературного життя у повідомленнях провідних інформаційних агентств України та Російської Федерації (УНІАН та РІА Новості) та порівняти їхні підходи до відображення літературного та мистецького життя власної країни.

В результаті моніторингу ІА УНІАН ми дійшли висновків, що цей ЗМІ приділяє зовсім незначну увагу висвітленню як мистецького, так і літературного життя. Таких матеріалів з-поміж інших — 1 %. Причому в день народження Тараса Шевченка УНІАН взагалі не дало жодної новини ані про це, ані про якісь заходи з відзначення дати. До того ж, часом з'являються новини про літературу на стрічці новин або вранці (в районі 4–5 години) або в пізно увечері. Такі матеріали зазвичай ставляться нічним редактором для того, щоб, як кажуть «забити ефір», щоб відповідати вимогам роботи 24/7. Якщо центральне ІА України не подає матеріалів про мистецьке життя, то й інші українські ЗМІ, які використовують тексти УНІАН як сировину, рідко коли звернуться до такої теми, шукати ж інформацію власноруч, швидше за все, вони будуть щодо інших інформаційних приводів.

Яким же темам приділяє увагу ІА УНІАН?



Приблизно третина або ж четверта частина усіх повідомлень — кримінальні новини або ж повідомлення про надзвичайні ситуації, аварії чи катастрофи. Третина повідомлень, а в

середині тижня — близько 40 % — новини політики. Економіка та суспільне життя висвітлюються у 20 % випадків. Навіть темі спорту ІА УНІАН уділяє більше уваги, ніж культурі — 5–8 %. Таким чином, події зі сфери мистецтва, культури та літератури просто губляться на стрічці серед кримінальних та політичних новин.

Усього за квітень УНІАН подало сім подій з літературного життя, шість — кіно, три — класична музика, дві — зображальне мистецтво. При цьому не було жодної новини про театр та балет.

Так само маємо звернути увагу на специфіку подачі новин зі сфери культури, мистецтва та зокрема літератури. У подачі новин зі сфери літератури або переважає та ж кримінальна тематика чи скандали, або певна літературна чи мистецька подія просто анонсується (при цьому з повідомлення не виокремлюються якісь постаті, твори тощо). Тобто журналісти повідомляють, що відбудеться певний захід, перераховуючи його основних учасників. Це все одно, що журналісти виносили б у заголовок «Сьогодні відбудеться засідання Верховної Ради України». Подаючи інформацію про мистецькі чи літературні події, журналісти не трансформують вихідне повідомлення прес-служби чи видавництва, а просто передрукують його. Таким чином, для журналістів-інформаційників УНІАНу літературне та мистецьке життя не є темою, воно не варте того, щоб власноруч шукати інформацію, збирати коментарі або ж хоча б просто приділити більше уваги створенню цікавішого заголовку або пошуку більш оригінальної прив'язки.

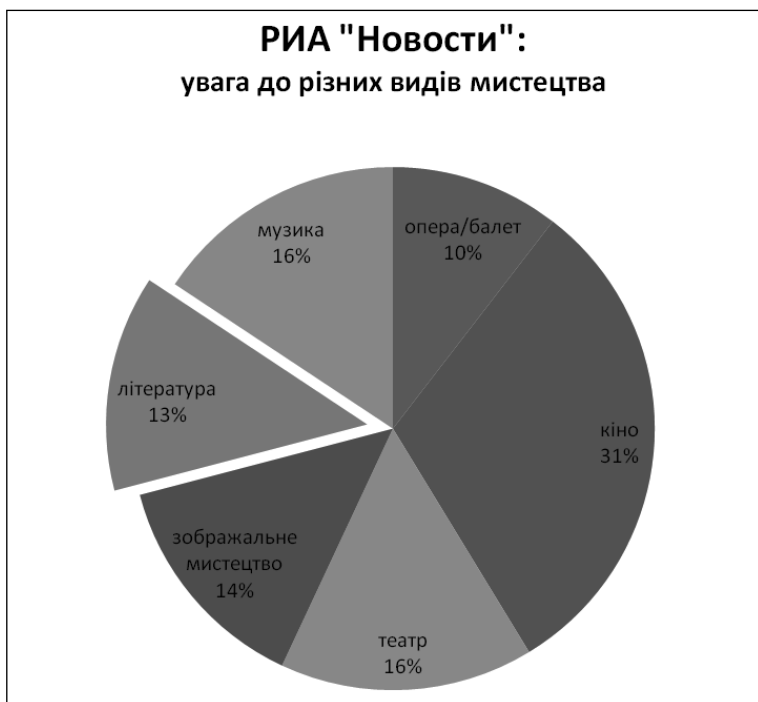
На протигагу центральному українському ІА російське РІА Новини демонструє інший підхід до висвітлення літературного та мистецького життя. Повідомлень з цієї сфери 5–10 %. Причому кількість новин зі сфери культури приблизно така ж, як і кількість спортивних, а часом навіть більша.

Увага до різних видів мистецтв приблизно однакова, на першому місці кіно, на другій сходинці література та опера/балет, на третій — театр та зображальне мистецтво.

Якщо говорити про подачу новин, то все ж варто відзначити деяку схожість підходу із УНІАНом. Переважна більшість текстів написані у жанрі анонсу без прив'язок. У новині просто

констатується факт та називаються прізвиська. Хоча враження про те, що мистецьке життя стоїть, після прочитання стрічки новин РІА Новини не виникає. До того ж, і ЗМІ, які користуються послугами цього ІА, отримують більш повне (порівняно із читачами УНІАНу) уявлення про події у сфері культури.





Отже, моніторинг провідних українського та російського інформаційних агентств продемонстрував, що увага журналістів до мистецького життя, особливо у випадку УНІАНу, незначна. При цьому деякі сфери мистецтва взагалі лишаються обійденими увагою. Журналісти зазвичай пояснюють своє небажання розмішувати матеріали на культурну тематику тим, що подібні тексти не набирають достатньо переглядів, тож є непопулярними серед читача. Справді, залежність між відвідуваністю сайту та контентом в інтернеті досить жорстка. При цьому забувають про декілька важливих моментів. Перший — цікава прив'язка або ж оригінальний ракурс можуть зробити будь-яку новину цікавою. Другий — центральне національне інформаційне агентство має дотримуватися балансу у висвітленні життя країни, демонструвати певний зріз суспільних ін-

тересів, говорити не лише про кримінал, а й врівноважувати «негативні» новини. Якраз події зі сфери культури та мистецтва можуть виконати цю роль.

На жаль, сучасні експерти, що проводять моніторинги центральних українських ЗМІ, звертають увагу лише на висвітлення політичного, економічного та суспільного життя. Зокрема, фахівці видання «Телекритика» постійно друкують велику кількість повідомлень, які називають «замовченими» з політичних або інших причин. Такі ж замовчання відбуваються і у сфері культури та мистецтва. Причому, якщо навіть відверто провладні ЗМІ «пропускають» в ефір хоча б згадування про дії опозиції, суспільні протести чи негаразди, то культурні та мистецькі заходи взагалі зрідка потрапляють до верстки «випуску». Чи можна при цьому говорити про те, що українські ЗМІ дають своїй аудиторії повне уявлення про життя своєї країни?

Як відомо, що активні телеглядачі сприймають світ дуже подібним до того, яким його показують по телебаченню. Наші канали досить часто використовують продукцію УНІАНу в своїх ефірах. Яке уявлення про життя в Україні виникне у таких активних телеглядачів? Презентації, виставки, фестивалі та інші події відбуваються в Україні щодня, так само, як ДТП та правопорушення. Проте телеглядач дізнається тільки про останнє, відповідно, він і матиме «страх перед вулицею, страх перед суспільством, страх узагалі жити» [2].

Дж. Лалл говорить, що у процесі формування суспільної думки важливими є два процеси — спрямування та повторення. Спочатку ЗМІ визначають, які події вони висвітлюватимуть, а які — ні, тим самим спрямовуючи увагу на те, що, з їхньої точки зору, варте уваги. Інші події, не згадані журналістами, сприймаються як другорядні. Повторюючи ж інформацію (подаючи схожі за характером новини), ЗМІ формують «потенціал для... знання» [3]. Можливо, саме з цих причин, згідно з останніми дослідженнями Research&Branding Group, більше половини українців не читають книжок. При цьому варто дослухатися до думки президента Української асоціації книговидавців та книгорозповсюджувачів **Олександра Афоніна, який говорить, що ре-**

**альна цифра людей, які не читають, більша, оскільки деякі з них просто соромляться у цьому зізнатися [1].**

Ймовірно, вирішення проблеми читання в Україні варто було б почати із формування відповідного суспільного ставлення до літератури та літературного життя через ЗМІ. Звичайно, є митці, як прискіпливо ставляться до PR та популяризації їхніх текстів через медіа, проте сьогодні подібне сприйняття не призведе до успіху. Теза «бути — отже бути показаним по ТБ» надто актуальна. Тож доки самі представники літературної сфери не зроблять літературне життя привабливим для висвітлення у ЗМІ, його не буде у ЗМІ.

Читач — його компетентність, смаки та ін. — багато в чому впливають на літературний процес та навіть формують його. Література завжди є відображенням читача. Відповідно на досягнення і звернення у цій сфері можемо сподіватися тільки після того, як сформуємо (і з допомогою ЗМІ в тому числі) вибагливого, зацікавленого та мислячого читача.

#### *ЛІТЕРАТУРА*

1. Більше половини українців не читають книжок — дослідження [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://life.pravda.com.ua/culture/2013/04/3/125625/>
2. Дорош М. Із діагнозом «соціальна глухота» [Електронний ресурс] // Медіаграмотність / М. Дорош. — Режим доступу: <http://osvita.mediasapiens.ua/material/5129>
3. Лалл Дж. Медіа, комунікації, культура. Глобальний підхід / Джеймс Лалл. — К.: «К. І. С.», 2002.
4. Мак-Квейл Д. Теорія масової комунікації / Деніс Мак-Квейл. — Л.: Літопис, 2010.
5. Харрис Р. Психология массовых коммуникаций / Ричард Харрис. — СПб.: Прайм-Еврознак; Издательский дом НЕВА, 2002.

*Стаття надійшла до редакції 25 жовтня 2013 р.*

## ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

---

УДК 821.111-2Шоу1/7.08

*Марк Соколянський*

### О ПОЭТИКЕ КОМЕДИИ БЕРНАРДА ШОУ «ПЕРВАЯ ПЬЕСА ФАННИ»

*В статье рассматриваются существенные принципы построения комедии Бернарда Шоу «Первая пьеса Фанни». Предметом специального анализа являются структурные особенности произведения, созданного по типу «пьесы в пьесе», роль принципа симметрии в композиции комедии, соотношение внутренней пьесы с её обрамлением в виде пролога и эпилога.*

**Ключевые слова:** Шоу, пьеса, комедия, сцена, поэтика, диалог, симметрия, ритм, пролог, эпилог.

*У статті розглядаються істотні принципи побудови комедії Бернарда Шоу «Перша п'єса Фанні». Предметом спеціального аналізу є структурні особливості драматичного твору, який являє собою «п'єсу у п'єсі», роль принципу симетрії у композиції комедії, співвідношення внутрішньої п'єси з її обрамленням у формі пролога та діалога.*

**Ключові слова:** Шоу, п'єса, комедія, сцена, поетика, діалог, симетрія, ритм, пролог, епілог.

*The article deals with the essential principles of the structure in Bernard Shaw's comedy «Fanny's First Play». The peculiarities of the work, created as a «play-within-a-play», the role of the principle of symmetry in its composition, correlation of the inner play with its frame, which is realized in the form of prologue and epilogue, are in the focus of the exploration.*

**Key words:** Shaw, play, comedy, scene, poetics, dialogue, symmetry, rhythm, prologue, epilogue.

Написанную в 1911 году комедию «Первая пьеса Фанни» («Fanny's First Play») Бернард Шоу снабдил незамысловатым, адресным подзаголовком: «Лёгкая пьеса для Маленького Театра» («An Easy Play for a Little Theatre»<sup>1</sup>). В нетипично для собствен-

<sup>1</sup> Шоу имел в виду не размер какого-либо театра вообще, а конкретный, открывшийся в Лондоне в 1910 г. «Маленький театр в Эдельфи (A Little Theatre in the Adelphi), поскольку главная женская роль предназначалась для первой актрисы этого театра Лиллы Маккарти.



ной манеры кратком — всего на полстранички — предисловии к пьесе драматург полушутя заметил, что «Первая пьеса Фанни» — это «пустячок» (potboiler) и потому не нуждается в предисловии [3, с. 138]. Нужно сказать, что авторская самоирония существенно повлияла на восприятие комедии многими её критиками, понявшими *признание* драматурга буквально и не увидевшими в его творении никаких серьёзных достоинств. К примеру, Эрих Стросс в своей публицистически заострённой книге «Бернард Шоу: искусство и социализм» (1942) охарактеризовал это произведение как «довольно слабую пьесу» [1, с. 136]. Да и автор новейшей, вошедшей в широкий обиход трехтомной биографии британского писателя Майкл Холройд не обнаружил в обсуждаемой комедии драматурга ничего интересного, кроме «реакции против застывшего общества» [2, с. 280].

Ко времени появления «лёгкой пьесы» (первое её представление было анонимным, и имя создателя появилось лишь три года спустя в книжном издании текста) планка творческих достижений автора «Пьес для пуритан», «Человека и сверхчеловека», «Майора Барбары» и ряда других драм располагалась столь высоко, что подобные процитированным отзывы о «Первой пьесе Фанни» вполне могли бы быть признаны относительно справедливыми и не считаться следствием категорической недооценки. Тем не менее можно предположить, что такие критические суждения более или менее обоснованно приложимы разве что лишь к собственно «первой пьесе» главной героини, но не ко всей комедии Шоу полностью, отличающейся и большей широтой проблематики, и очевидным художественным своеобразием. Последнее замечание касается не в последнюю очередь построения пьесы.

«Первая пьеса Фанни» представляет собой любопытный пример того особого типа драматического произведения, который принято характеризовать понятием «пьеса в пьесе» или «сцена на сцене» (play-within-a-play). Суть такого приёма состоит во введении в ткань драмы вставного сценического представления. Ведущая своё происхождение от западноевропейского ренессансного театра эта разновидность драматической композиции уже ко времени написания пьесы Шоу имела

довольно богатую историю [4, с. 191–204]; притом мировым театром был накоплен опыт использования разных путей реализации приёма через тематический, образный и идейный параллелизм, который давал себя знать, несмотря на подчёркнуто контрастное сочетание двух сценических планов.

Обрамлением *внутренней* пьесы у Шоу служат не слишком лаконичные пролог и эпилог, действие которых происходит на вилле «старомодного» в стиле одежды и литературных вкусах графа О’Дауда, чья девятнадцатилетняя дочь Фанни написала пьесу и непременно хочет увидеть её в сценическом исполнении профессиональных актёров, а затем услышать суждения профессиональных критиков. В прологе граф и Фанни знакомятся с приглашёнными рецензентами, которые приезжают на камерное исполнение пьесы; в эпилоге критики обмениваются мнениями по поводу только что увиденного спектакля, тогда как три акта пьесы Шоу — это и есть собственно первая пьеса Фанни, то есть *внутренняя* пьеса.

Назвать её доминирующей в содержательном отношении было бы абсолютно неправомерно, хотя бы потому, что она содержательно соотнесена с остроумным обрамлением и только в связи с ним может быть по-настоящему понята и оценена. Связь эта осуществляется, главным образом, благодаря тому, что пьеса Фанни так же, как и её «рамки», посвящена *тургеневской* (по привычной ассоциации) проблеме разительного отсутствия элементарного понимания между отцами и детьми — конфликтам между поколениями, трактуемым с изрядной долей иронии. От смыслового взаимодействия пьесы Фанни с прологом и эпилогом ирония не убывает, а скорее наоборот — становится более концентрированной.

Парадоксальность драматургической манеры Бернарда Шоу проявляется в этом произведении очень своеобразно. Внутреннее представление, вопреки ожиданиям, не усиливает ощущения театральной иллюзии, не отдаляется (в сравнении с обрамлением) от зрительного зала с его житейским и социальным опытом, а скорее наоборот — приближается к нему. Если не считать самого парадоксального персонажа Джоггинза — аристократа по происхождению, который по собственной воле слу-

жит лакеем в буржуазном доме, — все остальные действующие лица, как и их жизненные коллизии, носят абсолютно прозаический, даже рутинный характер, и пребывание молодых героев на протяжении месяца в тюрьме воспринимается как *чрезвычайное происшествие* разве что их степенными и старомодными родителями, но никак не шокирует самих Бобби и Маргарет и даже их нового друга — французского лейтенанта Дювале.

Пролог и эпилог по своему антуражу значительно более **театральны**, чем внутренняя пьеса, и не только потому, что в них оживлённо обсуждаются сценические проблемы. Подчёркнуто театральна фигура хозяина дома: О'Дауда — ирландец, живущий в Венеции и носящий титул графа давно не существующей Священной Римской Империи. В анахроничной манере он декламирует сакраментальное (по форме) завещание лорда Байрона и надеется увидеть в спектакле некое изысканное зрелище («балет с картины Ватто, в стиле Людовика XIV»). Его лакей обряжен в пышную испанскую ливрею. Нарочитой театральностью отмечен и образ критика Тротера, который приезжает на виллу графа в треугольной шляпе и при шпаге. Да и весь «выход» критиков представлен в пародийно-театральном ключе и способен вызвать у части публики ассоциацию с выходом, к примеру, ахейских царей в оперетте Жака Оффенбаха «Прекрасная Елена».

Оставив на время без внимания финал эпилога, можно сказать, что два плана в комедии достаточно чётко разграничены между собою и фабульно не пересекаются. Правда, история приёма «сцена на сцене» знает случаи и более активного взаимодействия двух планов — *синтеза*, возможности которого были намечены ещё в «Рыцаре пламенеющего пестика» Ф. Бомонта и так называемых *пьесах-репетициях* XVII–XVIII вв., начиная с «Версальского экспромта» Мольера. В отличие от них, «первая пьеса» Фанни играет как *премьера*, и к разряду *пьес-репетиций* даже формально не может быть причислена. Потому и содержательные функции пролога и эпилога здесь совсем иные, нежели в *пьесах-репетициях*.

Если в прологе рассматриваемой комедии осуществлена своего рода экспозиция персонажей окаймляющей пьесы (графа, его дочери — кембриджской студентки, четырёх

критиков), то в эпилоге, представляющем собою «дополнительное обрамляющее произведение» [5, с. 213], происходит обсуждение увиденной только что внутренней пьесы. В ходе этой дискуссии, участники которой пытаются угадать, кто же на самом деле автор сыгранной перед ними комедии, обнаруживается довольно широкий разброс мнений и, по сути, помимо пьесы «дебютантки» Фанни, затрагиваются некоторые общие проблемы современной европейской драматургии. В комедийно обставленном разговоре критиков возникают имена известных современных драматургов — традиционалистов, вроде Артура Уинга Пинеро или Генри Артура Джонса, и мастеров так называемой *новой драмы*: Хенрика Ибсена, Харли Гренвилл-Баркера, наконец, самого Бернарда Шоу, и литературно-театральная проблематика в какой-то момент отодвигает на второй план социально-психологические вопросы, поднятые во внутренней, сюжетной пьесе. Таким образом, и в содержательном плане, а не только в композиционном, проявляется эффект приёма «сцена на сцене».

В отличие от графа, Фанни и персонажей внутренней пьесы, появляющиеся в прологе и эпилоге фигуры четырёх критиков были для многих современников Шоу в какой-то мере узнаваемы. Прототипы некоторых из них угадывались однозначно, иные персонажи соотносились сразу с несколькими реальными лицами [2, с. 281]. Впрочем, вряд ли были правы литераторы-современники, считавшие, что Шоу воспользовался приёмом «сцена на сцене» лишь для того, чтобы свести давние счёты с негодившими ему в своё время лондонскими критиками.

Ещё на пороге своей драматургической деятельности, в «неприятной» пьесе «Сердцеед» («The Philanderer») Бернард Шоу вывел фигуру театрального обозревателя Джо Катбертсона, прототипом которого некоторые современники писателя сочли популярного рецензента Клемента Скотта. Но и тогда, а уж тем более двадцать лет спустя Шоу вышучивал не столько отдельных критиков, сколько недостаточную образованность большинства рецензентов и некоторую анахроничность современной ему театральной критики вообще, грешащей к тому же в своём анализе фактическими неточностями и логическими

несообразностями. «...Мне кажется, — писал он ещё в начале 1890-х годов, — мало кто знает, сколько неприятностей доставляют театральные критики. Не то, чтобы они были морально хуже других людей, но они просто ничего не знают. Вернее, что ещё хуже, они всё толкуют навыворот...» [7, с. 93]. Полярные взгляды четырёх выведенных в комедии критиков на современные им драматическую литературу и театр определённым образом «зарифмованы» с разными жизненными программами представленных во внутренней драме «отцов и детей».

В согласии со свойственным всей европейской *новой драме* приоритетом диалога-дискуссии над фабульной интригой построены как три акта «первой пьесы» Фанни О'Дауда, так и пролог с эпилогом, где обсуждение проблем театра само по себе предусматривает именно такую форму развития сценического действия. Одной из особенностей диалога-дискуссии в этой пьесе Шоу является определённое тяготение к *классификациям* в рассуждениях персонажей о самых разных материях. Причём характерно оно как для обрамляющего действия, так и для внутренней пьесы. Сэвоард в разговоре с графом классифицирует приглашённых театральных критиков, Фанни предлагает свою чёткую дифференциацию «рубрик» в Кембриджском фабианском обществе; во внутренней пьесе сходная по логике мышления тенденция представлена в ряде суждений дворецкого Джоггинза, а также в длинном монологе лейтенанта Дювале из третьего акта.

Сталкиваясь с примерами тематического и композиционного параллелизма в «Первой пьесе Фанни», нельзя пройти мимо ещё одного компонента поэтики произведения, который можно назвать принципом **симметрии**. Соответствуют такому принципу по своим функциям и характеру диалога-дискуссии пролог и эпилог. Чередуются локусы во внутренней пьесе: действие первого акта происходит в доме семейства Гилби, второго — в доме Ноксов, третьего — снова в доме Гилби. Симметрично соотносятся *трагедии* и скандалы в двух приятельствующих семьях — Ноксов и Гилби.

В третьем акте действие в доме Гилби как будто одновременно развивается на двух уровнях: на верхнем этаже волну-

ются и спорят не на шутку встревоженные родители, а внизу, в буфетной, весело смеются и пьют чай молодые люди, которых *принимает* аристократ-дворецкий Джогинз, выполняющий здесь функцию своеобразного мостика между двумя этажами, окупированными двумя разными поколениями. Несмотря на полярный настрой старших и младших, от читателя или зрителя не может укрыться своего рода тематическая переключка между двумя «этажами». Кроме того, дочь Ноксов Маргарет (Мэги) провела две недели в тюремной камере с «дочерью радости» *милочкой* Дорой, а сын Гилби Бобби в то же время сидел в тюрьме с французским лейтенантом Дювале, и такая «перетасовка» сводит на нет классовую и социальную разницу между молодыми людьми.

Взаимонепониманию разных поколений в семьях Гилби и Ноксов находится отклик и в обрамляющем представлении. Так, для графа О'Дауда пьеса его юной дочери является не только моральным, но и эстетическим шоком. Критик Гон, по характеристике Сэвоярда, принадлежит к числу «молодых интеллигентов» и «разносит старых интеллигентов, которые ему мешают» [8, с. 58]. В целом пролог менее всего отвечает классической задаче экспонировать обстановку действия и персонажей, да и вообще вряд ли является традиционным даже для европейской *новой драмы* «абсолютным началом»<sup>1</sup>. Однако без симметрично выстроенного эпилога пролог анализируемой комедии теряет значительную часть своего смысла. В прологе критики представлены по старшинству, в эпилоге они высказываются в обратном порядке, начиная с младшего из них. Если во внутренней пьесе французский лейтенант критикует Францию и очарован «прекрасной Англией», то в прологе старший по возрасту критик Тротер требует от Фанни «не говорить по-французски» (своего рода отрицательный параллелизм).

Симметрическое построение несколько притушёвывает свойственную этой пьесе периодическую «смену внешней и

<sup>1</sup> Как пишет в своём труде о теории драмы В. Хализев, «начало пьесы — не абсолютное начало; это всего лишь какой-то момент в более широком комплексе действий...» [6, с. 116]. Под такое определение вполне подпадает и пролог к «Первой пьесе Фанни».

внутренней точек зрения» [5, с. 189–195]. Носителями «внешней точки зрения» являются прежде всего персонажи пролога и эпилога, но кроме того, она находит косвенное выражение и в развитии действия пьесы внутренней. Притом такого рода кардинальные смены точек зрения на происходящее в благопристойных семействах Гилби и Ноксов, чреватые непомерными обобщениями, нисколько не нарушают заданного ритма всего драматического произведения.

При чтении комедии (к сожалению, на сцене она ставилась не часто) может сложиться первое впечатление, что спокойное течение словопрений в прологе и эпилоге резко контрастирует с ритмом богатой перипетиями внутренней пьесы. В самом деле, не так уж много «удивлений» сулит диалог персонажей окаямляющей пьесы. Разве что Тротер приехал при шпаге и в треуголке, жену Сесила Сэвоярда зовут почему-то «миссис Уильям Тинклер», кембриджская студентка Фанни не знает, что Стагирит — это Аристотель... Во внутренней же пьесе жизнь семейств Гилби и Ноксов чревата более впечатляющими и в большей степени касающимися реального бытия персонажей событийными сдвигами. И тем не менее ритмическая непохожесть или более того — независимость двух пьес есть не что иное, как фикция. В разных жизненных проекциях, одна из которых преподнесена в откровенно событийной форме, другая — в присущем *новой драме* превалировании диалога над привычным действием, ритмическая контрастность имеет в чём-то общую содержательность — критику нравов и застойных явлений как в семейных и межпоколенческих отношениях, так и в искусстве.

В финале всей пьесы Бернарда Шоу происходит своеобразное совмещение двух планов: персонажи пролога и эпилога неожиданно дружно приветствуют актёров, сыгравших перед ними первую пьесу Фанни. Комедия как будто снова приобретает ту «лёгкость», которая была декларирована в подзаголовке к произведению. Не менее важно, однако, другое: такой финальный ход с особой силой связывает воедино оба плана «Первой пьесы Фанни» — комедии, отмеченной тематической и композиционной целостностью.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. George Bernard Shaw (Wege der Forschung. Band CCCLXXXVIII). — Darmstadt, 1978. — 464 S.
2. Holroyd M. Bernard Shaw. A Biography: in 3 vols. Vol. 2. — New York, 1989. — 420 p.
3. Shaw B. The Complete Prefaces. — London, 1965. — 949 p.
4. Соколянський М. «Сцена на сцені» як принцип побудови драми // Consortium omnis vitae: Сб. статей к 70-літтю проф. Ф. П. Фёдорова. — Daugavpils, 2009. — С. 191–204.
5. Успенський Б. А. Поетика композиції. — М., 1970. — 226 с.
6. Халізев В. Е. Драма як явище мистецтва. — М., 1978. — 240 с.
7. Шоу Б. О драмі і театрі. — М., 1963. — 640 с.
8. Шоу Б. Полн. собр. пьес: в 6 томах. Т. 4. — Л., 1980. — 661 с.

*Стаття надійшла до редакції 12 жовтня 2013 р.*



УДК 821.161.2-Шевченко.09

Оксана Шупта-В'язовська

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ВИМІРИ ЗРАДИ В ЦИКЛІ  
«В КАЗЕМАТІ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

*У статті цикл «В казематі» Тараса Шевченка розглядається у площині смислової єдності, системоорганізуючим началом якої виступає мотив зради у її екзистенційних вимірах та контамінаціях.*

**Ключові слова:** цикл, системна єдність, мотив зради, художнє мислення.

*В статье цикл «В каземате» Тараса Шевченко рассматривается в плоскости смыслового единства, системоорганизующим началом которого выступает мотив измены в ее экзистенционных измерениях и контаминациях.*

**Ключевые слова:** цикл, системное единство, мотив измены, художественное мышление.

*In this article the cycle of poems «In the Dungeons» by Taras Shevchenko is examined in the area of semantic unity with the system organizing principle of the motif of betrayal in its existential measuring and contamination.*

**Key words:** cycle, systemic unity, motif of betrayal, artistic thinking.

Цикл «В казематі» Тараса Шевченка привертає до себе увагу, зокрема, одиничністю подібного жанрового утворення у спадщині поета. На сьогодні можемо констатувати, що в поле дослідницької уваги не раз потрапляли вірші циклу, скрупульозно вивчалися обставини його створення тощо [1], але цикл як специфічна єдність, поза сумнівом, потребує подальшого вивчення.

Важливим моментом у розумінні жанрової природи подібного утворення є його системність, — відтак постає питання про системоорганізуючі начала або їх комплекс. Найперше, на що звертають увагу всі дослідники — це час і місце написання віршів, що, безперечно, є важливою, але не вичерпною мотивацією, оскільки у цьому випадку цикл розуміється як формально-ситуативна єдність, яка досить легко може бути розкладена на окремі твори, що досі ми і спостерігаємо. Недостатність подібного підходу засвідчує редакційна робота Шевченка над циклом, яка дозволяє зробити висновок, що «В казематі» мис-

лилось ним не як елементарна хронологія, а як певна художня цілісність, яка володіє власним смислом, що не локалізується в тій чи іншій частині [2]. Це спонукає нас зробити спробу знайти ту над-ідею, яка об'єднає досить різнопланові вірші циклу.

Остаточна редакція «В казематі» має наступний вигляд: йде назва, потім посвята, потім не пронумерована частина, яка завдяки відсутності нумерації сприймається як вступ, далі йдуть дванадцять пронумерованих частин. Уже ця зовнішня формальна організація засвідчує примат системності над розрізненістю. Важливим у цьому плані видається вступ до циклу, про який прийнято говорити як про вірш «Згадайте, братія моя...». Звертає на себе увагу вже те, що він був написаний значно пізніше, і саме в остаточній редакції Шевченко робить його вступом до циклу. Закономірність такого рішення цілком очевидна, адже твір є прямим зверненням до людей, яких з Шевченком об'єднали арешт та ув'язнення. Отже, вступ розгортає, концептуалізує посвяту і, головне, уже дає підстави для оприлюднення системоорганізуючої над-ідеї.

Здавалося б, текст вступу цілком прозорий, але маємо у ньому кілька своєрідних «зламів», що загалом властиве поетичному мисленню Шевченка, сигналізуючи про вихід думки на нову орбіту (ці «злами» ніби маркери підтексту). По-перше, звертає на себе увагу певний дисонанс у використанні дієслів доконаного та недоконаного виду: питання «Коли ми зійдемося знову // На сій зубоженій землі?» [3, с. 6], яке асоційоване зі свідомістю «союзників» і витримане у доконаному виді, на рівні свідомості автора отримує доволі категоричну відповідь, яка з мовної точки зору розпадається на дві частини — адже з мовної логіки випадають два рядки, де дієслово вжите у недоконаному виді: «Ніколи, братія, ніколи // З Дніпра укупі не п'ємо!» [3, с. 6]. Умовне видалення цих рядків вирівнює, на перший погляд, логіку думки, але насправді позбавляє текст власне Шевченкової логіки — без них свідомість «союзників» і автора перебувають в одній хронотопічній площині, в одному регістрі, тоді як наявність зазначених рядків авторську свідомість вириває із загального потоку, одночасно надаючи їй риторичної діалогічності і виводячи на рівень монологічного над-знання.

По суті у вступі на рівні авторської свідомості відбувається принципове розрізнення житейської долі «союзників» (свою спільність з якими Шевченко не заперечує) та духовного бачення автора, його духовної дороги. Це розрізнення оприлюднює два важливі мотиви, які знайдуть подальше розгортання в циклі та спричинять конфлікт. Маємо на увазі мотив метафізичної неможливості бажаної єдності однодумців — суть екзистенційної самотності людини (митця) та мотив зради. Останній, як правило, не (увиразняється) акцентується дослідниками, пов'язуючись передовсім з рядками «І його забудьте, други, // І не проклинайте» [3, с. 6], у яких йдеться про студента Петрова, що написав донос на братчиків. Але чому зрадника варто «забути і не проклинати»? Чи не тому, в першу чергу, що автор бачить іншу, глибшу і трагічнішу зраду: «Повіруєм ще трохи в волю, // А потім жити почнемо // Меж людьми, як люде...» [3, с. 6]. Ця зрада постає як розрив долі житейської і долі духовної, це внутрішня зрада кожного, усвідомлення, прийняття, долання якої є індивідуальною справою, духовним «хребтом» покликаного. Не випадково спочатку констатується єдність «союзників» («Як ви гарнесенько і я...»), а закінчується виокремленням, прихованим протиставленням («І мене в неволі лютий // Інколи згадайте» [3, с. 6]). Як побачимо далі, нюансування, поліфонія самотності і зради, заявлених у вступі, утворить внутрішнє плетиво циклу.

Після вступу йде частина, яку складає вірш «Ой одна я, одна», що розглядається як авторська варіація народного мотиву. Не погодитись з цим важко, але варто додати до цієї констатації такі моменти, як повернення авторської свідомості до форми і мотиву ранньої творчості та ліричне абсолютизоване переживання самотності («А дружини й не буде!» [3, с. 7]) і самотності як зради («Де ви, добрії люде? // Їх нема, я сама...» [3, с. 7]). Остання постає амбівалентною, адже зрадниками виступають «добрії люде», які є і яких водночас немає, до того ж незбагненна ірраціональна провина лежить і на страждаючій людині, адже чомусь бог не дав їй «Ані щастя, ні долі» (по суті у далекому підтексті постає асоціація з першозрадою людини).

Якщо мотив самотності, як один з провідних циклу, обстоювати не випадає, то щодо мотиву зради варто зробити кіль-

ка зауважень. У завершеному варіанті третім, а у первісному — другим іде вірш «За байраком байрак...» який відкрито зазначений мотив виводить на перший план. Дослідники, як правило, прагнуть з'ясувати його історичну основу чи пояснити його зміст романтично-баладним началом. Безперечно, що такі ракурси бачення мають підстави, але не можна заперечити і того, що в загальному контексті циклу суто історичне, як і романтичне, відходить на другий план, — ця частина, швидше, набуває метафоричного (метафізичного) звучання (інша справа, що Шевченко вдається до узвичаєного вирішення плану зображення). Як це не парадоксально, ув'язненого через зраду Шевченка зрада в її прямій життєвській безпосередності не цікавить. Пильніше поет приглядається до того, що називає «злюю зрадливою долею», «лихими» або «чужими зрадливими людьми». У певному сенсі саме фізичне існування людини як необхідність узгодження себе з іншими художньою свідомістю автора трактується як зрада — метафізика, а не фізика якої постає перед духовним зором Шевченка у цей час.

Тому не випадково четверта, п'ята і шоста частини цілком можуть бути проінтерпретовані в плані розгортання цього мотиву, адже на перший погляд у вірші «Не кидай матері, казали...» заявлена традиційна тема покритки, але знаходить вона не зовсім традиційне вирішення: «Віщує серце, що в палатах // Ти розкошуєш, і не жаль // Тобі покинутої хати...» [3, с. 8]. У наступному «Чого ти ходиш на могилу?» йдеться про зраду-смерть (смерть як зраду), а в «Ой три шляхи широкії...» зрадою постає відхід від рідного, блукання у світі (світом). Мотив метафізичної (немотивованої) зради, зради поза волею людини прочитується і в дев'ятій частині «Рано-вранці новобранці...».

Своєрідністю художнього мислення Шевченка є, з одного боку, бачення і переживання дійсності у всій її суперечливій різноманітності (і до певної міри прийняття цього), але, з іншого, йому чужа позиція як інтелектуального, так і емоційного компромісу. Ця своєрідність знаходить втілення у наявності в одному тексті висловлювань, що в тій або іншій мірі суперечать одне одному. Традиційним для Шевченка прийомом певної логізації такої суперечності є введення авторської іронії у текст

(спостерігаємо це у вступі до циклу), але може ця суперечність залишатися відкритою, коли автор не вважає за потрібне завуальювати лінію розриву між матерією і духом життя. У цьому випадку маємо на увазі досить поширене твердження про те, що в циклі передано почуття прийняття Шевченком того, що з ним сталося. На нашу думку, Шевченко не стільки схиляється перед фатальними реаліями життя, скільки, змушений існувати в їх параметрах, постійно протиставляє їм реалії буття духу: «...годіть! // Смиріться, моліться богу // І згадуйте один другого», — і тут же без будь-якого переходу чи то узгодження — «Свою Україну любіть, // Любіть її... Во время люте, // В останню тяжкую минуту // За неї господа моліть» [3, с. 13]. Головне, що останній вирішальний акорд завжди залишається за духом.

Але, якщо в названих частинах Шевченко екстраполює усвідомлену якість буття на світ умовний, тим самим відчужуючи її від себе, то в інших його авторська свідомість впритул стикається з необхідністю висловити власне Я, що долучилося до досвіду зради. Чи не тому зразу після «За байраком байрак...» йде славнозвісне «Мені однаково, чи буду...». Ми уже говорили про парадоксальне перебування в межах одного тексту протилежних сентенцій. Наявне воно і тут, адже перша частина заперечує другу і навпаки. А в контексті нашої розмови важливим є і те, що у першій частині з її домінантою «мені однаково» Шевченко піддає випробуванню на межі зради попереднє (перша частина є провокацією, при чому провокацію зраджує сама риторика, коли підкреслене повторювання домінанти засвідчує внутрішній спротив Я подібній можливості). З цієї провокативної ситуації його (авторську свідомість) знову виводить безкомпромісний втілений в над-ідею дух: «Та не однаково мені, // Як Україну...».

Мотив-антитеза «мені однаково» / «та не однаково мені» може бути прочитаний як колізія втілення духовного у матеріальне. Розгортання осаннього у життєву історію людини не є безкомпромісним, лінійним, однозначним. Так ця антитеза породжує у частині VII («Н. Костомарову») та частині X («В неволі тяжко, хоча й волі...») складну поліфонію чуттєвих нюансів трагічних смислів, які відкриває свідомості життєвий досвід.

Вірш «В неволі тяжко, хоча й волі...» як правило пов'язують з тяжким, на межі відчаю, настроєм Шевченка у казематі. Заперечувати і можливість такого психічного стану поета, і його відгомін у творі важко, та звертає на себе увагу раціональна тверезість авторського погляду на минуле життя, з одного боку, а з другого — твір не відпускає увагу завдяки знов-таки, певній провокативності, адже він видається суто біографічним, при цьому деякі біографічні фіксації викликають питання. «В неволі тяжко, хоча й волі, // Сказати по правді, не було...» [3, с. 12], — що означають ці рядки? З цього приводу можна міркувати досить довго, але зрозуміло одне, що Шевченко оглядається не тільки на реалії свого фізичного існування, а мабуть, в першу чергу на отой шлях вловленого матерією духу, необмежену, «неокраєну» волю якого він був приречений висловлювати (її пам'ятаючи). В цьому контексті рядки «Дурний свій розум проклинаю, // Що дався дурням одурить, // в калюжі волю утопить...» [3, с. 12] також набирають не власне біографічного, фізичного, а метафізичного сенсу. Дійсно, з точки зору колізії біографічної відповідь на питання, хто ж ці «дурні», заводять нас у ситуацію парадоксальну, адже логіка підказує, що йдеться про тих, з ким пройдено фатальний шлях, але ж — це їм присвячено цикл, вони — «братія». Відтак можемо стверджувати, що дійсний смисл рядків стосується не стільки фізичного буття, скільки висловлює рокованість людини на вторгнення у житейський абсурд, її фізичну причетність до нього, а він таїть у собі зраду вищої цінності, мислимої людиною: «Холоне серце, як згадаю, // Що не в Україні поховають, // Що не в Україні буду жить, // Людей і господа любить» [3, с. 12].

Абсолютно закономірно XI частина «Косар», традиційно кажучи, присвячена темі смерті, у вирішенні якої в даному випадку звертають на себе увагу кілька нюансів. Може здатися, що основний акцент тут пов'язаний з мотивом рівності людей перед смертю, але звертають на себе увагу ритмомелодика, внутрішня динаміка експресії, пов'язані не стільки з елегійним, медитативним тоном, скільки з урочисто напруженим, оптимістичним у підтексті. Не можна не помітити і, здавалося б, незначної новації, коли традиційне емблематичне уявлення

смерті кістяком з косою трансформоване в образ могутнього косаря. З огляду на ці два моменти ідея смерті починає набувати не стільки трагічно фінального, скільки очишувально-відновлювального, катарсисного звучання. Немає смерті, є поступ духу до досконалості і свободи. І тому остання строфа («І мене не мине // На чужині зотне // За решоткою задавить // Хреста ніхто не поставить. // І не пом'яне» [3, с. 13]), відсилаючи до «І не пом'яне батько з сином...», не потребує уже жодного розгортання, оскільки індивідуальне з його фізичною самотністю і метафізичною зрадою подолано. Тому заключна XII частина діалогічно виразно пов'язана зі вступом, варіюючи його з іншою інтонацією: посвята переходить у заповіт. Якщо у вступі увиразнено єдність автора і союзників, спільність життєвого шляху, а окремішність авторського тільки окреслена, то у фінальній частині авторська свідомість уже не перебуває в площині житейської єдності, вона вивільнилась, що дозволяє намічену у вступі пораду-благання «Любіться, брати мої, // Україну любіте...» [3, с. 6] перетворити на заповітний наказ «Свою Україну любіть, // Любіть її... Во Время люте, // В остатню тяжкую минуту // За неї господа моліть» [3, с. 13]. Певне застереження з боку дослідників викликають рядки «...Не наша мати, // А довелося поважати. // То воля господа. Годіть! // Смиріться, молітесь богу...» [3, с. 13]. І знов-таки маємо підкреслити, що їхній смисл не варто пов'язувати виключно з біографічними реаліями та ситуаціями. Від них Шевченко тільки відштовхувався, формуючи, цілком можливо несвідомо, у натхненні генія, відчуття чужості духові зрадливого існування в плоті, але і відчуття того, що це існування зумовлене вищим законом. Тому і смирення, проголошене Шевченком, не є смиренням перед життям як таким, але смиренням перед необхідністю виконати людиною накреслену їй долю, здійснити свій життєвий шлях.

Таким чином, цикл «В казематі» являє собою надзвичайно цікаве утворення, яке, з одного боку, легко розпадається на самостійно існуючі окремі твори — досвід шевченкознавства це переконливо засвідчує. З другого — він може бути потрактований з точки зору цілісності, єдність якої визначається худож-

нім осягненням самотності і зради як своєрідної над-ідеї, що висловлює наближення і водночас неможливість злиття духу і матерії. Частина циклу утворюють своєрідну мозаїку, яка, апелюючи до біографічного, має на меті наблизитись до зображення, візуалізувати існування духовного.

#### *ЛІТЕРАТУРА*

1. Степанишин Б. І. Вивчення циклу Т. Г. Шевченка «В казематі» // Українська мова та література в школі. — 1967. — № 10. — С. 32–37.
2. Чамата Н. «В казематі» // Шевченківська енциклопедія: в 6 томах. Т. 1. — К., 2012. — С. 553–556.
3. Шевченко Тарас. Повне збір. творів: у 12 томах. Т. 2. — К.: Наукова думка, 1991. — 290 с.

*Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.*



УДК 821.161.1-343Одоевский1/7.08

Тамара Морева

## О ЦИКЛИЗАЦИИ В «ПЕСТРЫХ СКАЗКАХ» В. Ф. ОДОЕВСКОГО

*В статье рассматриваются особенности «Пёстрых сказок» В. Ф. Одоевского как цикла. Делается вывод о том, что писателя интересуют проявления внутреннего мира человека, проблема сознательного и бессознательного. Сказки объединяет тема бездуховности, которая раскрывается на разнообразном жизненном материале. Ведущими являются мотивы кукольности, сна и замкнутости.*

**Ключевые слова:** цикл, бездуховность, сознательное и бессознательное, сон.

*У статті розглядаються особливості «Строкатих казок» В. Ф. Одоевського як циклу. Робиться висновок про те, що письменника цікавлять прояви внутрішнього стану людини, проблема свідомого і позасвідомого. Казки об'єднує тема бездуховності, яка розкривається на різноманітному життєвому матеріалі. Провідними виявляються мотиви ляльковості, сну й замкнутості.*

**Ключові слова:** цикл, бездуховність, свідоме й позасвідоме, сон.

*The article dedicated to the peculiarities of «Motley Fairy Tales» by V. F. Odoevske contemplated as an ensemble. The author comes to the conclusion that the point of keen interest to the writer in this cycle is inner emotions of an individual and the problem of the conscious and the unconscious. The fairytales cohere by the theme of earthliness that is illustrated by various true-life stories. Dollishness, sleep and aloofness turn out to be the principal motifs of the cycle.*

**Key words:** cycle, earthliness, the conscious and the unconscious, sleep.

Постановка проблемы. В тридцатые годы XIX века значительно усложнился мир нравоописательных произведений В. Ф. Одоевского. Основная тенденция его творчества этого периода характеризуется приданием многозначности образам, стремлением уйти от схематизма в изображении персонажей. Вследствие индивидуализации, усложнения духовного облика персонажей их оценка становится уже не столь однозначной, как в ранних произведениях.

«Пестрые сказки» вышли в свет в 1833 году. Их гротескно-фантазмагорические образы — люди, запертые в реторту, куклы вместо людей, мертвые тела, обладающие способностью жить и чувствовать, — сразу же вызвали сравнение с Э. Т. А. Гофма-

ном. В тридцатые годы XIX века как гофманианство воспринимались любые формы фантастического и таинственного. Гофман оказывается избран этим временем в качестве эталона, той меры, в сравнении с которой должны оцениваться отечественные литературные явления. «Он (В. Ф. Одоевский) берет от Гофмана не что-либо частное, а самый принцип его поэтики, пропитанность субъективностью, единство внешнего и внутреннего, всеобщую одушевленность природы... Поэтому он неизбежно... должен был прийти к циклизации, где эта поэтика получает простор для своего проявления» [3, с. 153], — в этом тезисе А. Лежнева легко просматривается та же интерпретационная модель, восходящая к самому описываемому времени: циклическая форма опосредована более общими принципами поэтики, но эти принципы трактуются как заимствованные. Между тем, как отмечал П. Н. Сакулин, гофманианство В. Ф. Одоевского ограничивается совпадениями в «...тех основных мотивах, которые своими корнями уходят в область немецкой романтики вообще» [8, с. 360].

Возможность «прямого» заимствования из другой литературы была поставлена под сомнение еще формалистами: «Входя в чужую литературу, иностранный автор преобразует и дает ей не то, что у него вообще есть и чем он типичен в своей литературе, а то, что от него требуют... Дело ограничивается либо усвоением некоторых приемов, потребность в которых подготовлена местным литературным движением, либо заимствованием нужного материала» [11, с. 28]. Но в данном случае речь идет о модели восприятия, возникшей одновременно с описываемым литературным явлением, то есть некоторым образом в нем укорененной, а не привнесенной впоследствии.

Создавая «Пестрые сказки», В. Ф. Одоевский исходит из той предпосылки, что человеческая суть остается нетронутой в процессе развития личности. Она осознается писателем как некая данность, не подверженная внешним влияниям. Поэтому нужно интересоваться не тем, хуже или лучше стал человек в ходе развития материальной культуры, а тем, какой мир его окружает и как складываются его отношения с этим подверженным изменениям миром.

«Пестрые сказки» тем значительны, что в них давалась суровая оценка действительности, лишаящей человека возможности проявить себя. Писатель, мечтая о гармонии личных и общественных интересов, осуждал инертность своих современников. «Мы ищем способа обделать так нашу жизнь, чтобы ее историю приняли на том свете за расходную книгу церковного старосты; — и должно признаться, что во всем этом мы довольно успели», — иронизирует Гомозейко, объявленный Одоевским автором цикла [6, с. 11].

В литературе, посвященной творчеству В. Ф. Одоевского, довольно подробно рассмотрен объявленный автором «Пестрых сказок» Ириной Модестович Гомозейко, изучены «генетические связи» писателя с А. С. Пушкиным, литературоведы обращались к исследованию отдельных произведений, вошедших в цикл. Это работы М. А. Турьян, В. М. Марковича, В. Б. Мусий. Однако изучению «Пестрых сказок» как цикла было уделено значительно меньше внимания.

Поэтому цель данного исследования — на основе изучения произведений, объединенных под заглавием «Пестрые сказки», выявить принципы циклизации, характерные для творчества В. Ф. Одоевского.

Проблемой циклизации занимались многие ученые, поэтому в работе мы опираемся на исследования М. Д. Дарвина, Л. Е. Ляпиной, В. А. Сапогова, А. А. Слюсаря. «Под циклом в широком смысле обычно подразумевается ряд художественных произведений, объединенных общностью тематики, жанровых форм или общностно действующих лиц, персонажей», — отмечает М. Д. Дарвин [2, с. 7]. По мнению А. А. Слюсаря, «...создание цикла — это процесс, в котором различается ряд уровней. Прежде всего это — открытие повторяемости явлений, свидетельствующей о существовании закономерности. Воспроизведение их ведет к созданию не одного, а совокупности произведений. Поскольку же они обнаруживают сходство или в чем-то противопоставляются друг другу, то отношения между ними складываются в единую структуру» [9, с. 234].

Особую роль в прозаическом цикле играет фигура «редактора» (собирателя и издателя чужих историй), который, пре-

вращаясь в структурный элемент, устанавливает единую точку зрения и гарантирует целостность возникающего цикла «Он призван объединить рассказы вокруг своей личности, мотивируя... направленность цикла» [9, с. 249].

Автором цикла «Пестрые сказки» Одоевский объявил Иринея Модестовича Гомозейко, магистра философии и члена разных ученых обществ. Гомозейко играет «жалкую роль» в жизни общества: он беден, его фрак выглядит так, что в нем уже неудобно показаться в свете. Но, несмотря на это, Гомозейко даже в мороз пешком отправляется на бал, считая, что для сохранения репутации необходимо посещать все знатные дома. «Мне, издержавшему всю свою душу на чувства, обремененному многочисленным семейством мыслей, удрученному основательностью своих познаний, — мне очень хочется поблистать ими в обществе», — говорит Гомозейко, в порыве самоуничтожения называющий себя «пустым ученым» [6, с. 12–13]. В его исповеди неудовлетворенность собой сливается с пониманием собственного достоинства, недоступным благополучным людям. «Я не танцую, не играю ни по пяти, ни по пятидесяти; не мастер ни счищать номера, ни подслушивать городские новости, ни даже говорить об этих предметах, через мое посредство нельзя добыть ни места, ни чина, ни выведать какую-нибудь канцелярскую тайну», — так говорит о себе Гомозейко [6, с. 11]. Утвердить свое «я» Гомозейко никогда не удастся: он всегда уходит домой с «запекшимися устами».

Гомозейко чем-то напоминает старичка Ернестова из раннего очерка Одоевского «Дни досад». Он так же честен, добр, бескорыстен, так же понимает ничтожность светской жизни. Но теперь писатель дает психологическую характеристику героя, изображает человека, потерявшего жизненную устойчивость. Герой обрисован подробно, изображение его свободно от схематизма, свойственного раннему творчеству Одоевского. Выводя на страницах «Пестрых сказок» персонаж, лишенный внутренней цельности, писатель заглянул далеко вперед. Его Гомозейко — нечто большее, чем второе «я» автора, хотя в этот гротескный образ Одоевский вложил немало личного.

Рассуждая о способах создания прозаических циклов в 20–30-х годах XIX века, Л. Е. Ляпина утверждает, что все они «...включают ситуацию беседы как структурообразующую, будь то циклы идеологические, фольклорно-бытовые или сложные, «синтетические» циклы — книги Пушкина и Гоголя» [4, с. 49–50]. Безусловно, форма диалога предоставляет широкий круг возможностей для объединения разнообразного материала в цикл. И здесь нельзя не вспомнить «Серапионовых братьев» Э. Т. А. Гофмана и «Русские ночи» В. Ф. Одоевского с их рамочным диалогом. Однако в «Пестрых сказках» можно выделить другой способ создания цикла. Он построен в форме путешествия. И здесь особую роль играет сказка «Реторта», открывающая книгу. В ней заявлены все основные мотивы, которые затем варьируются в других произведениях цикла. Необходимо также отметить, что значимость этой сказки подчеркивается еще и тем, что Ириний Модестович Гомозейко является действующим лицом «Реторты».

Несомненно, что в устах Гомозейко прозвучали важные для Одоевского мысли. «Мы обрезали крылья у воображения», — сетует Ириней Модестович, рассуждая о роли научных открытий в жизни человечества и современном состоянии науки [6, с. 9]. Ни один русский писатель той поры так заинтересованно и основательно, как Одоевский, не обращался в своем творчестве к освещению проблем научного познания мира. Отделяя настоящих ученых от тех, которые «ничего не читают, пишут мало и ползают много», Гомозейко, привыкший ломать голову над началом вещей и прочими тому подобными предметами, осуждает присущие им эмпиризм и узость кругозора [6, с. 10–11]. Он считает, что необходимо выдвигать большие всеобъемлющие задачи, ибо только тогда будут решаться и более мелкие, частные. По мнению Ириней Модестовича, нет «...предела, за который не должен переходить ум человеческий» [6, с. 9]. Гомозейко настойчиво отстаивает права фантазии, без участия которой немислимы серьезные научные открытия. При этом он ссылается на опыт мечтателей далекого прошлого, которые, «...охватывая большее пространство в пустыне бесконечного, открывали то, что нам ввек не открыть на нашем

мышинном горизонте» [6, с. 9]. Осуждение специализации наук сопряжено в речах Гомозейко с одобрительно-ироническим отношением к астрологии, хиромантии, каббалистике.

Ириней Модестович был на балу, «...бал был прекрасный... На бале было очень весело и живо; все были заняты: музыканты играли, игроки также; дамы искали, девушки не находили кавалеров, кавалеры прятались от дам...» [6, с. 13]. Гомозейко «удалось прижать к глуго какого-то господина и он с воодушевлением заговорил о походе Наполеона, об убийстве царевича Димитрия, о монументе Минину и Пожарскому, но оказалось, что его исторические познания не интересуют собеседника, мечтающего вернуться к карточному столу. Оставшийся без собеседника, «...когда кавалеры с дамами задремали в мазурке, (Гомозейко) вылез в форточку и осторожно спустился — на дно реторты...» [6, с. 17]. Оказалось, что все светское общество на балу помещено в огромную колбу, которую нагревает маленький чертенок, который пытается «выпарить из реторты хоть что-нибудь, но получает лишь «копоть да воду, воду да копоть». Он полон презрения к этому миру: «день деньской все варишь, варишь, а много-много что выскочит из реторты наш же брат чертенок, не вытерпевший вашей скуки» [6, с. 23].

Именно чертенок засовывает Иринея Модестовича в латинский словарь, по которому тот и начинает путешествовать. Как и следует настоящему путешественнику, герой встречает на своем пути «местных жителей». От долгого пребывания в словаре они «так облепились словами, что начали превращаться в сказки: иной еще сохранял свой прежний образ; другой совсем превратился в печатную статью; а некоторые из них были ни то ни се: получеловек, полусказка...» [6, с. 25]. По дороге Гомозейко «...встретился с пауком, мертвым телом, колпаком, Игошею и другими любезными молодыми людьми...» [6, с. 25], то есть с героями «Пестрых сказок». Убегая от чертенка, Ириней Модестович подхватил выпавшие из латинского словаря страницы с некоторыми из узников и спрятал в кармане.

Таким образом, все сказки цикла оказываются возможны именно потому, что рассказчик попал в словарь и, совершая путешествие по нему, перестал быть собой. При этом и сами

«сказки» повествуют об искажившейся и не узнающей себя жизни.

Итак, в «Реторте» Одоевский показывает изнанку современной жизни: ее бессмысленность, пустоту, бездуховность. «Колба» оказывается своеобразной метафорой изоляции светского общества от подлинной жизни. Действие колеблется на грани реального и фантастического. Гомозейко увидел колбу и чертенка, который дистиллирует «почтенную публику», заключенную в нее, когда ему становится душно, он скучает и, вполне допустимо, что герой задремал.

Образ «колбы» используется писателем и в сказке под названием «Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко». И здесь этот образ служит средством для отвлеченных, умозрительных выводов. Рассказ ведется от имени паука, вместе с другими сородичами оказавшегося в стеклянной банке. Суть сказки выражена в словах: «Люди! Что если ваш шар, который вам кажется столь обширным, — на котором вы гордитесь и своими высокими мыслями, и смелыми изобретениями, — что если вся эта спесивая громада — не что иное, как гнездо неприметных насекомых на какой-нибудь другой земле?» [6, с. 72–73].

В сказке Одоевского, которая является литературной пародией на «Жако» Шарля Пужана, прихоть воображения отождествляется с явлениями жизни. А. А. Слюсарь, говоря о «Путешествии в дилижансе» А. Погорельского, явившемся переработкой истории Пужана, отмечает, что в произведении «...высказывается мысль о том, что обособление от природы превращает человека в механизм или же приводит к расщеплению его личности. В связи с этим фантомы создания отождествляются с явлениями жизни» [9, с. 237].

В разных ракурсах представлена в «Пёстрых сказках» жизнь, лишённая какого-либо содержания и смысла. Так, в «Сказке о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником» осмеивается автоматизм бюрократической системы, распространившей свою власть на взаимоотношения людей, на поступки и даже имена. Насмешливо

звучит рассказ о том, как заигравшийся в карты коллежский советник Отношенье впервые за сорок лет «служения своего в звании председателя какой-то временной комиссии» нарушил сложившиеся нормы быта. Зло и резко охарактеризована служба: «Подчиненные подражали во всем начальнику: спокойно, бесстрастно писали, переписывали бумаги и составляли им реестры и алфавиты, не обращая внимания ни на дела, ни на просителей» [6, с. 78]. Бессмысленная занятость чиновников предстает перед читателем в тем более смехотворном виде, что все они заинтересованы в хорошей отчетности. «Радость разливалась по целой комиссии», когда Иван Богданович, подводя итоги, «восклидал: Ну слава Богу! В нынешнем году у нас бумаг вдвое более прошлогоднего» [6, с. 79].

Уже эпиграф к сказке дает представление о мире, вывернутом наизнанку:

Во светлой мрачности блистающих ночей  
Явился темный свет из солнечных лучей.

Кн. Шаховской [6, с. 72].

Тема «светлой мрачности» и «темного света» получает затем продолжение в сказке. Эта ситуация нужна, чтобы заострить мотив отчуждения личности. Дело доходит до гротеска, который в произведении обоснован: нарушен привычный порядок. Так как в субботу, вопреки обычному порядку, Отношенье и его сослуживцы явились на службу, то по обыкновению они сели играть в карты. Причем это происходит не в обычную субботу, а в страстную, на пасху, то есть происходит осквернение. Играя в карты на пасху, герой произведения и его сослуживцы находятся в состоянии оцепенения, напоминая смерть. Автоматизм поведения игроков подчеркивается тем, что они осознают неестественность своего поведения, но не в состоянии прекратить игру. Картина реальной карточной игры сменяется фантастической. Дамы, короли, тузы становятся игроками, а чиновники превращаются в карты. Такая фантастика не нуждается в мотивировке и принимается априорно. Акцент при этом переносится на фантастичность «реального», обыденного. Отчуждение личности у персонажей сказки достигает такой степени, что они нарушают привычный для их среды порядок:



Отношенье не поздравляет, как обычно, своих начальников с праздником.

Однако в герою осталось нечто от человека, и для него единственная форма душевной деятельности — игра в карты (и это не индивидуальное отношение, а черта, характерная для определенной социальной среды). Позже у Н. В. Гоголя будет испытывать упоение Акакий Акакиевич Башмачкин во время переписывания бумаг.

Поэтический мир этой сказки значительно усложнен. Отчетливо прослеживается стремление уйти от схематизма в изображении персонажей, углубление психологизма, придание многозначности.

В статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» В. Г. Белинский, говоря о «Пёстрых сказках», указал на «глубокое проникновение» в «жизнь действительную», верное воспроизведение ее в «поэтических очерках» [1, с. 275]. Здесь чувствуется некоторое сходство характеристик произведений Одоевского и Гоголя.

Автор «Пёстрых сказок», обращаясь к художественному опыту Н. В. Гоголя, предпослал «Сказке о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем» эпитафия из «Ночи перед Рождеством».

Центральный персонаж произведения — приказной уездного суда Иван Севастьяныч Благосердов. Без Севастьяныча «погиб бы Заседатель, погиб Исправник, погиб и Уездный Судья, и Уездный Предводитель, ибо единственным кодексом, которым руководствовался Реженский Земский суд в своих действиях» [6, с. 31], была доставшаяся ему по наследству от отца-подьячего, отставленного в свое время от должности за «непристойное поведение», старая замасленная тетрадь, содержащая «выписки из различных указов, касающихся земских дел» [6, с. 34].

В «Сказке о мёртвом теле...» не разъясняется и не нуждается в мотивировке сам факт раздельного существования «мёртвого тела» и его «владельца». Гораздо фантастичнее то, что просьба о возвращении тела, составленная по всем правилам бюрократической премудрости, с которой его владелец намерен обратиться в Реженский уездный суд, всерьез восприни-

мається Севастьянычем, готовым за пятьдесят рублей дать ей законный ход.

Просьбу о выдаче тела его владельцу, иностранному недорослю из дворян Цверрлею-Джону-Луи, имеющему обыкновение выскакивать из своего тела, составляет сам «недоросль» и диктует Севастьянычу. Здесь Одоевский явно использует прием гротеска: мир утрачивает целостность. Разъединены тело и дух.

История о «мёртвом теле» резко выпадает из условно-фантастического, дидактико-аллергического мира «Пёстрых сказок». Раскрывая характер сатирического персонажа в абсурдных поступках, создавая яркие образы, Одоевский тем самым преодолевал дидактичность, свойственную его ранним произведениям. Укрупняя, увеличивая одну черту, писатель тем самым усиливает отрицательную оценку персонажа, абсолютизирует противоположность идеала и действительности. Одоевский стремится отобразить преимущественно объективную сторону личности, обусловленную обстоятельствами. Содержание внутренней жизни Севастьяныча мотивировано его социальным положением, общим состоянием нравов, т. е. внешними факторами.

Одоевский отказывается от «завуалированной» фантастики, избирая сон в качестве стержня сюжета и разрешая его «пробуждением», снятием «тайны». Однако последствие воздействия и сна, привидевшегося подвыпившему Севастьянычу, явленное наутро в виде уморительной просьбы о выдаче тела его владельцу, написанной самим Севастьянычем под диктовку Цверрлея-Джона- Луи, переводит повествование в план курьеза, бытового анекдота.

«Игоша» отличается от других произведений, входящих в цикл «Пестрые сказки». В. М. Маркович считает, что здесь «...сверхъестественное предстает уже как художественная реальность, вполне достоверная для определенных типов сознания» [7, с. 33]. В. Б. Мусий отмечает, что «...эта сказка В. Ф. Одоевского может быть рассмотрена и как художественное выражение писателем своей позиции в вопросе о происхождении мифологических верований» [5, с. 120].

История общения ребенка с мифологическим персонажем одной из народных быличек превращается под пером В. Ф. Одоевского в «образец» психологической фантастики (по мнению М. А. Турьян) [10, 230]. Сверхъестественное у Одоевского оказывается реальным для сознания ребенка, которое отличается наивностью и способностью инстинктивного знания.

Одоевский впервые задумывается об особенностях человеческой психики. Фантастические явления писатель пытается рассматривать при помощи естественнонаучных методов и это становится его ведущим методом психологического анализа.

«Пестрые сказки» показывали, что мир, лишенный цельности, чреват превращением человека в подобие автомата. Именно поэтому мотив кукольности играет в цикле ведущую роль. В бессердечную куклу превращалась русская красавица («Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту»), историей об очнувшейся кукле является «Та же сказка, только на изворот».

В сказке «Деревянный Гость», которая завершает цикл, тема бездуховности доведена до абсурда, мотив кукольности приобретает форму фантазмагории.

В «Реторте» чертенок дистиллировал светское общество, в последней сказке появляется мудрец, обладающий высшими знаниями, которому «...надлежало вымерить и математически определить много ли в продолжении последнего тысячелетия выпарилось глупости из скудельного человеческого сосуда и много ли пришлось в него благодатного ума» [6, с. 146]. В финале находит развитие проблема, поставленная в первой сказке — состояние мира исследуется при помощи химического опыта. К сожалению, вывод не утешителен. Мир не изменился к лучшему.

Мудрец спас бедную куклу, вдохнул в нее жизнь, открыл ей искусство любить, страдать и мыслить. На первый план выдвигается антитеза сна и яви. Однажды во сне красавице явился прекрасный юноша, «...вместе они внимали какому-то торжественному благословию; вместе преклоняли колена перед невидимым алтарем Любви и Поэзии...» [6, с. 149]. Но чудес-

ный сон был разрушен ужасным пробуждением. Красавица осознает, что идеал не соответствует действительности. Прекрасного юноши, как олицетворения идеала, не существует в действительности, а проза реальной жизни предстает в облике чудовища: «Перед нею находилось существо, которое назвать человеком было бы преступлением, брюшные полости поглощали весь состав его; раздавленная голова качалась беспрестанно как бы в знак согласия; толстый язык шевелился между отвисшими губами, не произнося ни единого слова; деревянная душа сквозилась в отверстия, занимавшие место глаз, и на узком лбе его насмешливая рука написала: Кивакель» [6, 150].

Это самый страшный персонаж цикла. Деревянный механизм, выкуривающий ежедневно восемьдесят трубок в течение долгих лет, проявляющий лишь слабые признаки оживления при виде лошади, истерзал, измучил красавицу и выбросил ее труп в окошко.

Перед нами иллюзия замкнутого пространства: в начале цикла показан чертенок, дистиллирующий светское общество, изображена пустота мира, утратившего цельность, люди превращаются в бездушные механизмы, в конце повторение этих же мотивов, реализующихся в образе Кивакеля.

Цикл «Пестрые сказки», воспринятый как художественное целое, повествует о мире, утратившем цельность, где бездуховность раскрывается на разном жизненном материале. В этом мире человек превращается в автомат, в бездушную куклу. В эпилоге романтическая ирония автора зачеркивает этот мир как нереальный, иллюзорный, как бы возникающий в кошмарном сновидении. Это мир манекенов, марионеток, деревянных кукол, где утрачивают свое значение живые чувства, страсти, возвышенные стремления: «И все мне кажется, что я перед ящиком с куклами, гляжу, как движутся передо мною человечки и лошади; часто спрашиваю себя, не обман ли это оптический; играю с ними, или, лучше сказать, мною играют, как куклою; иногда, забывшись, схвачу соседа за деревянную руку и тут опомнюсь с ужасом» [6, с. 156].

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя / В. Г. Белинский // Полн. собр. соч.: В 22 т. — М., 1955. — Т. 1. — С. 243–286.
2. Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирики / Дарвин М. Н. // Теория литературы: В 4 т. — М., 2003. — Т. 3. — 480 с.
3. Лежнев А. Проза Пушкина. Опыт стилистического исследования / А. Лежнев. — М., 1966. — 260 с.
4. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX в. / Л. Е. Ляпина. — СПб., 1999. — 185 с.
5. Мусий В. Б. Мифопоэтика русской предромантической и романтической прозы / В. Б. Мусий. — Одесса, 2008. — 299 с.
6. Одоевский В. Ф. Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным» / В. Ф. Одоевский. — СПб., 1833. — 156 с.
7. Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сб. произведений / Сост. и авторы комментариев Карпов А. А., Иезуитова Р. В., Турьян М. А.; авт. вступ. статьи Маркович В. М. — Л., 1990. — 672 с.
8. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевского. Мыслитель. Писатель / П. Н. Сакулин. — Т. 1, ч. 2. — 380 с.
9. Слюсарь А. А. Циклизация в прозе А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя / А. А. Слюсарь // Методіа. — Одесса, 2009. — С. 232–256.
10. Турьян М. А. Странная моя судьба... / М. А. Турьян. — М., 1991. — 340 с.
11. Эйхенбаум Б. М. Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки / Б. М. Эйхенбаум. — Л., 1924. — 286 с.

*Стаття надійшла до редакції 25 листопада 2013 р.*

УДК 821.161.1-1.Цветаева«19»

Светлана Фокина

**АВТОРСКАЯ СИМВОЛИКА В СТИХОТВОРЕНИИ  
М. ЦВЕТАЕВОЙ «ЛЮТНЯ»**

*В статье внимание сосредоточено на осмыслении процесса смыслопорождения в лирическом послании М. Цветаевой «Лютня». Представлен поливалентный анализ авторской символики в тексте. Выявлены авторские коды в смысловой структуре стихотворения.*

**Ключевые слова:** авторская символика, авторские коды, лирическое «я», цветаевский миф, Лютня, Давид.

*У статті увага зосереджена на осмисленні процесу смислопородження в ліричному посланні М. Цветаєвої «Лютня». Представлено полівалентний аналіз авторської символіки в тексті. Виявлені авторські коди в смисловій структурі вірша.*

**Ключові слова:** авторська символика, авторські коди, ліричне «я», цветаєвський міф, Лютня, Давид.

*In the article attention is concentrated on the comprehension of process of sense-generation in the lyric message of M. Tsvetaeva «The Lute». The polyvalent analysis of authorial symbolity is presented in text. Authorial codes is educed in the semantic structure of poem.*

**Key words:** authorial symbolity, authorial codes, lyric «ego», myth of M. Tsvetaeva, the Lute, David.

**Актуальность поставленной проблемы** обусловлена интересом современного литературоведения к авторскому миру и его многоуровневым проявлениям. Одним из таких проявлений является феномен авторской символики.

Говоря о символике в художественной системе М. Цветаевой, следует отметить, что смысловым центром этой системы предстает феномен творца, наделенного песенным даром и магическими способностями. При этом поэт предстает в цветаевском мире страдающим. Именно страдание и утраты обеспечивают силу творческого потенциала, лишая радости бытия. В этом аспекте показательно стихотворение М. Цветаевой «Лютня», лирический сюжет которого центрирует мотив «сорванного голоса».

Следует отметить, что «Лютня» несмотря на свою значимость в истолковании темы вдохновения, переходящего в

одержимость, практически не включена в поле поиска цветаеведов. В «Библиографии по чтению, анализу и интерпретации поэтических текстов М. И. Цветаевой», составленной Е. Кудрявцевой, работы, посвященные рассмотрению этого текста, не упомянуты. В периодических научных изданиях и конференциях, посвященных М. Цветаевой, полноценные исследования данного произведения также не представлены. Лишь в монографии И. Шевеленко вскользь отмечено, что «Лютня» входит в группу стихотворений, адресованных Б. Пастернаку.

**Цель данной статьи** — поливалентный анализ авторской символики в стихотворении «Лютня».

В соответствии с заявленной целью намечены следующие **задачи**:

- рассмотреть включение символики в смысловую структуру стихотворения;
- проследить как традиционная символика трансформируется в ментальном универсуме поэтессы;
- интерпретировать авторские символы в контексте цветаевского мифа.

Исходя из положения, что символы — «особые выражения жизни сознания» [5, с. 16] и «любая содержательность символа выступает как **совершенно пустая оболочка**, внутри которой конституируется и структурируется только одно содержание, которое мы называем «содержательностью сознания» [5, с. 85], можно заключить следующее. Моделированию символики авторским сознанием способствует наличие в тексте авторских кодов, которые трансформируют традиционную символику и благоприятствуют зарождению символики непосредственно авторской. Авторские коды, будучи устойчивой связью «определенных признаков с определенными смыслами» [8, с. 48], активизируют процесс смыслопорождения и могут расцениваться как показатели ментального универсума.

В авторском мире М. Цветаевой обращение к феномену поэта, как правило, имплицитно включает в смысловую структуру ее произведений коды и отсылки к орфическому мифу. Согласно утверждению О. П. Хейсти, для М. Цветаевой «Орфей стал <...> прототипом поэта, воплощением той таинственной

власти, которая вновь и вновь возрождается в поэтах разных стран и времен» [13, с. 8].

В стихотворении «Лютня» М. Цветаева обращается к мифу о Давиде, вернее той его части, что представляет героя певцом, способным завораживать. Эта ипостась Давида, воплощая мифологему поэта, сближает его с Орфеем.

*Лютня! Безумица! Каждый раз,  
Царского беса вспугивая:  
«Перед Саулом-Царём кичась»...  
(Да не струна ж, а судорога!)*

*Лютня! Ослушница! Каждый раз,  
Струнную честь затрагивая:  
«Перед Саулом-Царём кичась —  
Не заиграться б с аггелами!»*

*Горе! Как рыбарь какой стою  
Перед пустой жемчужницею.  
Это же оловом соловью  
Глотку залить... да хуже ещё:  
Это бессмертную душу в пах  
Первому добру молодцу...  
Это — но хуже, чем в кровь и в прах:  
Это — сорваться с голоса!*

*И сорвалась же! — Иди, будь здрав,  
Бедный Давид... Есть пригороды!  
Перед Саулом-Царём играл,  
С аггелами — не игрывала!*

14 февраля 1923  
[9, с. 167]

Замена Орфея Давидом обретает знаковую природу. Орфей воплощает одухотворенность и страдание, Давид же — избранность в осуществлении высшей воли. М. Цветаевой импонирует быть «противу всех» [9, с. 10] и этот моральный императив задает особенности истолкования темы Давида.

Необходимость завораживать определяет развитие лирического сюжета, отсылая к истории о юном Давиде, своей игрой отгонявшем от царя Саула злых духов. Согласно библейской традиции, избавляя царя Саула от аггелов, Давид играл на гус-



лях: «И когда дух от Бога бывал на Сауле, то Давид, взяв гусли, играл, — и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него» [3, с. 308].

Своеобразие авторского переосмысления мифа о Давиде обусловлено вниманием к лютне. Заменяя инструмент на лютню, М. Цветаева совершает важную смысловую переориентировку. В ряде случаев в христианской культуре лютня осмысливается как аналог орфеевой лиры. «Символизм Орфея и его лютни использовался в первые века н. э. для изображения последователей Христа и Евангелия. Как Добрый Пастырь — Христос укрощает человеческие страстные желания (символ которых дикие звери), так и Орфей в Древней Греции был посредником между Богом и человеком, а его лютня олицетворяла гармонию и примирение природных сил» [12]. Семиотический статус лютни в цветаевской символике трансформируется и расширяется. Лютня становится не только эквивалентом лиры — знака сопричастности творчеству, но и воплощением Музыки и женской сущности.

В цветаевском поэтическом универсуме непосредственно лира фигурирует в следующих поэтических текстах: «Искательница приключений...» (1916), «Руки, которые не нужны...» (1918), «Так, высоко запрокинув лоб...» (1918), «Надобно смело признаться. Лира!..» (1918), «Та ж молодость, и те же дыры...» (1920), «Такплыли: голова и лира...» (1921), «Лира, лира, лебединый загиб!..» (1921), «Душа» (1923), «Небо — синей знамени!» (1935). Но именно орфеева лира появляется лишь в стихотворении 1921 года «Такплыли: голова и лира...», в котором явлена слиянность Орфея и лиры — невозможность их отдельного существования:

Такплыли: голова и лира,  
Вниз, в отступающую даль.  
И лира уверяла: мира!  
А губы повторяли: жаль!  
Крово-серебряный, серебро-  
Кровавый след двойной лия,  
Вдоль обмирающего Гэбра —  
Брат нежный мой, сестра моя! [9, с. 68]

В осмыслении М. Цветаевой Орфей и лира неразрывны, даже после буквальной растерзанности остаются едины. В стихотворении же «Лютня» 1923 года — Лютня не едина с Давидом и даже не равна ему. Без лютни Давид утрачивает свою избранность и магический дар врачевать и завораживать:

И сорвалась же! — Иди, будь здрав,  
Бедный Давид... Есть пригороды!

Лютня становится центром одноименного стихотворения, Давид же предстает на заднем плане. Инструмент и исполнитель меняются местами: Давид для Лютни возможность и средство воплощения. При этом Давид не является духом Лютни, которая способна существовать вне его.

Лирический сюжет «Лютни», допуская «...различные варианты интерпретации голосов и распределения ролей» [2, с. 99], строится как скрытый диалог между Давидом и Лютней. При этом послание подразумевает элемент исповедальности и доминирование потока сознания лирического «я» — в данном случае явленного в образе лютни.

Характерно, что символика, связанная с изображением «страсти, **состояния души** <...> именно в силу этого и может оцениваться по-разному в зависимости от ситуации и адресата» [6, с. 219] и обладает наиболее высокой степенью поливалентности.

Мотив «сорванного голоса» определяет статус Лютни. Надрывность поэтического дискурса отражает трагичность, но в то же время странную заманчивость предельного срыва:

Лютня! Безумица! Каждый раз,  
Царского беса вспугивая:  
«Перед Саулом-Царём кичась»...  
(Да не струна ж, а судорога!)

В первой же строке Лютня названа Безумицей. По мысли А. Ж. Греймаса и Ж. Фонтания, авторов «Семиотики страстей», при достижении «некоторой стабильности, любая фигура страсти, которая может вернуть <...> в первоначальное состояние, считается чрезмерной» [1, с. 195]. Чрезмерность отвечает ценностной парадигме Лютни и проявляется как «деструктивное нарушение равновесия» [1, с. 195]. Именно Лютня посред-

ством игры Давида способствует избавлению царя Саула от аггелов. Одержимого освобождает *Безумица*, каждый раз подвигаясь опасности «заиграться»:

Лютня! Ослушница! Каждый раз,  
Струнную честь затрагивая:  
«Перед Саулом-Царём кичась —  
Не заиграться б с аггелами!»

Поэтессе важно акцентировать зависимость Давида и от господнего изволения, и от Лютни, которая в противовес ему оказывается *ослушницей*. Лютня не подчиняется и стремится преодолеть сдерживающие рамки, задаваемые Давидом — исполнителем высшей воли. Такая линия фиксирует сопричастность Лютни стихии, знаменуя невозможность избежать срыва.

Не менее важна для М. Цветаевой и другая сторона символики Лютни, связанная с любовной эмблематикой. Семиотическая парадигма способствует взгляду на лютню как воплощение «самой Музыки и популярную эмблему любовников» [7]. Реализация этого символического потенциала позволяет рассматривать пару Лютня — Давид как своего рода влюбленных (характерна и датировка 14 февраля). Имплицитная обращенность к Б. Пастернаку подтверждает наличие в поэтическом тексте кодов любовного послания. Согласно утверждению И. Шевеленко, «Лютня» входит в неканонический «цикл» «Стихи к Вам», присланный Б. Пастернаку. «К этому «циклу» справедливо отнести, по крайней мере, все стихотворения, включенные Цветаевой в рукописную подборку (одиннадцать листов, заполненных с двух сторон), крайние даты которой 7 февраля и 16 октября 1923 года» [11, с. 252]. Характеризуя лирику, обращенную к Б. Пастернаку, М. Цветаева в письме, написанном в один день с «Лютней», замечает: «Это прорвалось как плотина. Стихи к Вам. И я такие странные вещи в них узнаю. Швыряет, как волны. Вы *утомительны* в моей жизни, голова устаёт, сколько раз на дню ложусь, валюсь на кровать, *опрокинутая* всей этой черепной, межреберной разноголосицей: строк, чувств, озарений, — да и просто шумов. Прочтете — проверьте. Что-то встало, и расплылось, и кончать не хочет, — я унять не могу. Разве от *человека* такое бывает?! Я с человеком в

себе, как с псом: надоел — на цепь. С ангелом (аггелами) играть трудно. <...> (и вот уже стих: С аггелами — не игрывала!)» [10, с. 235–236].

Не случайно сама М. Цветаева подчеркивает созвучие наименования злых духов — аггелов и ангелов, чьим инструментом в искусстве часто выступает лютня. Смысловое сближение злых духов и ангелов позволяет акцентировать пограничность состояния *лирического «я»-Лютни*. Погружение в бессознательное способствует тенденции «ассоциировать слова в соответствии с их звучанием, т. е. в соответствии со сходством между <...> акустическими образами» [4, с. 75]. Для М. Цветаевой же это созвучие открывает возможность углубиться в познание скрытой природы Лютни — *духа Музыки*. Страстная неистовость Лютни и тяготение к одержимости для М. Цветаевой не просто отголосок нищезанятия, а стремление к постижению трагичности поэтического дара. Одержимость, влекущая к неизбежному срыву, определяет силу творческого потенциала, становится реализацией пассионарности, задает интенсивность переживания.

Идея срыва как возможность реализации подлинного чувства связывается в сознании М. Цветаевой с Б. Пастернаком. Достаточно вспомнить строки из другого ее письма 1926 года: «Борис, Борис, как мы бы с тобой были счастливы — и в Москве, и в Веймаре, и в Праге, и на этом свете и особенно на том, который уже *весь в нас*. <...> Я <терпеть?> не могу присутствия и ты не можешь. Мы бы спелись. <...> Родной, срывай сердце, наполненное мною. Не мучься. Живи» [10, с. 266–265]. Высказывание свидетельствует о том, что срыв в восприятии поэтессы расценивается многозначно. Срыв может означать обреченность, предельную реализацию потенциала и даже освобождение, а зачастую включать весь смысловой спектр.

Наличие в тексте стихотворения авторских кодов способствует моделированию смыслопорождения. Символика лютни обретает многомерность, доминантами символики становятся *дух Музыки*, *женское начало* и *предельная трагическая страстность*. И если Лютня воплощает в нищезанятском ключе дух Музыки, то Давид дающий ей воплощение, оказывается

инструментом и не может совладать с Лютней — Музыкой — Безумицей. Учитывая гендерный статус автора и обращенность стихотворения к Б. Пастернаку, Лютня предстает символическим *альтер эго женщины-поэта* в контексте авторского мифа М. Цветаевой.

**Перспективы дальнейшего исследования** открываются в плане более тщательного изучения авторской символики М. Цветаевой.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Греймас А. Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души / А. Ж. Греймас, Ж. Фонтаний ; [пер. с фр. И. Г. Меркуловой]. — М : ЛКИ, 2007. — 336 с.
2. Ельницкая С. Две «Бессонницы» Марины Цветаевой / С. Ельницкая // Marina Tsvetaeva: One Hundred Years : Материалы симпозиума. 1994. — Published by Berkeley Slavic Specialties, Oakland, California, 1994. — С. 91–110.
3. Книги Ветхого завета. Первая Книга Царств : Глава 16 // Библия : Книги священного писания Ветхого и Нового завета [канонические]. — М. : Издание Московской Патриархии, 1989. — С. 307–308.
4. Кюглер П. Алхимия дискурса / П. Кюглер // Алхимия дискурса. Образ, звук и психическое. — М. : ПЕР СЭ, 2005. — С. 3–119.
5. Мамардашвили М. К. Символ и сознание / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. — М. : Языки русской культуры, 1997. — 224 с.
6. Михайлова Т. А. Шиле-на-гиг: к проблеме многозначности символа // Современная семиотика и гуманитарные науки / [отв. ред. Вяч. Вс. Иванов]. — М. : Языки славянских культур, 2010. — С. 211–221.
7. Тресиддер Дж. Лютня [Электронный ресурс] / Дж. Тресиддер // Словарь символов. — Режим доступа к ист. : [http://albooking.net/book\\_126\\_glava\\_312\\_\\_LJUTNJA.html](http://albooking.net/book_126_glava_312__LJUTNJA.html)
8. Фарино Е. Введение в литературоведение : [учебное пособие] / Е. Фарино. — СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — 639 с.
9. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 2 : Стихотворения; Переводы / [сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц, Л. Мнухина]. — М. : ТЕРРА — Книжный клуб; Книжная лавка — РТР, 1997. — 592 с.

10. Цветаева М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6, кн. 1. : Письма / [сост., подгот. текста и коммент. Л. Мнухина]. — М. : ТЕРРА — Книжный клуб; Книжная лавка — РТР, 1998. — 336 с.
11. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой : Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи / И. Шевеленко. — М. : Новое литературное обозрение, 2002. — 464 с.
12. Энциклопедия символики и геральдики [Электронный ресурс]. — Режим доступа к ист. : <http://wiki.simbolarium.ru/index.php/Лютня>
13. Nasty O. P. Tsvetaeva's Orphic Journey in the Worlds of the Word / O. P. Nasty. — Evanston : Illinois, 1996. — 267 p.

*Стаття надійшла до редакції 16 листопада 2013 р.*

УДК 821.161.1-3Толстой«1880-1890»(043.3)

*Ольга Добробабина*

### «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА» Л. Н. ТОЛСТОГО: ПАРАБОЛА И ЕВАНГЕЛЬСКИЙ ТЕКСТ

*В статье исследуется «жанровая парадигма» произведения. Рассматривается взаимосвязь между «эпическим», «драматическим», «архаическим» компонентами жанровой структуры. Уделяется внимание типологическому сопоставлению «Крейцеровой сонаты» и «Дьявола».*

**Ключевые слова:** жанровая структура, эпический, драматический, архаический компонент, сюжетные мотивы.

*У статті досліджується «жанрова парадигма» твору. Розглядається взаємозв'язок між «епічним», «драматичним», «архаїчним» компонентами жанрової структури. Приділяється увага типологічному зіставленню «Крейцерової сонати» та «Диявола».*

**Ключові слова:** жанрова структура, епічний, драматичний, архаїчний компонент, сюжетні мотиви.

*The article is concerned with the «genre paradigm» of work. Intercommunication is examined between «epic», «dramatic», «archaic» the components of genre structure. Pay attention to the typology comparison of «Kreutzer's sonata» and «Devil».*

**Key words:** genre structure, an epic, drama, archaic component, plot motives.

В повести «Крейцера соната» жанрова архаїка заявляє о себе прежде всего обилием явных и завуалированных отсылок, аллюзий, реминисценций к евангельскому тексту. Причем в одних случаях это целостные текстовые структуры, в других — отдельные словесно-образные библейские мифемы. Благодаря их присутствию в тексте Л. Н. Толстой то и дело соотносит изображаемое с уже давно существующими архетипическими универсальными моделями. Подобное соотношение обуславливает параболичность произведения. Именно она выступает в качестве сопрягающего единичное со всеобщим, современное с вечно-непреходящим началом. Парабола «связывает» эти начала в единое целое, создавая тем самым жанровую двуплановость «Крейцеровой сонаты».

В «Крейцеровой сонате» парабола раскрывается в проецировании изображаемого на евангельский текст, заявляющий о

себе в «сильной позиции» произведения — в эпитафии. В данном случае писатель следует дедуктивной установке, которая обуславливает рамочную композицию произведения, когда в начальных элементах текста (названии, эпитафии, экспозиции и др.) содержится определенный религиозно-нравственный тезис, который затем подвергается сюжетной проверке и в той или иной форме повторяется в финале.

Л. Н. Толстой предпосылает тексту повести взятые из Евангелия от Матфея слова о грехе прелюбодеяния. При этом эпитафия представляет собой композиционно завершенный фрагмент, задающий тон и определяющий стратегии повествования в «Крейцеровой сонате». Данный эпитафия также отражает особенности религиозно-философской парадигмы в творчестве позднего Толстого. Более того, в эпитафии преломляется его морально-нравственное учение, основанное на переосмыслении этой парадигмы. Связь приведенных в начале произведения евангельских слов с мировоззрением писателя еще более проясняется, если учитывать их принадлежность к Нагорной проповеди. Следует отметить, что эта часть Евангелия от Матфея была постоянно в центре внимания Толстого. Насколько важное значение ей придавалось писателем, видно из того, как последовательно и настойчиво воплощается большинство заповедей Нагорной проповеди в художественной системе романа «Воскресение».

В «Крейцеровой сонате» евангельский текст о грехе прелюбодеяния непосредственно проецируется на миф о грехопадении, трактуемом как всеобщее заблуждение человечества, отступление от изначально предустановленной гармонии. В связи с этим в повести движение материала идет от частного к общему. Авторское внимание акцентируется прежде всего на распаде патриархально-родовой общности, целостности, сменяющейся раздробленностью, индивидуалистическим миропониманием.

В повести «Крейцера соната» показано крушение патриархально-семейственной психологии под влиянием современных представлений о браке, в котором освященность супружеского союза уступила место разъединяющей стихии



разврата, плотской страсти, животного влечения. Согласно художественной логике повести, брак как общественный институт утрачивает свое сакральное значение, превращаясь тем самым в ритуал, обряд, формальность, которую необходимо обязательно исполнить. Поэтому сам брак выступает как вместилище греха. Именно тема брака становится ведущей в сюжетной динамике произведения, ибо интерпретация грехопадения начинается уже с неверного представления о супружеском союзе.

Грехопадение, проявляющееся в искажении природы брака, следствием которого выступает прелюбодеяние, оказывается в центре авторского внимания уже в самом начале повести. По сути сцена разговора в вагоне поезда представляет собой столкновение двух точек зрения на брак: патриархально-домостроевской и западноевропейской. При этом обе точки зрения осмысляются неоднозначно, ни одна из позиций не отвечает идеальной норме автора. Это закономерно в свете изменений в жанровой структуре повести, характерных как для эпохи в целом, так и для Толстого в частности. Спор об институте брака, о месте в нем любви и половой страсти осмысляется в аспекте двойного видения, зеркального отражения на первый взгляд диаметрально противоположных точек зрения.

Полемика с «Домостроем» имплицитно выражается и на уровне целостной структуры. «Домострой» заканчивается кратким «Посланием и наказанием отца к сыну». В «Крейцеровой сонате» эта модель оборачивается антиповедением купца, то есть «выворачиванием наизнанку» религиозной морали. Все последующее повествование представляет собой двуплановое изображение погрязшего в грехе разврата общества, человечества в целом и одновременно является проповедью воздержания от половых отношений, превращающих человека в животное. В связи с этим доказывается изживание института брака.

При этом отступление от евангельских заветов так или иначе связывается с обращенностью к западной культуре. В этом смысле актуализируется бинарная оппозиция Восток — Запад. Приближение к бездне, грехопадение в контексте повести Толстого напрямую зависит от системы отношений между члена-

ми данной оппозиции. Кроме того, характер противопоставления Востока и Запада можно проследить в связи с историей замысла «Крейцеровой сонаты». В первых вариантах оно было более явным, антиномичным, поскольку здесь исконно русскому противопоставляется чуждое, французское. Однако, в ходе работы над произведением писатель смягчает остроту подобного контраста. Это снятие антиномичности связано с интерпретацией центральной темы повести, то есть суггестивного воздействия музыки. Интересно, что вслед за сонатой Бетховена, в сценах убийства на втором плане звучит народная песня о Ваньке-Каине. Если учесть представление Толстого о фольклоре как выражении идеалов народной жизни, «абсолютной красоте» песен, то, согласно художественной логике повести, песня о Ваньке-Каине должна была нейтрализовать впечатление от бетховенской сонаты и в конце концов предостеречь Позднышева от убийства. Но этого не случилось. Очевидно, в произведении происходит трансформация, переосмысление бинарной оппозиции Восток — Запад, в результате чего снимается жесткость отношений между ее членами. Подобная коллизия возможна вследствие переосмысления домостроевской морали. Оно ощутимо не только в финале, но и в начале произведения. В споре о том, каким должен быть брак, поставлены под сомнение семейные отношения как таковые. Более того, в ход спора так или иначе вмешивается авторский голос.

Авторское начало заявляет о себе на метатекстуальном уровне в начале произведения. Оно ощутимо прежде всего в символике повести. Обращенность героя к христианским истинам, перспективы его возрождения даны в самом начале «Крейцеровой сонаты». Повесть начинается так: «Это было раннею весной». В данном случае Толстой делает традиционную отсылку к мифологическим и религиозным представлениям о весне как поре всеобщего пробуждения, возрождения. В «Исповеди» описывается внутренний переворот, который произошел в сознании писателя именно ранней весной: «Помню, это было раннею весной, я один был в лесу, прислушивался к звукам леса» [1, с. 45]. Рассуждения о благотворном влиянии весны на внутренний мир человека находим также в дневниковых

записях и, наконец, в романе «Воскресение», начинающемся с описания весеннего пейзажа.

На архетипическом уровне возрождение героя «Крейцеровой сонаты» связано с идеей воскресения. В этом отношении источником для Толстого могло быть «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона. В нем значительное место занимает пасхальная литургия, но самым существенным, пожалуй, является то, что в Евангелии, которое читается во время литургии, сопоставляются Закон Моисея и Благодать Христа. Евангелия состоят из так называемых зачал. По мнению И. А. Есаулова, подобные зачала задают «особый горизонт ожидания православным христианам — на целый церковный год, поскольку подвижный календарный годовой цикл начинается днем Пасхи». Ученый пишет, что «Пасхальное ожидание имеет существенный архетипический смысл, не сводимый к частному, хотя и весьма важному моменту богослужения, тем более, не ограничивающийся содержанием какого-либо одного произведения или группы произведений, но так или иначе охватывающий все пространство русской культуры — как духовной, так и светской» [2, с. 10]. Представляется, что изображение весеннего пробуждения сознания, означающее перспективу последующего возрождения Позднышева, и близость дня Пасхи не является случайным в толстовской повести. Разумеется, нельзя также думать о каком-либо сознательном введении в текст этой детали. Скорее всего можно говорить о ее мифогенности в контексте эпохальном и историко-литературном.

Пробуждению сознания, переданному в форме авторефлексии, самоанализа, предшествует картина падения, разоблачения, а затем и самобичевания. Интерпретируя сюжет движения к катастрофе в архетипическом русле, подчеркнем, что здесь целесообразно вести речь не о каком-либо преобладающем «прототексте», а о целом комплексе, совокупности «прототекстов», позволяющих выявить глубинные смыслы рассказываемой Позднышевым истории. В процессе этого рассказывания постепенно стирается грань между индивидуальным и всеобщим, родовым.

Всеобщность, типичность позднышевской драмы позволяет также рассмотреть ее в аспекте эсхатологического мифа. Позднышев, оценивая современную форму супружества, противопоставляет ее браку «у тех людей, которые в браке видят нечто метафизическое, таинство, которое обязывает перед Богом», то есть герой подходит к обсуждаемому явлению исторически. Недаром в тексте неоднократно упоминается «Домострой». Возражение насчет возможной гибели человеческого рода в результате проповеди воздержания вызывает у него философское рассуждение об анатомии жизни и ее цели. При этом он ссылается на «Шопенгауэров, Гартманов да и всех буддистов». Уничтожение страстей объединит человечество, то есть цель будет достигнута, и ему незачем будет жить». Поэтому пока необходимо примирять «идеал добра, достигаемый воздержанием и чистотою», с жизнью. Для этого и служит в качестве «спасительного клапана» плотская любовь. Ведь сохраняется «возможность достижения цели в следующем поколении» [1, с. 239].

Духовная исключительность Позднышева проявляется в характерном для него восприятии всех фактов и событий своей жизни, а не только общих идей. Мысль о «спасительном клапане» Позднышев высказывает и в связи с обстоятельствами собственной истории: «...и будь у меня спасительный клапан открыт <...> я бы не влюбился, и ничего бы этого не было». Другая мысль — о том, что люди не могут быть ни смертными без половой страсти, ни вечными, — отзывается в следующем его размышлении о жене: «Ведь если бы она была совсем животное, она бы не мучалась; если же она была совсем человек, то у ней была бы вера в Бога...». Эсхатологический подход героя к общей жизни можно понять как экстраполяцию такого же подхода к собственной жизни. Именно в свете эсхатологии герой истолковывает современный брак, нигилистически отрицая его целесообразность, «святость».

В «Крейцеровой сонате» условно выделяется этап жизни Позднышева до женитьбы, когда его представления о половой страсти целиком отвечают нормам его окружения и не расцениваются им как греховные, и после женитьбы, приведшей героя к фатальному осознанию не только порочности брака как

общественного института, но и первородного греха как такового. Вместе с тем процесс осознания Позднышевым греховности половой связи ведет не к последующему его очищению, а наоборот, к осквернению, заключающемуся в убийстве жены. Кроме того, к мысли об убийстве подталкивает сам дьявол («Какой-то дьявол, точно против моей воли, придумывал и подсказывал мне самые ужасные соображения»). Следует отметить, что в ходе сюжета можно проследить трансформации Позднышева как героя-идеолога. Поначалу он предстает «человекозверем», который «на вершинах... мнит себя уже человекобогом» [2, с. 621]. Иными словами, герой берет на себя функции судьбы, имеющего право распоряжаться чужими судьбами. Именно поэтому «человекобог» и «ветхий Адам» тождественны, поскольку оба далеки от прощения чужих грехов, следовательно, и от подлинного воскресения души.

Однако прозрение героя все же наступает в результате осмысления семейной трагедии: «...я обдумал себя и свое прошедшее и понял его». По мнению И. А. Юртаевой, в изображении духовной эволюции героя «Крейцеровой сонаты» реализуется инвариантная для творчества Толстого 1880–1890-х годов сюжетная схема «путь — прозрение — путь». Но в судьбе Позднышева полностью реализована лишь первая часть данной модели. Жизнь героя после прозрения остается за пределами авторского внимания, что объясняется прежде всего жанровой природой произведения. Как отмечает И. А. Юртаева, «рамки жанра повести были слишком узки для реализации всей модели сюжета» [3, с. 41]. В связи с этим реализация этой трехчастной сюжетной структуры прослеживается в едва намеченном варианте в «Отце Сергии», а более полное воплощение находит в романном жанре («Воскресение»).

Несмотря на частичную реализацию этой модели, есть все основания говорить о легко вычлениваемой в ней функции архаической жанровой схемы. При этом имеется в виду прежде всего притчевая схема. Она способствует и более явному выражению авторской позиции, назидательности, дидактичности. Кроме того, повести Толстого 1880–1890-х годов «приобретают притчевое звучание и за счет того, что они включены

в контекст религиозно-философских трактатов, публицистики писателя» [4, с. 151]. Этим вызвано, кстати, и написание послесловия к «Крейцеровой сонате». В данном случае писатель опирается на тип читательского восприятия в переходное время, в эпоху культурного сдвига, когда, по мысли С. С. Аверинцева, «господствует специфическая поэтика притчи» [4, с. 119].

Притчевое начало задает стратегии восприятия как в начале повести, то есть в эпиграфе, так и в ходе всего повествования. При этом оно неотделимо от мифологического комплекса, связанного с возрождением героя. Подобный мифологический комплекс характерен и для повести этого времени, во многом ориентированной на романную структуру. Показательно то, что Ю. М. Лотман приводит примеры толстовских повестей «Крейцера соната» и «Дьявол» именно в качестве подтверждающих мифогенность и продуктивность сюжета внутреннего преображения личности.

Несмотря на это структурное отличие, мифогенность пути Позднышева все же проявляется в полной мере. Более того, этот миф, будучи библейским по происхождению, продуцирует притчевость повести. Но и миф, и притча, и шире — евангельский текст как таковой трансформируются в контексте художественных заданий Толстого. Это дало основание С. С. Аверинцеву сделать следующий вывод: «Попытку подчинить прозу законам притчи предпринял в конце жизни Л. Н. Толстой» [4, с. 362]. Особенно заметна в этом отношении трансформация «дьявольского» мотива, берущего начало в «Крейцеровой сонате», а затем преобладающего в сюжетной структуре повестей «Дьявол» и «Отец Сергей».

Подобный художественный прием, сравнения, метафоры «восходят» к образной топике архаических жанровых схем, выполняющих функции «прототекстов» в повести Толстого. Одним из них и выступает притча, которая используется писателем в соответствии со все более усиливающейся риторичностью позднего творчества. Как пишет В. И. Тюпа, «риторическими пределами притчи выступают: с одной стороны — проповедь, где притча нередко встречается в качестве нарративного вкрапления, с другой — паремия, до которой притча редуцируется в

случае элиминирования из нее нарративности» [5, с. 129]. Действительно, в параболической структуре «Крейцеровой сонаты» евангельский текст функционирует то в виде целостных притчевых ситуаций, включаясь в жанровую структуру проповеди, то в виде растворенных и скрытых в толще повествования словесно-образных единиц — евангельских реминисценций и аллюзий. Герой произведения не только критикует, отрицает современные формы супружества и общественное устройство в целом, но и проповедует то, что, с его точки зрения, является нормой, идеалом. Это проповедь целомудрия как необходимого условия на пути к безгреховному состоянию человечества. В «Послесловии к «Крейцеровой сонате» Л. Н. Толстой пишет: «Вступление в брак не может содействовать служению Богу и людям даже в том случае, если бы вступающие в брак имели целью продолжение рода человеческого... Идеал христианина есть любовь к Богу и ближнему, есть отречение от себя для служения Богу и ближнему. Плотская же любовь, брак, есть служение себе и потому есть во всяком случае препятствие служению Богу и людям, и потому с христианской точки зрения — падение, грех» [1, с. 432].

Таким образом, в «Крейцеровой сонате» парабола существует прежде всего в продуктивном использовании Л. Н. Толстым евангельского текста, находящего свое выражение в глубинных слоях жанровой структуры повести. Евангельский текст выполняет здесь функцию жанрового «архитекта», позволяющего увидеть в толстовской повести многослойность, семантическую «объемность», поливалентность. Реализация архаических жанровых схем в виде притчи, библейского мифа, их сочетание с жанрами дидактико-риторической направленности, прежде всего проповеди, делает «Крейцерову сонату» Толстого показательным текстом в общем потоке эпической прозы последней трети XIX столетия.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Толстой Л. Н. Поли. собр. соч. : в 90 т. / Л. Н. Толстой. — М. : Худож. лит. — 1928–1958. — Т. 27. — 620 с.
2. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности / Есаулов И. А. — М.: Кругъ, 2004. — 560 с.

3. Юртаева Е. Н. Жанровое своеобразие повестей Л. Толстого 70—90-х гг. XIX века / Е. Н. Юртаева // Толстовский сборник № 27. — Тула, 1992. — С. 39—50.
4. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь / С. С. Аверинцев // Собр. соч. — К. : Дух і літера, 2006. — 912 с.
5. Тюпа В. И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ / В. И. Тюпа. — М. : Лабиринт, РГГУ, 2001. — 192 с.
6. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. — М. : Прогресс — Культура, 1995. — 624 с.

*Стаття надійшла до редакції 10 листопада 2013 р.*



УДК 821.161.2-32.09«1880/1920»

Ірина Нечиталюк

## ОНТОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МОТИВУ СМЕРТІ У МАЛІЙ ПРОЗІ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті зроблені деякі спостереження над особливостями втілення екзистенціального філософствования у творчості письменників другого плану (М. Грушевського, І. Липи, О. Плюща, Л. Яновської та ін.). Особливу увагу приділено аналізу літературного мотиву смерті, який присутній у більшості творів малої прози зазначеного періоду.*

**Ключові слова:** мотив, екзистенціальне філософствования, письменники другого плану.

*В статье обосновано, что поэтику малой прозы конца XIX — начала XX столетия формировали модели экзистенциального мышления. Сделаны некоторые наблюдения над особенностями воплощения экзистенциального философствования в творчестве писателей второго плана (М. Грушевского, И. Липы, А. Плюща, Л. Яновской и др.). Особенное внимание уделено анализу литературного мотива смерти, который присутствует в большинстве произведений малой прозы указанного периода.*

**Ключевые слова:** мотив, экзистенциальное философствование, писатели второго плана.

*It is substantiated in the article that the poetics of short fiction of the late 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century formed the model of existential thinking. There were made some observations on the characteristics of the embodiment of the existential philosophizing in the works of the writers of the background (M. Grushevskiy, J. Lipa, A. Plushch, L. Janowski, etc.). Particular attention was paid to the analysis of literary motive of death, which is present in most works of short fiction of this period.*

**Key words:** motive, existential philosophizing, the background writers.

Посутньою особливістю екзистенціалізму є його тісний зв'язок з літературою. Екзистенціалізм, — це унікальний філософсько-літературний комплекс. Розглядаючи модерністичні вектори літературного процесу кінця ХІХ — початку ХХ століття, не можна відкинути його загальну екзистенціальну спрямованість. Ця течія існує одночасно у двох вимірах: конкретно-історичному (бо дослідники визначають конкретні хронологічні межі екзистенціалізму як течії початку ХХ століття) та водночас претендує на вічність, бо теми, порушувани

екзистенціалістами, є вічними — такими, що будуть цікавити митців ще не одне століття. З огляду на вищесказане виникає необхідність у визначенні понять, якими ми будемо послуговуватись під час дослідження. Під словосполученням «екзистенціальне філософствування» ми будемо розуміти весь комплекс філософських проблем, які хронологічно не співпадають з межами екзистенціалізму, але вже мають «праструктуру» цього напрямку: буття людини в «межових» життєвих ситуаціях та пошуки виходу з них.

Дослідження літературного мотиву смерті в системі екзистенціального філософствування дозволяє відслідкувати формування екзистенціальної доктрини у модерній прозі кінця XIX — початку XX століття.

Мета роботи обумовлює наступні завдання:

- виявити провідні мотиви у системі екзистенціального філософствування;
- проаналізувати мотив смерті з урахуванням художніх здобутків митців;
- окреслити і проаналізувати трансформаційні процеси мотиву смерті у малій прозі кінця XIX — початку XX століття.

Екзистенціальний характер філософствування є однією з визначальних рис української класичної філософії поруч з кордоцентризмом, світоглядною толерантністю та індивідуалізмом. Висунення на перший план проблем людини, проблем її існування і сенсу буття становить суть порушуваних екзистенціальних проблем.

Екзистенціальне філософствування знайшло своє повне або часткове відображення у літературних творах як письменників-класиків (В. Стефаник, М. Коцюбинський, В. Винниченко), так і у творчості письменників другого плану (М. Грушевського, С. Канюка, Ю. Кміта, І. Липи, Л. Пахаревського, О. Плюща, Л. Яновської, С. Яричевського, М. Яцкова та ін.).

Мотиви абсурдності буття, страху, відчаю, самотності, страждання, любові є ключовими поняттями екзистенціальної парадигми, метафізичними компонентами, що визначають найбільш фундаментальні принципи світорозуміння, але саме смерть створює основну екзистенціальну напругу.

Оскільки канонізованої доктрини екзистенціалізму не існує, то це дає право науковцям розширювати його категоріальне поле. Так, Тетяна Мейзерська у статті «Філософія екзистенціалізму у поетичній творчості молодомузівців» розглядає поняття туги як одну з центральних категорій екзистенціалізму поруч з категоріями «межі пізнання», «страждання» та «любіві» [9, с. 47].

Фіксує зміну конотативного значення слова «самотність» Ю. Ємець-Доброносова: «На межі століть у літературі самотність ніби реабілітується — їй надано не тільки негативних характеристик, але й значення надзвичайно потрібного феномену людського існування» [5, с. 19–20]. Авторка наголошує, що «граничного виразу набуває сенс самотності у сенсі скінченності», і, як приклад, наводить «пронизливі новели-ситуації Леоніда Пахаревського» (див.: [5, с. 20]).

У статті «Існування на межі, або екзистенціалістські умонастрої у прозі В. Петрова-Домонтовича» Мар'яна Гірняк досліджує ще одну екзистенціальну категорію: «Чи не найважливіший образ-домінанта, що дає підстави говорити про екзистенціальний характер поезики В. Петрова-Домонтовича, — це нудьга, що проймає весь простір існування персонажів» [2, с. 31].

Безперечно погоджуючись з вищезазначеними дослідниками, вважаємо, що мотиви самотності, страждання, страху та інші тісно пов'язані з мотивом смерті, тому саме на цій екзистенціальній категорії зосередимо дослідницьку увагу.

Смерть, її передчуття, за екзистенціальною моделлю всесвіту, є пограничною ситуацією, перед обличчям якої людина мусить відчутти свою сутність. Смерть у творчості письменників другого плану постає у різних іпостасях. Смерть як надія оприявнюється при зображенні жаклих картин війни. Змалюванню людини в межовій ситуації перед лицем війни присвятили свої твори Катря Гриневичева (збірка «Непоборні»), Наталя Кобринська (цикл «Воєнні новели»), Михайло Яцків (збірка новел «Далекі шляхи») та інші.

Іншою іпостассю смерті є смерть від голоду, де голод є елементом, який викликає екзистенціальну напругу. Нерозумін-

ня голоду як смертельної загрози відкидає сучасного читача в розумінні життя простого селянина. Смерть від голоду була страшною реалією повсякденного життя. Голодна смерть — це і є екзистенціальний жах. Але ще страшніше жити голодним життям: боятись неврожаю, зими, граду, спеки — наділяти ці стихії людськими (язичницька традиція) або Божественними рисами (християнська традиція). За відчуттям постійної загрози від голодної смерті людина XIX століття не далеко відійшла від первісної, тому і збереглися в повному обсязі заклинання, замовляння та ін.

Особливо колоритно розкрито образ людини, яка перебуває в межовій ситуації, в оповіданні Михайла Петрушевича «Градобур». Письменник змальовує образ простого селянина, який, отримавши травму голови, переніс тяжке психічне захворювання, а коли вилікувався, почув у собі силу відводити від селянських нивок град. Михайло Петрушевич змальовує історію реальної людини, роблячи спробу зрозуміти психічний стан градобурця.

Переважна більшість творів Юрія Кміта теж наповнена різного роду замовляннями («Чари», «Прогнана», «З гостини», «В затінку й на сонці» та ін.). Цей факт пояснюється тим, що прості селяни відчувають більшу загрозу від світу природи, ніж від суспільства. «А порятунку нерідко шукають у міфологічних уявленнях, всерйоз турбуючись про те, як би оберекти себе від «зчарування» [10, с. 10]. Творчість Юрія Кміта цікава з багатьох причин. По-перше, мова творів зберігає всі особливості бойківської говірки, що, безперечно, зацікавлює мовознавців, але, на жаль, шкодить розумінню цих творів.

По-друге, володіючи блискучою слуховою пам'яттю, новеліст передавав у первісному виді розмови бойків, в яких вони розмірковували над сенсом буття, — тим самим твори Юрія Кміта є неоцінним матеріалом для дослідження етнопсихології українського селянства, а саме — бойків. «Вони філософи за своєю природою, бо ледь не кожний факт трансформують у всесвітню проблему — чому так є, чому такий світ? Вони силкуються осмислити своє місце в універсальній світобудові, у Природі і висловлюють при цьому власні філософські по-

гляди, замішані на стихійно-матеріалістичних, міфологічно-язичницьких і християнських уявленнях» [10, с. 11].

Безфабульна манера письма Юрія Кміта створює враження потоку свідомості: автор передає духовне життя своїх героїв в усій його безпосередності, у безперервному потоці змін думок, почуттів, спогадів, вражень. Більш того, невелика за обсягом творчість (дві збірки фрагментарних оповідань) Ю. Кміта становить собою ніби один твір, один потік свідомості. Так, твір «Мати» починається невеличким вступом: «Марнота людського життя таки насильно вдарає уяву чоловіка і наводить важке пригноблення...» [10, с. 173]. Далі головний герой зустрічається зі старенькою жінкою, портрет якої автор змальовує у натуралістичному ракурсі: «Лице, як у многострадальця-мерця. Воно «брехати не дає», вискаже всю правду. Очі неспокійні; висувуються з понурих ям і оглядають чогось...» [10, с. 173]. Рефреном до вступу звучать слова жінки наприкінці твору: «— Який буде кінець того всього? Ах, коби ті блисками спалили всю! Пропала би мука... А так йди, блуди і роздирай своє серце...» [10, с. 173].

Міркування про сенс життя продовжуються у творі «Хворий», де в невеличкій замальовці подається розмова двох хворих людей, яка супроводжується авторським коментарем, котрий у свою чергу становить собою потік свідомості героїв: «Шукали розв'язки у своїх мізках на повсякчасні терпіння, що затроюють життя чоловіка... Гляділи на сонце, немовби хотіли дізнатися, чи й там воно так, гляділи по небесних просторах, невже й там простяглися тернисті шляхи... Жахалися один одному глянути в очі, щоб не вчитати якої «бідки»... Поринали у невідгаданих загадках...» [10, с. 173].

Прикметною рисою творів Ю. Кміта є те, що герої ніколи не самотні. Перед лицем смерті людина самотня, але теоретик екзистенціальної доктрини К. Ясперс переконаний, що потрібно йти далі — до екзистенціального спілкування, у якому люди проникають у потаємні глибини одне одного. Саме таким екзистенціальним спілкуванням наповнені твори Юрія Кміта. Під час цих «спілкувань» люди «розбирають свої відношення, чи й до них не навідається лиха «долька»... Лякаються зазирати

в нічні лабіринти свого існування» [10, с. 184] (вір «Письмо»). Смерть для них глуха, бо «вона мусит так бити, бо би ї ся даколи серце розірвало...» [10, с. 187] (вір «Поранок»). А ставлення до смерті абсолютно філософічне: «Шкода, що вмер, але вмирати мус, оби покінчити свою бідку» [10, с. 187] (вір «Поранок»).

Найґрунтовніше проаналізованим твором Любові Яновської є «Смерть Макарихи». Нас він буде цікавити тому, що авторка у цьому творі досліджує екзистенційну проблему, а саме — смерть. Макариха помирає молодою від хвороби, чоловік, щоб достойно її поховати, мусив продати майже все, що вони заробили вдвох непосильною працею. Парадоксальність сільського життя полягає в тому, що на ліки грошей шкода:

«— Може б, ще ліки пособили? — запитала московка.

— Які там ліки, як і на виду вже почорніла, — наче аж розсердилась сліпенька баба.

— Мала Макарові і так втрата? Ось помре жінка, то й поховать ні за віщо буде, не то що на ліки витрататись, — мовила Степанида.

— Господня воля — от усі ліки! — додала Мотря» [15, с. 55–56].

Авторка підводить читача до думки, що обов'язки живих щодо мертвих є сильніші від обов'язків живих до живих, вони безкомпромісні. Чи потрібні мертвому тілу або душі такі жертви? Це питання є ключовим у творах М. Грушевського «Тестамент» та М. Петрушевича «Душа».

Та повернімося до твору Любові Яновської. З розмови селян про смерть опукло вимальовується уявлення українців про потойбіччя. Смерть для них не є страшною або винятковою подією. (Винятком вважають те, коли герой помирає у незвичайних обставинах. Наприклад, на релігійне свято, що вважалося дуже «хорошою» прикметою; подібне явище описане у творі Сильвестра Яричевського «Під самий Великдень»). Це буденне явище, цікава тема для розмови та ще й пригостять обідом за покійника. Але інколи можна почути і глибокі філософські узагальнення, висловлені простою мовою селян: «— Тим то і шкода її, що вона померла, щастя та спокою не зазнавши. Не шкода, як помре така людина, що з долею браталася — не дурно її на світ мати породила, не дурно її земля носила. А як оце

ми, так і Тетяна... для чого ми родилися, для чого живемо, та ще у муках помираємо?» [15, с. 74]. «— Нічого Тетяни шкодувати: згорнула білі рученьки, заплющила карі оченьки — заснула, заспокоїлась навіки...» [15, с. 74]. З розмови селянок постає теза, що жаліти потрібно живих.

Філософія абсурдності світу, його жорстокості була дуже близькою письменницькому загалу кінця ХІХ — початку ХХ століття. Ми вже подавали історичну довідку про становище селян у цей період, а становище української інтелігенції було ще драматичніше. «Українці, що прагнули дістати доступ до середньої і вищої освіти, вільно чи невільно підпадали під вплив російської мови і культури. Засимілювавшись, вони ще глибше відчували своє **відчуження** від українського народу, ставши йому чужим не лише соціально, а й національно. Ті з них, які зберегли національну ідентичність, почували себе чужинцями у культурному світі, майже повністю здомінованому російськими впливами» [3, с. 62]. Єдиним виходом з цього світу абсурду була ідея національної незалежності, «програма національного руху, відповідно сформована, передбачала боротьбу за права всієї нації, тим самим зближуючи інтелігенцію і народ» [3, с. 62]. Але справа ускладнювалась тим, що народ ставився часто-густо по-ворожому до «білоручок». У фольклорі образ писаря набув сміхового стереотипу: «цей комічний персонаж мав сталі характеристики людини, яка живе чужою працею, власні заслуги якої завжди викликають сумнів. Його мова пародіює не лише канцелярський стиль епохи, а й усю панську культуру. У ньому, як у викривленому дзеркалі, відбилися уявлення народних мас про марнотратство формального оволодіння грамотою, після якого людина втрачає здоровий глузд і бажання працювати на землі. Протескне перебільшення стосується даремного, марного засвоєння не всіх наук, а тільки засвоєних поверхово. У цьому сміховому стереотипі протягом тривалого часу акумулювався той суспільний ідіотизм, назва якому — невігластво, навіть варварство» [1, с. 99], — відзначає Т. Бовсунівська.

Отже, інтелігенція — це в першу чергу панство, а це означає майже ворог. Була й інша сторона медалі. Дуже нелегко було пробитись простій сільській людині до лав інтелігенції.

І не останньою причиною добиватись цього звання було покращення матеріального становища. І от коли людина вповні щаслива від здійснення мрій, вона стикається віч-на-віч з потребою боротись за самототожність. Так світ навкруги набирає рис абсурдності. Ідеї Ніцше знайшли благодатний ґрунт і були для багатьох вирішенням морально-філософських проблем — стати боголюдиною, підвестись над всіма, а якщо не вийде — закінчити життя самогубством.

Письменник, життя якого тісно переплелось із філософією, — О. Плющ. Олексій, як і герой його твору «Страшна помилка» Антін Корденко, не зміг розв'язати конфлікт в своїй душі перебороти деструктивну філософію Ніцше і покінчив життя самогубством. «Провідна для будь-якої релігії, філософської чи естетичної системи тема трагічності індивідуального людського існування, кінцевого знищення «я» проходить крізь усі новели О. Плюща. Бінарна опозиція життя і смерті представлена в різному співвідношенні», — зазначає дослідниця творчості О. Плюща Олена Кривуляк [8, с. 493].

Н. Шумило наголошує: «Письменник О. Плющ намагається вирвати своє творче «Я» із тенет повсякденного колективного «Ми», але при цьому помилково (через малу присутність в українській літературі потрібного художнього досвіду) «центр вдосконалення» переносить поза себе, на розв'язання всесвітніх проблем і саме тому зазнає «зриву» [14, с. 140]. Далі дослідниця подає цілком слушну думку М. Срібрянського, який називає О. Плюща одним із піонерів у боротьбі за індивідуалізм у літературі і однією з перших її жертв [14, с. 140]. «Неспроможність послідовно дотримуватися своєї «надпрограми» зродила у творчості молодого автора мотив знесилення на шляху до самореалізації та вдосконалення («Плач шаленого», «Записки недужої людини», «Сповідь: записки одного з багатьох») [14, с. 140].

Свого роду пророчим став твір «Страшна помилка», у якому герой не захотів жити життям звичайної людини. Не каяття за вбивство невинної людини, більш того — активного соратника по партії, призвели Антіна до самогубства, а втрата його статусу надлюдини: «Але ні, його гордий дух не може погодитися з тим,



що він тепер стане слабим, нікчемним, мізерним... Ні, сього не буде!» [13, с. 614].

Поведінка головних героїв «Сповіді», «Страшної помилки» О. Плюща алогічна, на що звертає увагу І. Денисюк: «Веден-пункт» покликаний тут підкреслити абсурдність і алогічність життя і зображувальної події, має викликати почуття шоку, вжахнути читача» [4, с. 241].

Парадоксальність творчої та життєвої долі Олексія Плюща в тому, що він відчував певну фальш філософської побудови Ніцше, яка пропагувала сліпу віру в необмежені можливості людського розуму, людини як перетворювача суспільства і природи, володаря Всесвіту. Сама назва твору «Страшна помилка» є вираженням авторського ставлення до проблеми. В естетико-філософському творі «Палкий мисленик і учитель» молодий письменник піддає критиці ідеї ніцшеанства. Ще на початку ХХ століття, як справжній митець, О. Плющ передбачає у ніцшеанстві небезпеку дегуманізації і краху людини. Оглядаючи творчий доробок молодого автора, І. Денисюк писав: «Два томи виданих творів цього письменника свідчать, що загинув великий талант. Власне кажучи, у зеленій ще творчості Олексія Плюща висловлені думки, дуже близькі до сучасного екзистенціалізму» [4, с. 239].

У повісті О. Плюща «Великий в малім» весь світ становить для героя суцільне страждання, він «від усього мав бридкі вражіння, які справляли на нього ся назвичайніша травиця, бридке, палюче сонце кругом, як пика червона, річка дурна своєю одноманітною застиглістю виразу.

— Ну, хіба не випадково все отсе?... І ніби в ствердження свого висновку він вирвав декілька стеблин бур'яну й зневажливо кинув від себе...

— Отак і зо мною світова випадковість зробила» [11, с. 140].

Досліджуючи твір О. Плюща «Великий в малім», Іван Денисюк відзначив: «Ця модерністична тривога, жах, обсесія, трагічний нонсенс буття, цей понурий, абсурдний, нелогічний світ аналогічний світові з творчості Кафки й інших модерністів. Загублена в хаосі випадковостей людина проймається жаским почуттям *відчуження*» [4, с. 240].

Часто поведінка головних героїв алогічна, це поведінка людей з «розстроєними нервами», а то і просто з елементами божевілья. Агатангел Кримський зобразив героя інтелігентаневрастеніка Андрія Лиговського у однойменному творі «Андрій Лиговський». М. Рудницький писав про А. Кримського: «Він перший ясно вибрав собі на героїв психопатів і з їх розстроєних нервів пробував добути звуки, що нічим не нагадували б окриків болю із селянських грудей» [12, с. 149].

Так само важко збагнути мотиви поведінки присяжного повіреного Аргуліна — героя новели Михайла Могилянського «3 темних джерел життя». З розлогого опису героя постає портрет непересічної особистості: «Од усієї його фігури віяло почуттям здоров'я, бадьорості, енергії, молодой сили... Сталевий погляд спокійних сірих очей свідчив про духову сміливість і міць, у зв'язку, мабуть, з немалою крупиною упертості, а разом з тим і про значну в таких літах внутрішню байдужість, в якій давала про себе знати отрута утіх легкими перемогами та усолодами, що випадають на долю людини, про котру кажуть, що вона в сорочці на світ божий народилась» [13, с. 445]. Ми бачимо портрет суперлюдини, надособистості.

Знаходячись у замкненому просторі, герой «побачив» себе мертвим. Він зрозумів: у кінці життя — смерть, і рано чи пізно вона настане. У його уяві «зімкнулися» сучасне та майбутня смерть, а все, що мало статись упродовж життя до смерті, втратило сенс. Ситуація «замикання» часу вже траплялась з головним героєм. Тоді тяжко занедужала наречена Аргуліна. Лікарі, встановивши діагноз, попередили, що їй жити залишилось не більше трьох тижнів. Герой відмірив проміжок часу: «Викинув з нього весь зміст, усі хвилини, години, дні і ночі, тижні, взяв кінцевий пункт і почав тільки на нього дивитися. І раптом тяжке горе стратило над ним свою силу, і смерть, і життя здалися чимсь таким малим, про що не варто турбуватися» [13, с. 446].

Н. Шумило зауважує, що «смерть Аргуліна наступає внаслідок «програвання» героєм наперед змеханізованих подій свого життя з прицілом на наперед відомий результат» [14, с. 243]. На нашу думку, герой М. Могилянського пройшов усі етапи атеїстичного екзистенціалізму: задумався над сенсом буття перед

лицем смерті коханої та зрозумів, що життя абсурдне, в існуванні, яким би гарним воно не було, сенсу немає. Для Аргуліна «рятунку не було. Холодна думка наливала мозок і серце смертельною отрутою, надаючи колишньому недужому почуванню більшого виразу, від якого зовсім злиняли усі фарби життя, ставлячи на сей раз питання вже не про таємність одного місяця, а про таємність та вартість усього життя» [13, с. 447]. Аргулін розуміє, що будь-який його вчинок — добрий чи поганий — призведе однаково до смерті, що б він не зробив завтра, післязавтра, через рік, два, все одно він однаково помре. За філософським трактуванням буття Камю впливає той самий висновок — тільки самогубством можна припинити абсурдність життя: «Занадто багато абсурду витісняє людину з життя — остання крапля переповнює чашу, і абсурдна людина стає гостем Безодні» [6, с. 232]. Це й сталося з героєм новели М. Могилянського. Аргулін закінчив життя самогубством.

Герої новел Ореста Авдиковича «Відлюдок» та Якова Мамонтова «Під чорними хмарами» — неприйняті суспільством люди. Їх доля трагічно однакова: студенти, які мріяли навчатись, за різних умов втрачають цю можливість. Неможливість продовжувати навчання стало екзистенціальним жахом для головних героїв, які не знайшли іншого виходу припинити абсурдність ситуації і закінчили життя самогубством. Нездорозуміле зображення під різними кутами зору цієї проблеми різними письменниками наводить на думку, що ситуація була типовою для тогочасного суспільства.

Екзистенціальні мотиви притаманні творчості Михайла Жука, а саме — творам «Дора» та «Вона». У першому оповіданні ми бачимо головну героїню — Дору. Вона повія. Автор змальовує Дору в той час, коли вона переживає межову ситуацію: вона усвідомлює свою вкинутість у цей світ абсурду: «Дора не спала. Її розбудив жар власного тіла, розбудило якесь дивне почуття, і вона не спала» [13, с. 545]. Дора усвідомила конфлікт зі світом та свою вкиненість у нього: «На мене плюють!.. Плюють вином, плюють грішми, плюють своїми пестошами... Люди, я жити хочу... Бідна Дора жити хоче!..» [13, с. 546]. І далі: «Мамо, нащо ти **вкинула** мене у світ?» [13, с. 546]. Розгортання екзистенці-

ального бунту проходить за класичною схемою філософської теорії екзистенціалізму. В оповіданні, яке було видрукуване у 1907 році, використовується навіть термінологія філософської течії, яка виникла на 10 років пізніше.

Екзистенціальний бунт для Дори завершився поверненням у колишнє життя. «Для того, щоб людині, яка побувала в граничному бутті й знає Ніщо, жити далі і вижити, потрібно або прийняти ідею безкінечності, вічності свого Я, або вернутися в повсякденність...» (див.: [7, с. 227]).

Мотив абсурдності життя звучить у творі М. Могилянського «Згуба». Оповідь ведеться від першої особи, якою є проститутка (ім'я не названо). Чудово розуміючи «делікатність» своєї професії, головна героїня знайшла собі виправдання: «Була проституткою: за гроші продавала своє тіло, продавала свою любов — і мала в душі спокій своєї правди, ні в чому сумління не винило мене, навіть була всією істотою впевнена, що коли прийдеться колись стати перед справедливим суддею, то він скаже: «Вона була вірною коханню» [13, с. 448]. Але одного дня героїня пережила екзистенціальний жах: кинуті в вічі слова молоденького студента, для якого це все було вперше — «Геть, проститутка!» — перевернули світ. Миттєво переоцінивши все своє життя і зрозумівши його нищість, героїня прийшла до висновку: єдиним виходом припинити це буття у абсурдному світі є самогубство: «Найгірше можливе — краще того, що зараз. А проте, найкраще б вічна темрява, вічний спокій, вічне небуття...» [13, с. 448—451]. Ця фраза звучить рефреном на початку та в кінці твору.

Отже, еволюція поглядів на смерть у її онтологічному значенні є процесом становлення і розвитку багатьох релігійно-філософських систем. Екзистенція смерті — одне з ключових понять як екзистенціалізму, так і екзистенціального філософствування. Смерть, її передчуття, за екзистенціальною моделлю всесвіту, є пограничною ситуацією, перед обличчям якої людина мусить відчутти свою сутність. Мотив смерті — становить *gross* творів малої прози кінця XIX — початку XX століття. Стає очевидною парадигма: чим кращі умови життя, тим більше люди бояться смерті. І навпаки, у кризові часи більшість людей перестає боятися смерті, більше того, прагне її як «кращого буття».

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бовсунівська Т. В. Історія української естетики першої половини XIX століття / Т. В. Бовсунівська. — К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2001. — 344 с.
2. Гірняк М. Існування на межі, або екзистенціалістські умонастрої у прозі В. Петрова-Домонтовича / Мар'яна Гірняк // Слово і час. — 2007. — № 8. — С. 29–40.
3. Грицак Я. Й. Нариси історії України : формування модерної української нації XIX — XX століття / Я. Й. Грицак. — К. : Генеза, 2000. — 360 с.
4. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. / Іван Денисюк. — Львів : Науково-видавниче товариство «Академічний Експрес», 1999. — 280 с.
5. Ємець-Доброносова Ю. Феномен відлуння. Інтерпретативні нотатки на берегах / Юлія Ємець-Доброносова // Відлуння самотності : Кнут Гамсун та контекст українського модернізму / [упоряд. Ю. Ємець-Доброносова]. — К. : Факт, 2003. — С. 13–22. — (Літературний проект «Текст + контекст»).
6. Історія філософії. Проблема людини та її меж : навчальний посібник / Н. Хамітов, Л. Гармаш, С. Крилова; [під ред. Н. Хамітова]. — К. : Наукова думка, 2000. — 372 с.
7. Коссак Е. Екзистенціалізм в філософії и літературе / Ежи Коссака. — М. : Политиздат, 1980. — 360 с.
8. Кривуляк О. В. Душевні пошуки Олексія Плюща / О. В. Кривуляк // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць / [відп. ред. А. В. Козлов]. — К. : Акцент, 2005. — Вип. 21, ч. 1. — С. 487–497.
9. Мейзерська Т. С. Філософія екзистенціалізму у поетичній творчості молодомузівців / Тетяна Мейзерська // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. пр. / [Одеський нац. ун-т. імені І. І. Мечникова ; філол. факульт.]; [відп. ред. д-р філол. наук, проф. Н. М. Шляхова]. — Одеса : Маяк, 2003. — С. 46–68.
10. Образки з життя : Оповідання, новели, нариси / [упоряд., підготовка текстів, передм., приміт. Є. К. Нахліка]. — Львів : Каменяр, 1989. — 398 с. — (Б-ка «Карпати»).
11. Плющ О. Л. Сповідь : Новелістика. Повість. Драматична фантазія. Поезія. Листи / О. Л. Плющ ; [упоряд. та авт. приміт., авт. передм. Є. К. Нахлік]. — К. : Дніпро, 1991. — 366 с.
12. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? / Михайло Рудницький. — Дрогобич :

- Видавнича фірма «Відродження», 2009. — 502 с. — (Серія «Cogito : навчальна класика»).
13. Українська новелістика кінця XIX — початку XX століття : Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / [упоряд. і прим. Є. К. Нахліка ; вступ. ст. І. О. Денисюка ; ред. Н. Л. Калениченко]. — К. : Наукова думка, 1989. — 688 с.
  14. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Наталя Шумило. — К. : Задруга, 2003. — 354 с. — (НАН України, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка).
  15. Яновська Л. О. Твори в двох томах / Любов Яновська. — К. : Дніпро, 1991. — Оповідання, повісті. — Т. 1. — 712 с.

*Стаття надійшла до редакції 12 жовтня 2013 р.*

УДК 821.161.2-222«1880/1920»

Ганна Костенко

## ЕЛЕМЕНТИ ОПЕРЕТКОВО-МЕЛОДРАМАТИЧНОГО СТИЛЮ В УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТИЧНИХ ЖАРТАХ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*Наприкінці ХІХ — початку ХХ століття драматичний жарт, що став вкрай популярною жанровою формою на українській театральній сцені, розширює свої сценічні й літературні можливості. Так, у драматичному жарті, який веде свою генезу від водевілю, проявляються елементи оперетково-мелодраматичного стилю, що сприяє ліризації висловлювання цієї жанрової (чи метажанрової) форми.*

**Ключові слова:** драматичний жарт, оперета, комічна опера, мелодрама.

*В конце ХІХ — начале ХХ века драматическая шутка, ставшая одной из самых популярных форм на украинской театральной сцене, расширяет свои сценические и литературные возможности. Так, в драматической шутке, которая возникла от водевиля, проявляются элементы опереточно-мелодраматического стиля, что способствует лиризации высказывания этой жанровой (или метажанровой) формы.*

**Ключевые слова:** драматическая шутка, оперетта, комическая опера, мелодрама.

*From the end of the 19th century till the beginning of the 20th century a dramatic joke being one of the most popular forms on the Ukrainian theatre stage expands its scenic and literary possibilities. So the elements of operetta and melodrama style appears in the dramatic joke which originated from vaudeville. This contributes to the lirisation of this genre form (metagenre)*

**Key words:** Dramatic joke, operetta, comic opera, melodrama.

Вперше в українському літературознавстві досліджується така оригінальна власне українська жанрова (чи метажанрова) форма як драматичний жарт. У статті ми намагаємося довести, що це не була окрема жанрова форма, яка утворилася з інших жанрів або видів мистецтва. Саме тому ми намагаємося виявити елементи споріднених видів і жанрів мистецтва в українському драматичному жарті й показати історико-генетичні тенденції його розвитку.

Наприкінці ХІХ — початку ХХ століття на українській сцені особливу популярність отримали жанри театральньо-музичного (водевіль, мелодрама) та музично-театрального (опера, коміч-

на опера, оперета) характеру. Як зазначає Д. Антонович, музика займала багато місця в українському драматичному репертуарі, проте власне український музичний театр, зокрема українська опера, недостатньо розвинувся. «Традиція старих оперових композиторів вісімнадцятого віку занепала, не подужав і М. Лисенко її оновити» [1, с. 195]. Причини такої «поразки» української опери дослідник бачить у тому, що «не було спеціального оперного театру, а пристосувати оперу до виконавчих сил українських побутових труп було завданням не з легких» [1, с. 202]. Утім, такі спроби все ж намагався зробити М. Старицький, котрий перероблював відомі сюжети п'єс М. Гоголя. І. Котляревського, Б. Глібова, Я. Кухаренка, писав лібрето на музику М. Лисенка. Більш придатною для українського театрального життя виявилася музично-театральна форма оперети, яка на початку ХХ ст. набула особливого поширення. Р. Тхорук, спираючись на праці Д. Антоновича, Д. Дмитрова, зазначила з цього приводу: «Драматургічні тексти та стан театру до 1880 року засвідчили, що панівними жанрами були водевіль та модифікація комічної оперети, які сприяли м'якому переходові до мелодраматичного репертуару» [19, с. 91].

На прикладі драматичних жартів Г. Бораковського «Де два цілються, третій губи не протягай!» (1889), В. Овчиннікова «На Україні» (1914), П. Молокова «Батьки та діти» (1917), М. Кропивницького «Пошилися в дурні» (1923), С. Калинця «Знахорка Солоха» (1930), К. І. Ванченка «Вечір на хуторі, або Василь та Галя» (1931) тощо ми врахуємо різний художній рівень означених драматичних текстів, але можливість виявити спільні риси у творах високохудожніх і відверто призначених до потреб маскультури дозволяє з більшою об'єктивністю встановити жанрові тенденції цих п'єс. Для виявлення елементів оперетково-мелодраматичного стилю в українських драматичних жартах зазначеного вище періоду ми мусимо зрозуміти, які жанрові ознаки відрізняють (і чи відрізняють взагалі) оперету від суміжних жанрів: комічної опери і водевілю.

У своїй дисертаційній роботі В. Гаріба висловив думку, що оперета має самостійний образно-змістовий хребет, є однією з найважливіших різновидів інших жанрів музичного театру, од-



нак вона відносно мало досліджена (диа.: [6]). М. Янковський полемізує з іншими дослідниками, які вважають оперету поганою копією комічної опери, гостро критикує їхню позицію, що між оперетою та комічною оперою немає жодної різниці, окрім музично-стильового оформлення та способу вираження на сцені [20, с. 5]. М. Янковський завдяки аналізу музичних творів Оффенбаха та Ерне доводить художньо-культурну вартість цього «легкого» жанру. Ми поділяємо думку дослідників К. Жукової, А. Ореловича, Л. Данько, Т. Кудінової та інших у тому, що оперета характеризується особливою синтетичністю, вмінням поєднувати в одному музично-драматичному просторі спів й драматичне слово, танець й музику, які, в свою чергу, співіснують на рівних правах. Безумовно, тяжіння до синтезу різних видів мистецтв є традиційним для французького ярмаркового театру, а залучання музичного матеріалу — для італійської комедії масок дель'арте, що свідчить про генетичне коріння оперети не тільки від комічної опери (хоча, безперечно, оперета «відштовхнулася» від її сценічно-видовищного досвіду), а й від народного театру. Як зазначає А. Орелович, цей демократичний музично-театральний жанр розвивається паралельно у різних країнах Європи: у Франції його знали як «комічну оперу», в Італії він був відомий як «опера буффа» (або «опера бідних»), Англії — «баладна опера», Іспанії — «тонаділья», в Німеччині та Австрії — «зінгельшпіль». Ці жанри мали потужний спільний фундамент: демократичний характер вистав, направленість на масову аудиторію, тяжіння до народно-видовищного театру тощо.

Вважається, що оперета сформувалася як жанр у 50-ті роки ХІХ століття у Франції. Оперетами чи-то маленькими операми ще у ХVІІ столітті називали невеликі вставні сценки між актами «серйозних» опер. Венеціанська «Опера-buffa» з її авторською анонімністю, інтермедійним характером, тяжінням до буфонати та акторською імпровізацією поступово еволюціонує в ідейно-тематичному плані, вона неодмінно захоплює моральні проблеми суспільства [7, с. 13]. М. Сербул, Т. Шабаліна, А. Орелович, Т. Кудінова наголошували, що комічна опера на початку свого розвитку сприймалася як альтернатива елітарній, вищій

опері («opera seria») пародіювала її. Так, «opera seria» наприкінці XVII — початку XVIII ст. зазнає кризи: на зміну постійно циркулюючим античним сюжетам з їхнім героїко-історичним пафосом приходить абсолютно протилежна опера-buffa, з її підкреслено народним характером, мовою і жартами «низин» суспільства, героями, далекими від аристократії. У Франції та Англії ці італійські музично-драматичні сценки з народного побуту набувають іншого сатирично-пародійного характеру [16, с. 8–10]. Жартівливі куплети згодом почали називатися «водевілями». Т. Кудінова вважає, що на початку свого розвитку оперета позичає деякі елементи водевілю. Так, їх зближує тяжіння до імпровізацій, дотепів, жартів, безпосереднього діалогу із глядачами, використання ситуацій «qui pro quo», що безумовно відходить від традиційного оперного лібрето, на основі якого, незважаючи на свій розважальний характер, базувалася комічна опера. До того ж, «опереті імponує манера співу, що прийнята у водевілі. Коміки (тут йдеться про амплуа. — *К. Г.*) оперети надовго засвоять водевільну подачу куплетів з її інтонаційною жвавістю» [11, с. 35]. Куплет у водевілі, так само як і в опереті, несе не стільки функцію номера-вставки для уповільнення (чи, навпаки, прискорення) драматичної дії, скільки дає коротку характеристику герою або ситуації, часто виступає експозицією дії.

З іншого боку, для водевілю не так важливо, хто є автором музичних номерів у п'єсі. Ми не зустрінемо посилання на композитора, а сама мелодія у водевілі має другорядний характер, оскільки «основна дія водевілю протікає поза музикою» [16, с. 96]. І це принципово відрізняє водевіль від оперети, для якої музичний матеріал не лише акцентує ключові моменти сценічної дії, а відображає загальний характер вистави, налаштовує глядачів на потрібне сприйняття, відображає настрої, емоційно-змістовий фундамент самої п'єси.

У жарті Г. Бораковського «Де два цілюються, третій губи не протягай!» (1889) перед глядачами постає типова водевільно-мелодраматична ситуація: німець Карл Ферфлюхтер, закоханий у свою наймичку Параску, стає перепоною її весіллю з Дмитром. В розігруванні Дмитра вгадуємо альянсу до жарту Квітки-Основ'яненка «Мертвец-шалун»: аби переконати Карла, він інс-

ценує власну смерть, що допомагає Парасці шантажувати панів, і отримати бажану свободу. Водевільним видається й фінал п'єси Г. Бораковського з традиційним зверненням акторів до публіки:

В с і . Будьте же ласкаві, панове,  
Та нас дуже на судіть!  
І як гарно ми зіграли,  
То хоть трішки нам плесніть (хлопають в долоні) [3, с. 54].

Оперетковий елемент помічається передусім у ролі дуетних та ансамблевих партій, які виразно заявляють про етапи розвитку дії, сюжету. Так, ансамблевий спів-спілкування Петра, Дмитра, Якова й Параски на початку другої яви є проекцією головного конфлікту вистави. Отже, у канві драматичного тексту помічаємо поєднання опереткових та водевільних стильових особливостей.

В середині XIX століття оперета виявляє спорідненість з комічною оперою. Безумовно, наявність музичної драматургії, традиційної трьохактної будови музичного тексту зближують оперету й комічну оперу. Утім музична структура оперети дещо відрізняється від комічної опери: в основі першої, як правило, лежить художня умовність, події розгортаються на тлі танцювально-побутової, народної музики. Для комічної опери були характерні сценки-видовища з життя дрібного міщанства, однак, частіше вони віддзеркалювали історичну чи фантастичну (казкову) тематику [21, с. 491]. Л. Данько звернула увагу, що наприкінці XIX століття у слов'янських народів, зокрема в російському та українському театральному просторі, особливої популярності набувають лірико-комічні опери, що характеризувалися поетизацією народних звичаїв, характерів, побуту тощо [7, с. 18]. За спостереженнями Д. Антоновича, в Україні оперета мала трохи відмінний характер від оперети країн Західної Європи. «Замість пікантної вибагливості в музиці українська оперета культувала етнографічну мелодійність та жартівливість української пісні і мелодії до танцю» [1, с. 203].

Драматичний жарт на одну дію В. Овчиннікова «На Україні» (1914) схожий на оперету не лише за кількістю музичного матеріалу. Перше, що привертає увагу: авторські вказівки для режисера, де вказується на найкращі для цієї постанови музичні

інструменти, що створюють потрібну для автора атмосферу дійства. Своєрідністю твору є те, що він йде вкупі з нотами, музичні номери, на відміну від інших драматичних жартів, складають половину об'єму драматичного твору, спів гармонійно переплітається з монологічним та діалогічним мовленням персонажів. Жарт В. Овчиннікова відбиває традиційну для українських жартів того періоду весільну тематику: до молодої вдовиці Катрі по черзі залицяються Денщик і Сторож, хоча вона обирає Пилипа. В жарті використано також водевільний прийом «qui pro quo»: Денщик сприймає стару Шелекетиху за Катрю й цілує її, стара, в свою чергу, — його за чорта. Бажання Катрі й Пилипа схватися від інших персонажів й спостерігати за «комедією», по суті, є нічим іншим, як примірюванням на себе ролі глядача-спостерігача, який розшифровує і, навіть, прогнозує подальший хід дії. Отже, у драматичному жарті на одну дію В. Овчиннікова «На Україні» (1914) фіксуємо такі стильові елементи оперети, як:

— поєднання різних музичних темпів: *allegro*, *allegretto*, *andante*;

— наявність дуетних партій;

— подання разом із драматичним текстом партитури;

— використання для характеристики кожного героя окремої мелодії чи-то інструменту, що допомагає глядачам скласти у своїй уяві повний психологічний портрет персонажа. Наприклад, лейтмотивом появи Денщика є музика балалайки, що, безумовно, закріплює в свідомості глядачів стереотипне ставлення до героя, як до балаганного дурника.

Наприкінці XIX — початку XX ст. оперета втрачає свою легковажність і безтурботність, її конфлікт перестає бути лише комедійним, набуваючи ознак психологізму [16, с. 61]. Для оперети «нової» формації важливо не стільки розважити аудиторію, скільки її збентежити й розчулити, що призводить, в свою чергу, до трансформації у мелодраму чи сентиментальну музичну драму. Рух оперети у бік мелодрами дослідники спостерігають вже у творах Ф. Легара, пізніше — у творчості І. Кальмана, який любив розробляти тему жертвовного кохання [5, с. 92].

Якщо комічна опера у свій час сприймалась як пародія на «високу» оперу, то мелодраму традиційно вважали різновидом

драми, в якому зображувалися гіперболізовані страждання та глибокі емоційні переживання головного героя, який протистоїть своєму антагоністу. Б. Томашевський, наприклад, довів генетичний зв'язок мелодрами з романтичною трагедією [18, с. 56]. Мелодрама, як і оперета, виявляє генетичний зв'язок із народними видовищами, ярмарковими театрами, хоча як окремий жанр сформувалася наприкінці XVIII ст. у Франції. Своєрідна орієнтація на театральність, психологію глядачів, на думку Т. Плохотнюк, визначала змістові й структурні особливості мелодрами. Так, за спостереженнями дослідниці, мелодрама від початку свого «існування» характеризувалася здатністю до самопародіювання, до внутрішньої полеміки із жанровими канонами і стереотипами [17, с. 7]. «Естетика мелодрами виявлялась надзвичайно придатною до проникнення до інших... жанрів літератури — трагедії, психологічної драми, романтичної повісті, нарешті, призвела до зрощення з цими жанрами» [12, с. 94]. Саме тому, у мелодрамі того періоду, особливо на початку ХХ ст., все частіше помічаються спільні комунікативні стратегії з водевілем, комічною оперою, шаржем, трагедією, драмою тощо.

Своєю «гнучкістю», орієнтацією на сценічність, видовищність, театральність мелодрама давала можливість драматургам розширити жанрово-сценічні обрії драматичного жарту, який наприкінці ХІХ — у першій третині ХХ ст. все помітніше вбирає в себе мелодраматичні елементи. Йдеться, передусім, не про емоційне навантаження п'єс, а про спільні композиційні рішення, використання прийомів рельєфу, контрасту, динаміки, орієнтацію на зовнішній і відсутність внутрішнього конфлікту тощо. Такі дослідники, як Е. Бентлі, В. Єрмолін, Т. Плохотнюк, Б. Томашевський та інші, вказують на спільнокореневі риси мелодрами з казкою та феєрією, підкреслюючи, що в цих, на перший погляд, різних жанрах простежуються однотипні конфлікти (в глобальному сенсі: боротьба Добра зі Злом, та, незважаючи на всі труднощі та перешкоди, перемога першого над другим). Характерним є використання клішованих сюжетних вузлів, концентрація глядацької уваги на зовнішній дії, побудова основної дії навколо одного чи двох головних персонажів, якого/яких випробують. К. Жукова, досліджуючи жанрові можливості мелодрами, зазначає: «...наяв-

ність у драматургії здебільшого «сумішей» — змішаних форм» дає підстави говорити про розширення жанрових можливостей мелодрами та поділ її на мелодраму-комедію та мелодраму-трагедію» [8, с. 4]. Власне, такі жанрові та сценічні можливості мелодрами відкривали неабиякі можливості перед драматургами. Так, в українських драматичних жартах кінця XIX ст. з'являється низка п'єс, в яких простежуємо риси мелодрами-комедії та мелодрами-трагедії. Наприклад, у драматичних жартах М. Кропивницького «Пошилися в дурні» та К. Ванченка «Вечір на хуторі, або Василь та Галя» ще відчуваються риси оперетки, однак потужнішим виявляється вже мелодраматичне наповнення п'єс.

Так, у драматичному жарті М. Кропивницького «Пошилися в дурні» велика кількість музичних номерів є показово клішованими, вони відрізняються від водевільних вставних номерів, але рухають драматичну дію. У жарті М. Кропивницького хоч і спостерігаємо типовий водевільний сюжет: двоє селян Максим Кукса і Степан Дранко мріють віддати своїх дочок за багатих нареченого, однак, доньки обох, Оришка і Горпина, люблять наймитів Антіна й Василя, котрі й влаштовують розігрування батьків-сусідів задля отримання благословення. Спостерігаються у жарті типово водевільні маски-типи (наприклад, в Антіні розпізнаємо риси маски італійської комедії дель'арте Бригілли, гордого слуги, що здатен увійти в довіру своєму панові задля отримання власної мети), елементи водевільного розігрування, прийом «qui pro quo» (коли Максим і Данило сприймають п'яницю за багатого нареченого). При цьому, у п'єсі помічаємо елементи мелодраматичного стилю, передусім «емоційну телеологію» дії, за влучним виразом С. Балухатого.

А н т і н . Ти бачиш, що серце моє вогнем поняло! Ну то як собі знаєш, а тільки слухай сюди: хоч би там і смерть, а щоб ти сьогодні була на леваді!» [10, с. 9].

П'єса К. Ванченка також сповнена мелодраматичного пафосу, в ній розкривається типова мелодраматична історія кохання Василя й Галі, які не можуть бути разом через брак грошей. Закохані проходять певні випробування, що лише зміцнює їхню любов, і призводить до щасливого кінця. У п'єсі К. Ванченка ми спостерігаємо такі елементи мелодраматичного стилю, як:

– принцип рельєфу, який виявляється в інтонаційно-жестикуляційній вимові персонажів [2, с. 44];

– принцип динаміки драматичної дії, що полягає у постійних випробуваннях героїв: традиційний для драматичних жартів і всіх комедійних п'єс весільний сюжет втрачає свою самодостатність, оскільки перепони закоханим чинять не конкурент-лиходій, не воля суворого батька, а матеріальна нестача, неможливість «створити» родину;

– гіперболізоване навантаження усіх негараздів одразу в події дії [2, с. 31–51]: через спів-експозицію героїня розповідає дідові всю історію свого важкого життя (у тітки немає грошей, її б'є чоловік, вдома хворіють родичі, худоба, сама Галя важко працює тощо);

– введення у дію випадковості, неочікуваної події [2, с. 47]. Варто сказати, що у п'єсі немає як такої мелодраматичної таємниці. Дідова «перевірка» почуттів закоханих містить елемент казковості: пройшовши випробування, молоді отримують скарб з грошима.

Втім, у п'єсі К. Ванченка фіксуємо відмінні від мелодрами деталі. Так, у жарті відсутня постать злодія-антагоніста. До того ж, дія п'єси побудована занадто лінійно, в ній немає, по суті, драматичних вузлів, характерних для поетики мелодрами. Цікаво й те, що у жарті не зустрінемо жодної комічної ситуації, гумору як такого, адже «...мелодрама може бути дефінована як комедія без гумору» [22, с. 40]. К. Жукова вважає, що саме для мелодрами-комедії характерні «комічні перебільшення, які сягають інколи рівня шаржу і гротеску» [8, с. 5] та допомагають драматургові, в свою чергу, акцентувати увагу на вадах однієї людини чи соціального явища в цілому.

Так, у жарті М. Омелянця «Лихо з жінкою, лихо без жінки» відзначаємо елементи побутової мелодрами, мотив зруйнування сімейного життя: після чергової сварки із своїм чоловіком ображена Ганна йде сама обідати до ресторації. Тарас вважає її вчинок зрадою і, збентежений сваркою з дружиною, замислює вбити себе. Власне, сцена невдалого самогубства Тараса набуває шаржових відтінків, а, водночас, містить ознаки самопародії. Фінал п'єси нагадує анекдотичну розв'язку: Ганна вертаєть-

ся до чоловіка, а Тарас намагається вигадати комічну історію про мотузку, чим ще більше посилює своє комічне становище. Отже, мелодраматичне забарвлення надає поетиці жарту відповідного ліризму, що мало прибавити глядача/читача.

Елементи авторської іронії помічаємо у жарті на одну дію С. Калинця «Знахорка Солоха» (1930). Нетиповим для українського драматичного жарту є винесення у назву п'єси імені персонажу другого плану, а саме злодія-антагоніста, який впродовж дії плете інтриги проти закоханих Ганнусі та Петра. Іронічне відсилання до «Наталки Полтавки» І. Котляревського у пісні головної героїні дає підстави говорити про пародійний характер жарту С. Калинця. Так, Знахорка Солоха намагається завадити шлюбу Ганни та Петра, бо отримала гроші від Данила. На перший погляд, перед нами типова стереотипна весільна тема, яка наповнюється елементами мелодраматизму. Однак, на відміну від знаменитої комічної опери І. Котляревського, у С. Калинця любовний трикутник не є центром колізії, а Знахорка Солоха — не є типовим мелодраматичним злодієм. Вона, скоріше, — слабка пародія на маску інтригана, бо не здатна перешкодити коханням героїв, ніхто її не сприймає всерйоз. Цікаво, що таке сприйняття образу драматург дає на початку самої вистави, вкладаючи в слова Самогласника підкреслено побутову характеристику героїні: Знахорка Солоха має великий червоний ніс (який лізе не у свої справи), що підкреслює комічність представлення в п'єсі псевдозлодійки. Очевидно, глядачі, як і герої п'єси, не бачать в Солосі реального злодія. Якщо, наприклад, Возний іще погрожує матері Наталки судом, Солоха — стає безпорадною, опиняється у тенетах власної інтриги, автоматично перелицьовуючись у комічного дурня, над яким потішаються інші персонажі. Таким чином, в образі Солохи відчуваємо слабку авторську іронію над сталим мелодраматичним амплуа злодія, від якого вже не залежить щастя головного героя.

Риси мелодрами спостерігаємо і в драматичному жарті на одну дію Павла Молокова «Батьки і діти» (1917), які виявляються передусім у загостренні соціально-побутового характеру драматичної колізії, контамінації побутової комедії і мелодрами. Основна колізія драматичного жарту П. Молокова полягає



у суперечності поглядів на життя, людську долю батьків Хвидота та Гапки, Прокопа та Степаниди та їхніх дітей Грицька та Насті. Переконання Грицька у тому, що життя надається людині для виконання важливої мети, «зіштовхується» з абсолютною пасивністю батьків, котрі припинили бачити сенс свого життя, опинившись на духовному «дні». В жарті П. Молокова «Батьки і діти» не побачимо різких фабульних поворотів, ефектних ситуацій, мелодраматичної інтриги-таємниці. Натомість наявний мелодраматичний принцип контрасту, який характеризується протиставленням інтересів батьків і дітей: перші живуть пияцтвом і сварками, другі ж — вміють писати і читати, марять отримати освіту й вирватися з батьківського дому. Драматичний вузол цього жарту полягає в яскраво представленому протистоянні «старого» патріархального життя й «нового» погляду на світ. Принципово важливо, що в жарті П. Молокова присутній автоекспозиційний монолог, характерний для поезики мелодрами. На думку С. Балухатого, з метою рельєфного виявлення сюжетних ліній й розгортання емоційних тем деякі з персонажів наділяються автоекспозиційним мовленням, через яке герой самостійно оцінює ситуацію, яка розгортається навколо нього, характеризує мотивацію поведінки того чи іншого героя або самого себе тощо [2, с. 54].

Так, Грицько, спостерігаючи за своїми батьками і родичами Пріські, дає певну морально-естетичну оцінку старшому поколінню, через що його монолог нагадує повчання-сентенцію:

Г р и ц ь к о . Бідні сліпі люде!.. Вони доживають свій вік і на зміну їм вийдуть нові люде! Настане нове життя і розум чоловіка завоює свої права. Я вірю в це того, що уже бачу багато розумного у тії молоді, котра готується будувати майбутність!» [13, с. 12].

Так само, як і в попередній п'єсі С. Калинця «Знахорка Солоха», в драматичному жарті П. Молокова немає анекдотичної ситуації, в ньому не знайдемо жодного розігрування тощо. В цьому жарті відчувається авторська орієнтація на мелодраматичне світосприйняття, що виявляється у шуканні простих істин, доступних для масового глядача.

Таким чином, елементи оперетково-мелодраматичного стилю розширювали театральні-видовищні можливості укра-

їнського драматичного жарту. Окрім сентиментально-зворушливих сцен, збільшення музичного матеріалу, мелодраматично-опереткове наповнення драматичних жартів давало можливість драматургам поіронізувати над сталими амплуа, скористатися досвідом музичного театру заради пошуку нових можливостей виявлення авторських стратегій, нових шляхів комунікації з глядачами. Оці елементи, як ми доводимо аналізом поетики драматичної дії, сприяли редукції комедійно-викривального спрямування жартів. Натомість, драматична колізія, позиції героїв, сповнені сентиментально-ліричного пафосу, викликали у глядачів зворушення, симпатію до героїв чи сталих амплуа. Цей мелодраматичний ліризм надавав розв'язці українського драматичного жарту іншого забарвлення: сміх над ситуацією, моральними вадами людини чи суспільства, над стереотипами мислення доповнювався ліричним піднесенням, вірою глядача в гуманізм людини і пафосом оптимізму щодо закономірностей існування людини в світі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Триста років українського театру : 1619–1919 / Дмитро Антонович та інші // Триста років українського театру : 1619–1919 та інші праці / [підготовка текстів, редагування і передмова докторів філологічних наук Г. Ф. Семенюка та Л. С. Дем'янівської]. — К. : ВІП, 2003. — С. 25–268.
2. Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы / С. Д. Балухатый // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики : [сборник статей] / С. Д. Балухатый. — Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. — С. 30–79.
3. Бораковський Г. Де два цілюються, третій губи не протягай! : Водевіль в 1 дію. — К., 1889. — 54 с.
4. Ванченко К. Вечір на хуторі, або Василь та Галя : П'єса на 1 дію. — Львів : Русалка, 1933, — 16 с.
5. Владимирская А. Звездные часы оперетты / А. Владимирская. — Л. : Искусство, 1975. — 136 с.
6. Гариб В. Музыкальный театр Франца Легара : дис. ... канд. искусствовед. наук : 17.00.02 «Искусствоведение» [Електронний ресурс] / Всеволод Станиславович Гариб. — Ростов-на-Дону, 2003. — 160 с. — Режим доступу: <http://www.disserscat.com/content/muzykalnyi-teatr-frantsa-legara>

7. Данько Л. Комическая опера в XX веке / Л. Данько. — Л. : Советский композитор, 1986. — 176 с.
8. Жукова К. Поетика української мелодрами кінця XIX — початку XX ст. (за творами Л. Яновської, І. Тогобочного) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Карина Віталіївна Жукова. — К., 2007. — 17 с.
9. Калинець С. Знахорка Солоха: Жарт на 1 дію. — Львів : Театральна бібліотека, 1930. — 15 с.
10. Кропивницький М. Пошилися в дурні : Жарт на 3 дії. — Львів : Друкарня наукового товариства ім. Т. Шевченка, 1923. — 50 с.
11. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла / Т. Кудинова. — М. : Советский композитор, 1982. — 175 с.
12. Малютіна Н. Травестіювання жанрових канонів в українській мелодрамі кінця XIX — початку XX ст. / Наталія Малютіна // Вісник Львівського університету. — 2004. — № 33. — С. 94–99.
13. Молоков П. Батьки і діти: Жарт в 1 дію / П. Молоков. — Херсон : Танько, 1917. — 15 с.
14. Овчинников В. На Україні : Жарт на 1 д. / В. Овчинніков. — К., 1916. — 24 с.
15. Омелянець М. Лихо з жінкою, мило без жінки : Жарт на 1 дію / М. Омелянець. — Львів, 1925.
16. Орелович А. Что такое оперетта? / А. Орелович. — М.: Музыка, 1966. — 101 с.
17. Плахотнюк Т. Поэтика мелодрамы / Т. Плахотнюк. — Томск, 1992. — 42 с.
18. Томашевский Б. Французская мелодрама начала XIX века (Из истории вольной трагедии) / Борис Томашевский // Временник отдела словесных искусств. — Л., 1927. — Вып. 2 : Поэтика. — С. 55–82.
19. Тхорук Р. Поза, завдяки і навколо комедії: зміни в жанровій системі української драматургії 1880–1920 рр. та їх відлуння наприкінці XX сторіччя / Раїса Тхорук // Вісник Львівського університету. — 2004. — № 33. — С. 87–93.
20. Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР / М. Янковский. — М. : Искусство, 1937. — 456 с.
21. Słownik rodzajów i gatunków literackich / pod red. Grzegorza Gazdy i Sławonia Tuneckiej-Makowskiej. — Kraków : Universitas, 2006. — 813 s.
22. Frye N. Anatomy of Criticism. Four Essays / Northrop Frye. — Princeton, New Jersey : Princeton University Press. — 1973. — 390 p.

*Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.*

УДК 821.161.2-1.Шевченко:32

Тан Вэй

## ПОЛИТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО

*В статье рассматриваются вопросы знакомства с творчеством Т. Шевченко в Китае, анализируются особенности проявления политических мотивов в ряде произведений выдающегося национального поэта Украины.*

**Ключевые слова:** политические мотивы, символ, творчество, биография, лирический субъект.

*У статті розглядаються питання знайомства із творчістю Тараса Шевченка у Китаї, аналізуються особливості вияву політичних мотивів у ряді творів видатного національного поета України.*

**Ключові слова:** політичні мотиви, символ, біографія, творчість, ліричний суб'єкт.

*The article deals with creativity acquaintance of Taras Shevchenko in China, analyzes the characteristics of manifestations of political motives in some of the outstanding works of the national poet of Ukraine.*

**Key words:** political motives, character, creativity, biography, lyrical subject.

Тарас Григорьевич Шевченко — знаменитый украинский поэт, основоположник современной украинской литературы. Он известен не только в Украине, но и в России, Белоруссии, а также во многих других странах [3]. В Китае, например, Т. Г. Шевченко хорошо знают некоторые русисты. Однако пока мало исследователей, глубоко изучающих его творчество. Существует много переводов стихотворений поэта на китайский язык. Первый перевод стихотворения Тараса Шевченко в Китае появился в 1921 г. в газете «Шаосинжибао». Это было стихотворение «Три шляхи широкіі», переведенное Чжоу Цзуюэнем. Другой известный китайский учёный Ге Баоцюань перевёл на китайский язык сборник стихотворений Тараса Шевченко, который был опубликован в 1983 году.

В Китае длительный период творчество украинского поэта изучалось в аспекте литературоведения и почти не рассматривалось с точки зрения его политического содержания. Представленная статья имеет цель рассмотреть творчество Тараса Шевченко в политическом ракурсе.

В свое время китайский учёный Фан Мин сказал, что Шевченко — «поэт и солдат» [11]. Большинство китайских учёных рассматривали Тараса Шевченко преимущественно как национального поэта и революционера, что отражало доминирующий тогда настрой в самом китайском обществе. Отмечалось, что стихотворения Тараса Шевченко — это не только искусство слова, но и выражение политических мотивов.

Политические мотивы — это такие побуждения людей, которые заставляют их включаться в политическую деятельность [4]. У Тараса Шевченко, разумеется, были определённые политические мотивы, которые заставляли его не только проявлять себя в области искусства, но и участвовать в общественной деятельности в Украине. Например, Тарас Шевченко был членом Кирилло-Мефодиевского братства, главным правилом которого являлось то, что «общество будет стараться заранее об искоренении рабства и всякого унижения низших классов, равным образом и о повсеместном распространении грамотности» [60, с. 35]. По мнению китайского учёного Чжао Юньчжуня, появление этого братства, членом которого был Тарас Шевченко, символизировало поворотный пункт в украинском национальном движении [14, с. 238].

Политические мотивы обычно разделяют на эгоцентрические и социцентрические. Эгоцентрические мотивы ориентируют индивида на достижение в политической деятельности узколичностных целей, социцентрические — на достижение блага для какой-то широкой группы людей (нации, класса, жителей определенного региона). Эгоцентрические и социцентрические мотивы не обязательно должны исключать друг друга. Эти два вида мотивации поведения часто взаимно усиливают друг друга и ведут к одному и тому же типу действия [4].

В произведениях Тараса Шевченко проявляются политические мотивы как эгоцентрические, так и социцентрические, более того, вторых больше, потому что, хотя у поэта и было тяжёлое детство, он все же уделял больше внимания не своей жизни, а направлял все свои усилия на улучшение «доли» украинского народа. Это подтверждает судьба поэта, на это указывают исследователи его творчества. «Моя собственная

судьба, представлена в истинном свете, могла бы навести не только простолюдина, но и тех, у кого простолюдин находится в полной зависимости, на размышления глубокие и полезные для обеих сторон... История моей жизни составляет часть истории моей родины», — писал поэт в письме редактору «Народного чтения» [8, с. 229]. В исследовании М. К. Чалого «Новые материалы для биографии Т. Г. Шевченко» сделан такой же вывод: «Жизнь такого человека, как Шевченко, имеет великое значение для будущих поколений. Явление Шевченко не случайность: с ним соединяется судьба целых народов; в нем, как в фокусе, соединились духовные силы всего крепостного люда; он вырос из родной почвы, облитой потом и кровью нашего кормильца-крестьянина...» [12, с. 50]. В 1961 г. китайский учёный Ге Баоцюань опубликовал статью «Великий украинский народный поэт Тарас Шевченко» [2], в названии которой в полной мере отразилось мнение исследователя о личности поэта.

Согласно приведённым выше теоретическим суждениям, и опираясь на тексты стихотворений, можно сказать, что в политических мотивах Тараса Шевченко выделяются следующие три составляющие: искоренение угнетения, отрицательное отношение к российскому самодержавию, продвижение украинского национализма.

### 1. Искоренение угнетения

Стихотворение «Сон» (1858) Тараса Шевченко было переведено на китайский язык в 1961 г. в честь столетней годовщины со дня смерти поэта. В нём поэтическое осмысление тяжелой судьбы и одновременно мечтаний крепостной — работающей в поле женщины, которая, будучи уставшей от рабского труда (На панщині пшеницю жала...), пошла не отдыхать, а кормить младенца: (Втомилася; не спочивать// Пішла в снопи, пошкандибала/ Івана сина годувать./ Над сином сидя, задрімала) и увидела во сне, как её сын Иван женился, стал свободным человеком. Проснувшись, она заметила, что ей всё это только снилось — «нема нічого...» и «... щоб дожать до ланового, / Ще копу дожинать пішла» [14, с. 500].

Поэт описывал отношение лирического субъекта к традициям, народной поэзии, быту и характерам и одновременно к тяжелому труду представителей украинского крестьянства с высокой степенью правдивости и художественного обобщения. Это отмечает М. К. Чалый в статье «Новые материалы для биографии Т. Г. Шевченко»: «Жизнью своею, столько же, сколько и поэзиею, он заявил перед судом образованного сословия вопиющую неправду крепостного права, разъяснил темные предания старины, осмыслил для нас народную поэзию, народный быт, создал типы народного характера» [12, с. 371]. По мнению В. И. Семевского, в 40-х гг. XIX в. Шевченко «ближе присмотрелся к современным малорусским панам» [9, с. 119]. В китайском литературоведении «сон» символизирует человеческие устремления и мечту. Сопоставление реалий настоящей жизни и мечтаний лирического героя глубже отражает трагическое положение украинского народа и жестокость рабства. Исследователь Ю. Д. Марголис предположил, что «Шевченко не только видел, что лишь крестьянская «сокира» может привести народ к полному освобождению», но и призывал к этому [7, с. 31].

Политические мотивы поэта проявляются и в стихотворении «Перебендя»: «Перебендя старий, сліпий, / — Хто його не знає? / (...) Заспіває про Ч а л о г о — / На Г о р л и ц ю зверне; / (...) Кругом його степ, як море / Широке, синіє; / За могилою могила, / А там — тільки мріє» [16, с. 41].

В этом стихотворении Шевченко воспевает Савву Чалого — одного из руководителей гайдамацкого движения 1734 г. в Украине, который выступал за искоренение рабства и боролся против самодержавия. Поэт создал образ лирического героя — украинского певца Перебенди для выражения собственных политических устремлений. В строке «За могилою могила» развернуто образное выражение мотива «могила», символизирующее смерть. Ведь исторически обусловленная жизнь украинского народа в условиях крепостного права несомненно трагична по своей сути, что ассоциативно перекликается с мотивами смерти. Сменяемые, повторно поэтически интерпретированные автором, мотивы песен, исполняемые кобзарем Перебендией, строятся на противопоставлениях светлых

и темных сторон истории и обыденной жизни народа. Обобщенно и концептуально звучит противопоставление «Заспіває весільної, / А на журбу зверне»; оно повторяется в начале и в конце стихотворения. Таким образом акцентируется внимание на несчастливой жизни и тяжелой судьбе народа.

В стихотворениях Шевченко зачастую символом смерти являются не только «могила», но также «калина» и «ялина», которые обычно украинцы высаживают на могилах, поминая умерших. Подобные образы существуют в стихотворениях «Причинна» и «Думка»: «Посадили над козаком / Явір та ялину, / А в головах у дівчини / Червону калину» («Причинна»); «Червоною калиною, / Постав на могилі» («Думка»).

Они обозначают горе, смерть в душе поэта, в жизни народа, которые принесло угнетение. Во времена Шевченко народный протест в Украине доходил до самых острых форм своего проявления. Поэзия Шевченко, использовавшая отмеченные выше образы и символы, прозвучала как гром среди ясного неба. Поэт показал миру, насколько сильно крепостничество и какие страшные по своей природе проявления гнета относительно простых людей. Поэтому в его поэзии звучит призыв к тому, чтобы украинцы проснулись для борьбы против всякого угнетения человеком человека [8].

## 2. Отрицательное отношение к российскому самодержавию

В 1860 году, за год до смерти, Тарас Шевченко написал стихотворение «Якось-то йдучи уночі Понад Невою...»: «Якось-то йдучи уночі / Понад Невою, /та, йдучи, /Міркую сам-таки з собою:// «Якби-то, думаю, — якби/ Не похилилися раби.../ То не стояло б над Невою/ Оцих осквернених палат!// Була б сестра/ і був би брат,// А то... нема тепер нічого.../ Ні бога навіть, ні півбога.// Псарі з псарями царять, //А ми, дотепні доїжджачі,/ Хортів годуємо та плачем». //Отак-то я собі вночі, / Понад Невою ідучи, / Гарненько думав» [16, с. 367].

С точки зрения китайских литературоведов, слова «Нева» и «палата», которые являются предметными образами стихотворения, символизируют самодержавие и власть императора. Это связано с тем, что на берегу Невы построены дворцы (палаты),



в которых царь и царедворцы подписали ряд актов, затронувших интересы крестьянства. Отмеченные образы, комплексы образов города-столицы самодержавной России в целом отображают идеологическую, активную политическую направленность поэзии Т. Шевченко, неприятие им негативного отношения российского самодержавия к украинскому народу. Такие образы повторяются и в других стихотворениях Шевченко, например, написанное в том же году «О люди! люди небораки!»: «І Нева / Тихесенько кудись несла / Тоненьку кригу попід мостом» [16, с. 363]. Как указывает Н. М. Белозерский в статье «Тарас Григорьевич Шевченко по воспоминаниям разных лиц (1831–1861 гг.)», Шевченко писал данное стихотворение (т. е. в 1859–60 гг.) во время пребывания после ссылки в Петербурге, где он почти каждый день гулял по набережной Невы. «Однажды встретили в Петербурге подгулявшего Шевченка, шедшего с таким же Якушкиным под руку; они взаимно поддерживали друг друга. Шевченко, обращаясь к встретившемуся с ними знакомому и усмехаясь, сказал: «Поддержание народности» [1, с. 203].

### 3. Продвижение украинского национализма

Самым известным и распространённым стихотворением Тараса Шевченко можно считать «Завещание», которое переводилось на китайский язык неоднократно: «Як умру, то поховайте / Мене на могилі, / Серед степу широкого, / На Україні милій, // Щоб лани широкополі, / І Дніпро, і кручі / Було видно, було чути, / Як реве ревучий. // (...) Поховайте та вставайте, / Кайдани порвіте / І вражою злою кров'ю / Волю окропіте. // І мене в сім'ї великій, / В сім'ї вольній, новій, / Не забудьте пом'янути / Незлим тихим словом» [16, с. 371].

В творчестве Шевченко часто появляются образы Днепра, Украины, несущие положительное значение, символизирующие любовь к родине. «Что это действительно так, видно хотя бы из приведенного текста «Завещания» — этого призыва к восстанию, к пролитию братской крови», — отмечает Чернавин Иоанн в статье «Национальная бестактность» [13, с. 14]. Далее он объясняет, что «их (украинский) патриотизм чист от помыс-

ла о порабощении других: они желают лишь того, чтобы им самим было легче жить на вольном свете: никакое другое племя не хотят они подчинить себе или обижать» [2, с. 386]. Поэт также тревожился за будущее и судьбу Украины. Он создал образы униженных женщин (например, «Катерина», «Причинная»), они символизируют оскорбленную Россией Украину.

Тарас Шевченко был прав в ожидании мрачного будущего Украины после его смерти. В этом смысле он явился настоящим пророком, так как в 1862 году царское правительство закрыло украинские воскресные школы, которых было в России более сотни. Существенная часть публикаций на украинском языке была запрещена. Украина долго находилась под гнетом царской России. Такое положение продолжалось до Октябрьской революции.

С точки зрения некоторых российских исследователей, Тарас Шевченко — русофоб и сепаратист, потому что такими могут казаться его политические мотивы, если рассматривать их в другом ракурсе.

В настоящее время китайские учёные считают Тараса Шевченко славянофилом, сторонником украинской независимости, крестным отцом украинского национализма. Такое мнение базируется на анализе его стихотворений. С точки зрения китайского литературоведения, в его стихотворениях присутствуют группы образов-мотивов, таких как страдание, горя, смерть и возрождение, отражающие в свою очередь и всю жизнь Тараса Шевченко, и созданный поэтом мифологизированный образ истории украинского народа. Смерть в страдании, но в горе — возрождение. Возрождение через пережитое горе состоялось и у самого Тараса Шевченко, ведь у него было горькое детство и несчастливый жизненный путь. Схожую с ним долю имела и Украина. В своих стихотворениях Тарас Шевченко отстаивал независимость и прекрасные перспективы Украины. Украинская исследовательница О. Забужко считает, что «культ Шевченко — типичный культ житийного героя» [5, с. 5]. «За такое отношение к власти, за брань москалей, за проповедь сепаратизма, за поругание св. Православия Шевченко прославляется и называется «батькой украинского движения» [13, с. 16].

#### 4. Итоги

Тарас Григорьевич Шевченко «для свободы России сделал больше, чем десять победных армий» [12, с. 255]. Хотя он художник и поэт, но в его творчестве воплощается не только искусство, но и политические мотивы. Шевченко писал: «І день іде, і ніч іде. / І, голову схопивши в руки, / Дивуєшся, чому не йде / Апостол правди і науки?» [16, с. 255]. Правда никогда не меняется. Тарас Шевченко твёрдо стоял на защите украинского народа, стремился к искоренению угнетения, противостоял российскому самодержавию и стал символом украинского национализма. Китайский учёный Ян Цюй констатировал, что «воплощение мудрости Украины — Шевченко» [17]. Дополним эту мысль словами М. Чалого: «Лучший и самый ценный клад судьба дала ему только после смерти — бессмертную славу и всеобъемлющую радость у миллионов сердец все заново возбуждают его произведения» [12, с. 255].

В апреле 2012 года, в связи 198-летием со дня рождения поэта, В. Ф. Янукович, объявляя 2014 год в Украине Годом Тараса Шевченко, сказал, что «Тарас Шевченко — не только великий Поэт-пророк, но еще и человек большой души и большого сердца».

Сегодня, накануне 200-летнего юбилея украинского поэта, его вспоминают не только в Украине, но и в Китае.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Белозерский Н. М. Тарас Григорьевич Шевченко по воспоминаниям разных лиц (1831–1861 гг.) // Воспоминания о Тарасе Шевченко. — К.: Дніпро, 1988.
2. Баоцюань Ге. Великий украинский народный поэт Тарас Шевченко / Ге Баоцюань // Критика литературы. — 1961. — № 1.
3. Воспоминания о Тарасе Шевченко. — К.: Дніпро, 1988.
4. Голев С. В. Политическая психология. Словарь-справочник. — Херсон: ОМУРЧ «Україна», 2004.
5. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. / О. Забужко. — К.: Абрис, 2006 г.
6. Костомаров М. І. Закон Божий (Книга буття Українського народу) / М. Костомаров. — К.: Либідь, 1991.

7. Марголис Ю. Д. Тарас Шевченко и русские историки-демократы / Ю. Д. Марголис. — Л., 1991.
8. Назаренко И. А. Общественно-политические и философские взгляды Т. Г. Шевченко / И. А. Назаренко. — М.: Соцэкгиз, 1961.
9. Семевский В. И. Кирило-Мефодиевское общество 1846—1847 гг. / В. И. Семевский // Русское богатство. — 1911.
10. Фан Мин. Поэт и Солдат // Массовый фильм. — 1954. — № 9.
11. Франко І. Я. Зібрання творів: В 50 т. / І. Я Франко —К., 1983. — Т. 39.
12. Чалый М. К. Новые материалы для биографии Т. Г. Шевченко. Воспоминания о Тарасе Шевченко / М. К. Чалый. — К.: Дніпро, 1988.
13. Чернавин Иоанн, протоиерей. Тарас Шевченко и его религиозно-политические идеалы. — М., 2002.
14. Чжао Юньчжун. Важкі кроки історії. — Шанхай: Издательство Хуачжун педагогического университета, 2005.
15. Шевченко Т. Г. Зібрання творів: У 6 т. / Т. Г. Шевченко. — К., 2003.
16. Шевченко Тарас // Народное чтение. — 1860. — № 2.
17. Ян Цюй. Воплощение мудрости Украины — Шевченко // Вэньхуйбао. — 1954. — № 2.

*Стаття надійшла до редакції 25 листопада 2013 р.*

## ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ—ХХІ СТОЛІТТЯ

УДК 821.161.2-94.09

*Валентина Саєнко, Катерина Пащенко*

### РОДО-ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ КНИГИ ІРИНИ ЖИЛЕНКО «НОМО FERIENS»

*У статті досліджується співвідношення документального та художнього начал у книзі Ірини Жиленко «Ното feriens». З цією метою проаналізовано органічне злиття жанрових та родових форм, які складають основу твору-симбіонта, що дає змогу узагальнити спостереження про жанрову природу талановитої книги.*

**Ключові слова:** *твір-симбіонт, поліжанровість, жанрова дифузія, мемуари, автобіографія, епістолярії, щоденник.*

*В статье исследуется соотношение документального и художественного начал в книге Ирины Жиленко «Ното feriens». Проанализировано слияние различных жанровых и родовых форм, которые составляют основу произведения-симбионта, что позволяет суммировать наблюдения о жанровой природе талантливой книги.*

**Ключевые слова:** *произведение-симбионт, полижанровость, жанровая диффузия, мемуары, автобиография, эпистолярии, дневник.*

*The article examines the correlation between the documentary and artistic bases in the book «Homo feriens» by Irina Zhylenko. There have been analyzed genre and generic forms presented in this book that became the basis of the work-symbiont, this fact makes it possible to summarize the observations about the nature of the genre of «Homo feriens».*

**Key words:** *Text-symbiont, poligenre, genre diffusion, memoirs, autobiography, epistolary, diary.*

Творчість вимагає від письменника багатющого життєвого досвіду, який виливається в слово, а також є однією із заporук талановитості. Прикладом фіксації життєвого матеріалу письменником є щоденник, хоч ним і не обмежується, бо автентичні твори завжди викликають жвавий інтерес і особливо — до феномену автора.

В українській літературі відомі щоденники і твори автобіографічного жанру, котрі стали незамінними історичними та духовними документами, написані письменниками різних

епох (Тарасом Шевченком, Остапом Вишнею, Олександром Довженком, Сергієм Єфремовим, Аркадієм Любченком, Василем Стусом, Уласом Самчуком, Павлом Тичиною). У наш час щоденники — це вже не щось нове й одиначне: жанрові модифікації і спектр різноманітних домішок до, буцімто, книги для себе значно розширився. І не тільки, щоб не втратити якісь думки, пам'ять про події, та й не тому, щоб привернути до себе увагу. Зразком сучасних щоденників виступають записи в соціальних мережах, де не відмовляються «відкрити свою душу», представити її на людський розсуд навіть молоді українські письменники (Олеся Мамчич, Юлія Мусаковська, Олена Рибка). Але є і такі документальні матеріали, які важливої вартості для літератури не складають.

Гранично іншими постають щоденникові записи Ірини Володимирівни Жиленко, які послужили поштовхом до створення різнопланової та різножанрової книги спогадів «Номо feriens» (ця проза поетеси писалася впродовж багатьох літ і друкувалася окремими порціями у журналі «Сучасність», окремою ж книжкою вийшла 2011 року), що являє собою, безперечно, художній набуток в українській літературі та важливий історичний документ, який дає змогу зазирнути за лаштунки часу, коли жило і творило славетне покоління шістдесятників. Але передусім це книга про природу і драму таланту митця, про моменти з життя самої Ірини Жиленко: дитинство, юність, материнство та зрілість. Про задум книги поетеса зазначає: «...я написала (велику за обсягом) книгу, бо того хотіли мої друзі, спонукали, умовляли. Якби я могла передбачити масовий обвал мемуаристики, спричинений успіхом моїх публікацій, — я би відхрестилась від будь-яких «споминів». Мабуть, суспільство справді хворе нині на творчу імпотенцію і мемуарно-культурологічне базікання — єдина можливість самовиявлення. Спогади про себе і про людей — жанр особливий...» [1, с. 717]. Одним із завдань, яке ставиться у даній статті, є дослідження жанрової природи «Номо feriens», про що піде мова далі.

Свою книгу авторка називає «прозовою книжкою життя», але до якого жанру можна віднести її з точки зору наукової думки і чи можна вважати її тільки «прозовою»? Однозначно: цей твір складний за своєю структурою, бо об'єднує в собі зразки

не тільки різних жанрів документалістики, але й різних літературних родо-жанрових варіацій. Синкретичність «*Номо feriens*» підкреслює Валентина Саєнко у статті «Два береги Ріки Творчості Ірини Жиленко: сучасна поезія і проза»: «Поліжанровість книги Жиленко — ще одна грань її естетичного багатства і розмаїття, що органічно вписується в нинішні потреби української літератури вирватися із лабет провінціалізму і стати на рівень із розвинутими світовими літературами. Саме тому в мемуарах поетеси органічно зійшлися поезія, проза і драматургія, крилатість думки і крилатість слова, своєрідний вогонь в одежі слова, що пульсує в кожному рядку, в кожній сентенції авторки «*Номо feriens*». Це не просто легке і цікаве читиво, але книга, що дає поживу для розуму, характеризується точністю дефініцій, оцінок, достовірністю фактів і переконливою документальністю, бо вона сполучає фікційне і наукове значення» [6, с. 246].

Проблемі жанрової природи «*Номо feriens*» присвячена праця Людмили Касян, в якій ідеться про поєднання *художньої автобіографії* (розповідь про події власного життя, становлення своєї особистості) та власне мемуарів (спогадів про різні події та людей, які зустрічалися на життєвому шляху): «У книжці щільно переплетені два принципи зображення: автобіографічний — фокусування уваги на власній постаті, особистих життєвих колізіях, думках, почуттях — і мемуарний — відтворення певних історичних подій, ситуацій, настроїв, зображення конкретних людей. Для Ірини Жиленко як автора твору важливо не лише розкрити сферу власного духовного досвіду, психологічно побачити себе на відстані, неначе в дзеркалі, «перечитати себе у часі», а й оприаявити особисте проживання й переживання епохи» [2, с. 42]. Безперечно, наявність мемуарного та автобіографічного начала домінує, і зерно раціонального тут наявне, але не можна відкинути присутність у цій книзі щоденникових записів та епістолярію, як і зразків ділової документації, які підкреслюють достовірність твору. Саме ці названі і неназвані ознаки легко додаються до переліку рис жанрової специфіки.

Книга «*Номо feriens*» балансує на грані між белетристичністю (фікційністю) та документальністю (науковістю, за англійським поділом літератури), одночасно належачи до обох зі сто-

рін, які слід детально розглянути та вивчити на базі теоретичних джерел. До розряду документальних жанрів, ознаки кожного з яких наявні у книзі Ірини Жиленко, належать *мемуари, автобіографія, спогади, щоденник, епістолярій*. Відома польська дослідниця Р. Любас-Бартошинська з цього приводу наголошує: «Спогади, мемуари, автобіографія, щоденник — це поняття, які неодноразово вживаються як взаємозамінні, причому не лише в працях не істориків літератури чи в популярних статтях. І не завжди у висновках представників антинормативного напрямку, які вбачали в одному творі ознаки кількох жанрів (цит.: за [8, с. 98]). Для вирішення поставлених завдань необхідно розглянути кожен жанр окремо та з'ясувати, яка з форм є головною та композиційно обрамлюючою для досліджуваного твору.

Почати слід з аналізу щоденникових записів, що лягли в основу книги та стали її об'єднуючим началом. Ось що пише з приводу цього Ірина Жиленко: *«Мої щоденники (а їх уже — 46 грубесних блокнотів) — стільники отих «Золотих краплин меду». Звісно, не без дьогтю, з яким золото медів моїх, слава Богу, не змішується. Існують автономно. Замолоду я приховувала від усіх, що ведуть записи. Комплексувала. Бо ж «міщанське, дамське заняття». І Володя (чоловік і письменник. — В. С.) трішки підсміювався з того. Але минали роки, і Володя дуже пошанував мене за терплячість, з якою я фіксувала події, думки, почування. Втім, яка там терплячість? Писати щоденник для мене — насолода, відрода і психотерапія. Це — дзеркало для душі...»; «Читаєш старі щоденники — ніби відриваєшся од землі і пливеш, блаженно, тривожно, крізь давні-предавні дні... Пливеш, ледь ковзнувши очима по лихих хвиликах, родинних істериках, кривдах і неймовірній втомі. Зате дні великого труду і щастя, екзальтація і тривога великих надій — вони незнищенні...» [1, с. 720].*

У «Літературознавчій енциклопедії», автором-упорядником якої є Юрій Ковалів, вказано, що щоденник — це нотатки певного автора, які характеризуються хронологічністю записів та викладом від першої особи. І водночас щоденниками називають «...мемуарно-біографічний, літературно-побутовий жанр, твори якого спрямовані на відображення побаченої, почутої, внутрішньо пережитої події, яка щойно сталася. Відомі три його



різновиди: документальний (традиційний), літературний та белетризований (вигаданий)» [4, с. 593]. Точно визначити різновид досліджуваного жанру щоденника у книзі «Номо feriens» важко, бо він має ознаки і документальності, і літературності, що розуміється як фікційність літератури. Якою є доля вигаданого важко встановити, бо нормативність тут ні до чого. Авторка у книзі іронічно зізнається: «*Брехухою я була і в школі. Невиправною. Історії про себе розповідала неймовірно... Брехуха я і понині, але тепер я вже знаю, що цей дивовижний дар не вада. І зветься він інакше. Брехня — це коли вигідно. А я все життя брешу (перепрошую — фантазую, фонтаную!) безкорисливо*» [1, с. 38].

Щоденникові записи й фрагменти щоденникових записів Ірини Жиленко мають місце як у Книзі першій (розділи: IV. Венеціанське вікно, VI. Дощ над нашим коханням..., VII. «Intermezzo» на Лисій горі), так і в Книзі другій (розділи: За пазухою у Бога, II. Між останнім листком і першою сніжинкою, V. Знайдений щоденник, XIII. Яма, XIV. Пори року, XV. «Хочу свята!», XVI. Dies irie!, XVII. Вдома, XVIII. Цвітіння сивини, XIX. Мій Володя, XX. Епілог). Розділи IV, VI Книги першої та V Книги другої суцільно складаються зі щоденникових записів, у інших розділах, зазначених вище, наявні тільки уривки або записи подій, окремих дат, вилучених із щоденника. Частка щоденникового типу тексту посідає приблизно 1/4 складу книги, як і жанр епістоли, який схожий на жанр щоденника. Обидва передбачають існування адресанта і адресата, але різниця їх у тому, що у щоденника адресат — це сам автор.

До епістоли відносять «різножанрові твори художньої літератури, в яких використовується форма листа чи послання, узалежнена законами художньої умовності» [5, с. 235].

Ось як характеризує свої листи сама авторка: «*Публікую їх тільки тому, щоб не дати їм згаснути — це було б якщо не злочинно, то все ж — безвідповідальністю. Звісно, я змогла би повибирати ті окремі згадки, скласти їх докупи і на їхній основі написати щось набагато вагомніше (і коротше), ніж мої молоді листи. Але... Тоді втратилася б безцінність документалізму. Втратився б момент присутності й момент оживлення. Бо коли я приходила додому після зустрічі з Іваном Світличним або Віктором Зарець-*

ким і записувала свої враження рукою, ще теплою від їхнього потиску, — такий запис уже якоюсь мірою — раритет» [1, с. 321].

Листам Ірини Жиленко до Володимира Дрозда належить особливе місце в композиції твору: вони надають книзі ознак інтимності та відкривають читачеві поетесу чутливу, неймовірно жіночну, закохану. І не зачаруватися подібною сімейною ідилією неможливо. Дрозд і Жиленко — це ті люди, шлюб яких укладається на небесах: «Жодного «інакомисля». Всі мої думки і смаки були його думками і смаками. І навпаки... Я гадаю, що така наша подібність була результатом ідеалістично-книжкового виховання... Ми вирізнялися вразливістю чуттів, бажанням зберегти наше, особисте, сокровенне, в такій тайні, що про нього боялись навіть одне з одним говорити вголос. Розговорилися вже потім, у листах...» [1, с. 146].

Підтвердження цих почуттів можна знайти й у нотатках Володимира Дрозда: «Познайомився з Іриною Жиленко на літературному вечорі у Спілці. Пішов її проводити. На сходах біля Сінного базару того ж таки вечора я впевнено сказав їй, що ми одружимося. Ірина розсміялась. Другого вечора, коли я повторив свої слова, вона вже не сміялась. А на третій день ми подали заяви... Прийшов, побачив, переміг!» [1, с. 145]; «...повертатимусь обличчям до Ірини Жиленко і жартуватиму: «Як помру і прийдуть колеги прощатися, напишеш і повісиш коло труни один з моїх безсмертних афоризмів: «Чимало жінок любили Дрозда, але Дрозд любив лише Ірину Жиленко». І це правда» [1, с. 147].

Інтенсивне листування між подружжям відбувалося в період Дроздової служби в армії (з 1963 — по 1966 рік). Які тільки перевірки не влаштовував йому військкомат, навіть до психлікарні забирали! Хворобливого юнака, в «...якого щоночі болить серце, який не може зійти на третій поверх, не засапавшись, який нічого не бачить за три кроки» [1, с. 175], забрали в армію на трьохлітній період. Цей бар'єр у декілька років і велика відстань між закоханими, за документальним (епістолярним) підтвердженням, тільки загартували їхні почуття та навчили справлятися з життєвими труднощами, якими важкими вони б не були. Саме тому розділи Книги другої сповнені листами, які відправляла майже щодня Ірина Жиленко Володимирі Дроздові: I. Vaе

solі, III. Ніч спала на квітах..., VI. Понеділок — легкий день, X. І знову — листи..., XI. І ще один епістолярний рік...

Крім приватних листів поетеси, в книзі «Номо feriens» є чимало інших епістол: Валерія Шевчука, Євгена Сверстюка, Леся Танюка, Опанаса Заливахи, Юрія Лисиці до Ірини Жиленко, Євгена Концевича, Романа Корогодського до Володимира Дрозда, Василя Стуса до подружжя Довганів, Бориса Антоненка-Давидовича до доньки Ярини Голуб. Ці зразки епістолярію надають достовірності творові, посилюючи документалізм, та в них постають і характерологічні риси адресантів. Так, у фрагменті листа Валерія Шевчука, який любив підстьобувати поетесу специфічним жартуванням-іронією, з'являються моменти його сентиментальності та мрійливості: *«Вчора бачив два італійські фільми, в перерві між фільмами зустрів дівчину, красивішої від якої я ніколи в житті не бачив, а потім ходив зеленим парком і думав, і був трохи сентиментальний... І коли лягав спати, то не хотів засинати, слухав себе, слухав зелений, повний весняних запахів і якоїсь надії (в якій я не можу ще собі признатися, тобто, якої я ще не знаю), повний м'якої і красивої зосередженості світ. В такі хвилини завжди кажеш: «Це дивовижно!» То було вчора, сьогодні я звичайний, вранці їхав у троллейбусі разом з однокурсницею, вже відверто сміявся з неї...»* [1, с. 117].

Даються взнаки у книзі Ірини Жиленко і вкраплення рис автобіографічного жанру. Автобіографічність у літературі нерідко ставала об'єктом наукових досліджень таких учених, як М. Арнаудов, Л. Виготський, Б. Ейхембаум, Б. Мейлах, Ю. Тиньянов, А. Цейтлін. Вагомий внесок у висвітлення особливостей цього жанру привніс сучасний дослідник Філіп Лежен. Він увів у літературознавство концепцію «автобіографічного пакту», що передбачає тотожність автора, наратора та героя в одній автентичній особі. Проблематикою автобіографічності займалися також і дослідники з Одеського національного університету — Г. А. В'язовський, В. П. Саєнко, Є. М. Черноіваненко.

Так, в авторефераті дисертації «Автор і герой. Проблема автобіографічності в прозовому творі» [9] літературознавець Є. М. Черноіваненко виділяє ряд ознак, які властиві тільки досліджуваному жанрові:

- Здатність до реалістичного узагальнення життєвого матеріалу;
- Психологічність зображення внутрішнього світу людини;
- Нескутість жанровими рамками;
- Діалектичність характеру взаємин персонажа і середовища;
- Усвідомленість авторства.

Усі ці ознаки підкреслюють значимість автобіографії як жанру і як одного з чинників виникнення реалістичної не-фікційної прози. В. П. Саєнко розрізняє власне біографію та художню біографію (до якої належить досліджуваний твір). Авторка дисертації зазначає, що, хоч вони і побудовані на головних відомостях про автора, «...живляться одними і тими ж джерелами, фактами життя, але стиль викладу, побудова, методика розповіді, засоби — різні. Коли традиційна автобіографія характеризується простим переказом основних подій у хронологічній послідовності, то автобіографічна повість наскрізь емоційно насичена, мотивує вчинки і дії героя, розкриває психологічно багату картину розмаїтих почувань, змушує читача співпереживати і відчувати все те, що відчуває герой» [7, с. 56].

Як показує аналіз, автобіографізм пронизує всю книгу «Номо feriens», адже це твір, збудований на непересічній історії життя Ірини Жиленко, написаний нею самою, в якій постає динаміка росту головної героїні: якою була у дитинстві, як часто закохувалася, як відпочивала душа у селі Халеп'ї та як вона любить свою сім'ю. Тут розкривається інший — не поетичний бік автора-наратора, а життєвий: характер, звички, уподобання. А характер цей упертий, незалежний, хоч уся сила зосереджена в маленькій за зростом жінці: *«Це життя — моє, поки я у ньому є. Я у своєму житті, як у бульбашці повітря серед океану зла. Але адаптуватись до цього океану, відрощувати зябра — не буду. Та й не зможу. Не хочу запобігливо підлагоджуватись під «нове життя», під його моди, стереотипи, уподобання, форми і лексику»* [1, с. 716]; *«Я не Леся, і не Ліна. Я — навіть не Ахматова. Я — Ірочка Жиленко, вузька-вузісінька поетеса для своєї однієї тисячі читачів. Я люблю в людині лише чуттєвість, почуття...»* [3, с. 380]; *«У кожного з моїх прихильників є «своя» Ірина Жиленко. Одним до вподоби Жиленко-філософ, другому — лірик,*

третьому — *фея карнавалу з елементами хуліганства... Я завжди була «кішкою, що гуляла сама по собі»* [1, с. 724–725].

У досліджуваному творі жанр автобіографії постає у формах психологізму як інтровертного, так і екстравертного, що виражається в акцентуванні уваги в одному нарративному фрагменті на постаті центральної героїні, а в іншому — на оточенні, в якому вона перебуває.

Ще однією, але не менш важливою, постає мемуарна грань твору, яка фігурує у тексті поруч з автобіографічним та за допомогою якого фіксуються історичні події минулого. Ці два жанри мають спільну документальну основу, що їх дуже поєднує, але й різнить за низкою ознак. «Як правило, в мемуарах сконцентровано відомості про **зовнішню** сторону діяльності авторів, їх участь у суспільному житті, а також розповідається про видатних сучасників... На противагу цьому — автобіографічний жанр присвячується історії внутрішнього життя, **внутрішній** стороні розвитку особистості» [7, с. 44].

Особливе місце в подіях книги «Ното feriens» відведено життю та долі покоління шістдесятників, завдяки чому пам'ять про них збережеться надовго. Тут постає ціла плеяда художників та письменників, з яких складалася творча інтелігенція 60-х років минулого століття. Так постають образи людей, які знаходилися під пресингом соціалістичної (тоталітарної) системи та постраждали від неї. Цей період (з 1960 — по 1980 р.) асоціюється з арештами, солдатчиною, забороною свободи слова та мітингами протесту. Але навіть страшні події не зламали духу того покоління та духу самої Ірини Жиленко: *«Я глибоко усвідомлюю той факт, що у страшні роки великодержавного бандитизму і щодо нації, і щодо культури, і щодо окремої людської душі — я була дуже щаслива. Бо доля обдарувала мене друзями не тільки мужніми і безстрашними, але й прекрасними своєю добротою, талановитістю, високим романтичним летом над буденщиною і меркантильністю. Звідки одразу такий букет людей воістину прекрасних? Григорій Кочур, Борис Антоненко-Давидович, Микола Лукаш, Михайлина Коцюбинська, вся родина Світличних, Алла Горська, Віктор Зарецький, Євген Сверстюк, Іван Дзюба, Василь Симоненко, Анатолій Перепада, брати Горині, і чи не най-*

дитинніший у своїй доброті, таланті і духовній красі Опанас Заливаха. *Всіх не перелічиш...*» [1, с. 151–152].

Авторка, мазок за мазком, створює картину пробудженої України, показуючи людей, що обстоюють свою гідність і національну ідентичність. Людей, що близькі їй духом — сильних, справедливих, волелюбних та щирих. У книзі змальовуються саме позитивні герої шляхом нанизування протягом твору деталей, рис характеру, поведінки, які Ірина Жиленко відтворює з особливою достеменністю і пієтетом. Важливим у цьому процесі виступає емоційно-чуттєвий бік сприйняття. Наприклад, літературний портрет Івана Дзюби: *«О, той Іван! У нього без перебільшення, був закоханий весь інтелігентський Київ. Коли цей вродливий, стрункий чоловік зі світло-наївними, аж мовби дитинними очима виходив на сцену — аудиторія завмирала. Іван був гладіатором і лицарем, а кожен його вихід на трибуну — поединком. Із глупством, косністю, підлістю, ошуканством. Ораторських прийомів не було. Ні громових розкатів голосу, ні ядучого сарказму — боронь Боже! Іван говорив спокійно і чемно. Дивлячись своїми наївними очима (і це був не прийом, Іван справді був великою дитиною і, як дитина, не знав ні милосердя до «голих королів», ні страху перед ними), Іван розкривав лицемірну «кухню» тодішньої лицемірної критики... За Дзюбу ми ладні були вмерти...»* [1, с. 158].

Цікавою у мемуарному плані постає часопросторова побудова книги, яка вирізняється розгортанням оповідної структури тексту. Стиль письма авторки — асоціативний, тому їй вдається перестрибувати з одного часу в інший, виокремлюючи моменти свого життя і покоління за принципом важливості. Ірина Жиленко коментує це так: *«Починаючи писати книгу, я взяла собі за правило писати про те, про що саме зараз хочеться написати. Перестрибувати через роки і десятиріччя, знову повертаючись у шістдесяті. Адже... поети пишуть, як живуть і мислять — про все відразу і впереміш, бо для них сучасним є все: і літо 65-го, і весна 72-го, і нинішній день, і день, ще не прожитий»* [1, с. 418].

Деякі розділи написані в теперішньому часі, тому події минулого постають крізь призму почувань зрілої жінки. Як правило, вони слугують коментарем або передмовою, яка інколи

вкладається у межі цілого розділу: «І прийде сніг з очима золотими», «За пазухою у Бога». Вони не маркуються римськими цифрами, як інші розділи. В окремих моментах тексту авторка намагається зазирнути в майбутнє, дивлячись на себе зі сторони: «...кожна моя прожита мить стає минулим і відходить. І вже завтра ця мить, цей дощовий присмерк, ця жінка в коротенькій чорній шкірянці стануть минулим. І я читатиму про цю мить у щоденнику. А кількість сторінок між нами все збільшуватиметься» [1, с. 259]. Справді, якщо простежити роки, про які йдеться у розділах, можна в книзі провести межі між окремими етапами життя поетеси та виокремити такі її іпостасі:

- Ірина — маленька дівчинка;
- Ірина — студентка-активістка (літстудія, вокальний гурток «Жайворонок» та танцювальний гурток «Веснянка»);
- Ірина — дружина Володимира Дрозда та матір двох дітей;
- Ірина — мудра самотня (по смерті чоловіка) жінка.

Розповідь про власне життя і коментування епізодів з історії ведеться від наратора, який має багатючий життєвий досвід, за цим вгадується сучасна поетеса, людина межі тисячоліть. Ось як вона себе репрезентує:

*«Коли ти живеш так давно і усмак,  
як пані оця в сивині срібнохмарій,  
що пальцями тихо відстукує такт, —  
питань вже немає,  
А є мемуари!»* [1, с. 258].

Прикметно, що тут є вказівка на мемуарні жанрові ознаки, сутність яких багато в чому ґрунтується на достеменних життєвих фактах. Мемуарам притаманна історична достовірність, документальність, що має місце в «Ното feriens». Має місце і подвійний погляд на події, які описує письменник: як він сприймав їх раніше (з урахуванням життєвого досвіду) та як він сприймає події в момент творчої праці.

Щодо літературних родів, то всі, більшою чи меншою мірою, представлені у досліджуваному творі: прозова оповідь, звичайно, складає більшу частину, але окрім цього, тут виділяються жанрові ознаки *новели* та *анекдоту*; лірика, що представлена поезією або уривками з поезій, серед яких вірші самої авторки,

котрі виступають епіграфами чи не до всіх розділів, ліричними відступами, а також виконують підкреслюючу емоційний стан функцію; драматичне начало складає чи не найменшу частку твору, при цьому виконуючи роль олітературнення тексту.

З погляду на сказане вище слід зазначити, що книгу Ірини Жиленко «*Nomo feriens*» є резон розглядати у полемічному плані, бо підтверджується (за умови детального аналізу) синкретичність та дифузійність жанрової структури, що поєднує канонічні і неканонічні (нехудожні) жанрові форми, що вказує на жанрові ознаки твору-симбїонту.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Жиленко І. *Nomo feriens* : Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — 816 с.
2. Касян Л. «Книга життя» Ірини Жиленко: «*Nomo feriens*» в автобіографічно-мемуарному дискурсі / Людмила Касян // Слово і Час. — 2012. — № 6. — С. 41–49.
3. Коцюбинська М. «Нам є на що озиратися...» (Свято спогадів Ірини Жиленко) / Михайлина Коцюбинська // *Nomo Feriens* : Спогади. — К. : Смолоскип, 2011. — С. 5–17.
4. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 2. — 624 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К. : ВЦ «Академія», 2006. — 752 с.
6. Саєнко В. Два береги Ріки Творчості Ірини Жиленко: сучасна поезія і проза / Валентина Саєнко // Проблеми сучасного літературознавства : Збірник наукових праць. — Одеса : Маяк, 2001. — Вип. 7. — С. 241–267.
7. Саєнко В. Творчість А. Я. Гаврилюка й антифашистська проза : дис. ... канд. філол. наук / Валентина Саєнко ; Одеський держ. ун-т ім. І. І. Мечникова. — Одеса, 1971. — 335 с.
8. Стаханюк Н. Щоденник письменника: аспекти дослідження / Наталія Стаханюк // Слово і Час. — 2012. — № 7. — С. 97–103.
9. Черноиваненко Е. М. Автор и герой. Проблема автобиографичности в прозаическом произведении : автореф. дис. ... канд. фил. наук / Е. М. Черноиваненко ; Киев. нац. ун-т им. Т. Шевченко. — К., 1983. — 24 с.

*Стаття надійшла до редакції 25 листопада 2013 р.*



УДК 821.161.2-4 Лучук 1/7.08

Тетяна Шевченко

## ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ КНИГИ І. ЛУЧУКА «СУМНІВИ СОРОКАЛІТНЬОГО»

*У статті проаналізовано жанрову своєрідність книги Івана Лучука «Сумніви сорокалітнього». Акцентовано увагу на особливостях жанру есе в інтерпретації І. Лучука. Досліджено персоносферу, композицію, змістове наповнення есе.*

**Ключові слова:** І. Лучук, есе, жанр, книга, персонаж, композиція, зміст, сумнів.

*В статье проанализирована жанровая особенность книги Ивана Лучука «Сомнения сорокалетнего». Акцентировано внимание на особенностях жанра эссе в интерпретации И. Лучука. Исследована персоносфера, композиция, содержательное наполнение эссе.*

**Ключевые слова:** И. Лучук, эссе, жанр, книга, персонаж, композиция, содержание, сомнение.

*In this article genre features of Ivan Luchuk's «Hesitations of forty-years-old man» are analysed. Attention is accented on features of essay genre in I. Luchuk's interpretation personosphere, composition, plot maintenance of the essay are investigated.*

**Key words:** I. Luchuk, essay, genre, book, character, composition, plot, hesitation.

Збірка есеїв І. Лучука «Сумніви сорокалітнього», що побачила світ 2008 року і фрагментами друкувалася у «Львівській газеті», насамперед привертає увагу своєю філософічністю, а не традиційною вже для нашого письменства автобіографічністю, мемуарним, літературно-критичним наповненням тощо. Звісно, філософічність властива й іншим есеям наших сучасників, більшість яких вважають за необхідне утвердитися не тільки в традиційних для письменства жанрах, а й в есеїстиці. Проте збірка «Сумніви сорокалітнього» об'єднала насамперед твори, в яких головними є роздуми про сенс буття, про розвиток суспільства, про життя і смерть, про шляхи пізнання істини, про добро й зло, про роль митця в соціумі, про жіноче та чоловіче начала, про любов і ненависть, одним словом — про життя; всі твори об'єднані насамперед глибоко особистісною позицією автора про буття, що відрізняється письменницьким і водночас філософським критико-творчим

ставленням до світу та різних систем поглядів на нього. Читаючи ці твори, воістину згадується М. Монтень з його славнозвісними «Досвідами», в яких автор поділився власним міркуваннями щодо звичних, на перший погляд, речей. І. Лучук, як і видатний французький філософ-письменник XVI століття, володіє досвідом, вартим наслідування, чималими знаннями, безкінечним ланцюгом асоціацій, солідною базою науково-теоретичних пошуків і життєвих спостережень, майстерно висловлених у жанрі есе. Ось як автор сам обґрунтував жанр, у якому він написав книгу «Сумніви сорокалітнього»: «Від часів Мішеля Монтеня, який для нового жанру вигадав нову вдалу назву — спроби (тобто есеї), та Френсиса Бекона, який оперативню її «припечатав» з острівною прецизійністю, спроботворчість (тобто есеїстика) цвіте і пахне, буяє, в'яне і зацвітає знову. Живучість цього жанру полягає в його дієвості, необов'язковості та глибочезно закоріненому індивідуалізмі. А індивідуалізм, як відомо, є однією з головних ознак західної (нашої) цивілізації; і коли його помножити на дієву необов'язковість чи на необов'язкову дієвість, тоді справді неминучою виявляється живучість. Я про це пишу, та заразу ж сумніваюся в написаному, передуманому, переказаному, принагідному та сокровенному. Сумніваюся навіть у тому, чи викладені думки належать мені. Безумовно, вони вийшли з моєї голови, тому певним чином і безпосередньо вони мені таки належать, проте голова людини мислиивої зазвичай є таким звалищем чужих думок, що про посилення згадуєш лише занурившись у науковий стиль. Тому без якихось генеральних амбіцій я сам собі запропонував нову назву для ветхого піджанру — сумніви. Й одразу ж засумнівався, чи, бува, вже хтось раніше такого не вигадав» [2, с. 7].

Зміст публікацій І. Лучука не можна вписати в якесь одне проблемно-тематичне поле, адже предметом його опису є надто різні питання: митець однаково небайдужий до питань захмарного європейського майбутнього України чи її нещодавньої історії, та, скажімо, так само активно цікавиться проблемами моральності сучасного покоління, музики чи милується підляськими краєвидами, принадами, різного гатунку. Є твори, де автор міркує про походження писемності, поезії як роду літератури чи людського імені. Відчувається, що есеї писалися залежно від

того, що автора турбувало саме на ту мить. Ймовірно саме з цієї причини добірка творів І. Лучука не структурована у підрозділи (на відміну, скажімо, від публіцистичних опусів С. Жадана під назвою «Блок НАТО»), а отримала лаконічний заголовок «Сумніви сорокалітнього», який лише спрямовує читача у відповідному жанровому напрямку і ніяк не орієнтує його з тематичної точки зору (часто для автора слово «сумнів» означає есеї і навпаки). Єдине, що кидається в око, так це кількість есеїв: їх сорок, відповідно до кількості років автора на той момент. Як відомо, сорок належить до сакральних чисел: «Будучи пов'язаним з четвіркою, число 40 означає цілісність і сукупність. Це число означає також пробу, випробування, присвячення, смерть» [2, с. 19].

За суттю своєю есеї в книзі «Сумніви сорокалітнього» неоднорідні. Одні є власне публіцистичними, інші нагадують науковий трактат, котрий автор у своєрідний спосіб адаптував до масової аудиторії, спростивши певні поняття, тим самим полегшивши сприйняття, треті є філософськими творами, четверті об'єднують риси всіх попередніх тощо. Навіть зі стилістичної точки зору твори різні. В одних автор вповні користується науковою термінологією, в інших надає перевагу сленгу і розмовній лексиці, в третіх на повну силу використовує свій письменницький хист, створюючи неповторні образи на кшталт того, що «на компроміси доводилося й доводиться йти доволі часто. Але по них ніхто не ходить, як по свячену водицю, — вони самі чатують, наче вовкулака у нічних кущах» чи «нема лиха без добра, але й добро не саме ходить, а деколи прикрість із собою водить» [2, с. 23, 29].

У книзі домінують твори, в яких власне есеїстичні елементи поєднуються з такими ж важливими іншими (просвітницькими, літературознавчими, культурологічними) творами, в яких есеїстична спрямованість безперечно переважає і підпорядковує композиційну форму рецензії, літературного портрета, статті.

В одних есеях («Шкільні щоденники», «Дисгармонійний білінгвізм», «Зловити дятла», «Розвиток, занепад і знову розвиток») автор використовує есе як привід для розгортання власних думок, структура таких есе позначена виразною асоціативністю, з точки зору логіки — безсистемністю, непослідовністю: письменник вільно змінює тему, відходить від неї, наближаєть-

ся і, зрештою, так і не вирішує (бо на те воно й есе, щоб не переслідувати таку мету — «А все-таки сумніваюся»). В інших творах маємо есе — приклад іншої організації: автор в цілому логічно підходить до розкриття винесеної в назву теми, буде ряд прикладів і тез, спрямованих на вияснення й поглиблення її («Пристрасті за правописом», «Історія письма»). Але есеїстична настанова на самоозначення (див.: [1]) спрацьовує безпомилково: за кожним з наведених тверджень, згаданих постатей, творів — сам автор, який не бачить і не шукає цілого об'єктивного образу сучасності, не вивчає і не прагне вивчити певний об'єкт у повноті його образів, ідей, символів, а намагається знайти віддзеркалення своїх життєвих орієнтирів, щоб ще раз і ще ствердити вічні істини, показати, як вони важливі для художньої творчості, і допомогти читачам обрати певний варіант інтерпретації («Епоха дилетантизму», «Книжна мудрість», «Лірика про поезію. Поезія про вірші», «Підляський хронотоп», «Наварія» тощо). Так, у передостанньому творі йдеться про те, як автор ділиться враженнями від прочитання віршів відомого підляського поета Ю. Гаврилюка: після цих творів не можна позбутися відчуття того, що ця поезія дивним чином насичена відображеннями і вираженнями буття, існування, екзистенції: «Можна вести мову про різні рівні його поетичного *екзистування*, а може йтися і про органічну сукупність його поетичного *екзистення*. Цей неологізм вигадався мені ще понад десяток років тому, а тепер видається доречним його пристосування до розгляду поетичного світу Ю. Гаврилюка. Зрозуміло, цілий той поетичний світ розглянути в рамках невеликого сумніву неможливо, але деякі штрихи навести все ж уявляється можливим» (курсив авторський. — *Т. III.*) [1, с. 132]. Цей матеріал у його уяві стає «сировиною» для «внутрішньої», власне есеїстичної, оповіді — роздумів про справжнє й уявлюване, про незбіг мрії й дійсності не тільки в поезії, а й у реальному житті також. Засоби монтування частин — переключення цих двох планів. Тут є й дещо розважань від особи автора, певний аналіз процесу, причини й наслідку, вироблення дефініцій (хоча й метафоричних на кшталт «світоглядного мікрокосмосу», «буттєвого самоусвідомлення» чи «мінімалізму в поезії»), компаративістики («Якби

повибирати з його віршів лапідарні описи краєвидів, навіть окремі згадки про елементи пейзажів, тоді може вийти щось на кшталт поетично ословленого художньо-документального короткометражного фільму про його рідні сторони. Можливо, кінематографічне порівняння тут не вельми доречне, проте Гаврилюкові вірші здатні витворювати у свідомості прискіпливого читача досить рельєфне візуальне уявлення реального пейзажу через поетичний краєвид» [1, с. 133]), особистий досвід, дискусійних моментів, поцінування понять і явищ.

Есеїстична думка в творах І. Лучука виражена безпосередньо і відкрито. Тому центральне місце належить тут самому авторові, про якого треба говорити, насамперед, як про цілісну особистість. Саме ця обставина багато до чого зобов'язує при створенні образу автора в публіцистиці. А індивідуальний образ автора вимальовується з тієї ролі, яку він для себе обирає: роль автора як «дзеркала» героя, роль автора як ліричного героя твору, роль автора як інстанції, що аналізує й оцінює.

Для І. Лучука найближчою є роль ліричного героя (недаремного він поет), який відкрито й широко виражає емоції, як-от у наступному уривку: «Мене майже ніхто і майже ніколи не спонукав до компромісів, але я не вважаю себе безкомпромисним. Бо вважаю безкомпромисність сумнівною чеснотою. А сумнівність вважаю чеснотою ледь не абсолютною. Абсолютною ж величиною є лише Бог.. А все-таки я сумніваюся, — хочеться вигукнути, засумнівавшись у своїх сумнівах. Тут я вже всороково сумніваюся циклічно, тож багнеться у ретроспекції поглянути — як же писемно полягали на папері ті мої попередні сумніви, у чому ж їх сумнівна суть, або бодай часточки суті» [2, с. 202].

В есеїстичних творах письменника на перший план, звісно, виходить головний герой, ступінь виявлення якого неоднакова. У роботах, присвячених естетичним і морально-етичним проблемам («Сумніваюсь — отже існую», «Паліндромна перемога», «А все-таки я сумніваюся») він наділений конкретними рисами, а в публікаціях типу «Присмерк Франка», «Пуп землі», «Синхронність відчуттів» його зображено в загальному плані. Безсумнівно одне: це непохитний патріот і переконаний громадянин. Цей образ близький реальному образу Лучука-людини

(ми спеціально провели моніторинг інтерв'ю з Іваном Лучуком, тож маємо підстави стверджувати це (див.: [3]), має більш універсальний характер. Розділити автора й публіцистичного героя в цитованих текстах складно. Вони зливаються в один образ автора-героя. Варто відзначити те, що ліричний герой Лучука в есеїстиці наділений різким категоризмом характеру. Він часто сприймає світ у чорно-білих тонах, маніхейськи. Зрозуміло, певна схильність до такого спрощеного сприйняття світу має місце для людини, вік якої ледь сягнув зрілості, і для самого Лучука як емпіричної особи, але він усе ж є досить гнучким світоглядно і може сприймати буття у всій його палітрі, а не лише у чорно-білих фарбах («Життя вимагає визнати обмеженість самовпевненості, життя вимагає усвідомлення, що вона, ця вищість, *surmetasu* — це фільтр між нами і фактичним станом речей. Така вимога сьогодення» [1, с. 149]). Отже, спрощення ліричного героя у порівнянні з автором, реальною людиною, відбувається в письменника свідомо, для більшої виразності і полегшення сприйняття своїх ідей читачем.

Близьким до публіцистичного є в Лучука й есеїстський характер героя. Він також неоднозначний і має, як мінімум, подвійну природу. З одного боку, це образ самого автора, з іншого боку — персонаж, герой, наділений своєрідною палітрою душевно-духовних і тілесних властивостей. А оскільки есеїстика ще тісніше змикається з художньою літературою, то й натура цього характеру стає більш зримою, індивідуалізованою, вимальовується пензлем гнучкішим, витонченим і колоритним. Одна з головних, якщо не основна, характеристика і цього героя — антитетичність сприйняття світу.

Роздвоєність властива й другорядним персонажам есеїстичних творів І. Лучука. Оскільки їх подано крізь призму сприйняття головного героя з його не завжди «чорно-білим» світобаченням, то вони часто поділяються на позитивних і негативних, а ще, краще сказати, своїх і чужих. Як можна судити зі збірки, до «своїх» письменників Лучук зараховує Івана Франка, якому присвятив 10 есеїв з сорока: «Присмерк Франка належить до нашої духовної історії нарівні з іншими складовими його космосу. І жодним елементиком ми не можемо нехтувати,

хоча й усіх нюансів не в стані охопити й осмислити. Якщо свого часу Освальд Шпенглер констатував присмерк Європи, а вона собі далі процвітає і пахне різноманітними ароматами, то й присмерк Франка перетворюється просто на метафору. А життєвий і творчий подвиг Франка і далі вібрує в наших жилах, надихає неможливе робити реальним, живить інтелектуальну субстанцію українського буття» [2, с. 148].

Другорядні персонажі публіцистики й есеїстики митця виконують важливу змістовну роль. Вони є носіями тих чи інших поглядів, концепцій, ідей. Одні персонажі виражають ідеї автора (чи, принаймні, близькі його життєвій позиції) — той же Іван Франко з есе «Присмерк Франка», «Розвиток, занепад і знову занепад» чи друг по «ЛуГоСаду» Назар Гончар в есе «Паліндромна перемога». Їм додано рис, які роблять їх привабливими в очах читача (як зовнішні характеристики, так і певні характеристики з точки зору ролі в житті автора). Інші герої — своєрідна персоніфікація поглядів, з якими автор не згодний. Ці персонажі наділені іншими властивостями, що сприймаються читачем у широкому діапазоні: від іронії (Верка Сердючка) до відрази (Іван Білодід, автор теорії гармонійного білінгвізму) і навіть ненависті (безіменні «вони»). Але всі ці люди — не функції ідей, а живі, повнокровні образи, подані лаконічно декількома найбільш репрезентативними рисами. Між персонажами першої і другої груп знаходяться ті, що уособлюють омані самого автора, ним згодом переборені. Вони показані більш стримано, без яскравих рис, і авторське емоційне ставлення до них затушоване.

Оригінальне вирішення поставлених проблем, зображення головного героя і другорядних персонажів супроводжує в есеїстиці Івана Лучука й оригінальний корпус художніх засобів зображення. Митець не лише використовує апробовану в жанрі есе поетику, але й збагачує її, розширює і, зрештою, вибудовує свою неповторну поетичну систему власне есеїстичного жанру.

Для того, щоб яскравіше передати образ автора, який часто ототожнюється з образом головного героя есе, й образи другорядних персонажів, позитивних і негативних, поданих через сприйняття головного героя, Лучук застосовує широкий

спектр художніх засобів: називає себе «я», виступає від імені «ми», звертається до читача на кшталт «ми з вами» чи «не один з вас, мабуть...» і под. Усе це вплетено в тканину асоціативної композиції, що якраз і властиво жанру есе. Її суть — відтворення невимушеного потоку мовлення, в якому асоціації тісно переплелися з життєвими фактами. У творі есеїстична думка принципово є думкою практичною, побутовою, на відміну від абстрактних наукової і художньої, тож треба зазначити «щирість» есеїста як певну «міру есеїстичності» творів такого роду, де основний метод — міркувати на очах у читача, нічого не приховуючи. Тож саме за таким принципом будує свої твори Іван Лучук, приваблюючи читача своєю щирістю і відвертістю, ніби оголюючи свій внутрішній світ, дозволяючи читачу пірнути в нього широко і без застережень.

Отже, «Сумніви сорокалітнього» — збірка есеїв, що поставили своєрідним емоційним нотатником внутрішніх переживань сучасної людини-митця, померезаним сюжетами, прибулими із світу зовнішнього. Симбіоз матеріальних подразників із душевними порухами, як можна судити зі збірки, породили сумніви, без яких інтелектуальне буття немислиме та й, зрештою, неповне. Обрана автором жанрова форма есе цілком виправдана: він поставив за мету привабити читача своєю щирістю і відвертістю, ніби оголивши свій внутрішній письменницький і власне людський світ, дозволивши читачу пірнути в нього широко і без застережень, і це, певною мірою, йому вдалося.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Кайда Л. Г. Эссе : стилистический портрет / Л. Кайда. — М. : Флинта; Наука, 2008. — 184 с.
2. Лучук І. Сумніви сорокалітнього / І. Лучук. — Тернопіль : Богдан, 2008. — 208 с.
3. Стах В. Іван Лучук: Укладаю антології так, щоб у них було чути мої пальці [Електронний ресурс] // Україна молода. — 2008. — № 28. — Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1191/164/42363/>

*Стаття надійшла до редакції 25 листопада 2013 р.*



УДК 821.161.2-1Конак

*Любов Ісаєнко*

## ЖАНРОВА РІЗНОМАНІТНІСТЬ ЛІРИКИ СТАНІСЛАВА КОНАКА

*У статті проаналізовано поезію С. Конака, в якій автор в художній формі описує таїну творення, жанрову специфіку.*

**Ключові слова:** автор, лірика, жанр, верлібр.

*В статтє проанализирована поэзия, в которой автор в художественной форме описывает таинство сотворения, жанровую специфику.*

**Ключевые слова:** автор, лирика, жанр, верлибр.

*In the article is analyzed poetry of S. Konak genre specificity, in which the author artistically describes the mystery of creation.*

**Key words:** author, lyric, genre, verlibre.

Треба кривду всю зорати,  
Щоб зростити хліб любові.

*С. Конак*

У колі одеських майстрів поетичного слова творчість Станіслава Конака проявляє чимало відмінностей, бо метафори й алегорії, захоплення і навіть пристрасть, тобто, сказав би Григорій Сковорода, це його сродна праця.

Чим довше людина живе, а коли вона ще і митець зі своєю галактикою почуттів, коли їй не байдуже, що твориться навколо неї, коли їй часто болить за довкілля, тим привабливішим видається їй світ.

У поезіях Станіслава Конака знаходимо «відбиток найрізноманітніших сприйнять: від спостережень за старою людиною в лікарні до створення міфічних закоханих у древньому Єгипті... А ще й — калейдоскоп непростих стосунків людини з природою, з Богом...

Пливуть картини зворушливої любові, вибухи трагедії війни і загрози людству в його несамовитому русі в невідоме...» [1, с. 4].

Ліна Костенко у статті «Геній в умовах заблокованої культури» висловила цікаву думку: «Український письменник, — приходячи в літературу, спершу й не знає, в зону якої біди він вступив. Потім приходять здогад і протест: такого не може

бути. А потім спокійне усвідомлення: так є. Але мушу працювати. Це доля мого народу, отже — і моя доля» [2, с.3].

Таємниця поезії частково визначається насамперед самим автором. У С. Конака — це суто лірико-філософський універсум: і юнацьке сприйняття світу, і зріла, нерідко гірка, мудрість життя.

До речі, саму універсальність художнього мислення можемо спостерігати в творчості шанованого багатьма поколіннями читачів Олесея Гончара, котрий був не лише прозаїком (а чого варті його «Щоденники»!), але й відомим політичним і громадським діячем. Писав письменник і цікаві поезії — гарячий відгомін подій Другої світової... Романтично-філософські мотиви О. Гончара близькі й нашому авторові. Не дивно, що одна із останніх книг поезій «Ішла й озирнулась душа...» присвячується пам'яті видатного українського прозаїка і державного діяча Олесея Терентійовича Гончара.

Це зовсім не означає, однак, що відомий лірик С. Конак іде в фарватері художнього мислення знаменитого прозаїка. Якось у розмові з поетом, літературознавцем і критиком Володимиром Базилевським Станіслав Конак почув таку думку: «Радий за Тебе (йшлося про двотомник вибраних творів С. Конака), поезії Твої надзвичайно рідні, подібне мислення я не спостерігав у жодного з відомих мені поетів...»

Ясна річ, це приватна думка. Але ж вона належить одному з найвідоміших сучасних митців — дуже суворих і прискіпливих. Вона саме й свідчить про багатоплановість і значне мовне багатство творів С. Конака, їх велику жанрову різноманітність — інтимну лірику, ліро-епічність, епічність, притчевість, імпресіоністичну кольористику і схильність до мініатюрної стислості... Серед кращих віршів — ліричні зізнання, роздуми, сповіді. Несподівано й органічно співіснують поряд (а то й в одному творі) лірична домінанта й образи-символи (чи це не вплив символізму і раннього модернізму?). Нерідко зустрічаємо й витончені містичні елементи.

Втім, для поета характерне свої переосмислення дійсності. Звідси бачимо, як вибудовується художня модель життя людини у непростих, навіть жорстоких ХХ—ХХІ століттях, — модель

поета-будівничого, душа і свідомість якого вміщує свою добу у світовому вимірі. Отож часом мотиви, передані в стислій формі (чотиривірші, типу хоку або хайку, рубаї, секстини), несподівано набувають епічного звучання.

Вправно володіючи верлібром, поет створив надзвичайно своєрідний цикл «Обличчя любові» (книга «Ішла й озирнулась душа...»), в якому буйно квітне античне, давньоєгипетське і глибоко сучасне відтворення краси любові в природі і в людині, — як її органічної частини. Наведемо кілька зразків, вони пронумеровані. Усього їх 64 номери.

7. *Стомлене обличчя жінки.  
Стомлене обличчя неба в хмарах.  
Поцілунок.  
Вітер.  
Обпалене любов'ю і ніччю обличчя.  
Чисте, зоряне небо. Пахне полянами степ [1, с. 118].*
10. *Ті, що обійняли мені шию поглядом,  
простіть мене [1, с. 118].*
16. *Мужчина обережно розгладжує зморшки  
на стомленому чолі дружини.  
Жінка стає стрункою і красивою.  
Сміються очі. Сміється голос. Сміються,  
Тужавіючи, груди.  
Сміється і шелестить повітря [1, с. 119].*
24. *Руки жінки... Вони могли б бути красивішими  
від найкращих квітів.  
Але квіти не вміють так любити і пестити  
своїх дітей,  
як руки матері... [1, с. 120].*
36. *У любові обличчя  
тисячооке, тисячовусте... [1, с. 122].*
49. *Скільки людей, стільки облич любові...  
І кожного дня вони інші.  
Хто коли-небудь осягне цю безконечність?.. [1, с. 125].*
50. *Двоєдина основа кохання і ненависті:  
Ми ненавидимо те, що не дає нам любити... [1, с. 126].*
51. *Не убивай ради хліба насущного тиху  
ромашку [1, с. 126].*

Верлібр С. Конака дуже різноманітний як у змістовому, так і в стильовому відношенні. Він і реалістичний, і модерний, і навіть сатиричний (як, зокрема, іронічна поема-жарт «Царівна»). Отож, міркуючи над поезією Станіслава Конака, приходиш думки, що не можна формально згрупувати її в такому напрямку: інтимна, пейзажна, громадянська лірика і т.п. Бо в поета нерідко усе це може дивним чином поєднуватися.

Літературознавець Валентина Саєнко, рецензуючи книгу вибраних поезій С. Конака «Прогулянка світом» слушно зауважує: «Синтез мотивів простежується вже в багатогранності образів. Природа для Станіслава Конака — одухотворена, людиноподібна і найчастіше — дитиноподібна. Навіть за зміни пори року людина несе відповідальність, оскільки сприйняття часу і простору індивідуальним буває не тільки у неї.

Поет вдало і непомітно оперує кольористикою (переважно теплими барвами), використовує несподівані точки зору (наприклад, панорамний погляд з ілюзією максимального наближення до предмета зображуваного). Його ліричний герой постійно знаходиться між земним і солярним тяжінням — здається, світ підвладний волі такої людини, а насправді вона з природою становить одне ціле, навіть світовідчуття їх тотожні. Ліричний герой із циклу «Обличчя любові» — пантеїст» [3, с. 3].

Власне, з такими міркуваннями дослідниці треба погодитися, як і з тим, що верлібром його увиразнюється розкутість поетичного мислення, збагачуються зображувально-виражальні можливості поетової лірики.

Певне враження справляють патріотичні мотиви: дискурс одесити присутній в більшості поезій. Образ міста урбаністично ускладнений, немає трафаретної ідеалізації Одеси. Це мегаполіс з його асфальтами, бруківками, трамваями, багатоповіхівками, молодіжною субкультурою, — з привітними, а, буває, й жорстокими людьми. Місто пам'яток, місто мистецтва: місто своєрідне, з чистотою, а то й духовним брудом.

Поет Станіслав Конак далекий від популяризації міфів (про колгоспи, про космос чи про жорстокості війни). Митець не вдається до героїзації, романтичного суворого досвіду Другої світової. Бо це непорівнянне, його не виправити. От навіть ди-

тячий спогад — здавалось би, надійний притулок для пам'яті дорослої людини у часи скрути... І він втрачає свою святість.

Характерно, що з моторошних спогадів часу воєнного лихоліття поет виніс бачення Червоного Журавля. Журавель, лелека — стрижневі образи в традиціях нашої літератури — знаходять у автора нову інтерпретацію.

Це відбилося навіть у своєрідному художньому оформленні обкладинки книги «Ішла й озирнулась душа...». Авторове уявлення про «вогненну птицю» відтворено в образі журавля, що летить над степом назустріч сонцю, — у жовтогарячому кольорі (в призахідному струмуванні світила). Це в певній мірі семантично завантажує текст книги поезії.

Станіслава Конака глибоко цікавить незнищенність, багатобарвна, пульсуюча, таємничо-містична краса і неосаяжність світу. Звідси природні національні інтонації, медитативно-філософські рефлексії. Поету хочеться бути водночас будівничим і спостерігачем. Життєвий простір і час — духовні виміри автора. А це саме те, чим дихає теперішній непередбачуваний, а нерідко шаленіючий світ.

Поетичне слово митця допомагає йому бути витривалим, любити життя і продовжувати фігурально осмислювати світ, власну душу щедро і захоплююче. Він орієнтує себе на позитивні життєві цінності, реалізує власну концепцію національних пріоритетів, сповняє вірний обов'язок у першу чергу перед Богом і людьми, хоч християнство для нього більш традиція, ніж релігія, та і язичницькі звичаї гомонять і його творах по паритету. Степове українство знайшло у ньому досить активного сповідника. Він зображує і навіть декларує свій впевнений політ в українському часопросторі, так само він органічний і в почуттях до матері. Це — інстинктивне патріотичне-синівське почуття, бо, сповідуючись перед матір'ю, він сповідається і перед Україною. Мати і Україна сплітаються в нього у єдину онтологічну сутність, поетичну онтологію, бо метафора логосу буття так само впливає і з раціонального осмислення об'єкта його поетичної уваги.

Віriamo, що книги поезій одеського митця мають побувати в руках чим більш численного читача, бо в ній кожен знайде хви-

люючі рядки, які можуть бути суголосні звучанню його душі, спрямують ставлення до навколишнього світу й до людей.

#### ***ЛІТЕРАТУРА***

1. Конак С. Ішла й озирнулась душа... : поезії / Станіслав Конак. — Одеса : Астропринт, 2012. — 224 с.
2. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури / Ліна Костенко // Літературна Україна. — 1991. — 26 вересня. — С. 3—4.
3. Саєнко Валентина. У мандри серця з легкою душею / Валентина Саєнко // Чорноморські новини. — 2010. — 27 травня. — С. 3.

*Стаття надійшла до редакції 12 листопада 2013 р.*

УДК 821.161.2-31.09

*Наталія Змінчак*

**ЗАСОБИ ГУМОРУ І САТИРИ  
У РОМАНІ ВАЛЕНТИНА ТАРНАВСЬКОГО  
«ПОРОЖНІЙ П'ЕДЕСТАЛ»**

*У статті розглядаються авторські прийоми гумору і сатири, досліджено особливості об'єктів, на які спрямована сатира Валентина Тарнавського у романі «Порожній п'єдестал».*

**Ключові слова:** сатира, гумор, гротеск, пародія.

*В статье рассматриваются авторские приёмы юмора и сатиры, исследованы особенности объектов, на которые направлена сатира Валентина Тарнавского в романе «Пустой пьедестал».*

**Ключевые слова:** сатира, юмор, гротеск, пародия.

*The approaches of author's humor and satire is viewed in the article, peculiarities of the object of Valentin Tarnavsky's satire in the novel «The empty pedestal» are investigated.*

**Key words:** satire, humor, grotesque, parody.

Валентин Тарнавський — яскравий, талановитий письменник, автор багатьох містифікацій. Перша публікація — повість «Міські мотиви» — на сторінках журналу «Київ». Його вишуканій прозі притаманне поєднання рис масовості та елітарності, тому вона привертає увагу як інтелектуального, так і пересічного читача. Його романи «Матріополь» та «Порожній п'єдестал» були помічені та схвально оцінені пресою й літературною критикою.

На сучасному етапі творчість Валентина Тарнавського потребує комплексного підходу до її аналізу, що забезпечить краще розуміння тексту роману та осягнення системи творчих засобів автора як талановитого знавця античної міфології та вірувань українського народу.

Реакцією Валентина Тарнавського на явища радянської дійсності стає висміювання. Та не лише тогочасні реалії впали в око митцеві, а й недосконала людська природа. Тому вважаємо за потрібне дослідити засоби гумору і сатири, їх природу та функціонування у романі. За концепцією Олександра Лука, чільне місце у творенні комічного посідає не стільки зміст

висловлювання, скільки його форма. У романі «Порожній п'єдестал» комічне виражено у формах гумору, сатири та іронії.

Одним з локусів, де відбувається дія роману, є село Іванівка. Ось як автор описує місцевий колгосп: «Тринадцять голів пережив колгосп на своїй шії. І всі гнали його вперед, до світлої мети, ніхто не жалів. Та постиралися коліщата-гвинтики, випали їм зуби, ослабли жили — постаріли в дорозі» [6, с. 7]. Тут радянським реаліям, які пропагувалися у гаслах (Вперед, до світлої мети!), надається відтінок зниженої семантики. Гірка іронія дається взнаки в тому, якими шляхами і засобами досягалась ота мрія.

Нерозлучних партнерів по роботі та по чарці Кирика і Паримуда зображено сатирично: «Без них не минули в селі ні мерлини, ні сороковини. Кошавий циганкуватий Паримуд говорив басом, пив склянками, а круглий, улесливий Кирик сьорбав чарочками і дріботів тенорком» [6, с. 13]. Так розгортається характеристика узагальнених типів пройдисвітів, які гойдаються по світу, полюбують випити і поїсти на дурняк і більш нічого їм від життя не треба.

Вимальовуючи фантастичний світ твору, Валентин Тарнавський не нехтує і гротеском. Так визначає цей засіб комічного Ю. Борєв: «Гротеск — інтенсивне комедійне перебільшення, загострення, яке надає образу фантастичного характеру й умовності, яка порушує межі правдоподібності» [2, с. 223]. Тероретик також зазначає, що гротеск може бути засобом як гумору, так і сатири. Гумористичною є сцена розправи над пияком Кириком: «Стемніло в кузні, гупнуло кістлявим об дерев'яні стіни, важко охнуло в кутку, аж цяцьки з полиці попадали, а тоді там побачили зовсім зеленого, наче лопушина, Паримуда. Очі він мав, немов у святого» [6, с. 103]. Таке покарання він отримав від чарівної голови, якій замовив пляшку самогону.

Відьма Паниха так само отримала свою порцію кари: «...шелеснуло й гупнуло об стіну, нявкнуло так, що кров зупинилась, а коли розвиднилося, побачив Іван, що стоїть настовбурчена баба Паниха на чотирьох, спину вигнула, чорними вусами ворушить, а із спідниць голий хвіст вистромився й метеля...» [6, с. 107]. У цьому епізоді наявний прийом, який Юрій Борєв називає «отвари-



нюванням». Безперечно, саме такою спорідненістю людини і тварини характеризується цей засіб, що тяжіє до карикатури.

До анімалізації митець вдається і зображуючи Храпченка. Завгар стверджує, що народу потрібна залізна державна рука, на що Іван відповідає: «— Отакої — як ваша? — спитав Іван, оддираючи з грудей чіпку трипалу залізну клешню. — Та нею ще й досі по селі дітей лякають» [6, с. 7]. Комічний ефект викликає порівняння руки з клешнею. Та й загалом в Івановій репліці вбачаємо елемент простодушного гумору.

Автор вдало підбирає епітети, щоб промовисто увиразнити шкідника. Коли Храпченко і компанія крали бензин, коваль впіймав їх на гарячому. Іван притис завгара поки той не почервонів і «впав Храпченко на землю, немов кіт» [6, с. 110]. В епізоді актуалізується образ шкідливого кота.

Мовними засобами гумору, що увиразнюють деспотичну природу нікчемного завгара, є вульгаризми: «Дикий у нас народ, *моб їх ядь*» [6, с. 8]. Або: «Хіба не треба на таких залізної руки, *моб твою ядь!*» [6, с. 8].

Надзвичайно показовими у системі поезики комічного є фантастичні гротескні Іванові сни. В одному з них герой побачив таке: «На почесному місці, в центрі клумби, голова стоїть. Наче з глини ліплена, але жива, здоровенна, триметрова. Конторські коло неї соваються. Один драбину приставив і піт з чола рядниною втирає, другий підстрибує, ляпачкою мух б'є, двоє ту голову за вухами чухають, а семеро годують — борщ липовою ложкою підносять, вареники завбільшки з подушку, чарку наливають. Плямка голова товстими губиськами, мружиться від задоволення і сопе, мов ковальський міх» [6, с. 76]. Таке химерне зображення є цілком питомим для оніричного простору, втіленого у романі «Порожній п'єдестал». Художнім засобом сатири виступає оніричний гротеск. Валентин Тарнавський висміює радянський шаблон, що укорінився у свідомості й існує і дотепер. Людям потрібна голова, яка б думала замість них, а Іван «колективної думки не поважає, хоче мати свої» [6, с. 77]. Таким чином автор роману проник у саму суть системи, в якій *народ* стає безвільним, а *голови* перетворюються на машини для перемелювання харчів.

Вирішення наукових (і не дуже) проблем в інституті супроводжується вічним протистоянням теоретика Дворковича і практика Петюнька.

Останній уособлює тих людей, яких батьки-хабарники правдами і неправдами пропихали «в люди». Самохарактеристика героя: «Чхать мені на вашу культуру, якщо її з'їсти не можна!» [6, с. 34] — гостросатирично викриває споживацьке ставлення до здобутків цивілізації. Ось як підходить до феномена стародавньої скриньки цей професор: «А що воно мені практичеськи в хазяйстві дасть? Мені все ваше інтересне до одного місця. Мені план виконувать треба. Науково-дослідних робіт. Зима прийде, з кого за все фактично спитають?» [6, с. 25]. В. Тарнавський звертає увагу на міграцію українських сільських жителів до міст. В Україні існує потужна сільська традиція, а поряд з нею і міська. Наслідками міграції стає асиміляція обох культур, що призводить до їх занепаду. Петюнько, виходить, ні в тих ні в сих. Це маргінальна особистість, яка втрачає себе в умовах роздвоєності, що яскраво оприявнює мова його словесних партій. Далі у романі власна назва людини функціонує як збірна, з узагальненим змістом.

Коли в інституті мали місце незрозумілі витівки природи: «Петюнько позадкував геть з тваринницького комплексу, вирішивши спостерігати за розвитком експерименту за науковим методом, який практикувався у їхньому селі: «Моя хата скраю» [6, с. 216–217]. Комічний ефект одержуємо за посередництвом невідповідності назви «науковий метод» і реального змісту. В такій формі гумористичне забарвлення народного прислів'я тяжіє до сатиричного.

Противник Петюнька, карикатурно зображений Дворкович, «сидів на верткому стільчику, обхопивши руками яйцеподібну голову. Вона була вдвічі більша за звичайну, навіть за всі начальницькі, які коли-небудь довелось бачити машиністові» [6, с. 27]. Такий перебільшений розмір голови сигналізує про неабиякий інтелект її власника. Проте вчений розум використовується лише у випадках, коли потрібно вислизнути з якоїсь неогожої ситуації. Все його учення ходить по замкненому колу: «Це суперечить теорії, а отже — його не може бути. А раз не може бути, то його і нема. А раз нема, то теорія правильна»

[6, с. 28]. Джерелом гумору є також елементи пародіювання, як-от недоречно вживання Дворковичем латинських висловів. Таким чином він хизується своєю освіченістю. Таку мову Павло Плющ визначає як макаронічну.

Семантика прізвища «Дворкович» викликає, з одного боку, асоціацію з дворянством, а з іншого, — з придворним слугою. Як бачимо, іменування героїв роману спрямоване у сатиричне русло.

Гумористично-фамільярне прізвисько «Кеша» дають директору наукового інституту Інокентію Вольфовичу. Відтак герой асоціюється з папугою. Таку асоціацію провокує і маленький папуга, який супроводжує Унксова протягом розгортання сюжету. У переносному значенні папуга це той, хто повторює звук, імітує мову людини. За логікою художньої думки автора ми приходимо до висновку, що директор лише імітує роботу науковця, постійно перекладаючи папери з місця на місце, а згодом взагалі зваливши все на чарівну скриню. Виходом із ситуації могло б стати розуміння Унксовим того, що він за своєю природою не творець, а визискувач талановитих витворів.

Бюрократизація українського суспільства як форма життя постає у художньому зображенні автора в сатиричному ключі. В епізоді, коли Яків Лукич відправив машиніста до Унксова і давав йому настанови: «...він (секретар. — Н. З.) тобі скаже: «Директор зайнятий». Але ти не слухай. Тицьни пальцем у небо, скажи, що звідти, і він пустить» [6, с. 28]. Така бюрократична ієрархія зображена з залученням казкових мотивів: «Постукаєте в дерев'яні двері, потім у мідні, тоді — у залізні» [6, с. 29]. За логікою художньої думки засвідчується, що тяганина на шляху до цілком простої мети може зрівнятися з подвигами героїв у казках. Така абсурдність є мішенню сатиричного викриття.

Канцелярщина в Інституті фундаментальних проблем народної творчості зовсім виснажує й коваля Івана, який змушений підписати «резолюції про теоретичну та практичну необхідність апарату» Петюнька та Дворковича, а потім зареєструвати апарат у секретаря, перш ніж передати винахід на користь людству.

Сатиричним видається карикатурне зображення Дяченка, з загостреними негативними рисами: «За столом сидів гнучкий,

наче стеблина, тип з прямим проділом на голові та чорними єзуїтськими очима, що точили єлей. Вигляд мав книжний, пергаментний, віку невизначеного — від тридцяти до тисячі років» [6, с. 29]. Таку характеристику автор дає секретареві, стійкому сторожу директорового кабінету. Єзуїтські очі видають в ньому хитру та лицемірну людину, перебільшена гнучкість вказує на готовність прогнутися, аби догодити «вищим». А його вік вказано у такій формі, що створює комічний ефект: читач сподівається почути різницю у межах 5 чи, принаймні, 10 років, а в тексті маємо тисячу, що наголошує підтекстову ідею про незнищенність такого типу пристосуванця.

Засобом сатири стає і пародія. За Ю. Боревим, «пародіювання — комедійне перебільшення в наслідуванні, таке перебільшено-іронічне відтворення характерних індивідуальних особливостей форми того чи іншого явища, яке викриває комізм його змісту» [2, с. 218]. Тільки-но машиніст натякнув, що він має завдання «зверху», — Дяченко відступився: «Слейний тип шанобливо вклонився, показавши проділ на смоляному волоссі, навіть потилицю, шаркнув ногою і одступив у бік» [6, с. 30]. Тут викривається лакейство і запопадливість секретаря, який бачить перед собою не людину, а її ранг.

Цікавим є один з головних образів-символів роману — чарівна скринька, яку знайшов машиніст. Директор називає її *реліктом епохи капіталізму*. У такій формі Інокентій Вольфович підкреслив, що силами радянської влади капіталізм викоренено і про нього забуто, ніби ця епоха мала місце за давніх часів. В. Тарнавський іронізує і над непомірно улесливим теоретиком. На кожне зауваження директора, на кожен поворот думки у Дворковича одразу ж знаходиться підтвердження справедливості суджень директора. Показовим у цьому плані є його з Унксовим діалог з приводу знайденої скрині, насичений радянськими:

«— А можливо, тут не електрика діє, а якась чортівня, бісівська сила часів феодалізму? — підозріло глянув на скриньку директор.

— Палко підтримую! *Ipsissima verba*. До науки це не має жодного відношення. Я маю на увазі справжню, збудовану на наших класових засадах науку. Це — мракобісся, пастка для марновірних. Це — поза нашою наукою.

— Але ми зобов'язані використати всі скарби, які нагромадило людство до нас, — роздумливо мовив товариш Унксів.

— Яка глибока думка! Наше чи не наше, а неодмінно треба використати! Відома істина — гроші не пахнуть. Якщо цей скарб працюватиме на нашу теорію, то ми вибачим йому і його походження» [6, с. 33] (курсив мій. — Н. З.).

Образ Якова Лукича Притики — це іронічний портрет одержимого служінням владі службовця. В одній з комічних ситуацій роману він яскраво себе проявляє. Бідолаха не знав куди себе подіти, коли високоповажний директор, а за ним і професори, не справившись зі скринєю, порозбивали собі лоби. З іронією показано й благоговіння перед радянськими ідолами. Коли на інституті почали рости гриби, Притика вирішив замаскувати загнивання будівлі портретами керівників держави. Зі сльозами на очах він милувався ними: «Апостоли божі, всі як один тут. Як це надихає. І чого тільки раніше до такого не додумалися? Лише на свята виставляли. З ними ж кожен день тепер буде свято» [6, с. 283].

Помітне місце серед засобів комічного посідає змішування стилів. На сторінках роману Валентина Тарнавського постає середньовічна скриня: улюблениця Інокентія Вольфовича перетворювала непрактичні накази на бездоганні творіння. Не безкоштовно, звичайно. Один з таких наказів:

*«УНІВЕРСАЛІ*

*Восшествуя к лікованіям по поводу скорога наступленія до-стославнага ювілею — трьохсотлетія дома Романових, вєрно-подданный народ наш отдають усі сили на благо процвітанія та дальнєйшого пріуспєянія радного государства, неустанно борясь за повишеніє ефектївності і качества выпускаемая продукції, расширряя всемерную експлуатацію человека человеком, направ-леную во благо человека...» [6, с. 121].*

Макаронічна мова є механічною мішаниною слів чи висловів з різних мов або переінакшення їх на іноземний лад. Цей мовний засіб гумору досліджував Павло Плющ, розглядаючи засоби комічного в «Енеїді» І. П. Котляревського [4].

Тоталітарний режим вніс в характер людини звичку писати доноси. Вічні супротивники теоретик Дворкович та практик Петюнько наговорили директору одне на одного. Інокентій

Вольфович демонструє, як його скринька може перетворити будь-який брудний допис на похвалу. Ось як директорова розумниця вигороджує Петюнька: «Несмотря на подлое хамское происхождение, йому присуще желаніє бити інтелігентом у сідьмом коліні. Естественность його манер вигідно контрастує із снобізмом от науки, уміляєт зарубєжних учьоних. В колективіє сочетаєт широкий спектр інтересов — від астрономії до гастрономії...» [6, с. 131]. Макаронічна мова, як засіб гумору, сполучається з іронічним змістом хвалебного допису, що викликає сміх у читача.

Подібним чином скринька вихваляє антитетичного щодо Петюнька професора Дворковича: «Воспареніє над жизнью народа, над его язвами і тьомними інстинктами позволяєт ему зорко смотреть за направлєнієм двіженія людських мас, указивать ім всьо новіє і новіє горизонти... улавливаєт народніє чаянія і доносіт о них по научним інстанціям. Його лабораторія із нічого, із пустоти создаіот радужную картину народного благосостоянія...» [6, с. 132].

В. Тарнавський так вибудовує сюжет роману, що скриня здатна і не на таке: вдосконалений апарат пише не прозу, а вірші — хвалебні оди Інокентію Вольфовичу величним гекзаметром, виявляєтся рупором тоталітарного обману та розходження слова і діла:

«Роль видатну слід відзначити Вашу в науці,  
Стійкість ідейну, громадську активність,  
авторитет в колективі.  
Ви меценатом для всіх є талантів з народу,  
Що розквітають всебічно і гармонійно, тягнучись вгору,  
Де Ви один стоїте над всіма — сонцесайний...» [6, с. 409].

Автор роману талановито користується таким засобом комічного, як пародія, і сміх викликає абсурдна невідповідність урочистої форми і нікчемного вихваляння, приземленого змісту. О. Лук наголошує, що пародія є самостійним текстом, але в ньому імпліцитно прихований і інший, який слугує об'єктом пародіювання. Вчений зазначає, що для розуміння цього засобу гумору необхідні попередні знання. З цих суджень можна зробити висновок, що пародія в даному випадку служить не лише засобом комічного, а й засобом інтелектуалізації роману.

В епізоді з арештом коваля Івана блискуче змальовані слугаки на посадах правоохоронних органів. У міліціанта «...очі сірі, променисті, дивляться в перспективу, нікого не бачать...» [6, с. 142]. Така вдавана похвала є іронічним висміюванням.

Сатиричним видається й зображення судді. Це старець, який перебував на посаді уже років двісті. Логікою художньої думки прочитуємо у підтексті критику застарілої судової системи. Прикро те, що така критика актуальна і сьогодні: «Пошукав оком по залу старець, дивне було око, пронизливо-блакитне, молоде, а тоді зняв чорну пов'язку і побачив-таки зовсім вибляклим, старечим Івана, який зрозумів, що одне з них — скляне» [6, с. 173]. Суддя дивився на обвинувачуваних скляним(!) оком, маючи під пов'язкою власне здорове. Яскраво представлена іронія — прийом, про який український вчений Олександр Потебня говорить так: «...іронія є доведення даного в образі до абсурду з тим, щоб яскравіше виставити дійсність» [5, с. 272]. В. Тарнавський гіперболізував негативні риси персонажа, показав поверховість, халатність. Так, суддя мав поганий слух і все просив коротко викласти суть справи, і що коротше повідомляли, то безглуздішими виявлялись ці свідчення. За словами Олександра Потебні: «Брехня співвідноситься з гіперболою, як іронія з комізмом» [5, с. 258]. А на-самкінець засідання процес взагалі перетворюється на абсурдний балаган.

Валентин Тарнавський майстерно змалював поведінку люду за умов апокаліпсису, він порівнює кінець світу з римськими сатурналіями: «І кинувся в сатурналії тими бузковими теплими вечорами міський народ, заповонив ущерть літні ресторанчики...» [6, с. 277]. Люди живуть теперішнім часом, не думаючи про минуле і майбутнє: «Справляв хмільний бенкет перед наближенням чуми... Роззявляв споживач здоровенний рот і перекидав ту гастрономію в себе, ревів свій сокровенний тост, який усе дозволяв і виправдовував: — Раз живем!!!» [6, с. 278] — і це уточнення вказує на карнавальне світочуття. Прозаїк іронізує над недосконалою людською природою: не всі купались в житті. Деякі навпаки кидались в релігію чи вимолювали спасіння у померлих предків. Тремтячи всім тілом і душею, «збували елек-

трогітари та платівки колишні фарцівники, бітломани, таємно хрестилися в закапелках околичних церковок» [6, с. 278].

Змалювавши передапокаліптичний світ, Валентин Тарнавський по суті змалював нашу сучасність: «Гіпнотизери досягли такої досконалості, що половина країни засинала ввечері біля телевізорів, але на ранок виконувала те, що їм було наказано у сні» [6, с. 279].

Гротескно зображено сцену побоїща біля вантажівки, де влаштували розпродаж взуття. Іронічна фраза Дяченка є алюзією на революцію 1917 року: «Тоді через хліб усе почалося, а тепер може через взуття...» [6, с. 290]. Один з учасників баталій з відкушеним носом прийшов жалітися начальству: «— Я всю війну донором був, мені особисто Головнокомандуючий броню вручив, ешеленом у тил, за Урал відправив, щоб я там кров виробляв. Мені особисто спецпайок із Генеральної Ставки висилали. У мене, може, від шоколаду алергія була, але жер, жер, давав країні кров. Хіба для того ми воювали, щоб у чергах стояти?» [6, с. 292]. Генерал пропонує спочатку повоювати, а потім пертися у чергу. В епізоді наявне іронічне висміювання військових, які й не потикались на фронт, а пересиділи війну в тилу. А смачним сатиричним мазком Валентин Тарнавський висміяв і дружину генерала, якій були призначені чобітки, бо бідна жінка «розрослась у литках» від важкого життя.

Паралельно до вселюдської паніки на площі наукового інституту відбувався урочистий злет нечистих сил. Засобом сатири виступає доведена до абсурду ситуація, коли на шабаші, який порівнюється з науковим симпозіумом, вирішується питання: «Як перетворити цей світ на той світ?» [1, с. 306].

Для характеристики епізоду злету нечистих сил до інституту доцільно залучити концепцію карнавалу Михайла Бахтіна [1], який підкреслював, що віддавна існує подвійний аспект сприйняття світу: серйозний та сміховий. Сміхова культура яскравіше виявляє себе в умовах карнавалу, атмосфера ярмаркового сміху вивільнює людину. Проте, якщо у досліджуваному Бахтіним середньовічному карнавалі людина вивільняється від догматизму, а подекуди карнавали були власне пародією на церковний культ, то у романі «Порожній п'єдестал» це дійство



стає не тільки пародією на радянські мітинги, але й засобом викриття, зняття масок з червоних ідолів.

Водночас це спосіб глибоко дослідження процесів проникнення страху у свідомість людини: «Молодик перечекав кілька хвилин, доки ця ейфорія вщухне, але вона не вщухала, бо кожен дивився на сусіда і боявся зупинитися першим, щоб його чортзна в чому такому не запідозрили» [6, с. 306]. У цьому епізоді простежується сатирично-фантастична картина, в якій вбачаємо наслідки тоталітарного тиску на людину. Тарнавський тонко відмічає, що навіть під час карнавального дійства радянська людина не є розкутою, вивільненою. Цікавими є міркування Олександра Потебні, який зазначає, що *сатира сполучає в собі комічне і трагічне*. Михайло Бахтін відзначав таке: сатирик, що сміється, не може бути веселим. І це, певна річ, раціональне судження, адже сатира — це така форма комічного, яка направлена на знищення об'єкта критики.

З добросердим гумором змальовано традиційне обговорення подій минулого вечора у тролейбусі. У дискусії брали участь і релігійні бабусі, що віщували грядущий страшний суд, студенти поширювали чутки про НЛО, а простий роботяга висловив свою версію про те, що трапилось: «Нащо ми кому треба? У мене товариш на залізниці працює, то каже, що у них цистерна з рейок зійшла, а там таке... Але ж ви нікому ні-ні, їм заборонили про це говорити, щоб народ паніці не піддавався» [6, с. 323]. Свідомо чи підсвідомо напрошується аналогія з подіями 26 квітня 1986 року на Чорнобильській АЕС, коли відчуття загрози висіло у повітрі, але людям нічого не повідомляли про трагедію.

Секретар Дяченко, який писав мемуари про колишніх директорів, заходився крутитися біля нового з властивою йому улесливостю: «Повірте, усією душею вболівав за вас та ваш дивовижний апарат, але що я міг вдіяти у таких умовах. Дуже приємно буде працювати під вашою десницею... Попереднє керівництво зовсім скомпрометувало себе. Я це ще раніше бачив, писав... Тут всі їхні гріхи. А бронзу, якщо ви дозволите, я прибережу в інституті...» [6, с. 428].

За допомогою сатиричних засобів В. Тарнавський проникає в суть соціоцентричної радянської системи, яка нехтує гомоцен-

тричними завданнями. А тому у романі «Порожній п'єдестал» постає синдром застою як її стійка ознака: керівник інституту змінився, проте персонал нікуди не подівся. Люди знову підлаштовуються під начальників, не надто замислюючись про наслідки. Здатність мати власну думку атрофовано і замінено на покірність. Таке великою мірою песимістичне завершення роману наголошує на тому, що нову державу доведеться будувати на уламках старої, що тягне за собою використання тих самих механізмів. Проте вирішення читач не отримує. Можливо, таке закінчення є притомним ствердженням майбутнього, без моралізаторства, засилля якого докучило в творах, що звеличували радянського героя. Та, швидше за все, таке художнє вирішення і створює найсильніший ефект катарсису.

Отже, дослідивши аспекти сатиричного таланту Валентина Тарнавського, не можна не зробити висновок про багатоманітність засобів, серед яких гротеск, гіпербола, пародія, карикатура, а також сатирична номінація героїв.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса / Михаил Бахтин. — М.: Худож. лит., 1990. — 541 с.
2. Боров Ю. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Юрий Боров. — М.: Искусство, 1970. — 272 с.
3. Лук А. Юмор, остроумие, творчество / Александр Лук. — М.: Искусство, 1977. — 183 с.
4. Плющ П. І. П. Котляревський та українська література і мова: Доповідь на міжвузівській науковій конференції, присвяченій 200-річчю від дня народження І. П. Котляревського / Павло Плющ. — К.: Видавництво Київського університету ім. Т. Г. Шевченка, 1971. — 205 с.
5. Потєбня А. Теоретическая поэтика / Александр Потєбня; [Сост. А. Б. Муратов]. — М.: Высш. шк., 1990. — 342 с.
6. Тарнавський В. Порожній п'єдестал: [Роман] / Валентин Тарнавський. — К.: Рад письменник, 1990. — 428 с.

*Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.*

УДК 821.161.2-312.1.09

Тетяна Мегеря

**«ЗИМОВА КАЗКА» ЛЕОНІДА КОНОНОВИЧА:  
ОСОБЛИВОСТІ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО НАРАТИВУ**

*У статті розглядаються особливості наративної стратегії у мікроромані «Зимова казка» Леоніда Кононовича. Розкривається взаємозв'язок між жанровою формою твору та його оповідною конструкцією.*

**Ключові слова:** мікророман, наратив, наративна форма.

*В статье рассматривается особенность нарративной стратегии в микроромане «Зимняя сказка» Леонида Кононовича. Раскрывается взаимосвязь между жанровой формой произведения и его повествовательной конструкцией.*

**Ключевые слова:** микророман, наратив, формы нарратива.

*In the article peculiarities of narrative strategy in micronovel «Winter Fairytale» by Leonid Kononovich are considered. Interrelation between genre form and its narrative construction is revealed.*

**Key words:** micronovel, narrative, forms of narrative.

Література стає читабельною лише за умови її повної відповідності вимогам читацької епохи, саме тому простежується тенденція до звуження текстових розмірів, з більшою концентрацією подій та фактів. Тож не випадковою є поява такого жанру, як мікророман. Як висловився один з письменників-мікророманістів Юрій Дружников, «у сучасного читача ХХІ століття немає часу на прочитання роману розміром 300 сторінок. У нього є ввечері півтори години, коли він це може прочитати від початку до кінця» (див.: [8]). Перед автором, котрий обрав такий жанр, стоїть завдання «спресувати» зображену дійсність, яку потім при прочитанні реципієнт зможе розгорнути в своїй уяві; за такої умови буде створена цілісна картина.

Творчість Леоніда Кононовича здебільшого спрямована на переосмислення історичного минулого українського народу. І у своїх творах автор постійно шукає нові форми синергії, за допомогою яких модулюється нове бачення української ментальності. З цієї позиції жанр мікророману розкриває нову площину для творчих пошуків. У даній статті розглядаються жанрологічні і наративні риси твору Леоніда Кононовича «Зимова казка».

Мікророман, як і ряд інших сучасних творів, зберігає формально-змістовий зв'язок з романом, але не відповідає загальноприйнятим романним обсягам тексту. У сучасному літературознавстві його відносять до окремого жанру — мікророману, — який характеризується тим, що за рахунок особливої організації форми твору втілюється романний тип художнього змісту та обсягу тексту, наближеного до малих прозаїчних жанрів. Говорячи про поетику мікророману, неодмінно порівнюють його з традиційною жанровою формою роману. При цьому виникає питання, чим вони принципово відрізняються один від одного. Різниця полягає не тільки у відсутності детальних описів речей, філософських роздумів; на сторінках мікророману читач не зустріне зображення душевних перипетій героїв, але усе зазначене все ж таки як натяк наявне у творах такого жанру.

Як зазначає російська дослідниця Анна Побежимова, «парадокс мікророману як жанру полягає в тому, що в основі його поетики лежить уміння автора створювати «оптичну оману» читачького зору і сприйняття» [7, с. 114]. Якщо це авторові вдається, то в уяві реципієнта текст не ущільнюється до одиначної події (як це, наприклад, притаманно оповіданню), а, навпаки, розширюється до розмірів роману.

Мікророман — це лаконічна оповідь, у якій читачеві відводиться роль співавтора. Цей жанр охарактеризується як такий, у котрому романний сюжет уміщено у новелістичну обгортку. Тут «макрозміст міститься у мікроформі» (див.: [5]), при цьому спостерігається дотримання принципу німецької філологічної структури роману: долі героїв ДО-ТЕПЕР-ПІСЛЯ. Саме це простежується у мікроромані Леоніда Кононовича «Зимова казка».

У «Зимовій казці» постають паралельні долі п'яти героїв — Карася, Наталки, Пилипа, Надії та Галини. Автор кількома штрихами змальовує їхнє багато в чому схоже, спільне дитинство, що згуртовує їх. А тому вони являють споріднену групу. Про них навіть примовка була: «Наталка-моталка, і Дядько Галка, і Надька-циганка, Пилип і Карась» [6, с. 79], чим підкреслюється, що вони нерозлучні, всюди разом. Але у подаль-

шому текстуально їхні життя розділяються автором. Далі подається лаконічний життєпис кожного з героїв, оформлений в окремі глави. По суті, це самостійні мікротексти, які поєднуються тонким зв'язком непомітного переходу від опису долі одного героя до наступного. Тим самим відкривається їх текстувальний зв'язок, хоча в реальному житті вони є відірваними один від одного.

Отже, спершу Леонід Кононович вводить читача в сферу «ДО» — дитинство героїв. Розповідь ведеться від третьої особи, причому наратор виступає прямим учасником подій: він хронікер, котрий задокументовує їх. Короткий зріз долі десятирічних дітей закінчується описом кумедного випадку із зайчиком. Як відомо, останнє найбільш запам'ятовується.

І одразу, без будь-якого переходу, автор вводить читача у «ТЕПЕР», яке для кожного з героїв є своїм. «Тут життя п'ятьох людей подано у такому насиченому подіями поліфонічному згустку, що не завжди встигаєш ухопити хронологічну нитку. Кожного з них знаходить свій фатум» [9]. Ефект контрасту допомагає повною мірою досягнути масштабність мінітрагедій людського життя, які губляться на тлі катастрофічного макрокосму суспільства.

Леонід Кононович подає різноманітні соціальні площини: у романі постають життєві замальовки від трудяги на заводі, який «кров'ю і потом» [6, с. 97] заробляє гроші, і до злодія-рецидивіста, для котрого «ні грама чоловік не вартий. Ні копійки...» [6, с. 90]. У традиційному романі автор узяв би на себе функцію не тільки літописця. Він би художньо осмислив передумови виникнення певних подій, прослідкував би їх причинно-наслідковий зв'язок. У випадку з мікророманом ліричні та філософські відступи нівелюються. Цілком можливо, що популярність мікророману пояснюється недомовленістю і невисловленістю думок сучасників. Читаючи подібні твори, кожен інтелектуал здатен розкрити свій внутрішній потенціал мислителя, переосмислити сутність людського буття, градацію соціальних критеріїв, занепад моральних цінностей на прикладі діючих осіб.

З цих позицій варто детальніше розглянути «ТЕПЕР»-життя кожного з п'яти персонажів «Зимової казки», кожен з яких ви-

ступає втіленням колективного портрета населення. Розпочинається все з самого «низу», бо спершу Леонід Кононович зосереджується на долі декласованого елемента Карася, який пішов по етапу. Автор зображує людину, яка, хоч і не патологічно, — жорстока (їй не завдає задоволення когось убивати), але одержима зі знаком мінус — це набагато страшніше. Так вимальовується постать індеферентного обсерватора, якому просто цікаво спостерігати за тим, як хтось корчиться від болю: «...міг ударити... не від зла. Зла він ніколи не мав. Він взагалі був напрочуд лагідним чолов'ягою. Він просто так це робив. Просто так. Щоб подивитися, як це воно буде, — як це людина буде корчитися. Та й нудьга ж була...» [6, с. 85–86].

Карась — це не Раскольников Достоевського, його не мучать сумніви, чи має він право на вбивство, оскільки вже обрав свій шлях. Розкриваючи долю цього персонажа, автор вдається до прийому ретроспекції, що дозволяє зекономити текстовий простір. «Штриховість» зображення не заважає створенню цілісного полотна. І хоча у творі не подається детальний опис поступової деградації особистості, не втрачається основний сенс, бо головним тут є результат, який вражає.

По суті читач занурюється у внутрішній світ злочинця, певною мірою вживаючись у нього. Автор віртуозно створює стереоскопічність зображення, використовуючи характерний мовний стиль, притаманний злочинцям: «корефан», «лох», «блатний». Яскраво зображує тюремні будні, побут ув'язнених. Карась пройшов повну школу рецидивіста: втеча з тюрми взимку (така його «зимова казка»), поневір'яння у тайзі. І, зрештою, дах одного з будинків, облога. Він чітко усвідомлює, що незабаром все скінчиться. І від цього стає спокійним. Складається враження, що персонаж на порозі нового етапу і зараз підбиває підсумки. «Перед ним стало усе, про що він думав, і що робив, і те, що мусить зробити — сьогодні, себто зараз через декілька хвилин чи трохи пізніше, — й він відчув у собі певність, якої не почував раніше» [6, с. 94].

Лаконізм зображення впливає на читацьку уяву навіть сильніше, ніж значний опис переживань, коли автор все продумує і викладає аж до найменших деталей. Мікророман зобов'язує

реципієнта стати співавтором і співучасником подій. На прикладі «Зимової казки» сприймач має змогу пережити долю і злодія, і трудівника, і дівчини, яка заробляє гроші як доведеться, і продавщиці з гастроному. Спробувати помислити, як так може трапитися, що у людській свідомості формується думка про всездозволеність, бо «хто не блатний — той не людина. Блатний — це справді звучить так, як треба. А решта... решта непотріб. І вони нічого не варті. Ні грама не варті... наче коти. Але коти нікому не треба. А ці — треба. Щоб від них одняти щось... І їх можна вбивати. А можна і не вбивати... це вже як сам захочеш» [6, с. 86].

Постає людина, яка вступила у стан душевної порожнечі, але вона «держала незгірше ніж твердь. І тоді все стало не таким. Цілий світ зробивсь як величезне море — як велетенське море, що все по коліна... й люди, і їхні будинки, й усе — зробилося наче ганчір'я. Таким воно стало. Отак воно. Отак» [6, с. 90–91]. Усю глибину морального провалля рецидивістів автор передає через іменну символіку: у мікроромані «Зимова казка» вказано не імена, а саме псевдопрізвиська: *Біджо*, *Патлах*, *Малюк*. І це символічно, тому що людина дає клички тваринам, а не людині. І за логікою життя героїв твору людина зводиться до стану звіра. З твору можна простежити, що за моральним станом вони здеградували до рівня хижаків. І з цим пов'язаний символ ведмедя, якого, загнаного у барлогу, вони вбивають. Символічно, що згодом вони повторюють його долю — коли їх оточили на даху. Якщо вважати цих персонажів хижаками, то за логікою, вони вбивають собі подібних (ведмідь). Для них нема нічого святого на землі, а люди лише мотлох. І водночас собі подібні теж виявляються непотребом. Отже, за допомогою синтезу двох видів символізації (іменної та бестіарної) автору вдалося показати остаточне знівелювання будь-яких моральних норм у свідомості злодіїв.

Характерною ознакою мікророману є те, що в кожному абзаці сконцентровано значний обсяг інформації. Тому цитування потребує повного відтворення всіх елементів текстопродження. Завдяки цьому читач опиняється у згустку подій, що миттєво оточують. Не існує довгограючої експозиції та

зав'язки — тут опиняєшся одразу в кульмінації, а остаточну розв'язку потрібно вже домислити самостійно.

Не встигнувши вийти з одного подієвого кола, читач одразу включається в інше. Прикметним для мікророману є миттєвий перехід від одного аспекту зображення до іншого. Відчуваючи ще вплив думок Карася про тих, хто нічого не вартий, про те ганчір'я, лохів, реципієнт непомітно для самого себе опиняється в сфері «ТЕПЕР» Пилипа, який працює на заводі, живе в гуртожитку. Життя його нагадує циклічний оберт — від зміни до зміни. У нього заводиться дівчина (саме «заводиться»), але все є тимчасовим. Така думка стає лейтмотивом Пилипової долі. «Першою була тимчасовість. Бо тимчасовим було все... люди, стосунки, авта... все кудись бігло на зламану голову — бігло й не знало, куди воно біжить» [6, с. 99]. Простежується опозиція сільської розміреності та приголомшуючого лету урбаністичного соціуму. Місто показане крізь призму сільського світосприйняття. Пилип спочатку з оптимізмом дивився у майбутнє, мовляв, можна так жити у гуртожитку, навіть сім'ями, і був задоволений життям. Але з часом самоаналіз і результати споглядання оточуючого середовища привели його до висновку, що все довкола ненадійне: «Головне полягало в тім, що хитався цілий світ у своїй ненадійності, у своїй цинічно-нахабній облудності, примарний, мов зображення на екрані» [6, с. 101]. Через те стався світоглядний злам героя, бо перед ним проявляється оголена реальність, від якої стає моторошно. Подібний психологічний дискурс можна спостерегти і в долі Карася, для якого характерна гігантоманія, він переживає синдром надлюдини. Божим Пилип, навпаки, виступає опонентом проти людського потоку. Він усвідомлює, що «життя тут не було... тут був тільки лискучий момент, оцей сьогоднішній момент... Він не жив, як хотілося, — а це було порушенням. Жити не так, як хочеш — це не життя. Це існування» [6, с. 101].

Автор залишає свого героя у найвідповідальніший час, коли той зазнав краху світоглядної конструкції. Пилип у кінці епізоду «ТЕПЕР» йде за якимось чоловіком, кимось невідомим. Можливо, це він сам — майбутній, який позбувся оманливих стереотипів і рушає далі.



На прикладі Пилипа зображено долю всього робочого класу за радянських часів. Важка праця, життя сімей «за ширмами», черга на житло й одноманітне існування. Людські стосунки втратили свою інтимність, все відкрите. Дівчина, яка уподобала Пилипа, намагається створити сім'ю, бо так треба. А сам юнак без усіляких почуттів зустрічається з нею, і навіть спогади про це сірі. Зрештою така одноманітність викликає внутрішній протест, вихід з якого буде у втечі з міста і поверненні до села.

Про такий фінал читач дізнається наприкінці «Зимової казки» з розмови наступних двох героїнь — Наталки та Галини, про яких сказано менше. Галина працює на швейній фабриці, і нещодавно їй пощастило купити шкіряні чоботи і дублянку. Автор не випадково вказує на цю деталь, певне, для неї це є важливою подією.

Випадковість показана в самій зустрічі двох героїнь. І тим більше дивно, що, живучи поруч, вони довго не бачились. За допомогою ефекту контрасту автор передає повноту характерів і долі жінок. Галина, хоч і не має великих грошей, зберегла в своїй душі природність, чесність. Вона єдина з усіх героїв, хто не загубив пам'ять про минуле: «Пам'ятаєш, — раптом обізвалася Дядькова Галка, — який ото зайчик у нас був...» [6, с. 111]. Дитячий спогад по суті виступає образом минулого, розгортаючи лаконічну картину дитинства, коли їхні долі були ще невідомими, але відчували вони себе щасливими. Не так, як це сталося пізніше, коли кожного з них по-своєму життя зламало.

Наталка виступає узагальненим образом так званого «середнього класу». Разом з чоловіком вони важкою працею заробляють на добробут. І все в них є, дім — повна чаша, проте, Наталку не можна назвати щасливою. Світ речей, набувальництво, усе матеріальне вийшло на передній план, закривши собою спілкування з дітьми. Її ставлення до сина розкрите у короткому діалозі: «Це твій малюк, Наталю, — сказала Дядькова Галка, — диви, який гарний хлопчик! — Мій, та в мене їх двоє, ану зачини двері, а то уб'ю! Не слухають часом. Але в мене чоловік їх добре в руках держить. Тільки почнуть казитися або що... то він паском їх зразу, паском!» [6, с. 110].

Наталці відведена роль гомодієгетичного оповідача, тобто «наратора, який є персонажем у ситуаціях і подіях» [10, с. 31]. На відміну від подруги, вона буває в рідному селі, тому їй відома доля Надії. Як того вимагає жанрова структура мікророману, опис життя останньої вкладається в один абзац: невдало вийшла заміж: «чоловік пив та здівався з неї. Дак вони пожили трохи та й розійшлися, і вона робила десь там у городі, а Пилип приїхав та й розшукав її. І живуть зараз, Боже, як добре!.. Аж не віриться, Галочко... що так воно може бути в людей, що так воно може вернутися все!..» [6, с. 107].

В останньому епізоді «ТЕПЕР»-простору читач через призматичний вгляд Наталки у події минулого опиняється у колі «ПСЛЯ». Таке поєднання часопросторових площин дає змогу зекономити текстовий план вираження, причому не втрачається повнота зображення.

Справа читача — зібрати мозаїку, дізнавшись від Наталі, що Карась потрапив до тюрми, Пилип повернувся у село і там живе з Надією. Прикметно, що паралельне зображення долі різних героїв не є відокремленим, усі епізоди поєднані між собою за допомогою мікрозв'язків. Так, наприклад, життєві простори Карася і Пилипа переплетені текстуально таким чином: «А втім, це може, йому тільки здалося. Може, це тільки здалося? Хіба ж розбереш його...

...Не розбереш. А однак, — підсвідомо, у глибині душі, він відчував цю певність» [6, с. 94]. Заслуговує на увагу така деталь, що відповідь на екзистенційне питання одного героя знаходиться в життєвому досвіді іншого. Це черговий раз доводить тезу, що у мікроромані кожен рядок являє собою значний інформаційний масив. Крім того, у такий спосіб автору вдається підкреслити, що життя людей пов'язане. Навіть думки є певною мірою однаковими чи, принаймі, схожими.

Слід відмітити роль ефекту контрастності. Так читач стає не простим сприймачем повідомлення, а передусім, аналітиком. Перед ним викладені факти, а який висновок буде зроблено, залежить від його досвіду і настрою. Для «Зимової казки» характерним є зображення значної варіативності соціальних шарів населення, що робить твір по-своєму актуальним для

кожного, хто його читає. І тим самим передбачається багатоплановість потрактувань. У жодному з епізодів не знайти авторської позиції, тому що він — лише повідомлювач.

Нерозривність оповідності продовжується наступним зв'язком між Пилипом та Галиною: «На той час йому виповнилося двадцять сім років...

...двадцять сім! Боже милий... а коли ти вже прожив оце стільки років, то це добрий шмат життя... — дарма що на цей час ти вже добився в ньому якоїсь місцини» [6, с. 103].

Щоб зрозуміти такого типу твори, як «Зимова казка», слід їх перечитувати — це дає змогу більшою мірою розшифрувати текстуальну коду. У подальшому читач дізнається, що Галина була найменшою. Отже, між нею та Пилипом різниця в кілька років. А «ТЕПЕР»-простори їхні перетинаються на зламному для кожного з них віці двадцяти семи років. Отже, черговий раз можна простежити, як циклічність життя Всесвіту відбивається не тільки в загальнолюдській історії, але й в окремих людських долях. Як стає відомо, Пилип після внутрішнього незадоволення плином свого життя, екзистенційного зламу повертається в село. І тут же відкривається майбутнє Галини: можна припустити, порівнюючи їхні з Пилипом долі, що героїня обере подібний шлях повернення.

Через усю збірку лейтмотивом проходить думка про повернення до початків, до рідного порогу. У цьому випадку зворотний хід набуває сенсу не деградації, а, навпаки, духовного оновлення, збагачення. Звернення до першоначала — вихід із замкненого кола, який трактується як логічне продовження людського існування. Це простежується на прикладі життя однієї людини (новела «Повернення»), групи героїв (мікророман «Зимова казка») та заключного твору збірки — новели-есе «Дерево», в якій це питання трактується в загальнолюдському контексті. Автор надає бажаним можливість різнобічно осягнути саме поняття «повернення». Саме таке призначення екзистенційної психоделічної прози — не просто прочитати і забути, а у процесі сприйняття пережити проблему, пізнавши сутність якої, знайти шлях для її подальшого вирішення.

Сама назва мікророману алюзійна: ерудований читач одразу звертається до творчості відомого німецького класика Генріха Гейне та його поеми «Німеччина. Зимова казка», зокрема. Безперечно, порівнювати твори двох полярних в усіх планах письменників неймовірно. Але спільним для них є той самий лейтмотив повернення.

У поемі герой повертається з Парижа до рідної Німеччини, в українському мікроромані — з міста у село. І хоча концептуальні завдання обох авторів діаметрально протилежні (Гейне таким чином показав розруху на німецькій землі, у сатиричному ключі інтерпретував вади феодальної роздробленості, а Кононович увиразнює різні шляхи до душевного оновлення українців; тим часом досягається, за художньою версією письменника, зверненням до праєства нації — села), сам факт повернення є спільним.

У контексті твору назва сприймається доволі широко. Як уже зазначалося, події відбуваються взимку, точніше, кульмінація, що є в той же час пороговим моментом для світоглядних настанов кожного з героїв. І в різних епізодах кожного разу йде сніг, що притрушує життєві уламки, припорошує сліди. Сніг — аналогія дощу, який змиває старе, очищує.

Епізод з дитинства закінчується взимку, тільки різниця полягає в тому, що тоді все справді нагадувало казку. Доросле життя назвати казковим можна тільки з іронічною тональністю, бо і фінал далеко не щасливий. «Зимова...» — це казка для дорослих про реальність, де життя показане таким, яким є насправді — без глянцю і прикрашання.

У загальнотекстовому аспекті виникає розмисел про способи формування людської особистості: чому з добрих дітей виростають злодії (Карась), як черствіють душі людей (Наталка). «Зимова казка» надається для трактування як філософський твір. Життя дорослої людини сповнене «пригод», а тому важливо вчасно замислитися над причинами та наслідками.

Сюжет мікророману організовано таким чином, що читачеві відомо про багато подій, у вірогідності та достеменності яких самі герої сумніваються. Це нагадує виставу в театрі: глядач знає, що Дездемона не винна, а Джульєтта жива, тільки

спить, проте це їхнє потайне знання, а ті, хто на сцені, цього не знають. Третя інстанція, якою є читач, і у «Зимовій казці» без утруднень адекватно сприймає мотиви й особливості поведінки Карася, розуміє, в яку «командировку» він поїхав: «...то оце, каже його батько, за границею зараз Карась. Десь там робить і сильно великі гроші получає. Авжеж, це вже год із дванадцять! Якось батько їздив до нього в Москву, то він уже готувався в ту командировку. Й така то секретна командировка, що ні листів звіди, нічого... сильно секретна, видать!» [6, с. 109].

Автор показує трагедію маленької людини у великому місті, що згубно впливає на її психіку. З Наталчиних слів стає відомо, що Надя з Пилипом добре живуть у селі, і вона їм по-своєму заздрить, хоча водночас у матеріальному плані анітрохи не гірше від них живе. Таким чином окреслюється негативний вплив урбаністичного способу життя, внаслідок якого збіднюється душа. Причиною цього є різка зміна пріоритетів, коли людина з одного соціуму (селянського) потрапляє в інший, більш заангажований, де гроші та побут на передньому плані. У такій ситуації кожен намагається знайти сенс свого існування, усвідомити своє місце в оточуючому світі.

Читаючи мікророман Леоніда Кононовича «Зимова казка», реципієнт усвідомлює, що «найбільш глибока причина проблемності існування людини та соціуму знаходиться ніби всередині самої особистості і пов'язана з її станом духовності, моральним здоров'ям» [11].

Характерно, що автор ставить крапку саме в той момент, коли виникає необхідність пояснювати читачеві закономірності розвитку тих чи інших ситуацій, чому все так трапилось, а не інакше. Тим часом читач сповна відчуває нюанси психологічних перипетій, простежує причинно-наслідкові зв'язки, стає співавтором тексту, «дописуючи» фінал і домислюючи майбутнє кожного з героїв. У даному випадку «Зимова казка» постає метатвором, який поповнюється щоразу із черговим його перечитуванням тексту і інтерпретаторів.

Порівняно новий жанр дає змогу по-особливому точно, сконденсовано переосмислити і розкрити події межі тисячоліть. Це осучаснений погляд крізь призму постмодерного сві-

тогляду. Але нова форма не відволікає читача від осягнення сенсу тексту, а, навпаки, привертає увагу до його ключових моментів. Тут мова йде про певну гру з читачем, який стає пошуковцем. Інтелектуальне прочитання виключає відсторонене сприйняття, у даному випадку читач проживає певний часовий відрізок разом з персонажами.

Леоніду Кононовичу вдалося залучити сучасного українського читача до елітарної прози, поставивши перед ним декілька питань, відповідь на які кожен знаходить самостійно.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький Ф. Оповідання, новела, нарис/ Федір Білецький. — К.: Дніпро, 1966. — 88 с.
2. Веретільник О. Леонід Кононович: творчість у національно-екзистенційному форматі / Олена Веретільник // Українська мова та література. — 2006. — № 41–43. — С. 64–70.
3. Даниленко В. Г. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес / Володимир Григорович Даниленко. — К.: Академвидав, 2008. — 352 с.
4. Дмитровский А. Особенности формы и композиции эссе [Електронний ресурс] / Анатолий Дмитровский // Акценты. Новое в массовой коммуникации. — Воронеж: ВГУ, 2003. — Вып. 1–2. — Режим доступу: [http://www.jour.vsu.ru/archiv/editions/accents/accents\\_1-2\\_2003/pdf/](http://www.jour.vsu.ru/archiv/editions/accents/accents_1-2_2003/pdf/).
5. Дэйвис Д. Компендиум романа или микророман? [Електронний ресурс] / Джон Дэйвис. — Режим доступу: <http://lib.ru/PROZA/DRUZHNIKOV/ZhanrXXI.txt>
6. Кононович Л. Повернення / Леонід Кононович. — Львів: Кальварія, 2008. — 128 с.
7. Побезимова А. Чеховский микророман: к вопросу о жанре / Анна Побезимова // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции (Москва, май 2005 г.). — М.: Изд-во МГУ, 2005. — С. 113–117.
8. Петров И. Юрий Дружников: литература — всегда азартная игра [Електронний ресурс] / Ивайло Петров. — Режим доступу: <http://www.seagullmag.com/oartikle.php?id=767>.
9. Пронь Т. Леонід Кононович, «Повернення»: У пошуку себе [Електронний ресурс] / Тетяна Пронь. — Режим доступу: <http://sumno.com/literature-review/u-poshuku-sebe/>.

10. Ткачук О. М. Наратологічний словник / Олександр Миколайович Ткачук. — Тернопіль: Астон, 2002. — 160 с.
11. Учгюль С. Микророманы Юрия Дружникова как новый жанровый канон [Електронний ресурс] / Севинч Учгюль. — Режим доступу: <http://www.druzhnikov.com/text/kritik/7.html>.
12. Филат Т. В. Повествовательные стратегии и нарративные структуры малой прозы И. Шмелева 20-х годов / Татьяна Владимировна Филат // Шмелевские чтения: Сборник научных трудов. — Симферополь: Таврия-Плюс, 2004. — С. 124–132.
13. Шевченко Т. Екзистенційні елементи в романі Л. Кононовича «Я, зомбі» / Тетяна Шевченко // Море. — 2005. — № 1. — С. 187–189.
14. Эпштейн М. «Мыслить литературой», или Эссеизм как художественный феномен [Електронний ресурс] / Михаил Эпштейн. — Режим доступу: <http://skriptum.gramota.ru/myslpism2.doc>

*Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.*

УДК 821.161.1-31.091

*Анна Саворовская*

**РОМАНТИЧЕСКИЙ МОТИВ ВСТРЕЧИ  
С ДВОЙНИКОМ ИЗ ЗАЗЕРКАЛЯ  
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
В. Я. БРЮСОВА И А. В. ЧАЙНОВА**

*В статье предпринята попытка сопоставить произведения В. Я. Брюсова и А. В. Чайнова. Основанием для сопоставления повестей послужил ряд мотивов, ведущим из которых является мотив двойничества. Рассматриваемые повести сближает также общий хронотоп зеркала и характер героев, которые борются за свободу со своими стеклянными допельгангерами. В ходе анализа произведений мы пришли к выводу, что и В. Я. Брюсов, и А. В. Чайнов в своих повестях «В зеркале» и «Венецианское зеркало...» следуют традициям направления романтизма с тем, чтобы воссоздать двоемирие, расщепление личности и героев, вступивших в поединок с inferнальными двойниками, наделёнными демонической силой.*

**Ключевые слова:** романтизм, свобода, мотив, двойник, зеркало, судьба, двоемирие, сюжет.

*У статті зроблена спроба зіставити твори В. Я. Брюсова і О. В. Чайнова. Підставою для зіставлення повістей послужив ряд мотивів, ведучим з яких є мотив двойничества. Дані повісті зближує також загальний хронотоп дзеркала і характер героїв, які борються за свободу зі своїми скляними допельгангерами. В ході аналізу творів, ми дійшли висновку, що і В. Я. Брюсов, і О. В. Чайнов в своїх повістях «В дзеркалі» і «Венеціанське дзеркало...» слідуєть традиціям напряму романтизму з тим, щоб відтворити двосвіття, розщеплювання особистості і героїв, що вступили в поєдинок з інфернальними двійниками, наділеними демонічною силою.*

**Ключові слова:** романтизм, свобода, мотив, двійник, дзеркало, доля, двосвіття, сюжет.

*The article attempts to compare works by V. J. Bryusov and A. V. Chayanov. The basis for the comparison of a number of stories served as the motive of which is a leading motif of duality. Considered as the story brings the total chronotope mirrors and character of heroes who fight for freedom with their glass dopplegangers. The analysis works, we came to the conclusion that V. Y. Bryusov and A. V. Chayanov, their stories, «In the Mirror» and «Venetian mirror...» follow the traditions of romantic destinations in order to recreate of two worlds, dissociation and the heroes who joined the fight with the infernal counterpart, endowed with demonic power.*

**Key words:** romance, freedom, reason, double, mirror, destiny, two worlds, plot.



Мотив двойничества часто используется в различных видах искусства. Его корни — в мифопоэтической модели мира и переживании пространства как дискретного. Наиболее часто к этому мотиву обращаются писатели в переломные эпохи, когда усиливается переживание миражности, неопределенности, неустойчивости всего, что окружает человека, а сам человек утрачивает веру в свою самостоятельность и способность управлять происходящим. К научному осмыслению данного мотива в произведениях литературы и искусства обращались такие ученые, как К.-Г. Юнг, Л. А. Абрамян, М. М. Бахтин, Е. М. Мелетинский, Ю. В. Манн.

Мифопоэтическую основу имеют и представления о зеркале, которое воспринимается в качестве двери, «через которую душа освобождается от власти этого мира, попадая в другой мир» [14, с. 196]. Исходя из исключительной противоречивости самой сути зеркала (оно и отражает, и искажает действительность), А. Злочевская пишет о его парадоксах: «Зеркало двойственно по природе своей: предмет бытовой и мистический одновременно, оно дает нам картину мира, казалось бы, абсолютно точную, а на самом деле в высшей степени иллюзорную». В результате, продолжает исследовательница, «взгляд в зеркало фиксирует раскол нашего «я»: на неоформленное, а потому бесконечное, представление личности о себе и лик завершенный. Законченный образ незавершенного» [4]. Возможно, этим совмещением бытового и мистического, указанием на многомерность, текучесть, изменчивость и обманчивость видимого и привлекало зеркало поэтов разных эпох. В модернистском искусстве начала XX века, как и в литературе романтизма, мотив зеркала связан с представлениями о двойничестве и двоимирии. В. Синкевич справедливо отмечает: «Так как одной из сторон зеркала является удвоение пространственных характеристик отображаемого объекта, то для мифологического сознания эта закономерность проявилась, прежде всего, в удвоении человека, *я сам, и отображенный я в зеркале*» [10]. Писатели часто прибегают к символике зеркал как предметов, с помощью которых двойник проникает в жизнь героев. Показательными в этом отношении являются поэтические произведения З. Гип-

пиус («Зеркала») и М. Волошина («Зеркало»), а прозаически — рассматриваемые повести В. Я. Брюсова и А. В. Чайнова.

На общность художественных принципов А. В. Чайнова и В. Я. Брюсова обратил внимание Владимир Муравьев, который писал: «Литературное творчество Чайнова развивалось в брюсовском направлении. Брюсов, М. Кузмин, Б. Садовский, П. Муратов — особенно их историко-фантастическая проза — вот ряд, в котором нужно рассматривать творчество Чайнова» [8, с. 18].

«Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» — повесть, написанная А. В. Чайновым в Лондоне, в 1922 году. Она состоит из пяти глав, каждая из которых имеет подзаголовок, цель которого — сформировать определенное эмоциональное настроение читателя. Подзаголовки также содержат в себе указание на особенности созданной в произведении картины мира. Оказывается, «за Москвою-рекою существует нечто выходящее за пределы допустимого благонравными педантами» [12, с. 89].

Главный герой повести, Алексей, находится в состоянии коллекционерского сплина, поскольку экспонаты художественного творчества в его яузском особняке не связываются между собой. Желая достичь заключительного синтеза в своей коллекции, Алексей приобретает зеркало, обладающее магическими свойствами, поскольку в конечном итоге оказывается во власти заключенного в его пространстве двойника и даже меняется с ним местами, превращаясь в отражение. Когда же Алексей узнает, как его двойник издевается над оставшейся в реальном мире его женой Кет, он не выдерживает плена и, собрав все силы, вырывается из зазеркалья. Но на этом его страдания не завершаются, так как не только его двойнику удастся скрыться, но исчезает и Кет. Ему удастся победить своего противника. После чего чары рассеиваются, Алексей возвращается в свой особняк, где и застаёт жену.

Повесть В. Я. Брюсова, по сравнению с повестью А. В. Чайнова, намного меньше по размеру, в ней отсутствует деление на главы. Но важнее различие мотивировки мистического. Знакомясь с содержанием «Венецианского зеркала», трудно исключить вмешательство в жизнь героя сверхъестественного. Подза-

головок брюсовской повести «Из архива психиатра» связан не только с исповедальной формой произведения, но и с тем, что мистическое в нем связано с особым психическим состоянием героини, хотя, безусловно, вмешательство сверхъестественного также нельзя исключить. Главная героиня повести, с детства испытывающая любовь к миру зеркал, приобретает роковое зеркало из-за того, что не хочет уступать загадочному отражению, смотревшему на неё. Постепенно между отражением и героиней завязывается поединок, в результате которого героиня превращается в отражение своего зеркального двойника, захватившего ее место в реальном мире. Как и герой А. Чайнова, она подвергается издевательствам своей соперницы, но в конечном итоге побеждает ее и возвращает свое собственное место и положение хозяйки зеркала, а не отражения, находящегося внутри него. Однако сознание ее настолько расщеплено, что, даже находясь в психиатрической клинике, она не может дать себе отчет в том, кто же она на самом деле: человек или отражение.

На возможность соотнесения рассматриваемых произведений указывают уже их названия, а также то, что в них идет речь о проникновении таинственного предмета (зеркала) в жизнь героев. И Алексей, и героиня повести В. Я. Брюсова приобретают зеркала по собственному желанию, о чём впоследствии жалеют, поскольку с появлением зеркал в их жизнь проникают двойники, всеми силами старающиеся занять их место в реальном мире. Поединки с отражениями начинаются с момента, когда герои попадают под власть магических взглядов зеркальных двойников: «...когда я рассматривала это трюмо на аукционе, женщина, изображавшая в нём меня, смотрела в глаза мне с каким-то надменным вызовом» [1] — читаем в повести В. Я. Брюсова. А. В. Чайнов усиливает мотив сверхъестественного характера событий: «...он чувствовал все свои движения связанными и какая-то власть змеиного взгляда приковывала его...» [12, с. 78].

Показательно, что в обеих повестях зло не просто доставляет страдания героям, но они и сами меняются в результате встречи со своими inferнальными двойниками. Повествователь «Венецианского зеркала...» сообщает, что «под наваждением странного зеркала Алексей чувствовал и себя каким-то

другим. Все те элементы его сущности, которые он научился с годами подавлять, с неожиданной бурностью и силой проявились вновь» [12, с. 79]. Зеркало странным образом активизирует отрицательные стороны главного героя повести, обличает его в грубости: «Алексей напряженно глядывался в искривленные черты своего лица, ясно чувствовал всю грубость своей страсти, и эта грубость странно нравилась ему и радовала его» [12, с. 79]. А зеркало в повести В. Брюсова и вовсе поглощает личность героини, заставляя её задумываться над путями решения проблемы: она колеблется между побегом из дома, мыслью разбить зеркало (однако этот вариант означал бы, что зеркало одержало победу над героиней) или ведением борьбы, которую героиня в результате и выбрала.

Оба писателя, характеризую отношения героев с их двойниками, используют существительное «борьба». Причем, характер ее развития близок в обоих произведениях. И Алексей, и героиня повести В. Я. Брюсова, в своём противостоянии зеркальным отражениям, сначала терпят поражение, меняются местами с противниками, оказываясь заточёнными под стекло. Нельзя исключить отсылки авторами читателя к повести Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок», главный герой которой также оказался заключённым под серебряное зеркало, отлитое гадалкой.

Одинаково поведение двойников, захвативших место в мире людей. В первую очередь их вредительство направлено против самих героев. «Она кричала мне в лицо обидные слова, а я не могла отвечать ей. Она грозила мне кулаком и издевалась над моим обязательным повторным жестом» [1] — описывает глумления зеркального двойника героини В. Брюсов. А. Чайнов же вовсе сопоставляет жестокого двойника героя с дьяволом: «Алексей с отчаянием невероятным чувствовал, что черты его лица повторяют гримасы дьявольского двойника, а руки и ноги в каком-то онемении, несмотря на все сопротивление, следуют движению его тела. Стекланный человек, упоенный своею властью, подошел почти вплотную к зеркалу и, иронически выгибаясь в неистовстве невероятных поз, заставлял Алексея свиваться в телодвижениях, напоминавших позы наиболее фантастических персонажей Жака Калло» [12, с. 80].

Роднит рассматриваемые произведения и мотив проявления в жизни героев предопределения. И Алексей, и героиня Брюсова оценивают события, происходившие после приобретения зеркал, не иначе как с позиции вмешательства рока в их жизнь: «Зеркало, ставшее для меня *роковым*, я купила осенью, на какой-то распродаже» [1]; «Помнил точно сквозь сон и тот *роковой* момент, когда он (...) начал снимать тафту со своей венецианской находки» [12, с. 78]. Таким образом, в какой-то момент герои утрачивают свободу и оказываются во власти враждебных им сил. Зеркало, выполняя, с одной стороны, свою прямую функцию, является предметом, через который враждебно настроенные двойники стремятся проникнуть в жизни героев. Примечательно, как оба автора описывают и жителей «зазеркалья». Если у Чайнова — это просто стеклянные двойники, то у Брюсова это — тёмные души реальных людей. Иными словами, В. Я. Брюсов наделяет существ «зазеркалья» демоническими, отрицательными сторонами людей реального мира. У А. В. Чайнова двойник в большей степени имеет inferнальный характер, отождествлен с дьяволом. Подобный мотив мы встречаем и в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: Воланд и его свита проникают в реальную Москву из потустороннего мира также с помощью зеркала.

Мы уже обратили внимание на особенности повествования в рассматриваемых произведениях. Как уже было отмечено ранее, в произведении Брюсова повествование ведётся от первого лица, субъективно, что позволяет исключить фантастическую мотивировку и объяснить происходящее душевным заболеванием героини. Таким образом, зеркальный двойник живет лишь в воображении героини. Но, даже если он и реален, видит его только сама героиня. В повести А. В. Чайнова все обстоит несколько иначе: свидетелями поступков зеркального двойника героя становятся разные люди, обитатели Москвы, что придает событиям большую фантастическую мотивировку — как столкновения человека с дьяволом. В данной повести, как и в «Необычайных, но истинных приключениях графа Фёдора Михайловича Бутурлина, описанных по семейным преданиям московским ботаником Х. и иллюстрированных фитопатоло-

гом У.», герой длительное время борется за счастье с представителем потусторонних сил и в результате одерживает победу. Общим для данных повестей Чайнова свойством является и хаос обстановки, места поединка с фантастическими силами: как Бутурлин борется с чернокнижником, окружённым вихрем карт, так и Алексей, проникнув в дом гадалки, оказывается в круговороте страниц книги с надписью «Oculto», что в переводе с испанского языка означает «скрытый» и отсылает нас к загадочным оккультным наукам.

В. Я. Брюсов завершает свою повесть заточением героини в психиатрическую больницу. Героиня не может совладать со своим эмоциональным состоянием, её не покидает сомнение, она ли реальная живёт в мире, или осталась в зеркале? Одержимая этим переживанием, она желает найти, заглянуть в зеркало. Можно ли сказать, что стеклянный двойник победил её? Наверное, да. Учитывая исповедальную форму повести и её резкое, напряжённое окончание, отметим, что перекрещивающиеся миры зеркал, вывернутая действительность, ранее, в начале повести привлекавшие и захватывающие дух героини, полностью свели её с ума. А коллекционер Алексей, испытывающий романтический сплин в начале произведения, напротив, обрёл покой и личное счастье. Таким образом, окончание обеих повестей диаметрально противоположно их началу (иными словами, жизнь до проникновения зеркала в жизни героев и после него), как бы замыкая повести в кольцо, что добавляет произведениям динамичность и интерес.

Как нам представляется, и Брюсов, и Чайнов, воплощая в своих произведениях идею вторжения потусторонних сил, стеклянных двойников, в жизнь героев с помощью зеркал, следуют традициям романтизма. З. Г. Минц, в своей статье «Новые романтики», относит Брюсова к новоромантической школе [7]. Что касается А. В. Чайнова, то он неоднократно подчёркивал свой интерес к произведениям и художественной манере любимого писателя, романтика Э. Т. А. Гофмана. Размышляя о смысле мотива зеркала в творчестве этого писателя, И. В. Лаптева приходит к такому выводу: «Система образов зеркальности в творчестве Гофмана представляет собой форму рефлекс-

сии о множестве «Я» в каждом из нас и отсюда множественном и неточном способе отражения нами природы, общества, человека. В этих многих «Я», изображенных в его произведениях, человек познает себя в добре и зле, в рациональном и иррациональном, в конечном счете, в безумии. Проблема зеркальности рассматривается как граница искусства Гофмана, как «трансформация, происходящая с субъектом, когда он принимает на себя некий образ» (Ж. Лакан), как непрекращающаяся борьба с Другим, со своим двойником» [5]. На наш взгляд, здесь уместно лишь одно уточнение: как правило, множество ликов (личин, воплощений) имеют в произведениях Э. Т. А. Гофмана персонажи, связанные с инфернальным. То есть имеет место такой художественный прием, как гротеск. Герою же в силу развитой интуиции, силы воображения лишь удастся угадать их дьявольскую сущность. Правда, чаще всего, столкновение с инфернальным завершается поражением (даже гибелью) героя, не имеющего сил противостоять злу. В рассказе «Песочный человек» немецкий романтик представляет читателям героя, попавшего под власть дьявольской силы Коппелиуса, продающего Натаниэлю подзорную трубу, посмотрев в которую, герой, подобно героине Брюсова, теряет рассудок; а в другом произведении Гофмана, «Истории об утраченном зеркальном отражении», главный герой дарит своё отражение в зеркале красавице-Джюльетте, находящейся на службе у дьявола, представленного в образе доктора Дапертутто. Утрату отражения, как и утрату тени, немецкий романтик отождествляет с промыслами нечистой силы.

Тема двойничества, реализованная писателями XX века, сближает героев повестей А. Чайнова и В. Брюсова с доктором Джекилом, столь отчаянно боровшимся со своим злым двойником, мистером Хайдом — центральным персонажем «странной истории» английского писателя-неоромантика Р. Л. Стивенсона. И все же, как нам представляется, каждая эпоха привносит нечто новое и в смысл мотива встречи с двойником из зазеркалья. В связи с этим О. Ю. Осьмухина пишет: «Наиболее полно мифологема зеркала реализуется в литературно-художественном сознании начала XX столетия (в России —

в эпоху Серебряного века), особенно в поэтике символизма, причем — мотив зеркальности становится одной из основ художественного метода символистов, прочно укореняется в сознании. Зеркало играет функциональную роль границы между мирами — границы одновременно материальной (поскольку зеркало — материальный предмет, сделанный из стекла) и нематериальной (поскольку отражающую поверхность зеркала видеть невозможно). Сами миры — отраженные и отражаемые — отождествлялись с символистским миропониманием о соответствии идеального и реального во вселенной, в их взаимосвязи и одновременной мнимости внешнего сходства, что реализовалось в литературной практике — обыгрывании темы зеркальных двойников и взаимоотражаемых миров» [9]. Наше сравнительное изучение произведений А. Чайнова и В. Брюсова помогло нам выявить еще одну не менее, как нам представляется, важную особенность мотива зазеркалья в литературе начала XX века: он помогает полнее, ярче выразить трагизм отчуждения человека, разрыва его связей не только с внешним миром, но и погружения в войну с самим собой. Подтверждением того, что именно эта сторона результата встречи с зеркальным двойником наиболее показательна для литературы этой эпохи, является и небольшой рассказ Александра Грина «Безногий». Сначала герой признается, что не любит зеркал, затем видит отражающегося в зеркале инвалида («жизнь этого рассеченного пополам узника ушла в глаза, блестяще и напряженно бегающие по лицам идущей над ним толпы») и удерживает свой взгляд на нем, хотя калека и был ему «неприятен и жалок», и внезапно делает страшное для себя открытие. «Действительно — я очнулся, — сообщает он. — Зеркала вызывают сны — странное смешение прошлого и настоящего, меняют взгляд, цели и впечатления, — этот хоровод исчез; с болью, крутым твердым винтом прошел сквозь меня день бегущих, чужих ног и пригвоздил к ящику, где я могу шарить руками вокруг своих бедер, шурша бумажками» [3, с. 476]. Безногий калека, которого герой видит в зеркале, — это он сам. Но ему настолько страшно признаваться себе в этом, что он пытается мысленно отделиться от своего нового и, к сожалению, настоя-



щего «я» и жить впечатлениями, ощущениями себя прежнего, уже ненастоящего, сохраняющего свое существование лишь в памяти. Так виртуальное «я» пытается уничтожить, подменить «я» реальное. А зеркало возвращает к себе настоящему. Отсюда — ненависть к зеркалам. У А. Чайнова и В. Брюсова, в отличие от А. Грина, этот мотив отчуждения в большей степени сохраняет связь с мифопоэтической основой символа зеркала как двери в иной мир. Отсюда — возможность судить о мотивировке таинственного в их произведениях.

Выводы. Сопоставив две повести, объединённые общим мотивом двойничества, отметим, что и у Брюсова, и у Чайнова двойники отличаются большим могуществом и силой, чем реальные герои. Вследствие проникновения допельгангеров в жизни Алексея и героини Брюсова, происходит расщепление «Я» последних, двойники занимают их место в мире, заставляя совершать определенные действия (героиня повести Брюсова вынуждена повторять за отражением движения; Алексей — доказывать свою невиновность и бороться за право быть с любимой). Известно, что зазеркалье — пространство смерти, область, где происходит «нелинейное удвоение меняющихся /с увеличением или уменьшением размерности/ пространственных характеристик отображаемого объекта» [10].

Героям приходится бороться с демоническими двойниками за своё право на существование в реальном мире, в результате чего Алексей выигрывает битву, а героиня Брюсова попадает в сумасшедший дом. Рассматриваемые повести объединяет общий хронотоп зеркала, мотив двойничества и характер решения проблемы — борьба, которую Алексей, в отличие от героини Брюсова, выиграл.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Брюсов В. Я. В зеркале / В. Я. Брюсов. — Режим доступа к электронному варианту: [http://az.lib.ru/b/brjusow\\_w\\_j/text\\_0320.shtml](http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_0320.shtml)
2. Брюсов В. Я. О искусстве / В. Я. Брюсов. — Режим доступа к электронному варианту: [http://dugward.ru/library/brusov/brusov\\_o\\_iskusstve.html](http://dugward.ru/library/brusov/brusov_o_iskusstve.html)

3. Грин А. С. Крысолов: повести, рассказы / Александр Грин. — М.: Эксмо, 2011. — 640 с.
4. Злочевская А. Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова / А. Злочевская // Вопросы литературы. — 2008. — № 2. — Режим доступа к электронному варианту: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/2/z19.html>
5. Лаптева И. В. Культурологическое прочтение Э. Т. А. Гофмана на рубеже XX–XXI вв. Онтологизм фантастического : дис. ... доктора философских наук / Ирина Валерьевна Лаптева. — Саранск, 2008. — Режим доступа к электронному варианту: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/290835.html>
6. Мафтин Н. Містичне як прояв готичної літератури / Н. Мафтин // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. — Чернівці : Чернівецький нац. унт-т, 2011. — Вип. 84. — 352 с.
7. Минц З. Г. Новые романтики / З. Г. Минц. — Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/romantiki.html>
8. Муравьев В. Б. Творец московской гофманиады / Вл. Муравьев // Чайнов А. В. Венецианское зеркало : повести / [вступ. статья и примеч. В. Б. Муравьева]. — М. : Современник, 1989. — С. 5–23.
9. Осьмухина О. Ю. Зеркало (зеркальность) / О. Ю. Осьмухина // Знание. Понимание. Умение. — 2008. — № 1(2). — Режим доступа к электронному варианту: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/1\(2\)/osmukhina/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/1(2)/osmukhina/)
10. Синкевич В. Феномен зеркала в истории культуры / В. Синкевич. — Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/sink/fen\\_zerk.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/sink/fen_zerk.php)
11. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х — начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду / Е. В. Тырышкина. — Новосибирск: Изд. НГПУ, 2002. — 151 с.
12. Чайнов А. В. Венецианское зеркало : повести / А. В. Чайнов — М. : Современник, 1989. — 256 с.
13. Шалагінов Б. Німецький романтизм і містичне / Б. Шалагінов // Поетика містичного : [колективна монографія] / упорядк. О. Червінської. — Чернівці : Чернівецький нац. унт-т, 2011. — 320 с.
14. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреева и др. — М.: ООО «Издательство Астрель»; МИФ; ООО «Издательство АСТ», 2001. — 576 с.

*Стаття надійшла до редакції 10 листопада 2013 р.*

УДК 821.161.1-311.3.09

*Викторія Широкова*

**ПОЭТИКА ИМЕНИ В РОМАНЕ  
М. КУЗМИНА «ПУТЕШЕСТВИЕ СЭРА  
ДЖОНА ФИРФАКСА ПО ТУРЦИИ И ДРУГИМ  
ПРИМЕЧАТЕЛЬНЫМ СТРАНАМ»**

*В статье рассматриваются собственные имена главных героев романа М. Кузмина «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам». Проводится анализ связи имени персонажа с развитием действия.*

**Ключевые слова:** антропонимика, собственные имена людей, М. Кузмин, Джон Фирфакс, имя Иван.

*У статті розглядаються власні імена головних героїв повісті М. Кузміна «Пригоди сэра Джона Фірфакса...». Проводиться аналіз зв'язку між іменами персонажів та розвитком подій у творі. Аналізуються участь персонажів повісті на долю та рішення головного героя.*

**Ключові слова:** антропоніміка, імена людей, М. Кузмін, Джон Фірфакс, і'мя Іван.

*This article reviews the names of the heroes of the Mikhail Kuzmin's novel «The Travel of John Fairfax...». The connection between the name and the march of events in the novel is under analysis. It's also investigated the characters' contribution in the lifestyle and mode of thoughts of the main personage.*

**Key words:** anthroponomastics, personal names, Mikhail Kuzmin, John Fairfax, the name Ivan.

На судьбу каждого человека влияет выбор его имени. Ведь имя имеет свое значение и таким или иным образом предопределяет дальнейшее развитие жизненного пути, его характер и, иногда, отношение окружающих и самого обладателя имени к себе. Не случайно писатели уделяют такое пристальное внимание выбору имени главного героя, так как удачно выбранное имя — половина успеха произведения.

М. Кузмин, хотя и является противоречивым писателем и старался не поддаваться всеобщим тенденциям в литературе, тем не менее, выбирал своих персонажей с кричащими и тоже весьма неординарными судьбами и под сильными и властными именами Александр, Иван, Жак, Джон, Джек, Улисс и т. д.

М. Кузмин относится к писателям, которых еще при жизни «забыли»; много его произведений пропало, особенно последних лет творчества. По этой причине часть прозаических произведений писателя либо исследованы недостаточно широко, либо вовсе остались незамеченными и ждут своей очереди. Изучению прозы М. Кузмина посвящены работы А. Пуррина, Е. Певак, Е. Ермиловой, И. Шатовой, И. Антипиной. В своих исследованиях они уделяли внимание в основном повести М. Кузмина «Крылья», которая является своеобразной «визитной карточкой» писателя. В одном из современных отзывов отмечается, что «Кузмин продолжал писать прозу до конца 1910-х годов, но его остальные романы, повести и рассказы, в основном искусно стилизованные под позднеантичную прозу или XVIII век, привлекли меньшее внимание критики, чем «Крылья» [6]. Поэтому практически не изученными остаются его прозаические произведения.

Сегодня стало появляться больше работ, касающихся структуры романов писателя (Г. Ю. Завгородняя, О. Г. Егорова, В. Д. Миленко, И. В. Антипина). Данные исследователи в своих работах предпринимают первые попытки расшифровать имена главных героев произведений.

В данной статье впервые предпринимается попытка выявить влияние имени героев романа «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» на их судьбу и развитие действия.

Роман был написан в 1909 году и является еще одним примером удачного стилизованного произведения под плутовской роман XVIII в.

Главным героем романа, как нам становится известно уже из названия произведения, является Джон Фирфакс. Это молодой человек, 19 лет, который принадлежит к роду Фирфаксов, но своих родителей вовсе не помнит, «потеряв их еще в детстве», поэтому он «воспитывался у дяди с материнской стороны» судьи в Портсмуте (Англия) Эдуарда Фая [2, с. 358].

Джон — английский вариант русского имени Иван, являющегося в свою очередь производным от библейского имени Иоанн. Данное имя носили:

1. Один из 12 избранных учеников Господних, писатель четвертого Евангелия, который был любимым учеником Иисуса. Причем, Иоанн был одним из учеников Иоанна Крестителя. Его сердце было «восприимчиво к глубоким религиозным впечатлениям... оно стремилось к наилучшему духовному ведению и разумению тайн Божиих сравнительно с его современниками» [1, с. 297];

2. Креститель Господний, который «проповедовал в пустыне Иудейской и призывал народ к покаянию в грехах и исправлению жизни» [1, с. 296–297]. Иоанн Креститель родился у престарелого священника и его жены за 6 месяцев до рождения Иисуса, а его появление и служение было предсказано Гавриилом, Исаиею и Малахией [1, с. 296].

Известно, что М. Кузмин был старообрядцем, что всегда находило отражение в его творчестве, выбор имени персонажа не стал исключением.

Использование писателем данного библейского имени позволяет предположить тот факт, что все действия персонажа руководились и направлялись Всевышним.

С другой стороны — имя Иван — традиционное имя главного героя русских народных сказок, который, несмотря на свою кажущуюся глупость и доверчивость, выходил практически из всех ситуаций «сухим из воды».

В связи с вышесказанным, в русских сказках к основному имени — Иван — добавляется своего рода прозвище, постоянный эпитет — Дурак. Над ним всегда все смеются, ругают и даже в семье он становится отверженным. Но он стал еще одним подтверждением слов величайших мудрецов древности — Сократа (Я знаю только то, что я ничего не знаю), Лао-цзы (Умные — не учены, ученые — не умны). «Назначение Дурака — и всем своим поведением, и обликом, и судьбой доказать (точнее говоря, не доказать, поскольку Дурак ничего не доказывает и опровергает все доказательства, а скорее наглядно представить), что от человеческого ума, учености, стараний, воли — ничего не зависит. Все это вторично и не самое главное в жизни» [5, с. 43].

Согласно А. Д. Синявскому, Иван-Дурак постоянно находится в ожидании «удачи», истины, которая сама придет к

нему, без каких-либо усилий с его стороны и в этом есть своя логика. «Во-первых, потому, что Дураку уже никто и ничто не может помочь. И сам себе он уже не в силах помочь. Остается одна надежда: на Божью помощь. Во-вторых, Дурак к этой помощи исполнен необыкновенного доверия. Дурак не доверяет — ни разуму, ни органам чувств, ни жизненному опыту, ни наставлениям старших. Зато Дурак, как никто другой, доверяет Высшей силе. Он ей — открыт» [5, с. 44].

Персонаж всегда отправляется «куда глаза глядят», «куда голова понесет», а это означает, что он повинуетя первой пришедшей безумной мысли и идет по неизвестному ему пути, который затем оказывается единственно верным или спасительным.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что автор романа уже первым именем своего героя подводит читателя к представлению о простодушии как одной из главных черт героя. А значит, использование данного имени дает писателю возможность направить персонажа по своему, отличному от понятия «правильный», пути.

Не менее важное значение в жизненном пути героя принимает его фамилия — Фирфакс, которая в английском варианте звучит как Fairfax. Таким образом, если рассмотреть ее по частям, то получается Fair — честный, сказочный, справедливый и fax — передавать сообщение. Итак, его фамилия в буквальном переводе означает «справедливое сообщение», и таким значением автор говорит читателю, что герой в своих действиях будет руководствоваться только голосом чести и совести, в чем сможем убедиться на протяжении всего произведения [5, с. 169].

Дядя героя, Эдуард Фай, который взял на воспитание осиротевшего племянника, также относительно сложной судьбы человек, который живет только согласно своим принципам. Его фамилия — Фай — имеет несколько способов написания в английском языке — Fay, Faye, Feu, которое происходит от 1) французского местечка; 2) от слова Fairy. Таким образом, фамилия персонажа соответствует первой части фамилии Джона. Причем полностью предопределяет род занятий героя — справедливого (автор нам ничего по этому поводу не сообщает, кроме того, что он был скрягой) судьи.

Имя же — Эдуард — является русской манерой произношения английского варианта Edward, что с древнего английского переводится как ead — собственность, владение, и ward — страж, защитник. Следовательно, Эдвард (или Эдуард) означает защитник владений, собственности, коим и был наш герой.

Значит, можно предположить, что автор выбрал данное имя не случайно, ведь именно он стал воспитателем Джона и распорядителем всей собственности и средств его родителей.

Особое место в жизни Джона Фирфакса занимал его лучший друг — сын аптекаря Эдманд Пэдж, который «был тих, послушен, скромн, помогал отцу...» [2, с. 358–359], с бледным лицом «девочки», хотя иногда становился «отчаянным сорви-голова» и старался походить на Джона.

Имя Эдманд (вариант США и Канады — Edmond) фактически может считаться вариацией имени Эдуард, так как, разложив его на составляющие, видим, что первая часть имени ead — собственность, владение, имущество, mund — защита, таким образом, полное имя — защитник имущества, владений [3, с. 75]. Эдманд как друг был более рассудительным и хладнокровным, нежели Джон, помогал отцу, то есть был крепким «тылом» как отца, так и друга.

Фамилия Пэдж является вариацией английского слова page — страница. Таким образом, полностью соответствует его роли в романе — начальная страница Джона, а затем для воплощения его мечты [5, с. 345] ему приходится «перевернуть страницу жизни» и забыть обо всем, и пуститься в свое собственное путешествие, полагаясь только на себя и высшие силы.

Во время своего путешествия Джон знакомится с двумя мошениками Жакелин и Жаком Дюфур. При пристальном внимании, видно, что эти два имени имеют одну общую основу — Жак, что является французским вариантом русского имени Иван. Традиционное написание имени девушки Jacqueline, в американском и британском варианте — Jacky, Jackie, что соответствует имени Jack, которое в русском языке эквивалентно Ивану. Значит, своими действиями и размышлениями автор

нас снова возвращает к нашему герою и показывает другой путь развития главного персонажа. Поэтому он их объединяет и таким образом показывает его темные стороны.

Еще одним значимым персонажем произведения есть пират Джек Брайт. Он слыл очень бессердечным, грубым, строгим человеком, человеком-извергом, который ничего не боялся и ни во что не верил, зато наводил страх на всех остальных людей, включая свою команду.

Рассматривая его имя, Джек — в английском языке Jack, автор опять нас возвращает к имени Иван, которое означает бог даровал, а в древнееврейском — воплощение упрямства, глупости и корыстолюбия [3, с. 118].

Фамилия Брайт (с английского Bright) имеет вариацию bright, beautiful, fair [4, с. 90], что означает светлый, красивый, справедливый, и все это вновь подводит читателя к главному герою — Джону Фирфаксу.

Итак, все вышесказанное подводит к тому факту, что М. Кузмин практически всем героям своего произведения дает имя Иван, и таким образом указывает на то, что одной из главных черт героя является простодушие, но в различных его проявлениях. И, в зависимости от персонажа, эта черта характера преобразуется в жестокость или обман.

В произведении есть также вспомогательные герои, которые не играют главной роли в повествовании. О них говорится совсем мало, но они выполняют определяющую функцию в становлении характера героя. Это Сеид, Алишар и Стефания.

Далее предпримем попытку рассмотреть значение и роль данных имен в судьбе главного героя.

Попав впервые в рабство, Джон знакомится с турком Сеидом. Это был очень строгий и требовательный человек с большим гаремом. Само имя Сеид переводится как счастливый. Возможно, большая власть, состояние и любовь (в виде гарема) приносит ему счастье и удовлетворение жизнью, которыми он заряжает всех окружающих. Продав Джона и Жака в рабство в Константинополь, он им, в каком-то роде, дарит счастье и удачу, которые помогают им попасть к визирю Алишару, подарившему, в будущем, им вольную.



Имя Алишар означает Великий лев. Таким он и являлся, так как играл важную государственную роль и был справедлив.

Но, пройдя через ряд испытаний и несчастий, герой встречает гречанку Стефанию (имя которой означает в переводе с греческого «увенчанная») — женщину со сложным характером, злопамятную, которая принесла огромное разочарование Джону, стала угрозой для его жизни. Даже ее муж не смог до конца ее узнать и разоблачить. Чудом сбежав, Джон пытается освободиться от оков Стефании.

Итак, выбирая имена своим персонажам, Кузмин уделял большое внимание происхождению героя и его имени. Причем старался выбрать имя в зависимости от его местожительства, помогая читателю жить вместе с героями, понимать логику их действий, почувствовать сложность переживания и жизни в чужой среде и сопереживать попавшим в ту или иную культуру, героям.

Следующим важным элементом есть то, что фактически в романе фигурируют два имени: Эдуард и Иван.

Защитниками героя на начальном пути были люди с именем Эдуард. Они помогали понять ему, что Джон хочет от жизни, а именно, оторваться от опеки и получить новые ощущения.

Со вторым именем связаны судьбы гораздо большего числа героев (не менее четырех). Впуская в жизнь главного героя персонажей с производными именами, писатель будто показывает читателю все пути развития судьбы и характера Джона. Давая то же имя другим действующим лицам и рассказывая об их положении в обществе и ходе мыслей, автор показывает основные черты характера героя и дает ему возможность сделать выбор в пользу того или иного пути развития и обретения своего внутреннего «Я».

Следовательно, поэтика имен в произведениях М. Кузмина действительно имеет особое значение, которое необходимо исследовать для более глубокого и комплексного понимания творчества писателя.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Библийская энцыклопедыя / Труд и издание Архимандрита Никифора (Бажанов), переизд. 1891 г., коллектив авторов. — М.: Изд-во Локид-Пресс, 2004. — 768 с.
2. Кузмин М. Проза и эссеистика: В 3 томах. Т. 1. Проза 1906–1912 гг. / Сост. и коммент. Е. Г. Домогацкой, Е. А. Певак; Вступ. ст. Е. А. Певак. — М.: Аграф, 1999. — 624 с.
3. Рыбакин А. И. Словарь английских личных имен: Ок. 4000 имен. — М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2000. — 680 с.
4. Рыбакин А. И. Словарь английских фамилий: Ок. 22700 фамилий. — М.: ООО «Издательство Астрель»; ООО «Издательство АСТ», 2000. — 576 с.
5. Синявский А. Д. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. — М.: Аграф, 2001. — С. 37–48.
6. Кузмин М. Приключения Эме Лебефа [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://dasug.com/kniga-skachat-4800.html>

*Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.*

---

**ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ**

---

УДК 821.111Вулф1/7.08-4

*Юлія Штельмухова***ЧЕХОВСЬКА ТЕМА В ЕСЕЯХ В. ВУЛФ**

*У статті розглядається проблема модерністського осмислення творчості А. П. Чехова у статтях та есеях видатної англійської письменниці В. Вулф. Показані особливості трактування творчого метода російського автора, позначені риси новаторського мислення, як їх сприймають у Великій Британії 20–40-х років ХХ століття. До розгляду пропонуються не лише загальновідомі, а й малознайомі читачеві критичні твори авторки.*

**Ключові слова:** есеї, творчий метод, чеховська тема, модернізм (спіритуалізм).

*В статье рассматривается проблема модернистского осмысления творчества А. П. Чехова в статьях и эссе выдающейся английской писательницы В. Вулф. Показаны особенности трактования творческого метода русского автора, обозначены черты новаторского мышления в том виде, как их воспринимают в Великобритании 20–40-х годов ХХ века. К рассмотрению предлагаются не только общеизвестные, но и малознакомые читателю критические произведения автора.*

**Ключевые слова:** эссе, творческий метод, чеховская тема, модернизм (спиритуализм).

*In the article the problems of modernist comprehension of A. P. Chekhov's creative work in the articles and essays by the outstanding English writer V. Woolf are being considered. Peculiarities of interpretation of the Russian author's artistic method are shown, the features of the innovative thinking are displayed, as they have been perceived in Great Britain in the 20 – 40-ies of the XX cent. Not only the well known, but also the unfamiliar to the reader critical works of the author are to be discussed.*

**Key words:** essays, artistic method, Chekhov's theme, modernism (spiritualism).

Есеї Вірджинії Вулф становлять вагомий доробок її творчості. Загальновідомо, що за життя письменниці була більш популярною як есеїстка, ніж письменниця-романістка. Співпрацюючи з Times Literary Supplement, вона це довела неодноразово. До нашого часу в українській критиці дослідження есеїв Вулф проводилося несистематично, їх значення для подальшої художньої творчості письменниці майже не обговорю-

валосся. Отже, *актуальність* теми статті обумовлюється браком досліджень на означену тему і відсутністю коментарів щодо спадщини А. П. Чехова в есеях Вулф.

Специфіку есеїв Вулф воліли осягнути досить давно. Серед біографів письменниці слід виділити Джона Лемана [6], що приділив особливу увагу тематичному розмаїттю «малих творів» Вулф. Феміністична критика полюбує Вулф, але — заради підтвердження суто своїх ідей. Пильну увагу російській темі в есістиці Вулф присвятила в своїй статті «Русская тема» в творчестве Вирджинии Вулф» Наталя Белякова [1], а також Ентоні Доместіко в статті «The Russian Point of View» [5]. Суттєвий внесок в розробку означеної теми внесла публікація Лілії Шутяк «Світоглядна есеїстка Вулф» [4]. Належна увага до малої художньої прози Вулф була приділена в дисертаційному дослідженні О. І. Жуковської [2] — тут зроблений літературознавчий огляд всієї малої прози письменниці. При всьому цьому проблема «Чехов в есеях Вулф» достатньо не коментувалася. Спробуємо в якійсь мірі заповнити цю лакуну.

Отже, завданням нашої роботи бачимо коментування спадщини Чехова в есеях Вулф і означення місця Чехова у творчій біографії англійської письменниці.

Есеїстика Вірджині Вулф становить вагому частину її художнього спадку і нараховує понад шістьсот есеїв, написаних в період з 1904 до 1940-х рр. Працювати з таким об'ємом матеріалу без його належної систематизації неможливо. Тому скористаємося класифікацією Джона Лемана, який розділив весь доробок есеїв Вулф на чотири центральні підтеми. Як означено в біографічній книзі «Virginia Woolf», «Ця величезна кількість есеїв може бути умовно поділена на чотири різні підвиди» («This enormous mass of essays can be roughly divided into four different kinds») (тут і далі переклад наш. — *Ю. Ш.*) [6, с. 100]. Подальша характеристика всіх чотирьох типів займає майже сторінку тексту, тому викладемо стисло основні положення, зроблені автором. Чотири базові групи, описані Джоном Леманом, виглядають наступним чином: а) критика англійських письменників від Чосера до сучасників; б) життєписи відомих не літературних діячів; в) життєписи тих, хто давно відійшов і

про кого, на думку письменниці, незаслужовано забули; г) статті на загальнолітературні теми, такі як «Сучасна художня проза», «Російська точка зору» і т. ін. В даному дослідженні ми найбільш зацікавлені саме в загальнотеоретичних роботах Вулф, що віднесені у цій класифікації до четвертої групи.

Роботу над есеями Вулф розпочнемо цитуванням Н. Рейнгольд, яка засвідчує органічність цієї форми твору світогляду англієць: «У англієць есе... давно стало природною формою самовираження, перетворилося на особливе мистецтво» [3, с. 90]. І далі: «есе можна порівняти із змаганням гострих думок, коли постає питання про те, чи зможеш ти взагалі приднатися до загальної розмови» [3, с. 91].

Серед багатьох коментарів, присвячених російській темі, Вірджинія Вулф розглядає в цілому ряді есеїв значущість спадку А. П. Чехова для сучасної літератури. Такі коментарі є серед наступних творів: «Сучасна художня проза» («Modern Fiction» 1919); «Російська точка зору» («The Russian Point of View» 1918), а також «Питання Чехова» («Tchehov's Questions» 1918). Серед інших слід відмітити есе «Російська підоснова» («The Russian background» 1919) та оповідання «Дядя Ваня» («Uncle Vanya» 1937).

Критик Ентоні Доместіко підкреслює, що в статті «Російська точка зору» Вірджинія Вулф не лише демонструє відношення до окремих російських письменників, а й цікаво коментує несприйняття модернізму багатьма її сучасниками. Що стосується прямих коментарів відносно Чехова, то в есе їх більше ніж достатньо. Письменниця розмірковує над художнім методом російського автора і доходить висновку: «Розум цікавить його неймовірно; але він й найбільш тонкий та елегантний аналітик суто людських відношень» («The mind interests him enormously; he is a most subtle and delicate analyst of human relations»). [7, с. 833]. Показово, що саме в цьому есе вона робить дуже важливий, на наш погляд, висновок: так звані «дрібнички Чехова» це не його недолік, а свідомо вироблена манера письма: «Метод, який спершу здавався таким звичайним, непереконаливим, і перевантаженим дрібницями, тепер проявився як результат вишукано оригінального і вибагливого смаку,

обираючи сміливо, влаштовуючи безпомилково, і під контролем чесності, аналогів якої ми не зможемо знайти навіть серед самих росіян» («The method, which at first seemed so casual, inconclusive, and occupied with trifles, now appears the result of an exquisitely original and fastidious taste, choosing boldly, arranging infallibly, and controlled by an honesty for which we can find no match save among the Russians themselves») [7, с. 833].

Такі спостереження свідчать про велику далекоглядність авторки і примушують відноситися до її есеїв як до важливої частки доробку письменниці. Відомо, що вона не жаліла часу на пошуки матеріалу і знаходила в бібліотеках безліч «скарбів». Результатом цих пошуків стали твори про Тейлора, Еджворта, Пілкінгтона, Хейдона, Гілберта, Джусбері та багатьох інших забутих письменників. Доречно буде процитувати зауваження української дослідниці Л. Шутяк щодо ступеня обізнаності Вулф: «У них (в есеях) авторка демонструє глибокі знання історії літератури та сучасного мистецького життя» [4, с. 184].

Звернемося до есе, на якому, як доводять критики, базувалася «Російська точка зору», а саме до «Чеховських питань». Воно виконано в манері, притаманній більш раннім есе письменниці. І саме до нього слід звернутися, щоб зрозуміти уважне ставлення англійки до творчих надбань Чехова. По-перше, це стиль письменника, про який вона пише: «Він ні в якому разі не входить до числа очевидних та переважаючих геніїв, що прагнуть зігнути вас, незважаючи на те, прямиий ви чи гнучкий, в той бік, куди спрямовується їхній дух. Він скоріше на одному рівні з нами. В ньому немає героїчності» («He is at any rate not among the unmistakable and overwhelming geniuses who bend you, whether you are upstanding or flexible, in the way their spirit blows. He is more on a level with ourselves. He is not heroic») [7, с. 4498]. Виявляється, не таким вже й невлотвим був той самий «російський дух», якщо письменниці вдалося відчути ту досконалу особливість творчості Чехова, завдяки якій він був близьким читачеві, а його книжки були в кожній родині.

На відміну від багатьох і багатьох критиків, Вірджинія Вулф не заперечує існування філософського підґрунтя у творчості Чехова. Але пояснює: «Його філософія є невід'ємною

від усього, що він пише, але вона змішується з ще одним елементом, що виходить з величезною силою і плодovitістю з дуже глибокого джерела. Він природжений оповідач. Цілком вся Росія, здається, заквашена цим духом, замість невеликих ділянок або шматочків» («His philosophy is inseparable from all that he writes, but it has to blend itself with another element that springs with immense vigour and fecundity from a very deep source. He is a born story-teller. The whole mass of Russia seems to be leavened with that spirit, instead of small patches or thin cuts») [7, с. 4499]. Тобто завдяки великому оповідному дару Чехову вдається в дуже короткій жанровій формі дати картину життя сучасної йому Росії. Завдяки чому? — Бо цей письменник користується короткою, але емоційно забарвленою фразою, яка впливає двояко: як інформація і як компонента настрою: «Він спроможний одним рухом розколоти ті емоції, котрі нам хотілося вважати цільними та повними, розкидавши їх маленькими розщепленими шматочками» («He seems able with one tap to split asunder those emotions that we have been wont to think whole and entire, leaning them scattered about in small disconnected splinters») [7, с. 4499].

Однією з перших Вулф заперечує і навішаний на Чехова ярлик письменника, який ніби оспівує «безнадію» та «відчай». В «Чеховських питаннях» Вулф демонструє своє знайомство з такою критикою і протиставляє їй три аргументи, з яких стає зрозуміло, у чому помилялися критики російського письменника. Це, по-перше, «гостре почуття краси», притаманне Чехову; по-друге, «оригінальний вибір та структурування елементів» (як в оповіданні «Гусев»); а по-третє (що найважливіше), «ствердження співчуття як творчого начала» .

Наступним серед есе Вулф була «Російська підоснова». В ньому письменниця ще раз підкреслює новаторську суть творів Чехова. Наприклад, говорить вона, «Архієрея» Чехова не можна сприймати як «розпливчастий і нечіткий переказ стану священика, який був схвильований поважним відношенням старенької матері, а потім помер від тифу» [7, с. 3946]. Цей твір, незважаючи на зовні сірий побутовий колорит, дає «невимовну надію на щось найважливіше в житті».

Майже першою англійська письменниця коментує характер персонажів Чехова. Есе закінчується реченням: «Почуття його героїв пов'язані з чимось більш важливим і набагато більш віддаленим, ніж особистий успіх або щастя» («The feelings of his characters are related to something more important and far more remote than personal success or happiness») [7, с. 3947]. Як завжди, Вулф зачаровується вмінням російських письменників демонструвати не раціоналістів, не ділків-буржуа, а «людину світу», яка шукає себе в неосяжному, але й короткому житті.

«Сучасна художня проза» є одним із програмних і змістовно виважених есе Вулф. В ній розгортається панорама сучасного літературного процесу і протиставляються так звані «матеріалісти» (письменники-едвардіанці) «спіритуалістам» — модерністам. Саме тут Вулф доводить, що серед російських письменників за своєю манерою письма лише Чехов наближується до «спіритуалістів». В першу чергу, це демонструє авторський вибір ситуації для твору: «Ніхто, крім сучасника, ніхто, можливо, крім росіянина, не відчував би інтересу до ситуації, яку Чехов зробив основою оповідання «Гусев»» («No one but a modern, no one perhaps but a Russian, would have felt the interest of the situation which Tchekov has made into the short story which he calls «Gusev»») [8, с. 11]. Зауважимо: англійське «modern», що загальноприйняте для перекладу як «сучасний», також має відтінок «модерний — той, що *наближується* до модернізму». Якщо враховувати, що термін «модернізм» в своєму якісному значенні був вперше використаний саме Вірджинією Вулф, це спостереження не здається непродуманим.

Саме це есе є характерним тим, що в ньому представлено багаточисельні коментарі Вулф творчого метода Чехова. Почавши з уже названого вислову про оригінальний чеховський підбір матеріалу, вона продовжує писати про те, як поступово формується той стиль письма, до якого мав звикнути читач і осягнути його як щось нове у літературі: «Наголос падає на такі несподівані місця, що спочатку здається, що немає ніякого наголосу; а потім, коли очі звикають до сутінків і розрізняють форми предметів в кімнаті, ми бачимо, наскільки закінчене оповідання, наскільки змістовне; наскільки справді до ладу зі



своїм баченням обрав Чехов це, інше і ще одне, і помістив їх разом щоб створити щось нове» («The emphasis is laid upon such unexpected places that at first it seems as if there were no emphasis at all; and then, as the eyes accustom themselves to twilight and discern the shapes of things in a room we see how complete the story is, how profound, and how truly in obedience to his vision Tchekov has chosen this, that, and the other, and placed them together to compose something new») [8, с. 11].

Далі йдеться про новаторство Чехова в сфері жанрології. Вулф вважає, що традиційне сприйняття форми «оповідання» вже не відповідає формі оповіді, яку пропонує Чехов: «Неможливо сказати «це комічне», чи «це трагічне», як неможна з повною впевненістю стверджувати, оскільки нас вчили, що короткі оповідання повинні бути короткими і переконливими, чи є цей твір, настільки розпливчастий та незавершений, коротким оповіданням» («But it is impossible to say «this is comic», or «that is tragic», nor are we certain, since short stories, we have been taught, should be brief and conclusive, whether this, which is vague and inconclusive, should be called a short story at all») [8, с. 11].

З одного боку, не можна не погодитись, що письменниця трактує ті грані творчості російського класика, які відповідають її модерністським вподобанням, а з іншого — цінність її критики не в її суцільній об'єктивності, а в бажанні проаналізувати та прокоментувати сам рух до модернізму.

Черговий, але вже самий пізній спомин про Чехова знаходимо в оповіданні Вулф «Дядя Ваня» (1937). Невеликий за обсягом твір показує достатньо побутову ситуацію — похід у театр. Об'єктом зображення скоріше за все стає відтворення західного погляду на російське мистецтво. На початку твору письменниця ставить під сумнів безапеляційність суджень західного глядача про «не свого» автора. Але п'єса пробуджує у глядачки нові почуття і здається, що вона змінить свої погляди. Але ж ні, вже виходячи із зали, вона констатує, що «російський» погляд на життя можна назвати просто нездоровим: «Чи не хворі ці росіяни? — сказала вона, беручи його руку» («Aren't the Russians morbid?» she said, taking his arm») [7, с. 4114].

Думку героїні Вулф можна сприймати як закономірну, пам'ятаючи про те, що авторка пише про перше знайомство англійців з творчістю Чехова. Для мешканця Лондона ситуація, розгорнена у «Дяді Вані», є неприродною. Герої нудьгують, не знаходять собі місця і якщо наважуються на рішучий крок, то зробити його нездатні. Ось як англійка чекає пострілу — традиційної кульмінації п'єси: «Ось! Тепер він застрелив його. Яке полегшення. Але постріли не влучили!» («There! Now he's shot him. That's a mercy. Oh but the shots missed!») [7, с. 4114]. Де знати такій глядачці, що навіть Лев Толстой писав Чехову про те, що він «порушує» правила драматичного дійства, що п'єсу треба «вибудовувати», а не виносити на сцену «потік життя». Нові правила драматургії Чехова зрозуміла Вулф, а от її глядачка, як і багато російських читачів, глядачів та критиків-сучасників драматурга, — ні.

Підведемо підсумок. Вірджинія Вулф багато уваги приділила «російській темі» і Чехову зокрема. Чехов для неї був прозаїком і драматургом-новатором, в ньому англійська письменниця побачила естетично близьку собі особистість. Її цікавил стиль письменника, в ньому вона знаходила риси, що зближували Чехова з «спіритуалістами». Саме вона виокремила і в якійсь мірі класифікувала ці риси:

1. Уважне ставлення до найменших порухів душі, поетизація миттєвостей щастя, подарованих людині.
2. «Корпускулярне» відтворення природного світу.
3. Відмова від реалістичної деталізації письма.
4. Зіставлення характерів за принципом «душа хвора» — «душа зцілена» — «душа незцілена».

### ЛІТЕРАТУРА

1. Белякова Н. «Русская тема» в творчестве Вирджинии Вулф / Наталья Белякова // *Women in Literature: Актуальные проблемы изучения англоязычной женской литературы: Международный сб. науч. ст.* — Мн.: РИВШ БГУ, 2004. — С. 48–59.
2. Жуковская О. И. Поэтика малой художественной прозы Вирджинии Вулф: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук: спец. 10.01.03

- «Литература народов стран зарубежья» / Ольга Игоревна Жуковская. — Великий Новгород, 2008. — 17 с.
3. Рейнгольд Н. И. Мосты через Ла-Манш: Британская литература 1900–2000-х / Наталья Рейнгольд. — М.: РГГУ, 2012. — 608 с.
  4. Шутяк Л. Світоглядна есеїстика Вірджинії Вулф // Вісник Львівського університету. Серія: Журналістика / Лілія Шутяк. — Львів, 2009. — Вип. 32. — С. 183–189.
  5. Domestico A. The Russian Point of View [Електронний ресурс] / Anthony Domestico. — Довідково-інформаційний інтернет-портал The Modernism Labat Yale University. — Режим доступу: [http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/%22The\\_Russian\\_Point\\_of\\_View%22](http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/%22The_Russian_Point_of_View%22)
  6. Lehmann J. Virginia Woolf / John Lehmann. — New York: Thames & Hudson, 1999. — 128 p.
  7. Woolf V. Complete Works / Virginia Woolf [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.mobileread.com/forums/showthread.php?t=179482>
  8. Woolf V. Selected essays / Virginia Woolf. — Oxford: Oxford University Press, 2008. — 244 p.

*Стаття надійшла до редакції 12 листопада 2013 р.*

УДК 821.134.2(8=134.2)-3:82.091

*Раиса Тимченко*

**ПЛУТОВСКАЯ РОДОСЛОВНАЯ  
ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО ДИКТАТОРА  
(АЛЕХО КАРПЕНТЬЕР — ФРАНСИСКО ДЕ КЕВЕДО)**

*Анализ романа Карпентьера «Превратности метода», посвященного теме диктатуры, дает возможность показать закономерности освоения традиции плутовского романа Кеведо в литературе последней трети XX века. Диалог писателей, отдаленных друг от друга историческим временем, стал свидетельством их духовного родства, художественной близости и помог выявить творческую индивидуальность каждого из них.*

**Ключевые слова:** *новый латиноамериканский роман, плутовский роман, литературная традиция, художественная новизна, творческий диалог.*

*Аналіз роману Карпент'єра «Перекручення методу», присвяченого темі диктатури, дає можливість показати закономірності освоєння традиції шахрайського роману Кеведо в літературі останньої третини XX століття. Діалог письменників, віддалених один від одного історичним часом, став свідомством їх духовної спорідненості, художньої близькості і допоміг виявити творчу індивідуальність кожного з них.*

**Ключові слова:** *новий латиноамериканський роман, шахрайський роман, літературна традиція, художня новина, творчий діалог.*

*Analysis of Alejo Carpentier's «Reasons of State», devoted to the dictatorship theme, gives a possibility to show consistency with traditions of Quevedo's picaresque novel in the last third of 20th-century literature. Dialogue between two writers, spaced by the historical time, became an evidence of their spiritual and artistic affinity, and helped to reveal a creative individual in each of them.*

**Key words:** *new Latin-American novel, picaresque novel, literary tradition, artistic novelty, creative dialogue.*

В одном из своих публичных выступлений Гарсиа Маркес сказал, что латиноамериканская действительность неоднозначна и противоречива и что «каждый из нас трактует свои аспекты этой действительности». «В этом смысле, — продолжал он, — как мне кажется, мы пишем один общий роман» [10, с. 136]. Эта мысль имеет прямое отношение к теме диктатуры в творчестве латиноамериканских романистов последней трети XX столетия. *Актуальность* исследования состоит в стремлении автора показать процесс становления нового типа

плутовського роману про диктатора і диктатуру, який склався в латиноамериканській літературі другої половини ХХ в.

Після опублікування першого роману про диктатуру М. Астуриаса «Сеньор Президент» (1946) в началі 70-х років майже одночасно вийшли ще три романи цієї теми: «Я, Верховний» (1974) А. Роа Бастоса, «Превратності метода» (1974) А. Карпент'єра і «Осень патріарха» (1975) Гарсія Маркеса.

Паралельне опублікування цих книг Гарсія Маркес не вважає простим збігом і згадує, як в началі 70-х років мексиканець Карлос Фуєнтес закликав письменників створити загальну книгу під назвою «Отці батьківщини»: «кожен відомий в той час романіст повинен був писати про диктатуру своєї країни» [10, с. 279]. Цей факт підтверджує і венесуельський романіст Отеро Сильва: «по-моєму, Фуєнтес запропонував створити книгу, в якій кожен з нас написав би главу про диктатора своєї країни...» [10, с. 370–371]. В загальній галереї створених образів, узагальнюючих найбільш типові риси тиранів-диктаторів, винятком є роман Роа Бастоса «Я, Верховний». Диктатор Роа Бастоса — це реальна історична особистість — Хосе Гаспар Родригес де Франсія, який самотньо правив Парагваєм в ХІХ столітті в теченні сорока років.

Серед узагальнених образів диктаторів оригінальністю задумки і художнього його втілення відрізняється роман *Карпент'єра «Превратності метода»*. Характеризуючи літературну обстановку в країнах Латинської Америки, відзначимо наступне. 70-і роки — це зрілий етап в розвитку роману, час набуття «новими» романістами історичного і культурного досвіду. Це має відношення і до роману про диктатуру, історія його виникнення неоднозначна.

Так, в романі «Сеньор Президент» Астуриас актуалізував цю тему в контексті міфопоетичного свідомості. Створюючи узагальнений образ диктатора, письменник використовує реальні факти свого часу — він пише про диктатора Естраде Кабрере, тиранію якого відчував на собі. Столкновение творчої інтелігенції Латинської Америки з проявленнями диктатури — переслідування, в'язничні ув'язнення,

вынужденная эмиграция, жизнь в изгнании — общее место в биографии всех новых романистов. В 70-е годы давление не прекращалось, как следствие, — тема диктатуры долгое время оставалась актуальной.

На это обратил внимание Гарсиа Маркес в беседе с советскими латиноамериканцами: «Тема диктатора — постоянная тема латиноамериканской литературы... На мой взгляд, диктатор — это единственный типологически завершенный образ, который до настоящего момента дала Латинская Америка» [10, с. 278]. Именно чувство ответственности, страстное желание искоренить латиноамериканскую деспотию заставили писателей вновь и вновь обращаться к этой теме.

Новый латиноамериканский роман сохранил и упрочил свои завоевания в мифотворчестве, реализовал концепцию «чудесной реальности», выдвинутую Карпентьером. Но вместе с тем он подверг критическому пересмотру прежнюю установку на миф как единственно возможный (народный) вариант повествования. В роман о диктатуре в 70-е годы полноправно вошел *смех* как сила, способная преодолеть страх и отчаяние, порожденные диктаторскими режимами.

Об амбивалентности смеха, о его разрушительной и одновременно созидательной силе говорил М. Бахтин: «Смех и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает» [1, с. 15]. Подчеркнем: именно смеховая стихия является структурообразующей (формообразующей) основой романов Роа Бастоса, Гарсиа Маркеса, Карпентьера.

Важным условием становления романного жанра всегда было переосмысление уже существующего литературного опыта. Алехо Карпентьер, писатель и литературовед, прекрасно осознавал ту роль, которую сыграл испанский плутовской роман в мировой литературе. В Латинской Америке его зачинателем был мексиканец Фернандес Лисарди, автор пикарески «Перикильо Сарниенто» (1816).

Считалось, что плутовской роман как порождение кризисной действительности Испании XVI–XVII вв. исчерпал себя к середине XVII ст. Закономерным поэтому выглядел вывод Н. Томашевского, который подчеркнул: «плутовской роман — жанр

історически завершений, т. е. имеющий определённые временные пределы» [11, с. 256]. Поэтому книгу Лисарди можно считать уникальной, потому что в ней «в первый и единственный раз романная форма, заимствованная из европейской литературы, оказалась целиком адекватна местной действительности» [8, с. 10].

Интерес к плутовскому испанскому роману обнаруживается в Латинской Америке ещё в XVII веке, в пору расцвета его в Испании. Бразильский поэт Грегорио де Матос и перуанский поэт Хуан дель Валье-и-Кавьедес были в своём творчестве духовными братьями великого испанского сатирика Кеведо. Можно утверждать, что их критическое отношение к современному обществу восходит к позиции Кеведо.

Плутовской роман изначально заявил о себе как жанр, отличающийся бескомпромиссностью в оценке действительности. Так, по оценкам критиков, в «Плуте Паблосе» Кеведо «сатирический план доминирует», ибо перед нами фигурирует плут как живое воплощение порока. Сам Кеведо заявляет об этом даже названием своей книги — «История жизни пройдохи по имени дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников». Как отмечает Е. Мелетинский, картина действительности здесь «дана в свете кошмарного сатирического гротеска». Как следствие, — «плутовской роман своей сатирической установкой открывал путь, который приведёт в конце концов к классической форме романа нового времени» [9, с. 232].

Изучая эпоху испанского конкистадорства, Карпентьер осознал, что формированию в Испании жанра *пикаро* способствовала еще и государственная политика ограбления колоний, порождавшая презрение к труду и веру в возможность быстрого обогащения. В XVI–XVII вв. немало испанских плутов-авантюристов активно «осваивали» Новый Свет. Несомненно, интерес Карпентьера к плутовскому роману был обусловлен и его литературной эрудицией, особое отношение у него сформировалось к писательскому опыту Кеведо, в частности, к его герою-плуту Паблосу. Раздумья над историческим и литературным материалом, связанным с этим типом героя, привели к тому, что писатель пришёл к осознанию, что: «этот испанский плут... перешёл из второстепенного плана в план

исторический» [8, с. 140–141]. С этими мыслями Карпентьер приступил к работе над своим романом о диктаторе, решив рассказать о похождениях «славного» потомка героя Кеведо, возродившегося на землях Америки.

Сатирические произведения Кеведо уже в XVII в. получили широкое распространение за пределами Испании в виде многочисленных переводов и переработок. Известно, например, что Байрон написал свою сатирическую поэму «Видение суда» как пародию на льстивую по отношению к монархии поэму Саути. Эту сатирическую поэму, направленную против правительства тори времен Георга IV, великий романтик подписал псевдонимом «Quevedo redivivus», т. е. «возродившийся Кеведо».

Фактом, свидетельствующим о давнем интересе Карпентьера к Кеведо, является его роман 1953 г. «Потерянные следы». Эпиграфом к последней части произведения стала цитата из «Сновидений» Кеведо.

Карпентьер особо отличал и следовал творчеству пламенного кубинского революционера и поэта XIX в. Хосе Марти. Как интернационалист, выступающий за сохранение самобытности каждой нации, Марти сыграл важную роль в подъёме латиноамериканского самосознания. Отстаивая свою концепцию универсального искусства вслед за великим кубинцем, Карпентьер смог преодолеть антииспанские настроения, утвердившиеся в ходе освободительного движения. Он ратовал за диалог между разными культурами, считая, что только на основе диалога и формируется универсальный тип общемирового культурного достояния.

Прологом к роману «Превратности метода» можно считать написанные Карпентьером в начале 30-х годов рассказ «Студенты» и памфлет «Портрет диктатора». Уже тогда, признается писатель, он нашел тему и приемы ее освоения. Образу диктатора из «Превратностей» предшествовал и образ Анри Кристофа — одного из героев первого романа Карпентьера «Царство земное» (1949). Здесь вождь гаитянской революции Анри Кристоф показан как чёрный раб-перерожденец, деспот, тиран, утвердивший после победы народной революции господство «чёрной аристократии».



Литературовед Б. Томашевский, размышляя о природе плутовского романа, назвал работу о нем «Рождение, жизнь и смерть жанра» [11, с. 256]. Но, поместив ее в сборник статей «Традиции и новизна» (1981), обмолвился: плутовской роман все же «предполагает некоторую преемственность содержательных и структурных моментов», т. е. в близких социально-исторических условиях он способен обновляться [11, с. 256, 274]. Развитие плутовского романа подтверждает мнение исследователя — отдельные его свойства успешно использовались в литературе нового времени.

Эта же мысль о развитии возможностей жанра плутовского романа была высказана и Карпентьером-теоретиком в статье «Проблематика современного латиноамериканского романа» (1966): «роман, возникнув в определённой романной традиции, преодолевает эту традицию собственной динамикой развития, вызывая к жизни возможность новой романной традиции» [10, с. 33]. Подтверждает сказанное и исследуемый нами роман Карпентьера «Превратности метода». Трудно поэтому согласиться с суждением Н. Дашкевича, что роман Карпентьера «написан в жанре классического плутовского романа» [2, с. 15].

Автобиографизм классической пикарески свидетельствовал о закреплении за этим жанром темы частной судьбы героя. Но роман Карпентьера отличается от пикарески тем, что повествует не о частном, а об общественно значимом лице, не о бытовом хронотопе, а об историческом времени.

Действие в романе «Превратности метода» укладывается в чёткие хронологические рамки — 1913–1927 гг. Сюда входят события мирового масштаба — Первая мировая война, октябрьская революция в России 1917 года. Завершается действие Первым Всемирным конгрессом против колониализма и империализма (1927). В своем произведении Карпентьер показывает, как возродившийся после завоевания политической независимости культ своеволия и деспотизма привел к власти новых диктаторов и тиранов, как сотрудничество с США способствовало формированию полуколониальной системы на континенте.

Карпентьер прямо заявляет о существовании взаимных интересов правительства США и только что образовавшихся

диктаторских режимов: «Посол Соединённых Штатов предложил немедленное вмешательство североамериканских войск для спасения наших демократических свобод», — цинично заявляет Глава Нации, хотя отлично понимает их истинные намерения — «придут на три недели, а засядут здесь на два года и провернут большой бизнес. Влезут к нам в хаки, а вылезут в золоте» [5, с. 83].

Военно-политический контекст Латинской Америки в романе вписан в контекст мирового освободительного движения. Исследователи отмечают, что из всех прозаиков Карпентьер в наибольшей степени тяготел к историзму и эпичности: «Мне нравятся большие темы, движения крупных человеческих масс. Они неизмеримо обогащают героев и развитие сюжета», — говорил он [6, с. 69]. Авторы книги «Новый латиноамериканский роман» (1983) подтверждают правомочность данного высказывания — раздел, посвященный творчеству писателя, назван «Человек и история в творчестве Алеко Карпентьера» [8, с. 92–159].

Его первые три романа американского цикла («Царство земное», «Потерянные следы», «Век Просвещения») уже свидетельствовали о стремлении писателя проверить историей современность, найти в прошлом ответ на жгучие вопросы сегодняшнего дня. Всё последующее творчество Карпентьера посвящено осуществлению и развитию этой темы — его интересовала проблема зарождения диктаторских режимов, к тому же он стремился утвердить в сознании людей равноправие латиноамериканской точки зрения на историю. Как отмечают В. Кутейщикова и Л. Осповат, новые романисты действительно подняли «латиноамериканскую точку зрения на такую высоту, откуда, если воспользоваться словами Гоголя, «вдруг стало видно далеко во все концы света», а действительность континента предстала неким сгустком всемирной истории» [8, с. 19].

Хотя герой романа «Превратности метода» не конкретное историческое лицо, а латиноамериканское пространство является собой обобщенную реальность, это произведение трактуется как исторический роман. Историческая панорамность видения, свойственная автору, заставляет воспринимать его произведение именно в таком ключе.

Герой романа — страшное порождение истории. Не имея собственного имени, он прописан в тексте как обобщённый образ тирана — Глава Нации. Хотя это «портрет-робот», но, как говорил Карпентьер, создавался он «по приметам, характерным чертам, линии поведения подлинных исторических деятелей, представителей фауны диктаторов разных латиноамериканских стран» [8, с. 140]. Имя Паблоса, прародителя диктатора, в романе Карпентьера не упоминается — ему не так важно проследить семейную родословную плутов Паблосов, как выявить психологический аспект плутовства, обозначить в Главе Нации характерные черты его плутовской натуры.

Когда в романе Кеведо отец Паблоса — мошенник и вор — погибает на эшафоте, сынок восклицает: «...если батюшка мой попал на лобное место, то я хочу попытаться выше лба прыгнуть» [7, с. 25]. Чувствуя, что над ним тяготее рок родителя, Паблос пытается это сделать. Предварительно испробовав разные пути к спасению, он, тем не менее, вынужден повторить отцовский путь. «Выше лба» ему прыгнуть не удалось, и Паблос скатывается на дно. Чтобы избежать участи отца, он отправляется искать счастье в Новый Свет.

В отличие от своего далёкого предка, герою Карпентьера в новой исторической реальности прыгнуть «выше лба» удалось. В Латинской Америке он сделал головокружительную карьеру, пройдя путь от социальных низов до политических верхов, где он обрел чины «государственного деятеля», «генерала», а затем и президента, Главы Нации. Глава Нации — «европеизированный вариант» диктатора — постоянно живёт в Париже. Он не лишён общекультурного лоска, притворяется либералом, окружает себя знающими людьми, щеголяет цитатами, к тому же — поклонник оперного искусства. В общем, показан тот тип тирана, о котором Карпентьер говорил: «Не все латиноамериканские диктаторы были некультурными. Мексиканский диктатор Порфирио Диас, правивший в течение почти сорока лет, был даже элегантным, изысканным, культурным человеком» [2, с. 16].

Но главная особенность диктатора Карпентьера в том, что Глава Нации плут, обманщик и вор, который обкрадывает свой

народ. Как и прежде, это плут — лавирует и хитрит. Это касается как взаимоотношений с конкретными людьми, так и общей дипломатии. Клянясь в любви к родине, он лицемерит, ибо знает одну подлинную свою родину — парижский отель. Во взаимоотношения со своим народом диктатор вступает лишь тогда, когда в Париж приходят известия об очередных антиправительственных волнениях в его стране. Вот тогда Глава Нации отправляется на родину, чтобы принять участие в подавлении мятежей и восстановлении порядка посредством жестоких репрессивных мер. Кеведовский палач, от которого отрёкся его герой, выглядит даже безобидно по сравнению с Главой Нации — плутом «дорвавшимся до необъятной власти». Чтобы удержать эту власть, он охотно становится палачом, «орудующим в гигантских масштабах» [8, с. 141].

Душителем, извергом, бездушным убийцей предстаёт Глава Нации в сцене кровавой расправы: «Святая дева с нами! — сказал Глава Нации... Затем началась расправа. Отряды вояк, разнужданных и безудержных, бросились на охоту за мужчинами и женщинами, принялись рубить и колоть штыками, мачете, ножами, кидая истерзанные, изуродованные, обезглавленные голые трупы на середину улиц для остратки и наглядного урока» [5, с. 91].

В романе господствует стихия смеха. Карпентьер смеётся, издевается над главным героем, его приспешниками и над всем «свихнувшимся» миром. «Обезьяна европейской цивилизации» — Глава Нации — смешон в каждом своём проявлении. Он постоянно рядится в чужие одежды, примеряет на себя маски великих людей и в зависимости от политической обстановки, подобно хамелеону, меняет окраску.

Несмотря на внешнюю благопристойность, он внутренне пуст. В нём бушуют простейшие, чуть ли не зоологические инстинкты. Под стать ему и его дети — сыновья Ариэль, Радамес, Марк Антоний и дочь Офелия. Их имена никак не вяжутся с их внутренней сутью. Образы эти подвергаются в романе комическому переосмыслению: «Именно тут, в этом замызганном патио, и сделали его отпрыски свой первый прыжок в игре в «классики» и стали — прыг да скок — подпрыгивать вслед за

лихими политическими подскоками своего родителя» [5, с. 78]. Ариэль: «родился дипломатом, священников обманывал чуть ли не с пелёнок... врал так, что заслушаешься». Младший сын Марк Антоний — «гениален и никчемн, экзальтирован и коварен, подобно своему папаше» [5, с. 80].

Картина, которую создаёт Карпентьер, карикатурна, поэтому мир диктатора предстает деформированным и гротесковым. Отмечая неумную художественную фантазию Кеведо и его тяготение к карикатурной форме повествования, Н. Томашевский писал: «Реальность «Паблоса» — призрачная, ирреальная, создающая тем не менее как бы символ того общества, которое опустилось на последнюю ступень моральной деградации» [11, с. 270–271]. В этом же направлении работает и Карпентьер, создавая мир, в котором привычные границы стираются, а реальные ценности приобретают чудовищные пропорции.

Исследователи творчества Карпентьера обращают внимание на название романа, которое помогает уяснить его философскую основу, и, в какой-то мере, идею произведения. В названии содержится парафраз на заглавие трактата «Рассуждение о методе» (1637) знаменитого французского учёного-математика и философа-рационалиста XVII в. Рене Декарта. Высказывания Декарта служат эпиграфами и к каждой из 22 глав романа, в контексте произведения Карпентьера они звучат иронично и контрастируют с действиями и отдельными поступками диктатора.

Скорее всего, обращение Карпентьера к Декарту не случайно. Французский философ (1596–1650) жил и творил в одно время с испанским сатириком Кеведо (1580–1645). И хотя нет сведений об обращении или хотя бы интересе Кеведо к Декарту, можно смело утверждать, что Кеведо не стоял в стороне от картезианства. При всей пестроте и многообразии сатирических произведений Кеведо, они объединены общностью взгляда на испанскую жизнь как «неразумную действительность».

Карпентьер сочетал в себе черты художника и теоретика. Интуитивно-образное начало художественного мышления, сочетающееся с логическим и рациональным, сближало его с Декартом: «Философский склад ума, эрудиция учёного (Кар-

пентьер был очень сведущ почти во всех отраслях гуманитарных знаний) помогли ему определить в логических понятиях и выразить в категориях современной эстетики и поэтики основные черты латиноамериканской действительности», — пишет Н. Зюкова [4, с. 4]. Наблюдение вполне обосновано. Представленный в романе творческий диалог писателей, отдалённых друг от друга историческим временем и пространством, является интересным материалом для «установления специфических особенностей литературных явлений и процессов, для раскрытия примет их своеобразия и самобытности» [3, с. 176–177]. Опора на Кеведо и Декарта позволили Карпентьеру в условиях иной исторической реальности художественно осмыслить и вынести суровый приговор латиноамериканской диктатуре — явлению такому же противоестественному и аномальному, как и те явления, с которыми вели решительную борьбу великие умы прошлого. В конечном результате «чужой материал» помог Карпентьеру расширить и углубить познания своей действительности и способов её отражения. В новых исторических условиях он создал оригинальный образ диктатора-плута, универсального диктатора Нового времени.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — М.: Наука, 1965. — 543 с.
2. Дашкевич Ю. Алехо Карпентьер и его роман / Ю. Дашкевич // Алехо Карпентьер. Превратности метода. — М.: Правда, 1985. — С. 5–18.
3. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. — М.: Наука, 1979. — 318 с.
4. Зюкова Н. Алехо Карпентьер / Н. Зюкова. — Л.: Худож. лит., 1982. — 168 с.
5. Карпентьер А. Превратности метода / Алехо Карпентьер. — М.: Правда, 1985. — 368 с.
6. Carpentier A. Recopilaciyn de textos sobre / A. Carpentier. — La Habana, 1977.
7. Кеведо-и-Вильегас Ф. История жизни пройдохи по имени дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников / Франсиско Кеведо-и-Вильегас. — М.; Л.: ГИХЛ, 1950. — 172 с.

8. Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. — М.: Сов. писатель, 1983. — 424 с.
9. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. — М.: Наука, 1986. — 320 с.
10. Писатели Латинской Америки о литературе. — М.: Радуга, 1982. — 400 с.
11. Томашевский Н. Традиция и новизна / Н. Томашевский. — М.: Худож. лит., 1981. — С. 256–274.

*Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.*

УДК 82.0(075.8)

*Валентина Мусий*

## К ВОПРОСУ О СОДЕРЖАНИИ КАТЕГОРИИ «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР»

*В статье предпринята попытка определения и разграничения понятий: «авторский мир», «художественный мир», «художественная картина мира».*

**Ключевые слова:** художественность, автор, читатель, художественный мир, художественная картина мира, авторский мир.

*У статті зроблена спроба визначення та розмежування понять: «авторський світ», «художній світ», «художня картина світу».*

**Ключові слова:** художність, автор, читач, художній світ, художня картина світу, авторський світ.

*The author of the article tries to define and delimitate concepts: «author's world», «artistic world», «artistic picture of world».*

**Key words:** *artism, reader, author, artistic world, artistic picture of world, author's world.*

Проблемы, к решению которых мы обратились, актуальны и неисчерпаемы одновременно. Ясно, что определение содержания понятия «художественный мир» предполагает постановку и ответ на вопрос, как именно «сделано» и конкретное художественное произведение и все, что относится к художественному наследию писателя. Каждое творение художника является составляющей, звеном его художественного мира (авторского мира), а выстраивание этого мира всегда определяется индивидуальной для каждого творца системой идеалов, моделей, концепций и концептов — всем тем, что дает, по мнению В. И. Тюпы, «смылопорождающий эффект», то есть тех векторов и форм «ощельнения», которые характерны для индивидуальной творческой системы каждого автора и которые проявляются в каждом отдельном его произведении и в их совокупности [8, с. 34]. Е. М. Черноиваненко подчеркивает, что литературное произведение становится миром в эпоху индивидуальности, «когда утверждается новый — эстетический — тип литературы, в произведении господствует... план изображения» [9, с. 430]. Причем, добавляет он, «такое изобраа-



жение, в котором воплощено авторское отношение к данным реалиям» [9, с. 428]. Можно предположить, насколько неожиданной (непривычной, даже неправильной) могла показаться новая литература средневековому человеку, обнаружившему, что писателя занимает изложение не сути мира, а, главным образом, своего переживания этого мира. В этом плане интересен фрагмент книги М. И. Стеблин-Каменского «Мир саги», где моделируется подобная ситуация. Автор, человек XX века, «беседует» с одним из средневековых исландцев. Их встреча «произошла» в номере гостиницы, где он проживал, находясь в Рейкьявике. Призрак назвал себя Торлейвом и сообщил, что был потревожен прокладкой трубопровода и уже с осени не находил покоя. С ним-то Стеблин-Каменский и разговорился о современной литературе. Торлейв был абсолютно разочарован ею, новыми «сагами», поскольку в них не было того, что необходимо, и было много ненужного. Жанровые законы средневековой саги требовали подробного перечисления всех членов рода главного героя, описания его викингских походов, его распрей с другими людьми и последующей мести. Что же касается описаний природы, а тем более вымысла, который Торлейв обнаружил в «новых сагах», то они показались ему не только ненужными, но даже вовсе недопустимыми. Прочитав детектив, он был поражен тем, что после описания убийства шла речь не о мести («у убитой было много родичей, так что было кому осуществить эту месть»), а о поисках убийцы («Если тот, кто рассказал эту сагу, действительно ничего толком не знал, то зачем же он взялся ее рассказывать?»). Удивление Торлейва вызывало то, что рассказчик этой «саги» «так мало знает о людях, упоминаемых в ней, об их происхождении», «и в то же время рассказывает много совершенно лишнего: например, в одном месте он говорит, что солнце светило, трава была зеленая, а сено пахло сеном» [6, с. 124]. «Сочинять все подряд, да еще в саге ни о чем! До чего же люди изолгались! — горестно удивлялся Торлейв» [6, с. 126]. Итак, можно предположить, что все, относящееся к пониманию литературного произведения как «художественного мира», то есть мира, созданного автором по художественным законам и выражающего его собственную

творческую индивидуальность, не было бы оценено человеком риторической культуры. Думается, именно на эту, субъектную сторону произведения, и обращает внимание А. Н. Андреев, когда пишет, что художественный мир — «это система редуций, набор определенных плоскостей (углов зрения), при совмещении которых создается стереоэффект, эффект объемности, «самоделишности», иллюзия живой жизни» [1, с. 194].

Итак, на первый план вышло индивидуально-авторское. Но как связаны мир художественного произведения и мир автора? В ряде случаев их отождествляют. Это происходит тогда, когда идет речь обо всех созданных автором произведениях, которые при этом рассматриваются как целостный, единый, вероятностный текст. В таком значении употребляет категорию «художественный мир», к примеру, В. Э. Вацуро, в статье «Художественная проблематика Лермонтова»: «При всем многообразии это творческое наследие представляет собою единый художественный мир, со своими законами литературной эволюции, с характерными, ярко выраженными чертами индивидуальности, со своим кругом художественных проблем, которые делают его уникальным и неповторимым» [2, с. 554]. Понимание специфики художественного мира того или иного автора возможно на основе изучения сюжетно-тематического, персонажного, языкового уровней его произведений, вычленения наиболее характерных (часто встречающихся) для этого автора концептов и образов-символов. При этом, как уже было сказано, учитывается не одно произведение, созданное этим автором, и не только опубликованное его наследие, но также и варианты, черновики, помогающие судить о логике творческого процесса. В учебном пособии В. Г. Зинченко, В. Г. Зусмана и З. И. Кирнозе предлагается такое определение: «символическая инвариантная статико-динамическая модель произведения или творчества в целом, окруженная веером потенциальных текстов-вариантов» [3, с. 180]. Однако понятия «авторский мир» и «художественный мир» не всегда тождественны, как не тождественны автор и то, что им создано. А значит, мы отвлекаемся от творчества художника как единого неповторимого мира и ограничиваемся лишь одной из его составляющих как

самостоятельным миром. Из приведенного выше определения следует, что художественный мир произведения — это «символическая инвариантная статико-динамическая модель». Остается выяснить — модель чего? Модель мира, который был воспринят писателем? Или же модель способов выражения им его миропереживания? В ходе нынешней дискуссии неоднократно возникало разделение классической литературы и литературы постмодернизма. Пожалуй, суть в самом по себе слове «мир» (действительность), то есть в возможности признания наличия мира за пределами отдельного «я». Искусство романтизма (позже это повторится, безусловно, по-своему, у модернистов, в частности, у символистов) предполагает наличие Абсолюта, постигаемого лишь на уровне интуиции, творческого экстаза, благодаря встрече с духами и т. д. Реалистическое искусство направлено на социально-историческое познание действительности, явленной человеку благодаря наличию у него органов чувств. При этом и у романтиков, и у реалистов происходит художественное познание чего-то находящегося за пределами отдельного «я» или же самостоятельного непознанного мира внутреннего «я». Что же касается литературы постмодернизма, то она отвергает любую возможность наличия действительности (реальности), которая не связана с «я». Существует столько миров (психических, виртуальных и т. д.), сколько и людей, и каждый раз может идти речь лишь о действительности, смоделированной отдельным «я» и никакого отношения к «чужой» действительности не имеющей. Но все это не отрицает наличия художественного мира как у романтиков (символистов), у реалистов, так и у постмодернистов. Различие заключается в самом характере этих художественных миров, а также художественных законов, по которым они организованы.

Зададимся вопросом: а что является определяющим в организации художественного мира? И здесь возникает проблема, которая сродни той, что во время круглого стола была поднята в связи с возможностью обозначения художественного перевода как самостоятельного «художественного мира». Чем является перевод — повторением «чужого» (автора, чье произведение переводится) художественного мира или новым

художественным миром, созданным переводчиком? Мы остановимся не на переводе, а на *повторении* чье-то произведения, на том, что находится рядом с плагиатом, и в то же время им не является. Эта проблема является актуальной в современной литературе и в первую очередь — писателей-постмодернистов, к примеру, в романе современного английского автора Питера Акройда «Чаттертон». В его центре — несколько героев-импровизаторов. Но остановимся на небольшом по объему тексте, рассказе итальянского писателя Томмазо Ландольфи (1908—1979) «Слепая всевидящая богиня», хотя и его многоплановость не может быть охвачена в рамках этих заметок. Интерес именно к этому автору не случаен. На русский язык переведены его рассказы, объединенные в книги «Солнечный удар» (1987) и «Жена Гоголя и другие рассказы» (1999), а также роман «Осенняя история» (2005). Однако и у себя на родине, и за пределами Италии он известен, прежде всего, как переводчик Пушкина, Гофмана, Лескова, Достоевского, Кафки и ряда других художников. Нельзя исключить, что переводческая деятельность и вызвала у него интерес к проблеме повторения авторства, ведь переводчик призван, в первую очередь, помочь читателю познакомиться с иноязычной литературой, а, следовательно, наиболее точно воссоздать мир писателя, чьи произведения он переводит. Герой рассказа, на котором мы решили остановиться, поэт Эрнесто, следуя печальному выводу о том, что «однажды поэзия умрет», основанному на том, что «комбинации фраз, слогов, при всей их многочисленности, изначально ограничены» и что однажды «придется начинать сызнова и, хочешь не хочешь, воспроизводить предыдущие стихотворения или комбинации, то есть копировать поэтические опусы предшественников», решил не «лезть вон из кожи» и в результате своих «горьких статистических раздумий» стал «сочинять стихи, вытаскивая слова-жребии» «из сделанной на заказ объемистой урны с ручкой, напоминающей разом и лотерейный барабан, и цилиндрическое приспособление, в каких в старые добрые времена жарили кофе, и блаженной памяти примитивную веялку». Если учесть, что в 1932 году Томмазо Ландольфи защитил диплом по творчеству А. А. Ахматовой,

можно высказать предположение, что «урна с ручкой», «лотерейный барабан», «веялка» и «приспособление» для жарки кофе представляют собой развернутую метафору того «сора» («Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда»), о котором идет речь в стихотворении «Мне ни к чему одические рати...». Игровой характер подобного очевиден. По существу, разоблачается (обыгрывается) возможность буквального восприятия строк стихотворения об источниках поэзии. Возражая толкованию поэзии только как искусства о высоком («Чуждайтесь низкого: оно всегда уродство», — призывал Н. Буало), Ахматова, по верному замечанию Г. М. Темненко, «не столько нарушает, сколько расширяет границы классической лирики, возвращая ей простоту и непринужденность, которые были свойственны античности» [7, с. 129]. Но утверждая право «сора», «сорняков» — всего, что не укладывается в традиционное понимание содержания поэзии, — быть источниками вдохновения, А. А. Ахматова исходила из права художника на свободу собственного творческого «я». Но в чем состояла свобода поэта Эрнесто у Ландольфи? Лишь в выборе места и формы слов. Речь не шла об образности этих слов, которые выражали бы авторское «я». Если уж на то пошло, поэт Эрнесто абсолютно лишился свободы творчества, поскольку лишь доставал те карточки со словами, которые «выдавала» ему «слепая всевидящая богиня». Его труд завершился тем, что у него сначала сложилось «Выхожу один я на дорогу» М. Ю. Лермонтова, а затем — «Я помню чудное мгновенье...» А. С. Пушкина. Правда, включение этих произведений русских поэтов в текст рассказа Т. Ландольфи — результат творчества не самого итальянского писателя, а Е. М. Солоновича, который перевел «Слепую всевидящую богиню» на русский язык. В оригинале речь шла о стихах Дж. Леопарди и Ф. Петрарки. Стараясь добиться моментального узнавания читателем тех текстов, которые складывал Эрнесто, переводчик был вынужден обратиться к русской поэзии. Не будем останавливаться на вопросах, возникших в сознании поэта Эрнесто (имеет ли он право на авторство, чьей волей — не случайно же в названии рассказа заявлена судьба как «слепая всевидящая богиня» — определялся

выбор карточек со словами и т. д.), но зададимся следующим: а что повторял поэт Эрнесто? — Текст? Художественный мир? Ведь он не просто доставал и складывал слова: он выбирал для них формы, менял их местами, добиваясь точности фразы и подчиняясь законам рифмы. Вот, к примеру, как у него соединились слова «ночь», «тихий», «пустыня», «внимать». «На одно прилагательное претендовали сразу два существительных: *ночь* и *пустыня*. Эрнесто отдал было его *пустыне*, но тут же и отобрал, полагая, что в наметившемся контексте стихотворения уже само слово *пустыня* подразумевало тишину. В то же время, являясь убежденным противником инверсий, он не мог позволить себе написать *ночь тихая*, а потому у него не было другого выхода, кроме как заменить полную форму прилагательного краткой». Выходит, что он сочинил эти стихи независимо от Лермонтова. Тем более, что истина относительно авторства составленных им поэтических строк, давно и хорошо известных и ему и другим читателям, открылась Эрнесто лишь после того, как сложилось целое стихотворение. А значит, он никому не подражал и никого не повторял! Но вернемся к уже сформулированному вопросу и несколько иначе его обозначим: а что было создано поэтом Эрнесто? Текст? Художественный мир? Достаточно ли для того, чтобы произведение стало художественным миром, его соответствия законам согласования слов и ритма? Ведь в тексте рассказа Т. Ландольфи ни разу не упоминается о том, что на процесс сочинения Эрнесто стихов повлияло переживаемое им душевное состояние или же что в них воплотился характерный для него круг философских проблем, особенности его видения действительности, его стиля, наконец... А вслед за этими вопросами встает строй новых. Известно, что соавтором произведения является его читатель. Но, даже, если не касаться вопросов рецепции и интерпретации, а ограничиться самым простым уровнем: а если читатель не был знаком с творчеством не только Джакомо Леопарди, но и Михаила Лермонтова, стихи которого возникли в произведении по воле переводчика, и для него единственным автором «Выхожу один я на дорогу...» был поэт по имени Эрнесто? Изменилось ли что-либо в сути этих стихов как художественного мира?

Ситуация представляется еще более сложной, если понятие «художественный мир» дополнить близким, но не тождественным «художественная картина мира». Художественное произведение — это результат реакции писателя на какое-то событие, состояние мира в тот или иной момент его жизни. Художественная картина мира — это созданный писателем в соответствии с эстетическими законами образ действительности. Но эта картина мира ни в коем случае не является повторением действительности, ее копией. Для иллюстрации этого обратимся к примеру из повести Н. В. Гоголя «Портрет». Ее герой, молодой художник Чартков случайно приобретает портрет старика. Больше всего его поразили глаза старика. Именно из-за них портрет производил странное впечатление. Когда портрет был еще в лавке торговца, одна женщина увидела его, испугалась, вскрикнула: «Глядит, глядит», — и попятилась назад. И сам Чартков пережил «какое-то неприятное, непонятное самому себе чувство» [4, с. 69]. Когда же он принес портрет домой и внимательно разглядел его, он понял причину подобной реакции. «Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет; здесь было какое-то болезненное, томительное чувство. «Что это? — невольно вопрошал себя художник. — Ведь это, однако же, натура, это живая натура; отчего же это странно-неприятное чувство? Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком? Или, если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, не озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли, предстанет в той действительности, какая открывается тогда, когда, желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека?» [4, с. 74]. Итак, художественное произ-

ведение тогда будет художественным, когда писатель, кроме натуры (той действительности, которую он наблюдал), вносит в него и свое понимание, переживание — все то, что и выполняет роль «озаряющего» начала. Возвращаясь к рассказу Томмазо Ландольфи «Слепая всевидящая богиня», мы вынуждены признать, что между М. Ю. Лермонтовым и Эрнесто, которые применительно к стихотворению «Выхожу один я на дорогу...» выполняют роль «озаряющего начала», больше несходства, чем близости уже потому, что один жил в России в первой половине XIX века, а второй — в XX веке и в Италии. Могли ли они представить одну и ту же картину мира? И что скорее может оказаться близким — художественный мир стихотворения или воплощенная в нем картина мира? Вопросов настолько много, что хочется завершить их цепочку и постараться предложить что-либо положительное, какую-то попытку синтеза.

**Попытки предварительного синтеза.** Художественный текст опирается на образное отражение мира, обладает функцией эмоционального воздействия на читателя. В художественном произведении писатель создает свою реальность, отличную от той, что окружает его в жизни. Он пользуется наиболее близкими его манере словами, символами, образами, средствами художественной выразительности. Каждый крупный художник неповторим, а каждое художественное произведение этого писателя — оригинальная, неповторимая художественная картина мира, если отвечать на вопрос: «что открывается воображению читателя?» и неповторимый художественный мир, если отвечать на вопрос: «как все в произведении согласовано?». Что же касается содержания категории «авторский мир», то представляется, что это воплощенный с помощью художественных средств, основанный на определенных художественных принципах и выразившийся во всем корпусе произведений конкретного автора, обусловленный строем души, а также специфическими для этого писателя особенностями художественного сознания его ответ на основной для него комплекс проблем действительности.



**ЛИТЕРАТУРА**

1. Андреев А. Н. Теория литературы: учебник: В 2 ч. Ч. 1. Художественное произведение / А. Н. Андреев. — Минск: Изд-во Гревцова, 2010. — 200 с.
2. Вацуро В. Э. О Лермонтове: Работы разных лет / В. Э. Вацуро. — М.: Новое издательство, 2008. — 716 с.
3. Зинченко В. Г. Методы изучения литературы. Системный подход: Учебное пособие / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. — М.: Флинта; Наука, 2002. — 200 с.
4. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 8 т. / Н. В. Гоголь. — М.: Правда, 1984. — Т. 3. — 336 с.
5. Ландольфи Т. Жена Гоголя и другие истории. Избранное / Томмазо Ландольфи; Пер. с итал.; Сост. Г. Киселева; Предисл. Л. Анненского. — М.: Аграф, 1999. — 736 с.
6. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы / М. И. Стеблин-Каменский. — Л.: Наука, 1984. — 248 с.
7. Темненко Г. М. Классицизм и классичность (в творческой лаборатории А. Ахматовой). Статья вторая / Г. М. Темненко // Вопросы русской литературы: Межвузовский научный сборник. — Крымский Архив. — Симферополь: 2012. — Вып. 23 (80). — С. 119–138.
8. Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — 80 с. — (Серия «Лекции в Твери»).
9. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков / Е. М. Черноиваненко. — Одесса: Маяк, 1997. — 712 с.

*Стаття надійшла до редакції 10 листопада 2013 р.*

УДК 821.111(73)

Ольга Данильчук

## ЖАНР РОМАНУ КАР'ЄРИ В АМЕРИКАНСЬКІЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

*У статті аналізуються особливості жанру роману успіху в американській та європейській літературі; досліджується вплив поняття «американська мрія» на жанр роману кар'єри в американській літературі; порівнюються схожі типи героїв-кар'єристів у різних літературах.*

**Ключові слова:** «американська мрія», роман успіху, роман кар'єри, міф про «людину, що створила сама себе», концепція особистого успіху та рівних можливостей.

*В статье анализируются особенности жанра романа успеха в американской и европейской литературе; исследуется влияние понятия «американская мечта» на жанр романа карьеры в американской литературе; сравниваются похожие типы героев-карьеристов в разных литературах.*

**Ключевые слова:** «американская мечта», роман успеха, роман карьеры, миф о «человеке, который сделал сам себя», концепция индивидуально-го успеха и равных возможностей.

*In this article the genre peculiarities of the novel of success in the American and European literature are being analyzed; the influence of the concept of the «American Dream» on the genre of career novel in the American literature is being researched; similar types of careerist — characters in different literatures are being compared.*

**Key words:** «American Dream», the novel of success, the career novel, the concept of individual success and equal possibilities.

Сучасний світовий культурний простір характеризується динамічністю й складністю процесів. Можна виділити два основні фактори, що впливають на формування й розвиток загальноєвропейського культурного простору: з одного боку, це наявність інтеграційних процесів у Європі; з другого, — глобалізація, що впливає на всі сфери діяльності людства, включаючи економіку, політику, культуру. Ці процеси зумовлені швидким темпом розвитку науки й техніки, глибокими соціально-економічними змінами в суспільстві, переоцінкою ключових понять культури та історії. За цих умов проблема визначення й розпізнавання механізмів взаємодії та комунікації культур набуває все більшої важливості. Література посідає значне місце в міжнародній-

них стосунках. Розглядаючи літературний процес як духовну діяльність людства, можна сприймати її не тільки як механізм взаємодії, але й як невід'ємну складову культури людства. Аналізуючи, наприклад, в американській літературі жанр роману кар'єри й тісно пов'язуючи його походження з поняттям «американська мрія», слід зазначити, що цей різновид існував і в європейській літературі, проте мав свої специфічні ознаки. Метою роботи є компаративне дослідження й установлення схожих та відмінних рис американського та європейського роману успіху, його героїв, посилаючись на творчість Т. Драйзера, Г. Олджера, Е. Майрера, А. Хейлі, О. де Бальзака, Стендаля та інших американських і європейських письменників. Досягнення мети вимагає вирішення наступних задач:

- дослідження природи походження «американської мрії» і визначення її основних складових частин;
- формулювання поняття жанру роману кар'єри;
- узагальнення висновків щодо схожості й відмінності рис цього різновиду літератури в Америці та Європі тощо.

Новизна роботи полягає в комплексному підході до аналізу жанру роману кар'єри; така позиція дозволяє побачити й досягнути багатоаспектність цього феномену й визначити його значення для американського та європейського культурного простору. За допомогою компаративного дослідження окреслено основні риси європейського та американського роману успіху. У роботі досліджено вплив американського міфу про «мрію» на літературу США та європейську літературу, що в свою чергу збагачує уявлення про міжлітературні зв'язки й культурну взаємодію в цілому.

Отже, поява жанру роману кар'єри в літературі тісно пов'язана із споконвічним прагненням людини досягти щастя й доброти. Поява в наш час книг, у яких пропонуються різні рецепти успіху людини в суспільному й особистому житті, викликана насамперед інтелектуалізацією нашого життя, потребою людей налагоджувати контакти один з одним. Зокрема відома серія книг Д. Карнегі («Як здобувати друзів і впливати на людей», «Як перестати турбуватися й почати жити» та інші), книги «201 засіб перемогти в ситуаціях важкого спілкування»

А. Аксельрода й Дж. Голті, «Імідж — шлях до успіху» Л. Брауна, «Хто я» С. Райс, «Мова рухів тіла» А. Піза, «Астрологія успіху» С. Ліка, «Діанетика» Л. Р. Габбарда. Ці та інші посібники раціоналізують проблеми повсякденності й відносини людей. Суть «рецептів» подібних книг зводиться до розумного поєднання ділових якостей людини, її працьовитості, рішучості, цілеспрямованості й у той же час поміркованості, готовності піти на компроміс заради загального блага, емоційної невразливості до різного роду подразників. Усе це стає гарантією успішного результату справи чи устремління окремої особистості. Досягнення успіху залежить від неї самої. Якщо людина не досягне бажаного, звинувачувати вона може лише себе, адже суспільство, чи заснована ним влада, не може наділити її моральними якостями й зробити з неї гарну чесну людину. Знаходження щастя залежить від її внутрішніх якостей і спонукань. На свій кшталт автори пропонують «рецепти щастя» всім, хто бажає його досягти, і наголошують, що до успіху приводить насамперед розум, а не емоції, які заважають людині не лише об'єктивно мислити, а й взагалі жити розумно.

У художній літературі результат устремління людини до успіху, прагнення нею щастя у тому вигляді, як вона його розуміє, приводить до появи цілої низки творів, у яких розповідається про спроби героїв досягти бажаного. Іноді ці спроби вінчаються успіхом, в інших випадках приводять до карколомної поразки. Усе залежить від героя, його життєвих принципів та засобів, які він використовує для досягнення щастя. За словами М. Бютора (їх цитує у своїй книзі «Мистецтво роману і ХХ століття» Д. Затонський), «основною темою роману ХVIII століття є тема вискочки (Лесаж, Маріво, Філдінг). Дехто розповідає нам про те, як він піднявся настільки високо...» [4, с. 469–470]». У художній літературі створюються позитивні персонажі, що втілюють задуми автора про обов'язкове щастя внаслідок своєї доброчесності й вірності ідеалам, і негативні, мрії яких автор (а в романі — саме життя) вщент розбиває. У сукупності своїй такі твори є мірилом віковичних мрій людини про щастя й добробут. І шлях до них стає основним джерелом бідувань людини, крізь які вона має пройти, аби досягти бажаного. Твори, що розпо-

відають про перипетії героїв на шляху до реалізації своїх мрій, є романами успіху або романами кар'єри. Виникнення цього жанру в літературі США тісно пов'язано з ідеєю «американської мрії». З нею співвідноситься звільнення індивідуальної енергії, самоствердження особистості, що переступає будь-яку ієрархію й не визнає жодних «рамоч залежності й безсилля». З цими критеріями пов'язані видатні художні досягнення світової літератури XVIII–XIX й особливо XX століть.

Поняття «американська мрія» бере початок від давнини, коли США на противагу феодальній Європі для всього світу вважалися символом свободи й рівноправності та приваблювали пуритан — перших поселенців, які заснували там свою колонію «Нову Англію». Система моральних орієнтирів американців витікала з пуританської моралі й протестантської етики. У цьому руслі виникли традиційні міфи про «людину, що створила сама себе», концепції особистого успіху, рівних можливостей. Умови незасвоєного континенту вимагали від людей певних якостей — насамперед заповзятливості та ініціативи, — і успіх супроводжував тих, хто мав такі риси. Тому й виник міф про те, що кожний чистильник чобіт може стати президентом, якщо використає свій шанс. Тема «американської мрії» стає провідною у творчості Т. Драйзера, Дж. Лондона, Е. Сінклера, С. Фіцджеральда, Е. Гемінгвея, Т. Вулфа, Дж. Стейнбека, Н. Мейлера та багатьох інших письменників США.

В Європі з «мрією» Америки були знайомі в дещо помірних формулюваннях, насамперед джефферсонівських. Рядки з «Декларації незалежності» «We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by God, Creator, with certain inalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the pursuit of Happiness» [8] (ми вважаємо очевидними наступні істини: усі люди створені рівними, і всі вони наділені Творцем певними правами, до числа яких належить життя, свобода й прагнення щастя (переклад з англійської на українську наш. — *О. Д.*) підкорювали розум європейської молоді. Універсальність висловлення, що не розділяє людей на чорних і білих, багатих і бідних, була прийнятною для всіх. Важливим визнавався той факт, що права не надаються чи під-

тверджуються державою, а даровані Богом, і ніхто не в змозі анулювати їх. «Америка... є землею майбутнього, де в прийдешні часи розкриється зміст історії старого світу... Це бажана земля для всіх тих, кому набридла історична комірчина Європи» [7], — зазначав Г. В. Ф. Гегель.

Отже, жанр роману кар'єри, що набув у США чималого розвитку, органічно втілює проблематику, пов'язану з «американською мрією».

У масовій белетристиці США жанр роману кар'єри з'явився в другій половині XIX століття. Його прообразом стали книги Г. Олджера (1832–1899). За першим романом автора «Обідранець Дік» (1867) з'явилося ще близько ста книг прозаїка, що варіювали ті ж самі сюжети й повторювали моральне повчання: головний герой утілював життєву завзятість, віру в себе, працьовитість, ощадливість, неухильне виконання установлених правил поведінки, твердість духу, прагнення престижу й багатства. Твори Г. Олджера моделювали світ у залежності від тих міфів, які відповідали корінним національним віруванням. Цим і пояснювався їхній успіх.

Шаблонні колізії і стандартні характери героїв властиві й романам Е. Майрера «Одного разу орел...» (1968), «Тигр в очікуванні» (1973), «Юна пристрасть» (1982) та інших. Книги автора вибудовані за чіткою формулою розповіді про «людину, що зробила сама себе» і нагадують олджерівській архетип. «Усі ці компоненти формули у Майрера присутні наочно: сюжет оповіді, яким би не був матеріал, завжди розгортається згідно з канонам романів кар'єри, свідомо позбавляючись серйозної моральної проблематики, властивої цьому жанру у «високій» літературі», а етапи сходження героя до престижної мети є ідентичними етапам його «самостворення» [6, с. 94].

Жанр твору кар'єри органічно втілюється й у романах А. Хейлі «Остаточний діагноз» (1959), «У вищих сферах» (1962), «Сильнодіючий засіб» (1984) та інших. У романі «Готель» (1965) Пітер Макдермотт починає кар'єру хлопчиком-розсильним. Потім щасливий випадок — зустріч молодого честолюбця з оптовим продавцем рибних консервів Гербом Фішером. Цей комівояжер, про життя якого Пітер нічого не знає, допомагає юна-

кові вступити до Корнельського університету в Статлер-Хол на факультет, який готує управляючих готелями. Він умовляє декількох власників подібних установ рекомендувати хлопця керівництву факультету для вступу в цей учбовий заклад, адже бачить, що Пітер подає надії у цій справі. Створюючи образ «успішної людини», А. Хейлі підкреслює в ній природне здоров'я, незламну любов до життя. Його герой — вірний страж головних цінностей американського суспільства. Він бореться з несправедливістю, насиллям, жорстокістю і є захисником «Законності й Порядку» — принципу, у якому відбивається суть світовідчуття американського суспільства.

Отже, книг-рецептів успіху, що апологізують «американську мрію», в літературі США чимало.

Що ж стосується існування жанру роману кар'єри у високій американській літературі, то її надбанням він став лише тоді, коли до нього звернувся Т. Драйзер: «трьох персонажів романіста — Френка Каупервуда в «Трилогії бажання», Клайда Гріффітса в «Американській трагедії» і Солона Барнса в «Оплоті» — можна розглядати як три типові для літератури США модифікації героя роману кар'єри. І в кожному з них залишила свій слід «американська мрія» [5, с. 151].

Клайд Гріффітс — герой «Американської трагедії» — пересічний американець, у якого інстинктивно домінує над свідомим, а усвідомлене за чутками — над серйозно продуманим. Клайд (як і його реальний прототип Честер Гіллет) є природним породження «мрії», без якої не можна усвідомити його трагедії.

Чому ж одних «мрія» високо піднімає, а інших зіштовхує в прірву? На це запитання, що виникає в підсвідомості Клайда Гріффітса, який неспроможний дати чітку відповідь на нього внаслідок своєї «душевної інфантильності», відповідає сам Т. Драйзер ще задовго до кінця дії твору: «Я хотів би добитися певного становища в житті», — пише Клайд матері з Чикаго після краху своєї кар'єри в «Грін-Девідсон». «Повернись на «шлях доброчинності», — відповідає вона йому, — адже це «єдиний шлях, який може привести тебе до успіху й щастя» [3]. Проте Клайд не прислуховується до її порад, тому й гине.

У європейській літературі жанр роману кар'єри представлений у творах французького письменника доби Просвітництва П. де Маріво («Спритний селянин», 1734–1735) і англійського письменника-просвітителя Г. Філдінга («Історія Тома Джонса, знайди», 1749). Герої Жакоб і Том утілюють кращі риси людини «третього стану», що чесно й достойно прокладає собі шлях у житті й тому викликає щиру симпатію автора й читацького загалу. На відміну від цих просвітницьких героїв, європейські «кар'єристи» нової формації Растіньяк, Гранде, Нусінген і Люсьєн Шардон О. де Бальзака є типовими пристосованцями, що забезпечують себе корисними знайомствами, вигідно одружуються, плетуть інтриги й міркують лише просунутися угору. Герой О. де Бальзака Рафаель де Валентен в романі «Шагренєва шкура», як і драйзерівський персонаж Клайд Гріффітс, — пересічна людина своєї епохи, непомітна, загублена в натовпі, «маленька». Як і Клайд, Рафаель радіє зайвій копійчині, яку він отримує від багатіїв в канзаському готелі. І, як і Клайду, йому не щастить у житті.

«Кар'єристом» нової формації є і Жюльєн Сорель у романі «Червоне і чорне» Стендаля. У героєві відбувається «психологічна боротьба великого минулого, яке його породило, і нікчемного теперішнього, до якого він намагається пристосуватися» [4, с. 154]. Сорель неспроможний стати кар'єристом у повному розумінні цього слова, як би він не прагнув завоювати світ, — «світ» доби Реставрації занадто мізерний, а Жюльєн занадто «плебей», занадто «бунтар». Ці риси не властиві героям О. Бальзака, вони відсутні і в персонажах європейського роману кар'єри XIX й XX століття.

Проте бунтарем є американський герой. Різницю між ним та європейським героєм-кар'єристом, наприклад, персонажами О. Бальзака, можна пояснити історичними умовами розвитку американського суспільства, що безпосередньо пов'язані з «американською мрією». Герої О. Бальзака «не беруть участі у створенні суспільного багатства, у... прогресі, у розвитку промисловості, техніки й землеробства. Вони тільки захоплюють найбруднішими й злочинними способами те, що створили інші... Їхня діяльність не тільки даремна, а просто згубна для суспільства» [2, с. 217]. В європейському романі кар'єри герой



змушений прокладати собі шлях, ураховуючи наявну систему, що ніколи не заступала дорогу героєві-американцю. Від європейського персонажа американця відрізняє «відчуття індивідуальної ізольованості» [1, с. 29] й прагнення наодинці боротися з ворогами й стихіями. Перед ним завжди маячить простір дикого Заходу. Американські герої часто є художнім втіленням «ідеї успіху»: невідомий молодий герой один, без будь-якої допомоги, кидається у вир життя великого міста й перемагає. Тут очевидна віра американців в індивідуальне начало, в етику рівних можливостей та прагнення щастя. А останнє, як показують щасливі розв'язки романів представників масової літератури, поєднується з прагненням домогтися й матеріального достатку. Ці герої ототожнюють героя-одинака й віддзеркалюють сподівання демократичної Америки. У творах масової літератури США зображується передусім герой, що в результаті своїх устремлінь та «правильної» поведінки досягає успіху. Нерідко автори створюють атмосферу обожнювання навколо них. Письменники не раз наполегливо протиставляють таких персонажів простим американцям. Саме у цих «голдменах» — «золотих людях» («Первантаження» А. Хейлі) втілені американська діловитість, прихильність до підприємців прогресу, чесність та інші позитивні якості. Практичні «поради» письменників тим, хто прагне досягти успіху, зводяться до простих правил: треба сумлінно виконувати свій обов'язок — професійний, сімейний, громадський, моральний — і дотримуватися етичних норм поведінки, розпізнавати, що є добре, а що погано. І добре — це чесність, ініціативність, дружна сім'я, прямотинійність, чисто зроблена кар'єра й чисто зароблені гроші. Іншими словами, усе позитивне зводиться до відретушованої «американської мрії». Головні персонажі Г. Олджера, Е. Майрера, А. Хейлі уособлюють в собі міф про «людину, що створила сама себе». Такими ж позитивними героями є і персонажі французького письменника П. де Маріво та англійського письменника Г. Філдінга. Твори О. Бальзака змальовують типових пристосованців, які викликають лише презирство.

Отже, говорячи про жанр роману кар'єри в американській та європейській літературі, слід зазначити, що ці твори, незва-

жаючи на певні відмінності, мають спільні риси: розповідають про нелегкий шлях людини в боротьбі за успіх, прагнення її реалізуватися, досягти щастя. Роман кар'єри викликає інтерес не одне покоління читачів. Розповідаючи про долю героїв, він порушує важливі морально-етичні проблеми суспільства й має виховні властивості.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Аллен У. Традиция и мечта. Критический обзор английской и американской прозы с 20-х годов до сегодняшнего дня / Уолтер Аллен ; [пер. с англ. В. Харитоновна, А. Мулярчика ; авт. предисл. В. Скороденко и Н. Анастасьев ; ред. М. Тугушева]. — М. : Прогресс, 1970. — 424 с.
2. Гриб В. Р. Избранные работы. Статьи и лекции по зарубежной литературе / В. Р. Гриб ; [вступ. ст. Г. Фридлендера ; сост. Т. Лурье-Гриб]. — М. : Гослитиздат, 1956. — 416 с.
3. Драйзер Т. Американская трагедия [Электронный ресурс] / Теодор Драйзер. — Режим доступа: [royallib.ru/book/drayzer\\_tedor/amerikanskaya\\_tragediya.html](http://royallib.ru/book/drayzer_tedor/amerikanskaya_tragediya.html) (дата обращения: 09.04.2013). — Загл. с экр.
4. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век / Дмитрий Владимирович Затонский // Искусство романа и XX век. — М. : Художественная литература, 1973. — 534 с.
5. Зверев А. М. «Американская трагедия» и «американская мечта» (К проблеме национального идейно-художественного своеобразия литературы США) / Алексей Матвеевич Зверев // Литература США XX века: Опыт типологических исследований (Авторская позиция, конфликт, герой) / [отв. ред. Я. Н. Засурский]. — М. : Наука, 1978. — С. 134–208.
6. Зверев А. М. Индивидуум в «стране чудес» (Социальная мифология американского общества и массовая литература) // Лики массовой литературы США / отв. ред. А. М. Зверев. — М., 1991. — С. 73–108.
7. Критика Гегеля [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [www.hegel.ru/russel.html](http://www.hegel.ru/russel.html) (дата обращения: 09.04.2013). — Загл. с экр.
8. Declaration of Independence [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [www.archives.gov/exhibits/charters/declaration\\_transcript.html](http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html) (дата обращения: 09.04.2013). — Загл. с экр.

*Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.*

УДК 929Данилевський:75.02Айвазовський

**Валентина Науменко****ДО ВІДНЯ — ЗА ЕМОЦІЯМИ**

*У статті йдеться про новий малюнок І. К. Айвазовського, який зберігається в альбомі, що належав Г. П. Данилевському, відомому письменнику, автору романів «Мирович», «Княжна Тараканова». Цей малюнок зберігається у Відділі рукописів Російської національної бібліотеки. Це був намальований пером пейзаж з затокою Віко, поблизу Неаполя.*

**Ключові слова:** малюнок, альбом, мариніст, подорож, виставка, живопис.

*В статье рассматривается новый рисунок И. К. Айвазовского, который сохраняется в альбоме, принадлежавшем Г. П. Данилевскому, известному писателю, автору романов «Мирович», «Княжна Тараканова». Этот рисунок сохраняется в Отделе рукописей Русской национальной библиотеки. Это был нарисованный пером пейзаж с заливом Вико, вблизи Неаполя.*

**Ключевые слова:** рисунок, альбом, маринист, поездка, выставка, живопись.

*In article is considered a new drawing of I. K. Ayvazovsky which remains in the album belonging to G. P. Danilevsky, to the known writer, the author of novels «Mirovich», «Princess Tarakanova». This drawing remains in Department of manuscripts of the Russian national library. It was the landscape with Viko, near Naples drawn with a feather.*

**Key words:** drawing, album, marine painter, trip, exhibition, painting

16 березня 2011 року у виставковому комплексі «Кунстфорум» у Відні відкрилася виставка картин Івана Костянтиновича Айвазовського, блискучого мариніста, академіка декількох європейських Академій мистецтв. Полотна надали Феодосійська картинна галерея Айвазовського, Державний Ермітаж, Центральний музей ВМФ, Російський музей, Київський музей російського мистецтва, Одеський художній музей.

Для сучасних європейців це перша велика виставка видатного мариніста, у той же час директор ФКГ Айвазовського Тетяна Вікторівна Гайдук нагадує, що ще навесні 1873 року Айвазовський влаштував виставку своїх робіт у Відні, і вона користувалася великим успіхом. Спеціалісти «Кунстфоруму» вибрали твори самостійно, відповідно до свого бачення експо-

зиції, щоб зробити її різнобічною і повною. З Феодосії до Відня відправилися «Неаполітанська затока місячної ночі», «Берег моря», «Стара Феодосія», «Льодові гори», «Буря на Північному морі», «Корабель «Марія» під час шторму», «Ніагарський водоспад».

Немає сенсу перераховувати результати більше ніж 60-річної невтомної діяльності Айвазовського-художника, педагога, мандрівника, мецената. У статті мова піде ще про одну сферу застосування його таланту, а саме про його малюнки. Один з них пощастило віднайти в альбомі, який зберігається у Відділі рукописів Російської національної бібліотеки.

Альбом — обкладинка з зеленого оксамиту, віньєтка з золотими квітами [1] — належав зовсім не Айвазовському, а Григорію Петровичу Данилевському. З 1853 до 1873 року (за іншими даними, з 1854 до 1890-х) у ньому накопичилася ціла збірка автографів: вірші, листи, афоризми, нотні записи, малюнки російських письменників, журналістів, художників, композиторів і вчених. Хто тільки з яскравих особистостей того часу не залишив у ньому сліду! В кого тільки не просив прозаїчної, піїтичної, гармонічної і живописної «милостині» [2] хазяїн альбому! У листі матінці від 22.01.1854 р. Данилевський повідомляє про відвідини театру архітектора Штакеншнейдера, артистичних вечорів щосереди у графа Толстого, де бували постійно Майков, Писемський, Мей, Струговщиков і куди почав їздити Тургенєв. «Я завів недавно альбом для артистів, своїх знайомих, — писав син Катерині Григорівні Іванчиній-Писаревій. — Мені вже написали неперевершені вірші Кароліна Павлова, Щербіна, Полонський, Майков, Бенедиктов, Мей, малюють карикатури Степанов і граф Толстой і напишуть музичні рядки Глінка і Даргомижський...» [3].

Ректор Санкт-Петербурзького університету П. А. Плетньов 25 жовтня 1852 р. писав про 23-річного колишнього свого «дуже цікавого» студента, майбутнього відомого письменника, автора романів «Мирович», «Княжна Тараканова», «Спалена Москва» своєму другу професору Олександрівського Гельсінгфорського університету Я. К. Гроту: «У нього свербіж у пальцях: пише невтомно прозою і віршами. Знайомство літератур-

не ловить скрізь і з льоту: від Петербурга до Одеси об'їхав усіх літераторів і уявляє, що всі його приятелі. А втім, він славний хлопець і не без таланту...» [4].

В альбомі Данилевського є малоросійські малюнки самого Данилевського з його ж примітками чорнилом і олівцем. У ньому є й вірш «з Пушкіна», записаний Плетньовим, є вірші А. Н. Майкова про поета і поезію (1854), вірші Фета, Тютчева, І. Аксакова, А. С. Хомякова, графа Вол. Сологуба, А. Апухтіна, Ап. Григор'єва, П. А. Вяземського, «Плач Ярославни» К. К. Павлової, уривки «Сімейної хроніки» С. Т. Аксакова про степ (5.04.1856), уривок з невиданого твору «Історія однієї родини і видатних її сучасників» (18.03.1856), І. І. Лажечнікова, А. Писемського, Григоровича, А. Дружиніна, монолог Липочки А. Н. Островського (22.06.1856), дивні рядки Г. Є. Благосвітлова про щастя мислячої людини. Є нотні записи Глінки, Даргомижського, А. Г. Контського, малюнки К. Павлової, «Сільська церква» А. І. Штакеншнейдера, карикатури Н. А. Степанова та інших видатних діячів вітчизняної культури. Там само поряд опинилися невідомі малюнки І. К. Айвазовського і графа Ф. П. Толстого з автографами. Бібліограф і історик російської літератури Г. Н. Геннаді справедливо вважав цей альбом «цікавим».

Всього за декілька днів до того, як Айвазовський внесе свій італійський пейзаж до альбому Данилевського, а саме 18 листопада 1855 р., у ньому з'явиться запис перекладача, поета, актора і педагога Петра Андрійовича Каратигіна:

«В Альбоме Вашем смесь идей, умов, наречий;  
И проза, и стихи...Чего в нем не сыскать?...» [5].

Напередодні 24 листопада 1855 р., тобто дати, вказаної в правому куті малюнка рукою Айвазовського, зустрілися спрагли обговорити кримські події Тютчев і Толстой. «Їх зустріч, — пише біограф Тютчева Г. В. Чагін, — сталася, швидше за все, 21 чи 22 листопада 1855 року, коли Толстой приїхав до Петербурга, оскільки 23 листопада Лев Миколайович в офіцерському мундирі з недавно отриманим за військові заслуги орденом св. Анни 4-го ступеня приїхав на вечір до Тургенева, у якого

цього дня складався лист-адреса великому російському актору М. С. Щепкіну з нагоди п'ятдесятиріччя його сценічної діяльності. У Тургенєва зібрався весь цвіт літературного Петербурга — Тютчев, Гончаров, Писемський, Майков, Дружинін...» [6]. А наступного дня Айвазовський, ймовірно, зустрівшись з Данилевським у письменницькому товаристві, на його прохання виконав малюнок в альбомі.

Як відомо, сюжети приходили до Айвазовського саме зненацька. Цього разу художник згадав і намалював пером пейзаж із затокою Віко. Знавець життя і творчості великого майстра Н. С. Барсамов не раз зауважував, що Айвазовський «віртуозно малював пером-тушшю» [7]. Можна порівняти цей малюнок з картинами Айвазовського 1855 року «Віко поблизу Неаполя місячної ночі» й «Італійський пейзаж». На цих картинах на першому плані — прибережна частина, звідки чудово видно морську затоку. Назавжди натхненний красою південних морів, Айвазовський надав і малюнкові, який зберігається в альбомі Данилевського, романтичну спрямованість. Малюнок гармонійний за композицією і за закінченістю деталей. Ніщо не порушує цілості враження.

У тому, що це рука Айвазовського, не сумніваються віддани мистецтву співробітники Третьяковської галереї Лідія Олександрівна Торстенсен, заслужений працівник культури РФ, завідувач сектора ДТГ «Науково-дослідницька незалежна експертиза ім. П. М. Третьякова» (спеціалізація — графіка), заслужений працівник культури РФ, завідувач відділу живопису другої половини XIX — початку XX століття Галина Сергіївна Чурак і заслужений працівник культури РФ, член багатьох творчих товариств у Росії та за кордоном Олександр Єгорович Козинін, які побачили малюнок.

Колись план подорожі Італією для Айвазовського склав М. В. Гоголь, який перебував там з весни 1837 року. У книзі «Життя великого мариніста» вірменського мистецтвознавця Мінаса Саргсяна, яка вперше з'явилася російською мовою 2010 року, так описується перша зустріч Айвазовського з Гоголем: «Микола Васильович блискуче знав цю країну, її історію, мистецтво, мову. Знаходячись тут з весни 1837 року, він багато

подорожував, вивчав пам'ятники минулого, культуру, життя народу. Йому неважко було підказати молодому художнику, які міста й визначні місця обов'язково потрібно оглянути» [8]. Одним з улюблених міст мариніста став Неаполь. Вперше він побачив його 3 жовтня 1840 року. Що за спогад надихнув Айвазовського через 15 років знову намалювати Неаполітанську затоку? Здається, ми можемо відповісти на це питання. Там був тоді славетний Чорноморський флот! Про це «говорять» виконані 1840 року картини з видами Неаполя. «Айвазовський написав також картини: «Севастопольський флот на якорі в Неаполі», «Вид неаполітанського узбережжя» (два), «Вид Неаполя» (два), «Неаполітанський флот» (Собко, 1893). Місце знаходження цих полотен нам невідоме» [9], — це коментар Дмитра Лосева до картини «Неаполітанська ніч». У фундаментальному джерелі, яким є книга Миколи Семеновича Барсамова «Іван Костянтинівич Айвазовський» (1941), у якій зазначено місцеперебування картини «Севастопольська ескадра в Неаполітанському рейді». Про це сказано так: «Для того, щоб уявити собі сюжети картин і коло осіб, які придбали картини І. К. Айвазовського, написані в Італії, цікаво проглянути список картин, складений за роками самим художником (з 1836 до 1846 року), з позначенням власників картин.

«1840 р. В Неаполі: Севастопольська ескадра в Неаполітанському рейді» (у брата короля неаполітанського)...» [10].

Торкаючись подій 1855 року, необхідно вказати на головне для сучасників, а саме на кримську катастрофу. Про неї говорили на зустрічі у Тургенева не лише Тютчев і Толстой. Приїхавши на виставку своїх картин до Петербурга, Айвазовський — художник Головного морського штабу з 1844 р., який пережив бомбардування Севастополя — не міг забути останнього акту трагедії в рідному Криму: затоплення кораблів у міській бухті. Він, ніколи не змінюючи своєї любові до моряків і кораблів, прекрасно знаючи кораблі Чорноморського флоту, намалював в альбомі молодого Данилевського корабель, який мчить «повз острови крутого Неаполя». Італія, де «день коштував року» і де він уперше відчув упевненість у собі і в своїй майстерності, навіяла йому пораду, яку він дав Данилевському. Він радив цьому

пристрасному мандрівникові поспішити в країну прекрасної природи, могутніх талантів і величного минулого. Очевидно Айвазовському захотілося, щоб цей малорос, у якого була спільна з ним «учнівська гавань» — Петербург, побачив Італію і, відчувши її благодотворний вплив, віддячив їй по заслугі. Ні, не випадково під час і після війни, навіть і в останні дні життя писав Айвазовський морські види поблизу Неаполя і збирався до Неаполя. Чи не за його картинами і малюнком створить 1883 року Данилевський італійські сторінки «Княжни Тараканової»?!

Відкриття картин і малюнків Айвазовського чекає на глядача не лише на антикварних аукціонах чи на сторінках старих книжок і альбомів. Розкриймо «Альбом для артистів» Г. П. Данилевського. Наприклад, Петербурзько-італійський фрагмент на 54 (112-й) сторінці — назвемо його «Приморські італійські руїни» — не перша і не остання його згадка про Італію, в якій вгадується головне: пам'ять серця.

Згадується друг сім'ї автора цієї статті, уродженець східного Криму моряк Леонід Йосифович Гацаєв, який до кінця своїх днів жив після повернення з північних морів у домі, де народився Айвазовський. Він не захотів продати його численним купцям з Вірменії, і дуже добре, що і сьогодні кращі в світі морські пейзажі зустрічають нас у будинку № 2, де звучить музика під час фестивалю мистецтв «У гостьовій в Айвазовського», а за п'ять метрів від Галереї море Чорне шумить без упину в очікуванні всіх, хто любить його великого співця.

Хто може сказати, скільки виставок картин Айвазовського передувало тій, що відкрилася в «Кунстфорумі»? Згідно з Федором Булгаковим, уже 1891 року відбулася 120-та — як завжди, з добродійною метою. Шкода, що малюнок-спогад у старовинному альбомі про одну з подорожей до Неаполя не потрапив до каталогу Віденської виставки. Проте і зараз, і в майбутньому відвідувачів Відділу рукописів РНБ на Невському проспекті порадує сторінка в альбомі Данилевського, яка поєднала дві країни: Росію й Італію.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Альбом с автографами и рисунками // ОР РНБ. Ф. 236. Данилевский. 1853–1873. Ед.хр. № 174. Л. 54(112).
2. Альбомы // Русский пустынный, или Наблюдатель отечественных нравов. — СПб., 1817. — Ч. 1, № 2. — С. 37–38.
3. Письмо Данилевского маменьке от 22.01.1854 г. // Трубачев С. С., Г. П. Данилевский: Биографический очерк. — СПб., 1893. — С. 49–50.
4. Плетнёв П. А. Гроту Я. К. 25.10.1852 // Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетнёвым: В 3 т. / Под ред. проф. К. Я. Грота. — СПб., 1896. — Т. 3. — С. 616.
5. Каратыгин П. А. Стихи 18. 11. 1855 // Альбом. — ОР РНБ. Ф. 236. Данилевский. Ед. хр. № 174. Л. 135.
6. Чагин Г. В. Федор Иванович Тютчев. — М., 1990. — С. 95.
7. Иван Константинович Айвазовский / Текст Н. С. Барсамова. — М., 1963. — С. 15.
8. Саргсян М. Жизнь великого мариниста. Иван Константинович Айвазовский / Пер. с армянского Ерванда Барашьяна; Подготовка текста и комментарии Дмитрия Лосева. — Феодосия; Москва, 2010. — С. 45.
9. Там само. — С. 306.
10. Барсамов Н. Иван Константинович Айвазовский. — М.; Л., 1941. — С. 25.
11. Наведено рядки, по-перше, зі Щоденника А. В. Дружиніна від 15 грудня 1855 р.: «...Пройшли до Івана Сергійовича [Тургенева]. Там були Айвазовський, Каменський, Маркевич, Фредро, Огарев, Долгорукий...» // Дружинин А. В. Повести. Дневник. [Литпамятники]. — М., 1986. — С. 363.
12. По-друге, звернемося до матеріалів для біографії М. С. Щепкіна, які свідчать, що 23 листопада 1855 р. всі названі Чагіним і багато інших, включаючи Григорія Данилевського, особи підписалися під вітанням петербурзьких літераторів, прочитаним С. П. Шевирьовим на ювілеї Щепкіна (Див.: Михаил Семенович Щепкин. Записки, письма, рассказы, материалы для библиографии и родословной / Собрано М. А. Щепкиным. — СПб., 1914. — С. 300).
13. Булгаков Ф. И. Новые картины профессора Ивана Константиновича Айвазовского, выставленные в залах императорской Академии Художеств 1891 г. — СПб., 1891.

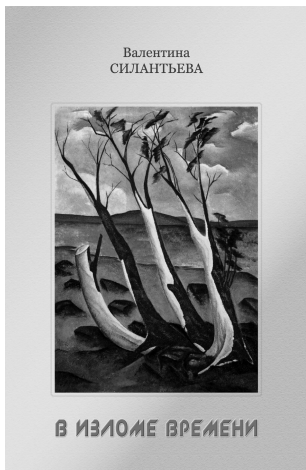
*Стаття надійшла до редакції 12 листопада 2013 р.*

## РЕЦЕНЗІЇ

*Наталія Малютина*

## В ПЛЕНУ ЭЛЕГИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ

**Рец.:** Силантьева В. В изломе времени. Стихи филолога : в двух книгах / Валентина Силантьева. — Одесса : Астропринт, 2011. — Кн. 1. — 144 с.; Кн. 2. — 128 с.



Стихи настоящего филолога — это не только особый взгляд на мир, запечатлённый в пластичных образах и выверенной метрике, это ещё и уникальный способ, сказав про других, выразить Себя. Профессору Одесского университета имени И. И. Мечникова, заведующей кафедрой зарубежной литературы факультета романо-германской филологии, доктору филологических наук Валентине Ивановне Силантьевой удалось передать тонкие грани преломления классической русской лирики

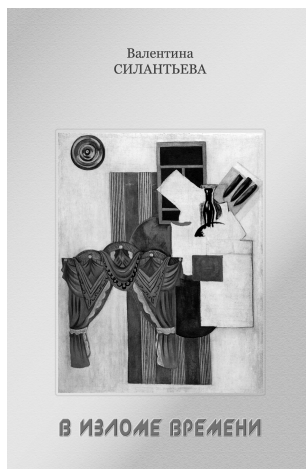
в очень личном, почти исповедальном переживании своего жизненного пути, опыта и тех новых сфер познания, которые открываются только ищущим.

Стремление «пропустить мир» сквозь призму восприятия и отражения своего «Я» придаёт субъекту лирического высказывания черты элегичности. Возникает особая тональность поэтического переживания, заявляющая об обращённости взгляда лирического героя на себя. А отсюда — диалогическое двуязычие и двоemiрие, которое ассоциируется с тютчевским словом, о котором С. Н. Бройтман писал следующее: «Элегический субъект стихотворения делает

переживаемую бытийную ситуацию предметом полноценного эстетического созерцания и тем самым замещает собой ту ситуацию, о которой говорится [1, с. 122].

Стихи филолога также можно квалифицировать как особый жанр, пронизанный непрерывной диалогичностью поэтических сознаний. Это не просто диалог с классикой, это постижение жизни и себя через классическую русскую поэзию. Циклы «Я в профессии», «Собеседники» построены автором так, что очень личностная презентация поэта (А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, А. Ахматовой, Булата Окуджавы), когда в нескольких предложениях сказано главное, включает несколько знаковых поэзий, которые «прорастают» новой поэтической плотью — и рождается стихотворение, сохраняющее ощущение есенинского, пушкинского, ахматовского мира. О Николае Заболоцком в цикле «Собеседники» сказано следующее: «Н. А. Заболоцкий (1903–1958) представляет ту когорту молодых поэтов, которые пришли в литературу после событий 1917 года. Воспитанные элитарной поэзией начала века, они были страстными новаторами и великолепно владели формой. Ему был интересен Велимир Хлебников и обэриуты Хармс, Введенский, Вагинов. Увлечение живописью Филонова, Шагала сделало почерк Заболоцкого графически строгим и откровенно авангардным. «Детскость» мироощущения, близкая примитивисту Анри Руссо, определила ритм его «столбцов...». Мне невероятно близко ощущение целостности мира, свойственное молодому поэту Заболоцкому» [2, кн. 1, с. 45].

Далее следует всем известное стихотворение «Животные не спят. Они во тьме ночной стоят над миром каменной стеной», строки из которого «Ночь глубока. На тёмном небосклоне вос-



ходят звёзд соединенья» послужили эпиграфом для нового лирического откровения:

Я помню откровенье этих глав,  
 Сошедших на меня:  
 В огромном мирозданье,  
 Среди людей, зверей и трав —  
 Лицо Коня  
 .....  
 И в пластике вот этого раденья,  
 Всепрорастания и единенья  
 Небес, земных пространств и вод,  
 Опять передо мной встаёт,  
 Своей нездешностью волнуя и маня,  
 Лик Заболоцкого Коня [2, кн. 1, с. 47].

Сквозь поэтические строки прорывается отчетливая ностальгия по немодному ныне чувству к родной стране (даже учитывая, что каждый и тогда и теперь — вкладывает в это чувство разное понимание). В атмосфере обаяния светловской «Гренады» возникают шемящие нотки:

Любить бы тебе, как и мне, как и всем  
 Родную страну, но — другую совсем [2, кн. 1, с. 51].

Чувство «Малой Родины» в стихотворениях В. И. Силантьевой имеет конкретную адресацию: во всем ощущается связь с поэтическим краем под названием Вилково, где прошли её детство и ранняя юность (циклы «Страна Липованя», «Воспоминания» (Кн.1), «Над Ериком проточным» (Кн.2).

Стихотворения цикла «Страна Липованя» (2004–2010) из 2-й книги как столбовые вёрсты, отмечают этапы жизненного пути: «Предки», «Детские впечатления», «Юность и теплоход «Белинский», «Школьные обиды в контексте времени», «Память», «Ностальгия». Перенесение в прошлое рождает философские строки.

#### *Предвидение*

Перечёркнутый мостиком ерик,  
 Углый берег, запущенный сад,  
 Рвёт старуха просевшие двери —  
 Это я, это я, это я?

Сохрани мя, Господи, от видений,  
Одиночеством не испугай.  
Рвёт старуха просевшие двери?  
Скажем так: бытия, бытия [2, кн. 2, с. 94].

Среди постоянных спутников лирической героини — писатели, поэты, художники, музыканты, её друзья и коллеги, дети, внучка.

Постоянным объектом исповедального обращения является образ многоликой Одессы, с её ожидаемой летней жарой и с неожиданностью зим. Сквозь восхищение и (отчасти) иронию, направленную, скажем, на переживание летнего зноя, прорываются ностальгические нотки: где-то в прошлом, «за-нозой в памяти» осталось сказочное Подунавье.

Мотив ожидания чуда возникает постоянно в пространстве творческих поисков и надежд. Даже мир родного факультета ассоциируется со сказкой.

Надежд и красоты нетленной  
(О, как возвышен сей напев):  
Придется мне принцессой и в карете  
Примчаться к факультету, все презрев [2, кн. 2, с. 78].

Особым чувством душевной близости, благодарности и сопричастности проникнуты «Посвящения», адресованные «здравствующим и дорогим людям» и тем, кого с нами уже нет, — «памяти Виктора Георгиевича Зинченко». Именно им, любимым и понимающим, тем, кто её слышит и уже не услышит, Валентина Ивановна Силантьева многозначительно обещает:

Вниз по течению — не поплывём.

Её слову веришь, как привыкла и я верить ещё со студенческой скамьи, когда Валентина Ивановна анализировала «Степь» А. Чехова. А ещё поэтическое слово оживает в живописных иллюстрациях, которыми щедро украшены оба тома: использованы фотокопии живописи и графики художников, творчество которых отражает мотивы лирики (Н. Гончаровой, Ю. Ракши, М. Добужинского, Н. Рушевой, А. Матисса...).

Пусть стихи, несущие состояние «излома времени», найдут понимание и среди тех, кто относится к этому же поколению,

и среди тех, кто живёт в иное время. Автору же хочется пожелать, чтобы не покидало её желание делиться выстраданным, не уставала душа.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Бройтман С. Н. К проблеме диалога в лирике Тютчева / С. Бройтман // Типологические категории в анализе литературного произведения как целого. — Кемерово : Кемеровский гос. ун-т, 1983. — С. 119–128.
2. Силантьева В. В изломе времени. Стихи филолога : в двух книгах / Валентина Силантьева. — Одесса : Астропринт, 2011. — Кн. 1. — 144 с.; Кн. 2. — 128 с.

*Стаття надійшла до редакції 12 листопада 2013 р.*

Микола Пащенко

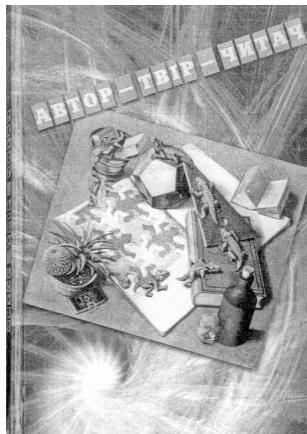
## ПОГЛЯД ЗБЛИЗЬКА АБО САМОПРЕЗЕНТАЦІЯ

**Рец.: АВТОР — ТВІР — ЧИТАЧ : збірник наукових праць / ред. кол.: Є. М. Черноіваненко, Н. М. Шляхова, М. В. Пащенко. — Одеса: Астропринт, 2012. — 240 с.**

Задум наукової праці «Автор — Твір — Читач» обумовлений концепцією триєдності складників, що позначають етапи процесу літературно-художньої творчості, складають предмет та обумовлюють ті чи інші методологічні підходи, аспекти літературознавчої рецепції. Появі такої колективної праці передувала наукова розробка кафедрою теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова проблем, пов'язаних із автором і авторством, рецепцією та інтерпретацією художнього тексту та виходом на нову важливішу кафедральну проблематику в діаді «Текст і світ твору: аспекти взаємодії».

Підсумковими у розробці перших трьох наукових тем стали збірники наукових праць «Проблеми інтерпретації та рецепції художнього тексту (Зб. ...на пошану проф. Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя», 2003 р.) та «Автор і авторство у словесній творчості» (2007 р.).

У збірнику наукових праць «Автор — Твір — Читач» певним чином поєднується кілька аспектів, а відтак і методологій вивчення художнього твору, що зумовило відповідно і комплексне та варіативне застосування ряду методологій. Звісно, що у збірнику як своєрідному жанрі переважає циклічність. Ці індивідуальні авторські рецепції поєднуються переважно типоло-



гією теоретичної, методологічної проблематики чи структурних чинників співтворчості, а саме: мети, процесу і результату творчості на рівнях творчого задуму, становлення формозмісту, рецепції завершеного твору, а також на рівнях смислопородження (текст, світ твору, часо-просторові презентації).

У розділі «Теоретичні аспекти сучасного літературознавства, окрім оглядової статті М. Пащенко, присвяченої «Проблемі рецепції та інтерпретації художнього тексту» (за матеріалами «Круглого столу», 2008 рік), розглядаються переважно сучасні методологічні проблеми історії та теорії літератури.

Так Є. Черноіваненко у статті «Історія літератури як проблема» робить огляд відомих у літературознавстві підходів до укладання численних історій літератури, зосереджує увагу на важливішому питанні, яке турбувало у 70-ті роки Ю. Лотмана, а сьогодні про це пише у своєму підручнику «Мистецтво слова» А. Ткаченко. Останній зауважує, що саме «на рівні узагальнення, висновків, порівнянь, виведення певних закономірностей» [Ткач., с. 9] здійснюється перехід (додамо «історичний» — *уточнення моє.* — М. П.) від історії літератури до теорії літератури як наукової дисципліни, а це вже план структурний, методологічний і концептуальний. Для Є. Черноіваненка в даному випадку важлива історія питання і водночас методологія історії літератури як важливішої науки про літературу. Таким чином, на думку Є. Черноіваненка, історія літератури має вивчатися як історія одного типу, який формувався в окрему епоху, і зокрема, щоб описати історію жанрів, слід схарактеризувати природу жанру в цю епоху. Тому наскрізного принципу розвитку від зародження до сучасності в ній не можна прослідкувати.

Праві ті вчені, які застерігали від сліпого перенесення методологій науки в процеси творчості, зокрема з науки психології у літературознавство (З. Фрейд, Г. Юнг, Ф. Ніцше). Окрім проблеми застосування методів дослідження, є ще проблема предмета історії літератури, власне як і теорії літератури. Тому сьогодні знову і знову постає питання «що ж таке література?», а за цим і питання: за якими критеріями слід визначати статус літературного твору в ту чи іншу епоху? Н. Шляхова, розглядаючи «Методологічні проблеми історії літератури», зауважує, що



«Методологія повинна пристосовуватись до явищ, які стають об'єктом дослідження. Наукові судження не можуть наблизитися до об'єктивності без усвідомлення їх носіями сутності словесного мистецтва.

Одній із найуніверсальніших форм тексту — романові присвячена стаття А. Жаборюка «Жанрова природа роману». Проблемним є питання часу виникнення цієї форми епосу. Не менш проблемними стали питання щодо критеріїв, за якими можна визначати цей жанр. Хоча є і крайнощі, серед них: роман володіє такою кількістю ознак, за якими неможливо прийти до однозначного визначення жанру. В межах короткого огляду проблем визначення природи роману автор статті зосереджується на типології, на своєрідності роману, яка постає із засвоєння ним традицій попередньої літератури, разом з тим він став засобом пізнання складних і суперечливих процесів сучасного життя.

Про взаємопроникнення, синтез, однак уже жанрів наукового літературно-критичного мислення міркує М. Пеха. Вона відзначає розмаїття, жанрову строкатість літературно-критичних праць і водночас так зване повернення есеїстичного типу критичного мислення і дискурсу, вона констатує, що літературознавці прийшли до есеїстичності, виходячи із розуміння потреби співтворчості з письменником, його текстом. Таким чином відбувається синтез мистецтва і науки за рахунок проникнення образного мислення в науку і філософічності, інтелектуалізації — у мистецтво. Автор також розглядає історію жанру есе, торкається питань його поетики, зіставляє з такими жанрами, як автобіографія, щоденник, сповідь, саморефлексія, самохарактеристика.

Митець прагне самовираження і при цьому кінцева мета творчого процесу фіксується в тексті, який у свою чергу звернений до читача, глядача. Саме таким відношенням, які не є однозначними як у творчому акті, так і в поезиці та стилі кожного окремого автора і його твору, присвячує свою розвідку «Діалектика взаємовідносин автора і адресата художньої творчості» Михайло Грицкевич. У статті мовиться власне про конгеніальність читача відносно автора і його тексту. Він пер-

соніфікує перші у вітчизняному, в тому числі українському літературознавстві, спроби повернення (після О. Потебні!) до теоретичного осмислення проблематики відношень читача і автора, образності та стиле- і жанротворення.

У статті М. Пашенка конспективно викладені основні положення щодо метафоризації в аспектах теоретичної поетики, зокрема структурної, іманентної, породжуючої чи зреалізованої, місце цієї форми образного мислення в індивідуальній творчості, в окремому творі. Зауважу, що свої підходи у висвітленні проблематики метафоризації, зокрема в епічному творі, у жанрі новели, більш детально в теоретичному аспекті та у формі мікроаналізу як складової дослідження поетики твору М. Пашенко виклав у монографіях «Поетика одного новелістичного роману» (1992), «Метафорична природа новели» (2009).

Індивідуальні підходи в аналізі текстів новел подаються у статті О. Розанової «Особенности форм обобщения в интеллектуальной прозе (новеллистика И. Бабеля)». До формулювання остаточної мети дослідження автор зазначає, що проза І. Бабеля поліфонічна, має багато відмінностей в інтерпретації. О. Розанова, розвиваючи тезу про філософічність, вважає, що саме завдяки понятійності і узагальненню у слові (додамо — у висловлюванні, періоді тексту як фрагменту, завершеному цілому і образу, будь то образ-конкрет чи образ-абстракт (Г. Вязовський) здійснюється процес переходу від предметного, понятійного світу (однозначного як образу) до образу-абстракту і узагальнення. Цей процес і власне демонструє вираження загального через конкретно-індивідуальне, неповторне.

Розділ другий «Рецептивно-комунікативна стратегія художнього тексту» започатковується статтю Н. Коробкової «Рецепція міфологеми аргонавтів як репрезентанта міжлітературного діалогу Ю. Яновського і російських символістів». Н. Коробкова намічає перспективу дослідження творчості Ю. Яновського у контексті світової літератури, зокрема завдяки порівнянню Яновського-романтика і А. Белого-символіста в аспектах зіставлення рецепцій міфологеми аргонавтів, яка у творчості А. Белого і Ю. Яновського предикативно сприяла творенню нової художньої системи — нового тексту, які представляли

міфологічне мислення, а відтак і символічну картину світу, що стало альтернативою логіці та раціоналістично-реалістичній і позитивістській свідомості XIX ст.

Н. Шляхова дає огляд і своє трактування популярних теорій рецептивної естетики 70-х років XX ст., зокрема американського і німецького її варіантів, представлених Г. Р. Яуссом, а до цього марксистською критикою Т. Адорно, герменевтикою Г.-Г. Гадамера, російським формалізмом, і, безперечно, О. Потебнею.

Варіант інтерпретації «тексту в тексті» подається у статті О. Мізінкіної «Інтерпретація купальського обряду в романі Раїси Іванченко «Отрута для княгині». Поетологічний підхід в аналізі купальського обряду в літературно-художньому тексті дав підстави автору статті говорити про важливішу функцію фольклорного тексту (точніше — одного із його варіантів у історичному романі) зокрема функцію просторово-часову, сюжетну, архаїчну.

О. Розанова у статті «Восстановленный жанр жизни (своеобразиие жанра «Книги прощания» Юрия Олеши») пише про есеїстичний жанр, який сам письменник схарактеризував як книгу «про моє власне життя». За цим автор статті дає своє визначення жанру «Книги прощання» як комплексу взаємопов'язаних есе різних різновидів.

Близькою за тематикою і методологією дослідження є стаття О. Подлісецької «Перекодування модусів демонологічних персонажів фольклорно-фантастичних новел Валерія Шевчука (цикл «Голос трави» (1967–1980 pp.). Беручи за основу методологію «перекодування», автор статті, по суті, веде розмову про активну творчу переробку образів-архетипів, їх художне, індивідуально-творче перепрочитання, враховуючи гоголівську художню традицію, точніше порушуючи її.

Текст є предметом і проблемою компаративістичного дослідження Д. Чернявської і саме у зіставленні А. С. Пушкіна і Й. Бродського. Зокрема увага зосереджена на VI сонеті із «Двадцяти сонетів до Марії Стюарт» Й. Бродського, який резонує текстуально і асоціативно із пушкінським «Я вас любил». При цьому предметом рецепції автора статті стали наукові розвідки

О. Жолковського («Блуждающие сны»), Л. Баткина «Тридцать третья буква», А. Ранчина «На пиру Мнемозины», що породжує так званій «конфлікт інтерпретацій».

Зразок літературознавчої рецепції художнього твору із зосередженням уваги на першооснові інтерпретації подає С. Вірченко. У статті під назвою «Роман Юрія Косача «Рубікон Хмельницького»: інтерпретація факту чи легенди» увага зосереджена на історизмі твору про Б. Хмельницького із врахуванням того, що французький епізод в історії походів гетьмана, за свідченням дослідників, є вигадкою. Саме цей факт обумовлює наявність вигадки і в структурі історичного роману, що дещо модифікує канон цього жанру.

Розділ третій «Текст. Контекст. Інтертекст» завершує розгляд проблеми «автор — твір — читач». Започатковується він статтею О. Холодова про міфопоетичну семантику хронотопу оповідання «Випадок із практики». Він розглядає текст оповідання А. Чехова з точки зору наявності в ньому міфопоетичних моделей. Проблемність питання в тому, вважає автор статті, що ми звикли легко помічати такі моделі в модерністських і постмодерністських текстах, однак це важче зробити в реалістичних. Від виявлення алегорії і ремінісценції О. Холодов переходить до інтерпретації міфопоетичних і фольклорних мотивів у структурі твору, зокрема: виявляє архетипові моделі сюжету, описує міфопоетичні та інтертекстуальні алюзії в хронотопі і образах головних героїв, розглядає характерний для міфологічної картини світу процес набуття художнім простором здатності моделювати інші непросторові (семантичні, ціннісні тощо) відношення.

Третя стаття О. Розанової в даному збірнику під назвою «Власть претворения (новелла И. Бабеля «Король») засвідчила незаперечну істину: перш ніж приступити до літературознавчого вивчення художнього явища, слід домовитись про терміни, тим більше, що мова йтиме про такі неоднозначні поняття, як сюжет, фабула, композиція тощо. Власне і предмет вивчення — новела Й. Бабеля «Король» — сюжетно і композиційно досить складне явище, тому О. Розанова включає у розгляд не лише компонентний склад, а й відношення між складовими

структури твору. Вона задіює весь відомий у літературознавчій науці арсенал прийомів для мотивації і аргументації особливостей породження сюжетно-композиційної цілісності. При цьому увага зосереджена, як уже було сказано, не на елементарному складі, а на композиційних формах того ж сюжету, образу, позасюжетних елементів, на ритмі цих композиційних форм.

В. Саєнко у статті «Вещь в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» зосереджує увагу на предикативності предметного світу твору. Автор статті, узагальнюючи уже сказане попередниками про міфопоетичний, філософський контекст твору, переважно в аспекті символістської поетики, вважає за потрібне «привідкрити» нові перспективи дослідження функції «речі» у художньому світі роману «Запрошення на страту».

Поетичні тексти як предмет дослідження останнім часом стали поодинокими. Цю прогалину до певної міри заповнює Д. Чернявська у статті «Два «августа» Иосифа Бродского». Мова йде про поезію без назви, яка увійшла до циклу «Июльское интермеццо». Вона у часі писалась протягом липня і завершена у серпні 1961 року. Отже автор статті умовно підводить її під назву «Август», оскільки у Бродського назву «Август» має поезія, яка написана у 1996 році. Однак інтервал у часі написання — це ціле життя поета. А це означає, як вважає Д. Чернявська, що дві події є різними моделями світу. Скрупульозне зіставлення, а точніше протиставлення цих двох різних світів, суб'єктивно відображених, однак одним і тим же автором, але у різних обставинах життя (а це вже інший образ автора чи автора-творця!), екстраполюється на усвідомлення таємниці і сутності долі поета.

Проблема автора має свою історію. Постановка питання про інтертекстуальність концепту «автор» (від О. Потебні до постструктуралізму) у статті Н. Шляхової є поверненням від структуралістських та постструктуралістських, переважно західно-європейських концепцій «автора» до вітчизняних, зокрема потєбніанської. Огляд бахтінського вирішення проблеми автора і філософсько-методологічного способу її розв'язання утвердили Н. Шляхову у думці, що є певна подібність його концепції із потєбніанською теорією. Це, зокрема, виявляється у

бахтінській ідеї діяльності співтворця як взаємодії Я та Іншого, потєбніанської процесуальної візії творчості як діяльності, в якій він опирається на Гумбольдта. Обидва (і Бахтін, і Потєбня) говорять про збереження дистанції, функціональну інакшість автора і читача, що сприймання сенсу мовлення аж ніяк не є прямою передачею думки від мовця до слухача (від автора тексту до читача), а лише процесом збуджування власної думки в того, хто сприймає. Отже, здатність до співтворчості породжує розуміння поетичного твору.

Компаративістичні студії сьогодні здатні «порівнювати непорівнюване». Якщо конкретніше, то такою спробою вивчення «Міфологеми Вічної жіночності у прозі Ю. Яновського та поезії О. Блока автор статті Н. Коробкова доводить, що паралель Ю. Яновський — О. Блок цілком доречна. Обидва вони вдаються до міфологізації культурного імені у своїй творчості: Блок — Лицар Прекрасної дами, Ю. Яновський — Лицар культури нації. Автор статті не обмежується розглядом жіночих образів і це ми бачимо із власне естетично означуваних особистостей із романтичним називанням «лицар». Методологічним є розгляд питання, що таке міфологема, міфологічна свідомість, зокрема у символістів? Хоча проблематику міфологізації художнього мислення можна ставити і ширше — стосовно літератури в цілому. Місце і функції варіантів міфологем, на яких постає інваріант «вічна жіночність», складає основний текст дослідження у даній статті.

М. Грицкевич у статті «Читацька пошта» як орієнтир творчості», звернувшись до матеріалів спілкування О. Твардовського зі своїм читачем, вказує на багатоаспектність такої співтворчості. Зокрема досить частими були так звані звернення зі сторінок його власних творів. Для нього був також звичним жанр самоаналізу, розкриття секретів творчої роботи у таких працях, як «Про країну Муравію», «Про вірш «Я вбитий під Ржевом», «Як був написаний Василь Тьоркін».

Проблематика міфологізації в художньому тексті і світі твору знайшла своє продовження також у статті Н. Іванової. Конкретизувалась вона у дослідженні образу культурного героя у повісті «Розсічене коло» Валерія Шевчука. Автор статті про-

слідковує, як у Шевчука трансформується форма розповіді у міф про культурного героя, відзначає, як письменник стилізує оповідь під філософсько-культурний контекст XVI століття, як він маркує і ускладнює образи за рахунок міфопоетичних прийомів з різною мірою дистанціювання автора від зображуваного і тексту в цілому риторичної літератури, пануванням ейде-тичної поетики.

Збірник наукових праць засвідчив широкий спектр і глибину проблем, які розробляв і продовжує розробляти колектив кафедри теорії літератури та компаративістики. Теоретична та методологічна основа цих досліджень напрацьована десятиліттями і складає вагомий внесок у науку Одеської філологічної школи.

*Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.*

## ЛІТОПИС ПОДІЙ

---

### КРУГЛИЙ СТІЛ — 2013. ОБГОВОРЕННЯ ПРОБЛЕМИ «ХУДОЖНІЙ СВІТ ТВОРУ»

14 березня 2013 року на філологічному факультеті Одеського національного університету імені І. І. Мечникова відбулося чергове засідання Наукового круглого столу «Художній світ твору».

Вступне слово виголосив **Є. М. Черноіваненко**, доктор філологічних наук, професор, декан філологічного факультету.

Започаткувала розмову за Круглим столом професор **Н. М. Шляхова**, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики.

За об'єкт дослідження обрано художній світ твору. І відразу виникає потреба з'ясувати — а що мається на увазі під поняттями «художній світ» і «твор»?

Російський вчений М. Гей, у написаній в середині 70-х років минулого століття праці «Художественность литературы», ці поняття розглядає як взаємозумовлені. «Секрет художності» полягає в нерозривному поєднанні різних структур в єдину значиму систему, цілісний неповторний художній світ, яким і є твір.

А відтак художність, як предмет дослідження, передбачає комплексний розгляд формальних, смислових і естетичних аспектів мистецького твору.

Як категорії естетики, художнє і поетичне, за М. Геєм, перебувають в різних площинах. Хоча визнається — дослідник художності інколи йде тим же шляхом, що й дослідник поетики, стилістики, літературної мови. Але якщо при аналізі поетики можливий розгляд окремих сторін художнього цілого, то при дослідженні художнього відбувається проникнення в цілісну систему — творчо реалізовану природу мистецтва.

Як вважав М. Бахтін, поетика має бути залежною від філософської естетики — *бути естетикою словесної творчості*.



Згадаймо, що у 20-х роках минулого століття філософ О. Лосев розмежував категорії художнього та естетичного, вважаючи художнє зреалізованим естетичним.

Власне про внутрішній світ твору саме як естетичну реальність писав у 1968 році академік Д. Лихачов, наголошуючи — світ твору — наслідок і відтворення дійсності і її перетворення. Помилкою літературознавців вчений вважав нехтування того факту, що світ твору — це перш за все естетична реальність. Тож критерій «вірно чи не вірно» відтворена дійсність, не є важливим.

Згадаємо, художня реальність виникає, за Бахтіним, внаслідок взаємодії трьох: того, хто говорить (автор), слухача (читача) і того, про кого (чи про що) говорять (героя).

При цьому уточнюється — специфіку художності як особливого типу спілкування полягає в тому, що від себе, власного я автор нічого не говорить — користуючись «правом непрямого говоріння», він дає слово оповідачеві, розповідачеві, герою драми і лірики.

Комунікативна природа словесної творчості знаходить своє вираження і у «законі адресованості» (В. Тюпа). Художній твір як висловлювання завжди звертається до близького чи далекого адресата, чекаючи на відповідне співрозуміння.

Одним з критеріїв художності визнавав комунікативний аспект літературної творчості і О. Білецький. Письменник, вважав учений, навіть коли він є представником лірики і «співає як птах», він звертається до уявного співрозмовника. Прочитавши слова О. Мандельштама «Нет лирики без діалога», Білецький узагальнив: не тільки лірики немає без діалогу, але без діалогу немає творчості взагалі.

Як цілком слушно зауважила Лідія Чернець, метафора «художній світ» дуже зручна — «назви багатьох досліджень запрошують увійти в світ письменника».

Звернемося до двох відомих нам монографій — «Художній світ Миколи Хвильового» (2005) Юрія Безхутрого і «Художній світ прози письменників-вісниківців» (2011) Ірини Руснак.

В якому аспекті — теоретичному чи історичному розглядається феномен «художній світ твору» у цих працях?

У монографії Безхутрого згадка про сам термін «художній світ» з'являється лише у «Післяслові», в якому зазначено — «Художній світ» Хвильового ґрунтується на оригінальних філософсько-естетичних уявленнях письменника».

На відміну від Безхутрого Ірина Руснак визначення поняття «художній світ» подає у «Передньому слові» — художній світ — це втілена в тексті модель дійсності, що має духовний, фікційний характер, складається з «перевідтворених об'єктивного світу і передає індивідуально-авторський погляд на світ».

Уточнюється і методологія дослідження: «Аналіз художнього світу твору — не що інше, як дослідження прийомів і способів моделювання образу світу в структурі художнього твору за законами поетики».

Не у звичному для філолога термінологічному словнику, а у глосарії науково невизначно уточнюється: «художній світ — літературознавча категорія, покликана описувати твір як тип реальності, що виникає внаслідок спрямованої на його створення естетичної діяльності, під час якої виробляються закони і способи існування вигаданих автором художніх явищ, котрі набувають статусу єдино повноважних при кожній актуалізації певного художнього феномена».

Подібне вивчення мистецьких творів Бахтін кваліфікував як «моду на науковість, як поверхову наукоподібність», наслідком якої є підміна предмета дослідження, — в нашому випадку «художнього світу» — чимось зовсім іншим.

Як пише сучасний український вчений Петро Іванишин у монографії «Критика і мета критика як осмислення літературності» (2012) виразно нігілістична концепція постмодернізму приводить до закономірної думки про «смерть мистецтва» й до висновку про «смерть теорії літератури» (Г. Тихонов). Це проявляється у запереченні критеріїв художності та безпорадності перед оцінкою будь-якої письмової дійсності».

Доцент **Н. М. Раковська**, завідувач кафедри світової літератури:

Понятие «художественный мир» является многоаспектным. В современном литературоведении существует ряд концепций по данной проблеме. Так, например, В. Хализев связывает по-

няtie «художественный мир» с проблемой автора и персонажа. Л. Чернец обращает внимание на авторскую концепцию художественного текста. Ряд исследователей пишут о художественном мире как взаимосвязи концептов в творчестве писателя, полагая, что для терминов «концептосфера» и «художественный мир» общей является семантика круга, точнее смыслового охвата. (Г. Хайзегер). Н. Болотова указывает на соотношение автора и читателя, организующих художественный мир. Л. Крупчанов отмечает в этом аспекте значимость автора, читателя и текста. Н. Володина акцентирует внимание на коммуникативном аспекте (читатель и текст) и т. д. Укажем и особую точку зрения Лосева, отмечавшего, что художественный мир отражает стиль писателя, взятый в его целостности. Можно привести еще ряд примеров, свидетельствующих о разных методах и подходах к осмыслению художественного мира. На наш взгляд, наиболее четкой и логической является концепция Е. Черноиваненко. Исследователь отмечает взаимосвязь между художественностью мира литературы эстетического типа с концепцией автора как творческой индивидуальности. «В эстетическом типе литературы главной ипостасью литературного произведения становится не текст, а порождаемый текстом художественный мир, ради которого создается текст. Как мы могли убедиться, — пишет Е. Черноиваненко, — это приводит к существенному изменению природы слова, стиля, жанра в литературе, к расширению прав автора как творческой индивидуальности».

Как нам представляется, художественный мир — это, прежде всего, система, взаимосвязь ряда элементов, компонентов, составляющих целостность и завершенность. Если попытаться сформулировать, то художественный мир произведения — это художественно воплощенная и преобразованная реальность, объединенная авторской концепцией. В центре авторской концепции — человек и его многосторонние связи с миром. В таком случае на первый план выдвигается понятие фикциональности, условности, вымысла (об этом пишут Р. Громяк, Е. Черноиваненко). Значимую роль играет художественность, ее развитие на том или ином этапе литературного процесса, образованная система, характеризующаяся событийностью

(В. Шмидт), ситуативностью, особой ролью пути, судьбы, героя, их завершенностью (смертью) (М. Бахтин). В результате возникает сюжетно-мотивная, сюжетно-композиционная целостность. Безусловно, следует вести речь и о художественной предметности (особую роль приобретающей в лирическом и эпическом тексте), системе речевых высказываний. Все указанное дает возможность выявить авторские стратегии прочтения художественного текста в литературе классического типа.

Однако, если размышлять о постмодерне, либо вести речь о современном литературном процессе как процессе «пост... пост», то все сказанное ранее не имеет существенного значения, ибо постмодерн представляет собой переход от отчуждения личности к фрагментации. На первый план выходит псевдоисторический и псевдокультурный дискурс, ностальгическая эстетика, парадоксальность, игровое начало, пронизывающее текст от начала до конца, где нет места художественной реальности, тем более авторской концепции. Текст играет роль гипертекста, сверхтекста и т. д. Важен не смысл, а смыслопорождение (текст в тексте, текст из текста, текстовая семиотическая культуросфера и т. д.). И. Ю. Гаврикова полагает, что в таком типе текста автор организует его, нагромождая сознательное и бессознательное. Мы добавили бы к этому тезису, что речь идет также о немотивированном включении мифов и архетипов, хронотопов, интертекста. Являясь неоднородной структурой, представляющей сосуществование всех форм и стилей, при отсутствии доминант, текст постмодерна представляет определенный маргинальный тип (маргинальность в данном случае являет собой промежуточное состояние как культуры в целом, так и литературы в частности). Об этом пишут Н. Лейдерман, М. Липовецкий, Е. Добренко, В. Вельш и др. Возможно, исключением является творчество У. Эко, Кортасара, Борхеса, но не более. В. Вельш называет указанных талантливых авторов представителями «плюралистического модернизма», ибо для их творчества характерно движение в пространстве множественности, открытости самым разным культурным ценностям. Исследуя художественный мир постмодерна, на наш взгляд, следует учесть, что он представляет соединение противоречивых

тенденцій, разнородних ідей, некую метафорическую есеистику, лишенную ясности замысла и его воплощения, нарушение системности, разрушение целостности. Поэтому не следует искать в романтизме или символизме истоков традиций (как полагают некоторые исследователи), и применять известные методы исследования указанных систем к творчеству постмодернистов, особенно к его русской модели (В. Сорокин, В. Пелевин, Д. Пирогов и т. д.), ибо в ней очевидна открытая, полемически заявленная, иронически выраженная деконструкция русской литературы. Я бы сказала, что в таком тексте есть не авторская концепция, а авторский произвол. Но во имя чего?

**М. В. Пашенко**, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики:

Висловлю кілька суджень про композиційні форми організації світу твору, в тому числі, як на мій погляд, слід вказати на деякі проблеми вивчення світу твору.

Можна виділити два підходи в осмисленні поняття «художній світ»: *об'єктивістський*, за яким «художній світ» є завершальним рівнем у структурі твору; *суб'єктивістський*, внаслідок якого естетичний об'єкт формується читацьким сприйняттям на основі інтерпретації тексту, світу твору.

Сучасне літературознавство користується також і більш локальними поняттями: світ — це предметність, зображена у творі, яка і складає певну систему, це — певна цілісність.

Контекстуальне сприйняття предметності (в тому числі персонажів, сюжету) переводить її в розряд елементів, компонентів образності, власне форми. Таким чином світ твору складає систему, яка, з одного боку, співвідносна зі світом реальним, з іншого — вона творить нову, більш умовну (на відміну від власне міметичної) реальність. Ці два види реальності сьогодні примирені під однією назвою — у метафоричній сполуді «художній світ». На цьому сходяться думки більшості літературознавців.

Хоча предмети, поняття, явища у світі постають завдяки словесній тканині, точніше словесним формам, ми, однак, можемо мисленно вичленити в художньому світі (який не завжди буває кінцевою метою твору) чинники так званої другої «мови», у якій домінують парадигматичні зв'язки. Оскільки в

процесі переживання, а відтак і становлення художнього світу ми можемо і забувати про словесний лад, то це може бути і усвідомлений підхід у дослідженні художнього явища.

Образи, сюжет, психологізм, просторово-часові виміри постають цілісними, зв'язаними і осмисленими як композиційні форми наступного і вищого в структурі твору рівня «мови». Таким чином завдяки предметності забезпечується дискретність власне мови і мовлення.

Отже, світ твору включає предметний світ, який забезпечує цілісність сприйняття, однак уже без словесного вираження, що є точкою відліку для вирішення проблеми розмежування світу і тексту. Вважаю, що це дискусійне питання, а саме можливість «існування» художнього світу, точніше — його аналіз, у відриві від словесного, текстуального втілення. Так Л. В. Чернець у статті «Мир произведения», вміщеній у навчальному посібнику «Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины, 2000», стверджує «законність такого підходу практикою художнього перекладу, тобто «перекладу» з літератури на мову інших видів мистецтв, — з цим, безсумнівно, слід погодитись. Однак судження, що «слова можуть бути *іншими* (наскільки це можливо при позначенні тих же предметів), важко прийняти, адже це видозмінює і власне текст, його структуру, композицію. На підтвердження своєї правоти автор також наводить факти стосовно процесу творчої роботи У. Еко над романом «Имя розы», співавторську роботу С. В. Ковалевської та шведської письменниці А. Ш. Леффлер на етапі написання п'єси «Борьба за счастье» (1887). Однак, скажу, що це засвідчує лише особливості власне процесу творчості, для якого на цьому етапі характерна поки що необов'язкова відповідність чи кореляція світу текстом чи навпаки. А от у завершеному художньому цілому така кореляція незаперечна, бо ж це вже єдність форми і змісту, як обумовленість внутрішньої форми зовнішньою.

**А. Т. Малиновський**, доцент кафедри світової літератури.

При всей кажущейся устойчивости и традиционности понятие «художественный мир» довольно сложное, особенно в плане отграничения от смежных с ним литературоведческих

категорий: художественная реальность, фантазийное начало, авторское воображение, фикциональный мир (понятие западного литературоведения), художественная модель мира и т. д. А с точки зрения научной прагматики интерес к художественному миру уж совсем оживает, если вспомнить, что вся наша кафедра длительное время работает над не менее сложной категорией *авторский мир*. При всей сложности стоящей перед нами задачи нам все же хотелось бы, чтобы эти понятия заняли свое, более или менее определенное место, свою нишу в теории литературы. Представляется, что решение этой задачи требует прежде всего более или менее четкого определения единых оснований, или критериев как художественного мира, так и авторского.

Для понимания художественного мира очень удачным является определение его еще в XVIII веке А. Баумгартеном как мира — «гетерокосмоса». Художественный мир — это другая сотворенная реальность. Именно сотворенная, именно переоформленная, получившая статус автономной, замкнутой, существующей по своим законам. Первое, что должно нас привести к пониманию художественного мира, — то, что этот мир воображенный и существует только в этой своей ипостаси. Это, так сказать, конститутивное свойство художественного мира. Без него никакой предметно-вещный мир, никакой семиотический аналог реальности не может состояться как художественный мир.

В этом, кстати, коренное отличие художественного мира от авторского. Ведь авторский мир допускает выход за пределы замкнутого эстетического континуума, каким является произведение. Более того, авторский мир делает даже необходимым такой зазор, такой выход. И так же как художественный мир немислим вне категории воображения, так и авторский мир немислим только лишь в рамках воображения. Поэтому, чтобы понять авторский мир, мы должны привлекать в качестве объекта не только произведение, но и эпистолярное наследие автора, и его отзывы, комментарии и автокомментарии собственного творчества, в конце концов, учитывать авторский психотип, тип авторской эмоциональности и т. д. Все это складывается в то, что Бахтин назовет авторским «мирочувствием». Понять специфику мира Гончарова, скажем, можно из следующих его слов, абсо-

лютно не относящихся к сфере художественного мира: «У меня есть (или была) своя нива, свой грунт, как есть своя родина, свой родной воздух, друзья и недруги, свой мир наблюдений, впечатлений и воспоминаний — и я писал только то, *что переживал, что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал — словом, писал и свою жизнь, и то, что к ней прирастало*».

Наряду с воображением художественный мир развертывается на основе переживания. Но это не просто переживание, а переживание ценностное, вписанное в определенный эстетический кругозор. Именно это позволяет превратить произведение в эстетический объект (термин Бахтина, обозначающий художественный мир). Поэтому бахтинское определение эстетического объекта как «содержания эстетической деятельности (*созерцания*), направленного на произведение» представляется очень точным и учитывающим как раз трансформацию жизненных первичных переживаний.

Автор как бы «пропускает» через себя эти переживания, наделяет их ценностью и создает новые образы жизни, новые формы ее восприятия. Переживание становится ценностным благодаря эстетической рефлексии, эстетической деятельности, формирующей эстетический объект. Движение от жизненно первичного переживания к эстетическому объекту, т. е. к художественному миру совершается на основе вымысла. Категория вымысла здесь вполне уместна, поскольку художественный мир развертывается в пространстве авторского воображения. Вымысел — это реализация в произведении художественного мира, это как бы уложение в определенный порядок авторского воображения, в общем-то не поддающегося структурированию, во многом хаотичного и бесконтрольного. При этом сам вымысел надо понимать именно с учетом уже состоявшегося, реализованного художественного мира. Это не вымысел «относительно окружающей реальности, а вымысел принципиально новой реальности». Такой вымысел допускает то, что немислимо в реальном мире. Например, у И. Крылова листья и зефиры шепчутся, хвастаясь своей красотой, у Л. Толстого лес шумит. Художественный мир напрочь уходит от модели копирования или воссоздания реального мира. Он дефор-



мирует в своем пространстве реальный мир, создает полностью мир иной. В результате перед нами не редукция денотата и тем более не коннотации денотата, а совершенно иной денотат, существующий в другом изменении — художественном.

**О. О. Подлісецька**, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики:

У процесі обговорення виникає питання: чи всі художні твори мають художній світ? Звернімось до міркувань польської дослідниці Катажини Роснер. Вона переконана, що в основі символічної системи художньої дійсності літературного твору лежить поняття предметної послідовності. Підтверджується це тим, що художній світ твору завжди гомологічний до якогось аспекту нехудожньої дійсності.

Відомо, що художній твір є системою презентаційних символів. Дослідниця оперує поняттям «предметна послідовність». Так, «читаючи найфантастичнішу казку, ми реконструюємо її художній світ; ми не можемо цього зробити, якщо не знаходимо обов'язкові в рамках цього світу предметної послідовності». Отже, можна зробити висновок, що предметна послідовність — це певна логічність у суб'єктно-об'єктних відносинах твору. Як приклад К. Роснер наводить анімований фільм «Зміна варти». У цьому фільмі немає акторів та предметів, крім сірників. «Незважаючи на це, — коментує дослідниця, глядач не має сумніву, що це фільм не про сірники, а про людей, а радше про військову зміну варти, при чому кожна коробочка стоїть у ряду замість одного солдата. Цікаво, що пізнавальна інтерпретація фільму взагалі б не змінилася, якби, наприклад, замість сірників там були предмети, подібні, наприклад, до олівців. Цей приклад підтверджує думку, що пізнавальна інтерпретація вимагає схоплення значущої аналогії і відкидання неістотних, а також те, що художній світ притаманний як реалістичним творам, що у зображенні своєму наслідують дійсність, певним чином її узагальнюючи, так і фантастичним та сюрреалістичним творам.

**С. О. Фокіна**, доцент кафедри світової літератури:

Касательно проблемы художественного мира произведения хотела бы заострить внимание на следующем важном аспекте: художественном мире как выражении коммуникативной при-

роды словесного творчества. Для меня цветаевода в данном ракурсе особый интерес представляет осмысление коммуникативных потенций поэтического мира. Коммуникативную природу поэтического мира или же мира, представленного в отдельном лирическом произведении, особенно в лирике, соотносящейся с эстетикой модернизма, а еще более авангарда, отличает установка не только на диалог с коммуникативным партнером, но стремление к акцентированию суггестивного и перформативного потенциала поэтического слова. Эту особенность русского авангарда Е. Фарыно охарактеризовал как свойство «именно *петь/ говорить/ заговариваться*», подразумевая, «увлеченность не предметом речи, а речью как таковой, самим языком и актом речепроизводства», что и порождает «жанровые предпочтения артикуляционно воздействующих актов речи типа гимнов, од, (вос)хвалений, (про)славлений, всяческих заговоров, заклинаний, колыбельных, треб/требований и молитв».

В данном случае показательной может быть специфика коммуникативных стратегий, осуществленных М. Цветаевой в цикле «Скифские».

В цветаевском цикле «Скифские» представлено сближение с эстетикой Авангарда 1920-х годов, что обуславливает своеобразие коммуникативных стратегий.

Все три стихотворения строятся как обращение: первые два к коммуникативным партнерам, подразумевающим поэта вообще и имплицитно личность Б. Пастернака, третье — к богине Иштар, выступающей покровительницей лирического «я». Первое стихотворение — послание и в нем фиксируется тема «разделенности расстоянием», второе — колыбельная, что подразумевает наличие суггестивного воздействия вплоть до заклинательного, третье — молитва, наделяет участников диалога соответственно медиальным и трансцендентальным статусом.

Каждое стихотворение цикла разворачивается как новая стадия перформативного диалога, способствующего как переживанию вместе с коммуникативным партнером магического обряда, так и самопознанию. Смена коммуникативных стратегий и фиксация различных «точек зрения» стимулируют переходы в разные модусы сознания. Околдовывание песенным

даром направлено на комунікативного партнера, на преодолення судьби і змінення собственої сутності.

Так колыбельная строится как заклинание, где лирическое «я» околдовывает и в тоже время отвращает заклятие:

*Как из моря из Каспий-  
ского — синего плаща,  
Стрела свистнула да ...  
(спи,  
Смерть, подушками глуша)...*

Скифия — направление, откуда пущена стрела, имеющая амбивалентную символику смерти и поэтического дара. Море позволяет имплицитно обыгрывать значение имени «Марина». Подобный подтекст подчеркивает кроме обращенности к коммуникативному партнеру и наличие автокоммуникативного элемента в тексте стихотворения.

Но главное, в цветаевском цикле поэтическое слово способствует преодолению расстояния между лирическим «я» и адресатом. Коммуникативная стратегия, обретая многомерность, может расцениваться как автокоммуникация и как обращенность к собеседнику.

**І. І. Томбулатова**, аспірантка кафедри теорії літератури та компаративістики:

Дозвольте зупинитися на думці Д. Лихачова про стилетворчі тенденції світу художнього твору. Внутрішній світ твору словесного мистецтва (літературного чи фольклорного), на думку Д. С. Лихачова, має певну художню цілісність. Окремі елементи відображеної дійсності поєднуються один з одним в цьому внутрішньому світі в певній конкретній системі, художній єдності.

Ми часто не вивчаємо внутрішній світ художнього твору як ціле, обмежуючись пошуками «прототипів»: прототипів тієї чи іншої дійової особи, характеру, пейзажу, навіть « прототипів» подій і прототипів самих типів. Все окремо, відокремлено одне від одного. Світ художнього твору постає тому в наших дослідженнях роздрібленим, його відношення до дійсності розбивається й перестає бути цілісним.

Відмінність світу дійсності та світу художнього твору видається достатньо відчутною. Але справа не в тому, щоб «розуміти» щось, але й визначити це «щось» як об'єкт вивчення.

Насправді, треба не тільки констатувати сам факт відмінності, але й вивчати, в чому ці розбіжності, чим вони обумовленні і як організують внутрішній світ твору. Ми маємо просто встановлювати розбіжності між дійсністю та світом художнього твору, і тільки у розбіжностях бачити специфіку художнього твору. Специфіка художнього твору окремих авторів чи літературних течій може іноді бути саме у протилежному, тобто в тому, що цих розбіжностей в окремих частинах внутрішнього світу буде занадто мало, а точного копіювання дійсності занадто багато.

Внутрішній світ художнього твору, як системи, має ще свої власні взаємопов'язні закономірності, власні виміри і власний сенс.

Звичайно, і це дуже важливо, внутрішній світ художнього твору існує не сам по собі і не для самого себе. Він є автономним. Він залежить від реальності, «відображає» дійсність, але перетворення цього світу, яке дозволяє художній твір, має цілісний та цілеспрямований характер. Світ художнього твору — результат і точного відображення, і активного перетворення дійсності. Письменник створює певний простір, в якому відбувається дія. Письменник створює і час, коли відбувається дія. У творах може бути і свій психологічний світ: не психологія окремих дійових осіб, а загальні закони психології, яким підпорядковуються всі дійові особи, та які творять «психологічне середовище», в якій розгортається сюжет. Ці закони можуть відрізнятись від законів психології, що існують в дійсності, їм неможливо знайти точне відображення у підручниках психології та психіатрії. Моральна сторона світу художнього твору також дуже важлива і має, як й інше в цьому світі, «конструююче» значення.

Будівельні матеріали для побудови внутрішнього світу художнього твору беруться з дійсності, що оточує художника, але створює він свій світ у співвіднесенні зі своїми уявленнями про те, яким цей світ був, є чи повинен бути.

Світ художнього твору відображає дійсність прямо і опосередковано одночасно: опосередковано — через бачення митця,

через його художні уявлення, і прямо, безпосередньо в тих випадках, коли художник несвідомо, не надаючи цьому художнього значення, переносить у створений ним світ об'єкти дійсності чи уявлення та поняття своєї епохи.

Література «переграє» дійсність. Це «перегривання» відбувається у зв'язку з тими «стилетворчими» тенденціями, які характеризують творчість того чи іншого автора, того чи іншого літературного напрямку або «стиль епохи». Ці стилетворчі тенденції роблять світ художнього твору в певному відношенні різноманітнішим та багатшим, ніж дійсність, не зважаючи на всю його умовність.

**Ю. О. Горостоватова**, аспірантка кафедри теорії літератури так компаративістики:

Вже згадуваний сьогодні відомий російський вчений Д. Лихачов наголошував, що внутрішній світ художнього твору відтворює дійсність у деякому скороченому умовному варіанті. Художник, будуючи свій світ, не може відтворювати дійсність з тим же важливим їй ступенем складності.

Література бере тільки певні явища реальності, потім умовно їх скорочує чи розширює, робить яскравішими чи тьмянішими, стилістично організує, створюючи власну систему внутрішньо замкнену з властивими їй закономірностями.

Вивчаючи художній світ твору варто звертати увагу перш за все на те, яким він є, тобто куди нас «занурює» твір, який його час, простір, середовище, які у ньому закони психології і рухи ідей, які ті загальні принципи, що на основі них окремі елементи пов'язані у єдине художнє ціле.

Кожен художній твір відображає світ дійсності у своїх творчих ракурсах, які підлягають вивченню у їх художньому цілому. Важливо врахувати те, що дійсний факт не тотожний художньому, але так і не став об'єктом детального вивчення. Як наслідок виникає проблема розрізнення, обумовленості й організації ними внутрішнього світу.

Внутрішній світ художнього твору залежить від реальності, «відображення» світу дійсності, але те перетворення цього світу, яке допускається творчою уявою митця має цілісний і цілеспрямований характер, що пов'язаний з ідеєю твору, завданнями, які художник/митець ставить перед собою.

Світ художнього твору — наслідок і вірного відображення, й активного перетворення дійсності. Мова йде про те, що автор не тільки відображує оточуючу його дійсність, але й створює (моделює) нову, в якій діють власні взаємопов'язані закономірності, власні виміри і яка має власний смисл, як система, існуючи не сама по собі і не для самої себе.

Сам письменник виступає «модулятором», творцем нової реальності.

Світ художнього твору може відображати дійсність одночасно непрямо (через власні уявлення художника) і прямо (через невідоме перенесення художником у створений ним світ явищ дійсності, уявлень, понять своєї епохи). Наслідками такого відображення є поява одного з сюжетоорганізуючих мотивів будь-якого художнього твору — мотиву маски, поділ хронотопу сюжету і мотиву на зовнішній і внутрішній тощо.

Для внутрішнього світу художнього твору характерним є, за Д. Лихачовим, «опір середовища»: дії можуть бути швидкими чи загальмованими, повільними у часі, можуть охоплювати



більший чи менший простір, з'являються перешкоди сюжетного і природного характеру, твір може стати «психологічно інертним». Турбулентність, криза опору середовища, *плинність (мінливість)*, кінематична в'язкість, дифузія, ентропія можуть становити суттєві особливості динамічної структури внутрішнього світу художнього твору.

Простір внутрішнього світу художнього твору не співвідноситься з простором письменника-модулятора, як і час. Реальний час і простір не має сили над героями — тільки подієвий.

Де домінує сюжет, наголошує Д. Лихачов, внутрішній світ твору завжди тією чи іншою мірою *«неотруднений» (незатруднений)*. Опір середовища зменшується, час прискорюється, простір розширюється.

Сюжети творів, які торують шлях через психологічне і ідейне життя, що також входить до внутрішнього світу художнього твору, відрізняється найменшим опором середовища. Такий світ працює на «малих зчепленнях», окремі частини його мало пов'язані одна з іншою. Причинно-наслідкові зв'язки слабкі. Світ постійно розглядається з різних точок зору («поліфонічно»), завжди у русі і завжди мовби подрібнений, з частими порушеннями побутових закономірностей.

Події твору відбиті через враження про них. Ці враження заздалегідь неповні і суб'єктивні. Автор підкреслює, що не несе відповідальності за них. Він нерідко прямо відмовляється пояснити те, що відбувається. Завдяки цьому максимально емансипована. Своєрідним фільтром і упорядником авторського задуму, його фантазії, каталізатором втілення моделей авторських художніх світів у художнє ціле, а також полігоном для побудови внутрішнього світу художнього твору виступає сюжет з кількома основними сюжетоорганізуючими мотивами — маски (що пов'язано з поняттями оповідача, розповідача, автора у зовнішньому хронотопі, героя, характеру психологічного типу — у внутрішньому), зустрічі (авторської і читацької свідомостей (горизонтів), свідомостей автора, героїв, читача тощо), дороги.

*Нонна Шляхова*

*Стаття надійшла до редакції 12 листопада 2013 р.*

## ОДЕСА В МІЖКУЛЬТУРНОМУ СЛОВ'ЯНСЬКОМУ ПРОСТОРІ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА  
ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
Кафедра української літератури

Філологічний факультет університету в м. Білосток (Польща)  
Кафедра філологічних досліджень Схід-Захід  
Білостоцького університету

Одеський Літературний музей

**ОБРАЗ ОДЕСИ  
В СЛОВ'ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРАХ**  
Перша Міжнародна наукова конференція

**ПРОГРАМА**





12–13 вересня 2013 року

Одеса – 2013

Нечасто наукові конференції викликають настільки живий відгук наукового товариства та широке зацікавлення в громадськості, як форум, що зібрався в Одесі 12–13 вересня 2013 року. Його визначальними якостями були представницькість, солідність, універсальність та актуальність проблематики. У рамках конференції вчені з кількох країн вели зацікавлену дискусію про роль і місце Одеси в слов'янських літературах та в ширшому, світовому культурному контексті. Предмет розмови, слід

зазначити, цілком поважний, що й викликало інтерес не лише науковців, що представляють різні гуманітарні й соціальні науки, а й регіональних товариств та засобів масової інформації.

На два вересневі дні Одеський літературний музей, де проходили засідання конференції, став центром жвавого й неформального обміну думками. Такий форум забезпечила *Перша Міжнародна наукова конференція «Образ Одеси в слов'янських літературах»*. Заслуга її організації належить кафедрі української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. А співорганізаторами конференції виступила кафедра філологічних досліджень «Схід — Захід» Білостоцького університету (Польща), що координувала стратегічні питання та забезпечила широке представництво учених із дружньої Польщі, а також Одеський літературний музей, який не тільки люб'язно надав приміщення для засідань, а й залучив свій на-



уковий потенціал та коло зацікавлених одеситів-краєзнавців. Варто особливо наголосити на неоціненному персональному вкладі у справу організації конференції двох її натхненників і промоутерів — професора Наталії Павлівни Малютіної з Одеського національного університету та професора Ярослава Маріуша Лавського з Білостоцького університету. Завдяки їхнім зусиллям конференція була цікавою не тільки в офіційній її частині, а й стала приводом для цікавих зустрічей, знайомств, дружніх бесід та дискусій.

Без перебільшення можна сказати, що міжнародна наукова конференція «Образ Одеси в слов'янських літературах» стала подією в науковому житті кількох слов'янських країн. Від України в ній узяли участь науковці з Києва, Полтави, Черкас, Ялти, Одеси. Від Польщі була солідна наукова команда у складі 30 дослідників з різних університетів Польщі (Варшава, Гданська, Люблін, Торуня, Білостока, Седльце, Слупська, Кракова). Представництво Росії забезпечували учені з провідних осередків (Москви і Єкатеринбурга); була доповідачка і з Білорусі (Гродно). Заочно, у форматі стендової доповіді-есею «Моя Одеса» відбулося знайомство з видатним кінорежисером, письменником, сценаристом, журналістом, продюсером, актором Едгардо Козарінськи (Аргентина). Стендову доповідь «Заздравный кубок Одессы — Айвазовському» підготувала також доктор філол. наук, проф. В. Науменко (Москва). Була представлена одеська тема і в болгарській культурі: доповідь надіслала доц. Олена Налбантова (Велике Тирново, Болгарія) і на секційному засіданні виступила проф. В. Колесник (Одеса). Таким чином, міжнародний формат був цього разу витриманий цілком переконливо, без натяжок з боку організаторів. І кількісний, і якісний склад учасників конференції, і велике закордонне представництво — ці фактори безпосередньо вплинули на характер заходу. Сфери дослідницьких зацікавлень учасників конференції (а їх було більше 80 осіб, серед яких 40 доповідачів мали науковий ступінь доктора філологічних наук) були досить широкими та визначили успіх цього наукового зібрання.

Особлива й урочиста атмосфера конференції «Образ Одеси в слов'янських літературах» була задана самими умовами

проведення заходу. Відкриття та пленарне засідання 12 вересня 2013 року відбувалися в золотій залі Палацу князя Гагаріна, який тепер є приміщенням Одеського літературного музею. Невимушена і творча розмова почалася з вітальних слів проєктора ОНУ імені І. І. Мечникова проф. В. М. Хмарського та декана філологічного факультету проф. Є. М. Черноіваненка. З ентузіазмом було сприйнято вітальну промову господині цього ошатного дому, директора Літературного музею Т. І. Ліптуги. Ці виступи містили живі роздуми над культурно-мистецьким феноменом Одеси, а враження та спогади аж ніяк не нагадували «протокольну» частину пленарного засідання.

Під час пленарного засідання присутні вислухали десять доповідей, що представляли різні національно-культурні аспекти славного минулого Одеси. Про роль портового міста в житті та творчості польських письменників Адама Міцкевича, Ігнація Крашевського, Генрика Сенкевича, Ярослава Івашкевича та інших розповідали гості з Польщі — професори Богдан Бурдзей (Торунь), Ева Навроцька і Магдалена Городецька (Гданськ), Тадеуш Сухарський (Слупськ), Йоланта Штахельська (Білосток), Матеуш Скуха (Краків). Про «дві Одеси» Валентина Катаєва, автобіографічну прозу Костянтина Паустовського та ліризовану прозу Івана Буніна говорили доповідачі з Росії — Марія Литовська (Єкатернбург), Наталія Полтавцева (Москва), а також проф. Валентина Силантьєва з Одеського національного університету. Українські ж сторінки культурного минулого міста, як-от феномен Одеської кінофабрики 1920-х років, творчість Михайла Жука, висвітлювали дослідники з України — доц. Валентина Саєнко (Одеса) та проф. Ярослав Поліщук (Київ).

Організатори Першої міжнародної наукової конференції «Образ Одеси в слов'янських літературах» передбачили зручний регламент роботи, в якому вдалося не лише заслухати різноаспектні виступи, а й обговорити їх, зупиняючись на найбільш цікавих та суперечливих аспектах. Таким чином, після загального пленарного засідання конференція продовжила роботу в трьох секціях, де було сконцентровано три найважливіші проблемні вузли обговорюваної одеської тематики. Секція I розглянула «Літературні образи Одеси в слов'янському пись-

менстві». У секції II було обговорено «Образ Одеси в уяві подорожуючих: тексти і контексти». А секція III зосередила увагу на характерній одеській міфології й міфотворчості та мала назву «Культурологічні міфи Одеси — Одеса як культурний палімпсест». Шкодували тільки за одним — що одночасно не можна було послухати доповіді, що були заплановані в різних секціях. Проте, за задумом організаторів, усі ці наукові тексти невдовзі побачать світ у великому томі матеріалів конференції, який планують видати в Білостоці (Польща).

Творчу атмосферу конференції забезпечило те, що її засідання (як пленарні, так і секційні) проходили в Одеському літературному музеї під патронатом і дбайливою опікою її директора Тетяни Ліптуги. Особлива аура Золотої зали, артсалону, зали з'їздів, зали війни, галереї надихали учасників на особливу творчу роботу і романтичне піднесення. До речі, гості з-за кордону відзначили цю особливість і почувалися дуже комфортно в таких шляхетних стінах Палацу Гагаріна.

Під час роботи конференції відбувся і ряд цікавих презентацій. Із захопленням дослідники з різних країн зустріли презентацію літературного альманаху Всесвітнього Клубу одеситів «Дерибасовская — Ришельевская». Головний редактор альманаху, «одесит зі стажем» Ф. Д. Кохрихт розповів багато цікавих історій про минуле і сучасне літературної Одеси. Також інтерес викликала ще одна презентація, яку провела провідний бібліограф зали мистецтв Одеської державної наукової бібліотеки ім. М. Горького Т. В. Щурова, яка представила ряд надзвичайно цікавих видань про літературне життя Одеси, в тому числі власну книгу, упорядником якої вона виступила, — «Благоухающий пепел. По страницам старой одесской периодики» (Одеса, 2009). Роботу всіх секцій супроводжували презентації слайдів, відеоматеріалів, заздалегідь підготовлених доповідачами. Цією справою майстерно керувала кандидат філол. наук І. Нечиталюк.

Упродовж двох днів — дванадцятого і тринадцятого вересня 2013 року — тривали гарячі дискусії та дружні бесіди, причому не тільки під час засідань, а й під час перерв чи вечірнього відпочинку. Разом з тим учасники конференції насолоджувалися

лися одеським простором, повітрям, морським бризом, всотували атмосферу музеїв і театрів міста. Можна сміливо твердити, що не тільки відтворювали у своїх доповідях образ Одеси у слов'янських літературах, а й водночас Одеса творила дійство у свідомості і душі кожного з присутніх. Саме цим вересневим свято науки запам'ятається надовго кожному з учасників конференції. Одностайною відтак була їхня ухвала про те, що розпочатий Першою міжнародною конференцією цикл треба продовжити, а за два чи три роки провести наступну подібну конференцію. У кожному разі, коло зацікавлених дослідників, які охоче розбудовуватимуть одеський «текст» у культурі, вже виразно визначилось, і це безперечний успіх організаторів — успіх, який має надихати на майбутні справи.

*Наталія Малютіна, Ярослав Поліщук*

*Стаття надійшла до редакції 12 листопада 2013 р.*

## **СЛАВІСТИКА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ**

21 жовтня 2013 року у Горіховій вітальні Будинку вчених проводились «Слов'янські наукові читання», ініціатором яких є кафедра світової літератури філологічного факультету ОНУ імені І. І. Мечникова. На наукових читаннях актуалізовані літературознавчі та культурологічні аспекти.

На читання були запрошені вчені: історики, філософи, психологи, мистецтвознавці. Мета читань полягала в осмисленні феномену слов'янства, літературних та міжкультурних зв'язків слов'янських народів.

Конференція почалася з доповіді доктора філологічних наук, професора М. Г. Соколянського, який проаналізував теорію драми та театру в спадщині російських формалістів. В доповіді декана філологічного факультету, доктора філологічних наук, професора Є. М. Черноіваненка була розглянута творча індивідуальність чеського письменника К. Чапека, яка відобразилась в його пізніх романах. Особистість К. Чапека пов'язувалась з тенденціями розвитку чеської літератури ХХ століття, жанровим та історико-культурним контекстом. З точки зору реалізації національних мовних концептів в тексті розглянула образ болгарина в класичній болгарській літературі доктор філологічних наук, професор, зав. кафедри болгарської філології В. О. Колесник. У низці доповідей досліджувалися архетипи та ментальні особливості слов'янських народів. Проблема «слов'ян очима слов'ян та неслов'ян у літературі I пол. ХІХ століття» була предметом аналізу в доповіді доктора філологічних наук, професора В. Б. Мусій. Слов'янські міфи в психоментальному ракурсі розглядалися в доповіді вченого-психолога О. В. Яремчук «Колективне несвідоме давніх слов'ян як ресурс цілісності «Я» та «Ми». Іконографічний простір живопису та його зв'язки з архетипічними структурами давніх слов'ян та їх відображення в творчості М. Врубеля акцентовано в доповіді доктора мистецтвознавства, професора, зав. кафедри образотворчого мистецтва О. А. Тарасенко.

Окремі доповіді були пов'язані з проблемою інтерпретації і рецепції, так доцент Н. В. Сподарець зосередила увагу на модернізмі як проблемному полі в сучасному російському та українському літературознавстві. В доповіді к. ф. н., доцента А. Т. Малиновського досліджувалась динаміка слов'янського літературного процесу в концепції Д. І. Чижевського, аналізувалась жанрова-стильова парадигма літератури слов'ян. На взаємозв'язках україно-російських літератур та культурних перегуках зосередили свої доповіді к. ф. н., доцент В. П. Саєнко («Ліна Костенко та Олександр Блок: духовні перегуки та контраверсії») та к. ф. н., доцент В. І. Сподарець («Горизонти поетичного слова слов'янських літератур: проблема розуміння»). В завершенні слов'янських наукових читань зав. кафедри світової літератури Н. М. Раковська акцентувала увагу на різних ідеях, полемічних концепціях щодо методологічних аспектів осмислення слов'янства як наукової проблеми в сучасному літературознавстві, та окреслила шляхи подальшого розвитку цих питань.

На конференції були присутні викладачі одеських вузів, вчителі гімназій та ліцеїв, члени Пушкінської наукової комісії Будинку вчених, студенти Одеського національного університету імені І. І. Мечникова та студенти Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

Студентами філологічного факультету був організований концерт, на якому звучали пісні та вірші українською, польською, болгарською, російською мовами. Виступили також студенти Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Проведення подібних читань є необхідним з точки зору подальших перспектив розвитку славістики на філологічному факультеті ОНУ імені І. І. Мечникова.

*Ніна Раковська*

*Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2013 р.*

## **XVI МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «РУСИСТИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ»**

18–22 сентября 2013 г. на филологическом факультете Одесского национального университета им. И. И. Мечникова состоялась XVI международная научная конференция «Русистика и современность». В этом году она была посвящена 120-летию со дня рождения В. В. Маяковского. В работе конференции приняли участие более 250 языковедов и литературоведов из 15 стран: Украины, России, Белоруссии, Польши, Бельгии, Греции, Австрии, Казахстана, Узбекистана и некоторых других. Среди участников 68 докторов и 135 кандидатов наук.

Литературоведческий вектор исследований на конференции был представлен докладами учёных разных региональных литературоведческих школ. Обсуждался широкий спектр историко-литературоведческих проблем: теоретико-методологические и методические вопросы современного маяковсковедения, вопросы художественной антропологии, мифопоэтики, имагологии, компаративистики, художественного и литературного сознания. На конференции отмечались новизна и актуальность исследований проф. М. Ван Гауберген (Брюссель), проф. Э. К. Харацидиса (Салоники), доц. Ш. Умерова (Москва), проф. Б. Трояновской (Быдгош), проф. О. С. Иссерс (Омск), проф. А. Л. Бердичевского (Бургенланд), проф. В. И. Аннушкина (Москва), проф. М. Б. Нуртазиной (Астана), д. ф. н. Н. В. Логуновой (Ростов), проф. Т. Б. Радбиля (Н. Новгород), проф. Т. И. Стексовой (Новосибирск), проф. Л. В. Миллер (С.-Петербург), д. ф. н. И. А. Герасименко (Горловка), д. ф. н. Н. Г. Скларовой (Ростов), проф. Н. Х. Низаметдиновой (Москва), проф. Е. Н. Ремчуковой (Москва), д. ф. н. А. В. Петрова (Симферополь), доц. Л. Н. Сумароковой (Одесса), проф. Т. И. Бытевой (Херсон), проф. Т. В. Кортава (Москва), проф. Н. Коноваловой (Екатеринбург), проф. В. В. Дубичинского (Харьков), проф. В. А. Колесник (Одесса) и многих других.

Ценным вкладом в сокровищницу мирового маяковсковедения стали актуальные исследования, о которых рассказали их авторы: проф. Н. Б. Мечковская (Минск) «Маяковский и

Хлебников: различия языковых программ и практик в русском авангарде», проф. В. Б. Мусий (Одесса) «Антитетичность как способ выражения авторской концепции в комедии Маяковского «Клоп»», проф. М. М. Полехиной (Одинцово) «Эстетические стратегии авангардизма в поэзии Маяковского», проф. А. М. Кержунь (Белосток) «Маяковский глазами Стефана Жеромского. Контекст революции», доц. И. М. Куликовой (Сургут) «Трансформация художественных традиций Востока в поэтической системе В. Маяковского», проф. Т. А. Гридиной (Екатеринбург) «Поэтический креатив Маяковского: аспекты игрового идиостиля», проф. Г. В. Парафианович (Белосток) «Американский визит Маяковского. Современный взгляд», доц. М. Е. Жапановой (Астана) «Маяковский в казахской литературе», доц. Л. Ф. Фоминой (Одесса) «Звёздное небо Маяковского», доц. М. А. Лаппо (Новосибирск) «Стратегии самоидентификации в дискурсе Маяковского», доц. В. В. Артамоновой (С.-Петербург) «Презентация творчества В. Маяковского в иностранной аудитории с позиций межкультурного диалога», проф. В. Н. Абашиной (Львов) «Пунктуация писем Маяковского к Лиле Брикс», доц. Л. В. Шевчук (Одесса) «Суггестивный аспект рекламного слогана Маяковского», доц. Г. Д. Басовой (Киев) «Украинский лингвокультурный компонент поэтического словаря Маяковского» и целый ряд других исследований филологов из разных стран.

В докладе «Филологическая русистика в Одесском национальном университете», который открыл научную программу конференции, декан филфака проф. Е. М. Черноиваненко ознакомил участников с научными проблемами, над решением которых работает одесская филологическая школа. Одесская литературоведческая школа на конференции была представлена 14 докладами, среди которых доклады доц. Н. М. Раковской, доц. С. А. Фокиной, доц. Н. В. Сподарец, доц. Т. Ю. Моревой, доц. А. Т. Малиновского, доц. О. Ю. Добробабиной, доклады аспирантов С. В. Остапенко, Е. С. Бурковой, А. А. Саваровской, С. А. Ломовой, Е. С. Ким.

*Евгений Степанов*

*Стаття надійшла до редакції 12 листопада 2013 р.*



## НАШІ АВТОРИ

---

1. **Шляхова Нонна** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
2. **Іванова Олена** — доктор наук соціальних комунікацій, професор, завідувач кафедри реклами та зв'язків з громадськістю Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
3. **Сподарець Надія** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
4. **Кондратенко Наталя** — доктор філологічних наук, професор кафедри прикладної лінгвістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
5. **Подлісецька Ольга** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
6. **Буркова Євгенія** — аспірант кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
7. **Бондарук Ольга** — аспірант кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
8. **Грицкевич Михайло** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
9. **Остапенко Сергій** — аспірант кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
10. **Шевчук Олена** — аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
11. **Стеблина Наталія** — кандидат наук із соціальних комунікацій, старший викладач кафедри реклами та зв'язків з громадськістю Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
12. **Соколянський Марк** — доктор філологічних наук, професор (Любек, Німеччина).

13. **Шупта-В'язовська Оксана** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
14. **Морєва Тамара** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
15. **Фокіна Світлана** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
16. **Добробабіна Ольга** — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
17. **Нечиталюк Ірина** — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
18. **Костенко Ганна** — аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
19. **Тан Вей** — аспірант кафедри політології Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
20. **Сасенко Валентина** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
21. **Пашенко Катерина** — пошукач кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
22. **Шевченко Тетяна** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри видавничої справи та редагування Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
23. **Ісаєнко Любо́в** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
24. **Змінчак Наталія** — аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
25. **Мегеря Тетяна** — аспірант кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
26. **Саворовська Анна** — аспірант кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

27. **Широкова Вікторія** — аспірант кафедри зарубіжної літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.
28. **Шгельмухова Юлія** — аспірант кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
29. **Тимченко Раїса** — старший викладач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
30. **Мусій Валентина** — доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
31. **Данильчук Ольга** — старший викладач кафедри прикладної лінгвістики Гуманітарного інституту Національного університету кораблебудування ім. адмірала Макарова (м. Миколаїв).
32. **Науменко Валентина** — доктор філологічних наук, професор гуманітарного факультету Російського державного соціального університету.
33. **Малюгіна Наталя** — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
34. **Поліщук Ярослав** — доктор філологічних наук, професор Київського університету імені Бориса Грінченка.
35. **Пашенко Микола** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
36. **Раковська Ніна** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
37. **Степанов Євген** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Свідоцтво про державну реєстрацію  
друкованого засобу масової інформації.  
Серія КВ № 8927 від 05.07.2004 р.

Відповідальний за випуск  
**Є. М. Черноіваненко**

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*  
Технічний редактор *М. М. Бушин*  
Дизайнер обкладинки *О. А. Кунтарас*  
Дизайнер обкладинки *І. В. Шепельська*

Формат 84x108/32. Ум. друк. арк. 19,11.  
Тираж 100 прим. Зам. № 808 (12).

Видавництво і друкарня «Астропринт»  
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21  
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855  
**www.astroprint.odessa.ua**

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.