



**СЛОВ'ЯНСЬКІ НАУКОВІ ЧИТАННЯ:
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ
ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ**

імені І. І. МЕЧНИКОВА

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ

ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені І.І. МЕЧНИКОВА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

СЛОВ'ЯНСЬКІ НАУКОВІ ЧИТАННЯ:
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ
ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

Збірник матеріалів наукових читань

21 жовтня 2013 року

Одеса
«Принт Бистро»
2014

УДК 821.16.09:008(063)
ББК 83.3(о)941я434
С 481

Матеріали, представлені в збірнику, ґрунтуються на наукових концепціях їх авторів, які були викладені у доповідях на науково-теоретичній конференції, проведеній кафедрою світової літератури ОНУ імені І.І. Мечникова в жовтні 2013 року. У роботі конференції взяли участь філологи, філософи, психологи. У статтях актуалізуються проблеми міжслов'янських контактено-генетичних зв'язків літератур та культур.

Збірник адресується студентам, аспірантам, викладачам гуманітарних факультетів.

Рецензенти:

Н.П. Лебеденко – доктор філологічних наук, професор.

Л.О. Орехова – доктор філологічних наук, професор.

Авторський колектив:

Г.Д. Беньковська – ст. викладач кафедри світової літератури;

Є.С. Буркова – аспірантка кафедри світової літератури;

О.А. Войцева – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального та слов'янського мовознавства;

Є.С. Кім – аспірантка кафедри світової літератури;

В.О. Колесник – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри болгарської філології;

А.Т. Малиновський – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури;

Н.П. Малютіна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури;

Т.Ю. Морєва – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури (відповід. за випуск);

В.Б. Мусій – доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури;

Н.М. Раковська – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури;

В.П. Саєнко – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури;

М.Г. Соколянський – доктор філологічних наук, професор (Любек, Німеччина);

Н.В. Сподарець – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури;

С.О. Фокіна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури;

М.С. Хмельова – аспірантка кафедри світової літератури;

Є.М. Черноіваненко – доктор філологічних наук, професор, декан філологічного факультету;

О.В. Яремчук, В.І. Фокіна – доктор психологічних наук кафедри соціальної та прикладної психології; аспірантка кафедри.

Слов'янські наукові читання: літературознавчий та культурологічний аспекти : збірник матеріалів наукових читань, 21 жовтня 2013 року. – Одеса, 2014. – 170 с.

Друкується за рішенням вченої ради філологічного факультету Одеського національного університету імені І.І. Мечникова. Протокол № 9 від 26 червня 2014 року.

ББК 83.3(о)941я434

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

ЗМІСТ

I. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ «СЛОВ'ЯНСТВА» У ЛІТЕРАТУРІ І КУЛЬТУРІ

МУСІЙ В.

Категорія «слов'янства» у науковій та художній рефлексії слов'ян першої половини XIX ст. 5

ЯРЕМЧУК О., ФОКІНА В.

Колективне несвідоме давніх слов'ян як ресурс цілісності «я» та «ми» 13

СОКОЛЯНСЬКИЙ М.

Російські формалісти про теорію драми та театру 23

ЧЕРНОІВАНЕНКО Є.

Про одну загадку пізніх романів Карела Чапека 34

МАЛЮТІНА Н.

Пізні комедії А. Фредо: шлях від руйнування канону до канонізації нових тем, жанрів, прийомів 42

МАЛИНОВСЬКИЙ А.

Слов'янські літератури епохи романтизму в інтерпретації Д.І. Чижевського 54

II. ВЗАЄМОДІЯ. ВПЛИВИ. КОНТАКТНО-ГЕНЕТИЧНІ ЗВ'ЯЗКИ

СПОДАРЕЦЬ Н.

Проблема модернізму в літературознавчих дискурсах русистів та українців 61

МОРЕВА Т.

В. Одоєвський і О. Стороженко: до проблеми фантастичного 78

БЕНЬКОВСЬКА Г.

Прощання з морем (О.С. Пушкін і Леся Українка) 87

САЄНКО В.

Ліна Костенко та Олександр Блок: духовні перегуки і контрверсії 93

ФОКІНА С. Міф про Чехію у вірші Марини Цветаєвої «Пражский рыцарь»	117
III. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ Й ЕТНОМЕНТАЛЬНІ АСПЕКТИ СЛОВ'ЯНСЬКИХ ЛІТЕРАТУР	
КОЛЕСНИК В. Болгарин у дзеркалі класиків болгарської літератури	125
ВОЙЦЕВА О. Розмаїття вербальних інтерпретацій концепту «море» у мариністичному дискурсі Івана Рядченка	133
РАКОВСЬКА Н. Парадоксальність «рожевого славізму» К. Леонтьєва	140
БУРКОВА Є. Творча індивідуальність письменника у критичній рефлексії Л. Шестова	150
КІМ Є. Екзистенційний мотив страху в моделі межової ситуації (оповідання С.М. Сергєєва-Ценського «Тундра»)	157
ХМЕЛЬОВА М. Реальне і легендарно-міфологічне у «бесарабському» оповіданні О.Х. Вельмана «Костештские скалы»	163

I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ «СЛАВЯНСТВА» В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ

Валентина Мусий

КАТЕГОРИЯ «СЛАВЯНСТВО» В НАУЧНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ СЛАВЯН В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Первая половина XIX века – особая эпоха в жизни славянских народов: национальное возрождение в Чехии и попытки чехов восстановить собственную государственность; активизация борьбы за национальную независимость народа Болгарии; направленное на возрождение независимости и целостности Польши как самостоятельного государства общенациональное освободительное движение в Польше пробуждение национального самосознания и формирование такой категории, как «народность» в России... Это не могло не усилить интерес к славянству как среди самих славянских народов, так и в других, неславянских, странах. Одним из ярчайших событий в этом плане стал Конгресс славян в Праге в 1848 году, в программе которого был заявлен вопрос об отношении австрийских славян к другим славянским народам. Одним из путей лучше узнать друг друга было установление прямых контактов между восточными, западными и южными славянами. Так, к примеру, чешский поэт Карел Гавличек (1821-1856) летом 1842 года предпринял путешествие по Словакии и Галиции, а в 1843-1844 годах жил в России, выполняя, обязанности домашнего учителя в семье известного литератора-славянофила С. П. Шевырева. На основе впечатлений, полученных здесь, он в 1845-1850-е годы создает серию очерков «Картины из России». В единую книгу они были собраны уже после смерти автора. От первых зарисовок этнографического характера, фиксации экзотического их автор шел к более углубленному социальному анализу и оценке государственного устройства в России. В описании своих впечатлений от поездки он называет имена многих славян, деятелей культуры, с которыми был дружен: Вука Караджича, Франтишека Челаковского, М.П. Погодина, О.М. Бодянского, К.В. Запа... В основном в письмах, превратившихся затем в очерки, он передавал впечатления частного характера. Как, к примеру, описывая семейную жизнь Вука Стефановича Караджича, «истинного серба»,

по словам Гавличека, женатого на немке, которой чешский патриот «чуть было не свернул ... шею» из-за того, что их «очень красивая дочь» «ни словечка не знает по-сербски»; да и остальные его дети, заметил он, – «настоящие немцы» [1, с. 167-168]. Однако, как видно уже из приведенного фрагмента письма к Франтишеку Гирлу, другу Гавличека по школе в Праге, его частный характер не помешал автору выразить свои идейные позиции относительно необходимости сохранения славянами собственной национальной культуры. Кстати, сам он, пребывая в Вене, «довольно сносно научился говорить по-сербски» благодаря трехчасовым занятиям в день с сербом Корилацем и беседам с медиком, патриотом славянского движения Подлипским.

Поначалу все вызывает восторг К. Гавличека. Даже грязь, в которой утопает повозка, не представляется серьезным препятствием на пути в Москву. «Я невольно вспомнил о господе боге, – сообщает он в одном из писем, – как (по картине Рафаэля) он носится в хаосе и из различных кусков творит землю». Гавличек подробно перечисляет детали снаряжения, необходимые для поездки по России: «подштанники и полотняную рубашку, поддевку из фланели; чулки шерстяные и простые, ботинки из двойной кожи и залитые каучуком, теплые брюки, теплый жилет, два пиджака – один на вате, другой – прорезиненный; шлафрок, плащ, медвежью шубу, на ногах – ужасные, нестерпимые русские валенки, на голове – тяжелую кожаную шапку, закрывающую даже горло, а на руках – почти десятифунтовые рукавицы» [1, с. 169]. Большая часть слов в этом описании была выделена издателем письма курсивом, так как они были написаны не по-чешски, как все письмо, а по-русски. Даже переживая трудности передвижения по России зимой, Гавличек-Боровский оставался филологом, знакомящим своего читателя с особенностями русской лексики. Это проявляется и в других его письмах, в которых он перечисляет новые для его адресатов слова и выражения без перевода: перекладные, «Держись, барин», «Многая лета». Иногда он считает нужным пояснять значения новых слов. «Ямщик, – замечает он, к примеру, в письме к К.В. Запу, – простой мужик без формы, почтовый кучер, но несравненно более поворотливый, чем все управление австрийской почты» [1, с. 174]. Находясь во Львове, он подробно описывает характеры полячек (жена чешского патриота К.В. Запа, у которого он остановился, оказалась «чернобровой» «дочерью шляхтича с Буковины», говорившей по-украински и по-польски, а после замужества еще по-чешски). В одном из писем Карел Гавличек дает собирательный образ полячки: «Польки весьма легко

знакомятся, так что через неделю я чувствовал себя у Запа как дома; <...> Польки – женщины в полном смысле этого слова – гордые, неприступные созданыя. <...>. Полька ничуть не боится, что о ней подумают мужчины, она не зарабатывает и не выпрашивает хорошего мнения о себе, серьезного отношения к ней мужчины, она вынуждает их к этому, она, я бы сказал, приказывает тебе или уважать ее, или любить». Сравнивая женщин в Польше и Чехии, К. Гавличек замечает: «Вполне доверяя своему чувству меры, они столько себе позволяют, что если бы наши чопорные девушки услышали, о чем полька целыми днями говорит и что делает, беспрестанно краснели бы» [1, с. 170-171]. Интересно, что подобным же образом представляет характер полячек и Надежда Дурова в своих «Записках». Сама женщина необыкновенной судьбы, она и в людях, с которыми встречалась, ценила в первую очередь самостоятельность и веру в право человека на суверенность собственного «я». «Я, – пишет она, вспоминая блуждания по многочисленным Гудишкам, – перехожу от очарования в очарование!.. Польша!.. одно это слово сводит меня с ума от радости!.. Итак, вот этот край ... театр столько происшествий!.. Но где все то высказать, чем полна душа моя!.. Это тот край, в котором любовь поставила престол свой!.. Это тот край, в котором женщина – владычица!.. Женщина – герой, полководец, министр!.. Это тот край, в котором женщина управляет всем, покоряет все единственную, неборимую властью, властью ума, красоты и любезности!.. Сколько блеска, сколько жизни, сколько чарующей таинственности в прелестном краю этом, и как прекрасны места здесь!..» [2, с. 600]. Но вернемся к путешествию в Россию Гавличека-Боровского. Еще не добравшись до Москвы, но готовясь полностью погрузиться в новую для него жизнь, он пишет: «Русские кого хочешь в свою веру перекрестят» и сообщает, что переходит на православный календарь («я здесь так привык ко всему православному, что европейский календарь кажется мне варварским, несмотря на то, что он и лучше и правильнее русского» [1, с. 173]) и подписывается «Федор Матвеевич Боровский» (Гавел Боровский – его псевдоним) [1, с. 172]. Из православных праздников его больше всего поразила Пасха: «предание анафеме всех злодеев и благословение всех доброжелателей Руси», упоминание всех живущих – царя, семьи, епископов, духовенства, войска и всех православных, ритуал христосования: «Вы легко представите себе, с каким рвением я христосовался», – восклицает он, поясняя: «(так русские называют церемонию «Христос воскрес», когда все целуются)». А затем добавляет, что из-за того, что «простой народ и студенты» ни в коем случае не отступаются от

христосования, «ни одна девушка в этот день не осмеливается появиться на улице» [1, с. 178]. И хотя восторг от увиденного ослабевал по мере того, как К. Гавличек-Боровский глубже проникал в суть жизни в России, он сохранял к ней интерес. Уже гораздо позже, в 1853 году он признается в письме А. Пинкасу: «...я занялся изучением богатейшей истории России, то есть пока что собираю материалы, но надеюсь когда-нибудь создать труд по нынешним временам глубоко научный» [1, с. 185].

Подобное формирование идеи **необходимости осмысления истории славянства** как равноправного другим народам, имеющего достойное внимания и не менее славное, чем у других народов, прошлое, становится в первой половине XIX одним из ведущих направлений в духовной жизни славянских стран, в познании славянами самих себя. И в этом плане из научных сочинений назовем «Славянские древности» (1836 – 1837) П. Шафарика, в которых обстоятельно излагается история происхождения славян, особенностей их жилища, дано географическое обозрение: есть отдельные разделы о славянах русских, болгарских, сербских, хорватских, хорутанских, польских, чешских, о мораванах и словаках, о славянах полабских. Во вступительной статье под названием «Начало и цель сочинения» ученый-славист так сформулировал свою задачу: «...избавить древности наши от забвения и неуважения». Другой ученый, основоположник российской славистики Александр Востоков, «по-профессорски скрупулезно», как писал Д. Чижевский, попытался воссоздать оригинал сербского героического эпоса; князь П. А. Вяземский сосредоточился на польских поэтах; А. А. Дельвиг, К. Ф. Рылеев, другие российские поэты охотно стали осваивать украинские песни, а Франтишек Челаковский и Карел Эрбен озвучили на чешском языке русские песни и сказки. Через художественные переводы осуществлялось взаимодействие западных, южных и восточных славян. На песнях, балладах, преданиях славян основывали свои сочинения поэты и прозаики. Назовем в качестве примера союза научного и художественного познания славянами своего прошлого труд Юрия Венелина «Древние и нынешние болгары...» (1829) и роман Александра Вельтмана «Райна, королева Болгарская», своего рода эпизод мифологизированной истории отношений Византии, Киевской Руси и Болгарии.

Но, пожалуй, главной задачей в первой половине XIX века стало **осмысление роли славянства в современности и перспектив его будущего**. Постепенно вызревает идея возможного объединения славян. По словам современного исследователя, Г. Ю. Карпенко, славянство в эти годы

стало мыслиться «как целостное однородное этнокультурное явление, как новый нарождающийся тип цивилизации, приходящий на смену западноевропейскому миру, уже сказавшему свое историческое слово» [3, с. 163]. Вопрос о «славянской взаимности» звучал все чаще. Вклад в укрепление и развитие идеи объединения славянства внесли Я. Коллар, Л. Штур, Е. Копитар, А. Востоков и другие ученые и общественные деятели. Это нашло отражение и в литературе.

В 1841 году Ф. И. Тютчев пишет стихотворение «К Ганке» (с чешским патриотом, писателем, ученым Вацлавом Ганкой поэт познакомился во время своей поездки в начале 1840-х годов в Прагу). В стихотворении выражено переживание драматических последствий отсутствия единства славянских народов. Причем, и по вине других народов: «Иноверец, иноземец / Нас раздвинул, разломил: / Тех обезьязычил немец, / Этих – турок осрамил...». И по вине самих славян:

*Веки мы слепцами были,
И, как жалкие слепцы,
Мы блуждали, мы бродили,
Разбрелись во все концы.
А случалось ли порою
Нам столкнуться как-нибудь, -
Кровь не раз лилась рекою,
Меч терзал родную грудь*

Стихотворение заканчивается призывом ко всем славянским народам:

*Не пора ль очнуться нам
И подать друг другу руки,
Нашим кровным и друзьям?*

Вспоминая в 1867 году в связи со Славянским съездом, на котором собрались балканские славяне и славяне из Западной Европы, эти стихи, Ф. И. Тютчев записывает, вновь обращаясь к Ганке:

*За твое же постоянство
В нескончаемой борьбе
Первый праздник Всеславянства
Приношеньем будь тебе!.. [7, с. 127-128].*

Идея Всеславянства стала основной и в художественном наследии Яна Коллара, в, пожалуй, главном его сочинении – поэме «Дочь Славы», «Sláva Dcera. Sto znelek» (1824). Эта идея чуть позже будет развита в его труде «О литературной взаимности между племенами и наречиями славянскими» (1836-1837), где Коллар напишет: «...меньшее должно быть подчинено большему, любовь к родине – любви к нации. Потоки, реки великие и малые вливаются в море; так и отдельные страны, края, племена, наречия должны вливаться в нацию. Все славяне имеют только одно отечество...» [4, 236].

Во Вступлении к поэме передан трагизм мироощущения автора («слезы из глаз моих льются»), вызванный современным состоянием славянских народов. Возникает оппозиция: «настоящее – прошлое» страны, и ее состояний, связанных с этими временными показателями: «гроб – колыбель»: «Вижу родную страну – и слезы из глаз моих льются, / Гроб для народа она, гроб, а в былом колыбель!» [5, с. 121].

В прошлом – деяния князей, своего рода культурных героев. Теперь же все изменилось. Героев не видно. Чернь из обломков колонн дворцов «громовержца Перуна» «скотские строит хлева». Главная же причина скорби поэта – нарушение единства славянских народов из-за того, что из их уст слышится чужая речь. Отсюда – вывод о необходимости появления героя, который сможет от сна наяву пробудить родные могилы. Основа же веры поэта-романтика в возможность возрождения славян – неистребимость национального духа в них. Поэт просит Славу-мать одарить его крыльями, чтобы он смог навестить всех братьев-славян и напомнить об общности их происхождения. Таким же правом наставления славян обладает Дочь Славы, которая призывает их к единству. В основе ее призыва – нравственные категории: «Пусть сгинут гордость и дурные нравы, / Пусть недоверье не кипит в крови, / Сплотитесь, будьте счастливы! Дочь Славы» [5, с. 163]. Имя новой для всех славян страны – Всеславия.

Обратим особое внимание на четвертую и пятую части (песни) поэмы Яна Коллара, в которых противопоставлены две сферы – сакральная и инфернальная: рай и ад (царство владыки подземного мира и царства мертвых в славянской мифологии Мерота). Причем, основа оппозиции – отношение к общеславянской культуре. Рай – пространство матери Славы, а ад – место, где претерпевают муки отступники от национального. Над серебристыми воротами рая он видит кириллические письмена [5, с. 179]. Здесь Слава лелеет своих детей. Среди них – героические предки (распространитель христианства чешский князь Вацлав, летописец Нестор,

последний независимый царь Сербии Лазарь) и современники поэта, прославившие себя деяниями в защиту славянства (П.И. Шафарик). Здесь звучат произведения народа. В преисподней, непотребном краю, где зияет пустота и клубится мгла – те, кого при жизни вырвали из рук у Славы-матери, кто «омадьярен», «онемечен», «предатели страны и языка» [5, с. 215]. Среди них – «крестоносцев злобные полки, славянский род топтавшие всегда» [5, с. 225], Дантес, убивший «чудотворца языка» Пушкина, «поганный» Ян Вацлав Погл, не прививший Иосифу II любви к чешскому языку и осужденный за это вечно читать газету на немецком языке. Завершает описание двух противоположных мифологических сфер пожелание-обращение ко всем на белом свете блага в тишине славянам и кромешного ада предателям страны.

Однако необходимо отметить, что сторонники панславянизма (идеи объединения всех славянских народов) не были едины. Это становится очевидным, если обратиться к оценке поэмы Яна Коллара Адамом Мицкевичем. В одной из своих парижских лекций он привел сонет из «Дочери Славы», в котором чешский романтик мысленно нарисовал памятник, который мог бы стать знаком грозной мощи славян:

*Когда б мой дух в металлы превратил
Славянские родные племена,
Когда б на то мне мощь была дана,
Одну бы статую из них отлил.*

*Главой была бы русская страна,
Поляки – туловищем, полным сил.
Из сербов ноги б я соорудил,
Из чехов – руки бы и рамена...*

Адам Мицкевич замечает, что подобное понимание единства не было органичным для всего славянства. И поясняет: «...национальная идея славянских народов, выходящая за пределы их поэзии, более смелая, более разумная, более глубокая. Чехи никогда не разделяли упований Коллара на материальную силу; в массе своей чехи не искали опоры в России; они не проявляли стремлений связать свою национальную судьбу с интересами русских; они предпочитали выжидать, и никогда не объявляли они Россию единственной надеждой славянских народов» [6, с. 397]. Дело в том, что было, по меньшей мере, два направления среди сторонников идеи панславизма:

одни предполагали, что объединение славянских народов произойдет под эгидой России, а другие были сторонниками объединения славян без России во главе с Польшей. Обращая на это внимание, Адам Мицкевич говорил: «...Польша и Россия представляют собой не только две территории, но две идеи, обращающиеся среди славянских народов, идеи, которые в своей реализации тяготеют к абсолютному господству и взаимоисключению... Нет племени, нет славянской земли, где нельзя было бы распознать представителей этих двух враждебных партий». Однако следует признать, что по существу они думали об одном и том же. Оба, и Коллар, и Мицкевич, в первую очередь, имели в виду необходимость духовного единства славянского мира, требование которого явилось одним из пунктов основанного в 1835 году при ближайшем участии Мицкевича политически-религиозного союза «Объединенные братья». По крайней мере, Ф.И. Тютчев, именно так, в духе признания Мицкевичем идеи необходимости духовного подъема «разрозненного племени» славян и соединения их в «один Народ», воспринял его позицию относительно дальнейшей судьбы славянства. Обращаясь к польскому романтику, который для него стал не только поэтом, но и пророком, Тютчев писал в стихах «От русского по прочтении отрывков из лекций г-на Мицкевича» (1842): «Воспрянь – не Польша, не Россия – / Воспрянь, Славянская семья! – / И, отряхнувши сон, впервые – / Промолви слово: «Это я!» [8].

В предлагаемых заметках мы очертили лишь основные направления в процессе осмысления категории «славянство» самими славянскими народами в первой половине XIX века. Ясно, что это – лишь начало разработки вопроса, связанного с особенностями истории духовной жизни славян.

Литература.

1. Гавличек-Боровский К. Избранное / Карел Гавличек-Боровский; пер. с чеш.; предисловие С. Никольского. – М.: ГИХЛ, 1957. – 305 с.
2. Дурова Н.А. Добавление к «Кавалерист-девице» / Надежда Дурова // Давыдов Д.В. Стихотворения. Проза. Дурова Н.А. Записки кавалерист-девицы / сост. В.П.Коркия. – М.: Правда, 1987. – С. 573 – 623.
3. Карпенко Г.Ю. Славянский мир в зеркале историософских представлений XVIII-XIX веков (русский вариант) / Г.Ю. Карпенко // Вестник Самарской Гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2009. – № 2 (6). – С. 162 – 171.

4. Коллар Я. О литературной взаимности // Антология чешской и словацкой философии. – М., 1982. – С. 233-241.

5. Коллар Ян. Сто сонетов / Ян Коллар. – М.: Художественная литература, 1971. – 246 с.

6. Мицкевич А. Собр. соч.: В 5 т. / под ред. М.Ф.Рыльского, М.С. Живова и др. – М.: ГИХЛ, 1954. – Т.4: Из лекций о славянских литературах (1840-1843). – 420 с.

7. Тютчев Ф.И. «О вещая душа моя!»: Стихотворения. Переводы. Размышления о поэте / Ф.И. Тютчев. – М.: Школа-Пресс, 1995. – 496 с.

8. Тютчев Ф.И. От русского по прочтении отрывков из лекций г-на Мицкевича [электронный вариант] / Федор Тютчев // * Режим доступа: <http://www.fedor-tutchev.ru/poezia285.html>

Оксана Яремчук, Виктория Фокина

КОЛЕКТИВНЕ НЕСВІДОМЕ ДАВНІХ СЛОВ'ЯН ЯК РЕСУРС ЦІЛІСНОСТІ «Я» ТА «МИ»

В статті презентується акме-орієнтована технологія самоконструювання «Я» на основі колективного несвідомого давніх слов'ян. Взаємопроникнення колективного та індивідуального несвідомого в процесі сприйняття, інтерпретації та творення міфологічних образів пов'язане з включенням міфопоетичного мислення, яке несе креативний потенціал архаїчної міфотворчості, долучений до сучасних запитів на самоздійснення в культурі.

Обґрунтування теоретичних, прикладних та тренінгових вимірів самоконструювання «Я» на основі колективного несвідомого давніх слов'ян, задіюючи гендерні міфологеми, спирається на концепцію етнокультурної міфотворчості особистості (О.В. Яремчук) [14]. Основний акцент виставляється на зв'язку колективного несвідомого та етноархетипів з самоактуалізацією, саморозвитком та самоздійсненням особистості завдяки принципу карнавальності. В пропонованій технології також задіюється психорезонанс з музичними архетипами давньослов'янської традиції, що має яскраво виражений катарсичний потенціал.

Вихідним положенням пропонованої технології стало наступне. Колективне несвідоме давніх слов'ян виступає основою самоконструювання

«Я» і, в залежності від запитів конкретних особистостей, фасилітує їх самоактуалізацію, саморозвиток та самоздійснення. Такий погляд дає можливість зберегти цілісність «Я» та «Ми» в умовах трансформації українського суспільства, наблизити до консолідації представників різних регіонів на основі спільної соціальної структури. Ключовим мотивом групової роботи, що передбачається технологією є ідея: «*Цінуймо і шануймо сакральність нашого минулого! Тоді чудовим буде сьогодні і ще кращим майбутнє*». Спільний вчинок етнокультурної міфотворчості розгортається завдяки взаємодії його учасників з давньослов'янськими міфологемами богів: Макоші, Даждьбога, Лади та Живи [1]. Для реалізації пропонованої технології було обрано форму тренінгу.

Обґрунтуємо теоретичні, прикладні та тренінгові виміри самоконструювання «Я» на рівні колективного несвідомого слов'ян, задіюючи соціально-психологічну концепцію етнокультурної міфотворчості особистості. Поділ на чоловіче та жіноче є достеменною ознакою етнічного несвідомого, де зберігаються первісні форми осягнення Всесвіту й трансцендентного – архетипи богів та богинь [4]. Це скарбниця колективної пам'яті певного народу, що наповнювалась завдяки досвіду взаємодії з довіллям та іншими народами в конкретних ландшафтних, кліматичних, історичних та культурних умовах [3]. Аналіз під цим кутом зору українських замовлянь, весільних пісень, загадок, колядок, щедрівок, казок, показав, що найважливішими в українській ментальності є такі етноархетипи: Батька – Матері, Дитини, Землі, Води, Вогню, Гори, Дерева (священного лісу), Квітки, Бика (Корови), Змії, Птаха, Каменю, Поля, Мосту, Стіни (Тину, Паркана, Загорожі), Воріт (Горловини), Хреста, Сонця, Місяця, Зорі [7; 10]. Ці міфологеми і зараз несуть в собі моральні, світоглядні та естетичні коди [1]. Зокрема, найважливішим з архетипів є архетип Матері-Землі, Великої Богині. Він зумовив забарвлення образу Богородиці, яке відоме з чисельних пам'яток усної і пісенної української традиції [2]. Інший не менш важливий для українців архетип – архетип Тіні – сконденсував в собі драматичні суперечності людських доль та характерів, руйнівні потяги, зловживання світською й духовною владою і т.ін. Але, на наш погляд, не варто вдаватися до радикальних засобів боротьби з колективною Тінню, особливо коли йдеться про нове покоління – молодь, що особисто «не докладало зусиль» для її «згущення». Краще акцентувати позитивні міфологічні образи, що здатні наситити сучасну людину енергією та волею іти шляхом добра і гармонії.

Ми звернулися до міфологем богів та богинь слов'янського пантеону через те, що найяскравішим виявом архетипових енергій є ідея зв'язку людини з божеством, а поділ на чоловіче та жіноче, присутній в язичницьких пантеонах, пов'язаний зі взаємодією природних стихій і якостей творіння. Тобто міфологеми богів, як культурних героїв слов'ян, активізують ідею життєтворчості та взаємодії чоловічого та жіночого первнів [5; 6]. У психіці сучасної людини все яскравіше відчувається андрогінний акцент, тому в сьогоденних реаліях чоловіче та жіноче потребують не розведення, а продуктивного синтезу задля індивідуалізації особистості. Це слушно запроваджувати на основі взаємодії з колективним несвідомим.

Самоактуалізація, саморозвиток та самоздійснення особистості фасилітувалися в тренінгу завдяки карнавальності. В даному разі принцип карнавальності реалізується шляхом взаємодії між інакшими і різнопорядковими суб'єктами в інтра- та інтерперсональних планах, що підключає наддинамічний смислоутворювальний процес гармонізації різнорівневих світів людини, відкриває в ній сенсову єдність мікро- і макрокосму через етноархетипи. Принцип карнавальності передбачає встановлення зв'язку особистості з колективним несвідомим через індивідуальну авторську міфотворчість в слов'янській етнокультурній традиції. Продовжуючи цю думку, підкреслимо також значущість принципу синхроністичності, що впорядковує життєві події учасників тренінгу «нефізичним» (непричинним) шляхом, на підставі їх смислів та пов'язує ці події незалежно від їх розділеності в часі і просторі. Всі ці положення реалізуються в тренінгу, який долучає учасників до індивідуальної авторської інтерпретації та реміфологізації традицій давніх слов'ян в спільному обрядовому вчинку і, таким чином, є емпіричною верифікацією соціально-психологічної концепції етнокультурної міфотворчості особистості.

В пропонованій акме-орієнтованій технології акцентується гендерна міфологія. В традиції будь-якого народу певні звичаї породжуються природною необхідністю виживання та адаптації до довкілля, але в подальшому розвитку особистості та суспільства зрештою осмислюються в категоріях вищих, ідеальних прагнень людини. Особливо це стосується взаємин між статями, коли достеменні потяги до близькості, продовження роду набувають екзистенційного забарвлення, поєднуючись зі священними почуттями любові, духовної спорідненості. За вищі духовні прояви людини в прадавні часи «відповідали» надприродні істоти – боги, духи, культурні герої. Саме контакт з ними підчас ритуальних дійств, обрядів, свят наснажував

слов'ян, нагадував про зв'язок з традицією, яка відтворювалась у внутрішньому світі кожного учасника священнодійства. Дослідники давньослов'янської міфології наводять тексти про «сходження» бога до людей, зв'язок слов'ян з богами, родинні, теплі, турботливі стосунки людини й божества (С. Я. Головацький та ін.) [11]. В індивідуальному досвіді учасників тренінгу це підтверджувалось, коли вони занурювалися у міфотворчий простір, що резонував з глибинними рівнями їх «Я», пожвавлював слов'янські етноархетипи.

Звернення до індивідуального авторського міфотворення на ґрунті давньослов'янської традиції дозволило опрацювати внутрішні психічні образи, що достеменно й достотно тяжіють до сакрального, релігійного в людині [13].

Важливою складовою пояснення самоконструювання «Я» на рівні колективного несвідомого давніх слов'ян є напрацювання психолінгвістики та філософії О. Потебні, який виявив механізми оприявлення екзистенційних станів у давньослов'янській духовності шляхом аналізу мовних засобів, що в них відбилися феномени свідомості та несвідомого мовців [9]. Ми задіяли у концепцію тренінгу його думку стосовно того, що онтологізація горя, долі, злиднів в міфологічних текстах слов'ян відбувалась шляхом присвоєння їм власних імен, переводу їх у статус міфологічних істот. Вчений на прикладі цілої низки мов довів, з одного боку, етимологічну близькість слів «щастя», «доля», «божественна істота», а з іншого – слів «лихо» і «покинутість Богом», які, в свою чергу, теж сходять до одного семантичного поля «долі-знедоленості». Він також вказував на намагання людини долучитися до надчуттєвого, божественного в екзистенційних переживаннях, граничних станах, що яскраво виявилися в текстах пісень, казок, прислів'їв, які оприявнюють міфологічне мислення слов'ян [9]. Ці факти спонукали до використання механізмів психорезонансу та катарсису.

Найяскравіше міфопоетична природа людської психіки постає саме в музиці, а пожвавлення духовно-катарсичної активності особистості в ході інтерпретації музичних міфологем відкриває перспективи створення дієвих способів особистісного самоздійснення. Розглянемо з цієї точки зору музичні архетипи в давньослов'янській культурній традиції та їх катарсичний потенціал для сучасної особистості.

В емоційному резонуванні учасників з інтонаційними та архетиповими складовими музичних композицій, задіяних в тренінгу, відбувалося пожвавлення глибинних рівнів колективного несвідомого. Ключову роль в

цьому зіграв архетип «Славління», який характерний для святкових обрядових дійств слов'ян, що долучалися, таким чином, до світу богів. В «славлінні» на тренінгу відбувалася суб'єктивна семантизація «плинних смислів» особистого несвідомого, пов'язаних з конструюванням індивідуального авторського міфу кожного з учасників. Це зумовило резонансну взаємодію зі смислами інших учасників та актуалізувало екзистенціальний проект особистості, що метафорично передавалося у «розгортанні власного талану».

«Талан» у даному разі – це особиста обдарованість, відчуття власного покликання, діяльнісний та перетворювальний потенціал особистості, її мотивація до вчинку самоідентифікації з традицією до індивідуального авторської міфотворчості на її основі. Метафоризація процесу «розгортання власного талану» відбувалася на протязі всього тренінгу, але кульмінацією стало плетіння талісману у вигляді орнаменту з ниток, які «благословляла» богиня Макошь. Таким чином, актуалізувалася міфологема Веселки.

Ця міфологема, як медіація між сучасними та давніми слов'янами постала у власноруч створеному учасниками тренінгу артефакті, що поєднував різні кольори в індивідуальний неповторний візерунок. Власне, завдяки міфологемам Талану та Веселки, відбулося потенціювання індивідуальних уявлень про майбутнє, які символізувалися вподобаними кольорами ниток. Це, по суті, творення смислів, що збагачує не тільки суб'єкта, але й проінтерпретовану ним слов'янську давнину. Такий підхід до саморозвитку особистості в культурно-історичному просторі долучав терапію народною творчістю.

Обрядовий спільний вчинок етнокультурної міфотворчості «Веселка Єдності» як ресурс цілісності «Я» та «Ми» був метою тренінгу, розробленого О.В. Яремчук, В.І. Фокіною та В.О. Ключіковою-Цобенко, він задіявав архетипи етнічного несвідомого та музичні архетипи. Подамо його зміст та музичний супровід у наступній таблиці.

Таблиця 6.1.

**Обрядовий спільний вчинок етнокультурної міфотворчості
«Веселка Єдності»**

Психологічний етап тренінгу	Музичні архетипи
1. Освоєння місцевості: входження в резонанс	Архетип Землі, єднання з рослинним світом та водною стихією. (Вокальні фольклорні композиції. 1. «Своя гра» – музична імпровізація на сопілці. Пожвавлення зв'язку зі слов'янською традицією.

Психологічний етап тренінгу	Музичні архетипи
природним середовищем. Плетіння вінків.	Музичний архетип медитації. 2. «Весна» – музичний архетип заклику до сприйняття мудрості предків, закладеної в традиції. Семантика дощу як передачі інформації та грому (блискавки) як енергетичного імпульсу. 3. «На морі берізка потопала». Семантика світотворення. Музичний архетип заклику. 4. «Серед вулиці степ широкий» семантика освоєння природи, музичний архетип гри.) 5. «Что не тошно ли да тебе, Анна» – російська весільна пісня. Музичний архетип прохання і заклику кращої долі.
1. Несвідомий вибір кольору учасниками – символізація певної якості внутрішнього світу	Музичний архетип заклику і прохання. Пісня «Квітка-душа» – «Весен і зим, дай Бог. Віри і сил, дай Бог. Щастя усім, дай Бог».
2. Притягіння кольорових пар	Архетип води, що підкреслює важливість жіночого начала, відголоски матріархату. Музичний архетип медитації. «Разлилася речка быстрая» – російська пісня на два голоси – жіночий ведучий, чоловічий підголосок. Музичний архетип гри – білоруська пісня «Наші конопельки зверху зелененькі» – взаємодія чоловічого та жіночого у побуті. Музичний архетип заклику, піднесення чоловічого і жіночого до традицій предків (звитяга). Символ Веселки – музична композиція «Волинка», ушляхетнення життєвої гри (на волинці, за повір'ям, грають янголи).
3. Згортання «веселки» у мікрокосм («клубок долі»).	Музичний архетип прохання та славління – пісня «Ой, як же було ізпрежди віка. Ой, дай Бог. А тільки було синее море ой, дай Бог», як фольклорна складова музичної композиції «Ріка життя». Музичний архетип медитації – композиція «Ріка життя». Лейтмотив – «Ми не янголи святі, але струни золоті у душах не мовчать».
4. «Розгортання спільного талану» за допомогою міфологем Лади та Дажбога.	Музичний архетип медитації та гри, повернення до витоків й розгортання традиції у сьогоденні. Міф про створення світу, ритуал світо творення. Медитативна композиція з дрімбою.

Психологічний етап тренінгу	Музичні архетипи
5. Забавка «Струмок». Єдність у різноманітті: поєднання кольорів. Вибір пари за принципом вдосконалення внутрішніх якостей.	Музичні архетипи заклику та медитації життєтворення. Фольклорна композиція «Жива-Жива, матушка». Семантика ріки, землі, вітру, вогню, світлої любові, життя.
7. Випробування міцності пари.	Музичний архетип гри. Випробування на енергетичну цілісність. Українська народна пісня «Ти ж мене підманула». Семантика залицяння, підморгування. Підтримка, турбота, відповідальність, як гарантія міцності пари.
8. Єдність роду.	Музичні архетипи заклику, славління. Композиція – гімн рідній землі «Сохраним заветы прави. Мы Дажьбога сыновья».
9. «Плетіння власної долі» (створення оберегу з ниток) в гармонії з традицією, розгортання особистого талану – звитяга, мужність, успіх, покликання, любов.	Музичний архетип заклику. Музичний архетип славління Лади та Рода. Пісня «Родина». Семантика рішучості у ствердженні спадкоємності. Покровительство богів. Музичний архетип медитації. «Своя гра» – імпровізація на сопілці. Пожвавлення зв'язку зі слов'янською традицією в індивідуальному авторському міфі.

В тренінгу ключовим був механізм психо-історичної реконструкції. Вона оприявнювалася підчас відтворення давньослов'янських традицій, в ході участі у пропонованих обрядових діях, коли учасники поринали в атмосферу давніх слов'янських пісень, обрядів, ритуальних ігор, в яких давнім слов'янам завжди покровительствовали боги, у даному тренінгу це – Макошь, Лада, Жива, Дажбог [11]. Учасники тренінгу заздалегідь вивчали слов'янську міфологію, приймали участь у дослідження символотворчості та смислоутворення на основі міфологем богів давньослов'янського пантеону. Результатом цієї психо-історичної реконструкції стали наступні уявлення про основні міфологеми колективного несвідомого давніх слов'ян.

Макошь (Мокоша, Магощ) – богиня Долі, що «пряде» життєвий шлях як нитку, матір двох сестер Долі та Недолі, богиня родючості, що пов'язана з врожаєм. Втіленням енергії Макоші вважалась королева-годувальниця. Макошь – єдина богиня з чоловічого пантеону князя Володимира, іноді зображена з рогами достатку. Її день – п'ятниця. Макошь має здатність змінювати нещасливу долю, в пізніших джерелах співвідноситься з Оррантою.

Лада – одна з найулюбленіших давніми слов'янами богинь, Матір Світу, богиня любові та шлюбу, яка несе енергію подружжя та материнства. Лада є жіночою проекцією Рода, що реалізуючи потенціал самовідтворення, започатковує життя молодого Всесвіту.

Жива – та, що дає життя – богиня весни, родючості, животворних сил природи, весняних вируючих вод, перших зелених паростків; покровителька юних дівчат і молодих дружин. З'являється в образі зозулі – провісниці світу предків.

Дажбог (Радегаст) – Сварожич, бог родючості, сонячного світла і цілющої сили, дід слов'ян, син Сварога. Священною твариною Даждбога вважався лев, тому Сварожича зображували або з левою головою, або у колісничі, запряженій левами. Дажбог втілює мудру державну владу, воїнську звитягу, батьківське покровительство для усього слов'янського народу.

На основі взаємодії з цими міфологемами в тренінгу розгортався спільний вчинок етнокультурної міфотворчості, що оприявнював цінності і смисли досягнення цілісності «Я» та «Ми».

Подамо психологічні техніки, що реалізувалися в цьому обрядовому спільному вчинку етнокультурної міфотворчості:

1. Етнотерапія: сприяла трансляції культурно-історичних смислів в індивідуальних авторських міфах учасників тренінгу, а також опредметненню індивідуальних смислів в груповому дійстві. Творення індивідуального авторського міфу як післядія обрядового спільного вчинку оприявнювалася у плетінні власного оберегу-талану.

2. Міфодрама поживлявала міфологеми творення Світу та «творення власної долі» з ниток Макоші, що сприяло усвідомленню суб'єктності та мотивувало учасників тренінгу на розвиток творчого потенціалу. Міфологема Живи як покровительки цілителів символізувала оновлюючу енергію Всесвіту. Міфологема Лади, яка опікується любов'ю та сімейним благополуччям налаштовувала учасників тренінгу на усвідомлення жіночого начала в особистому та колективному несвідомому. Дажбог, як символ родючості та покровитель слов'ян уособлював чоловіче начало. Ці міфологеми виступали в

якості ресурсу для досягнення цілісності «Я» та «Ми», об'єднували учасників тренінгу у спільному вчинку. Міфологема Веселки закріплювала цю єдність, перегукуючись з іншими культурно-історичними традиціями, де вона постає у вигляді чакр (чар) та відповідних їм тонких тіл в індо-аріїв.

3. Психо-історична реконструкція передбачала діалог з міфологемами Лади (злагода, сімейне благополуччя, любов), Дажбога (захисник, мужній воїн, прабадько слов'ян), Живи (цілюща енергія, зв'язок з предками), Макоші (доля, передзаданість) з метою трансформації їх культурно-історичних смислів в індивідуальному авторському міфі та вироблення нової міфологеми для консолідації спільноти в сучасних умовах. Цією міфологемою стала Веселка Єдності.

З огляду на вищевикладений дискурс ми запропонували індивідуальну для кожного учасника тренінгу програму дослідження музикотерапевтичного впливу музичного фольклорного тексту з опорою на його архетиповий зміст. По-перше, визначення ключових міфологічних сюжетів у просторі особистого міфу слухача, розпізнання серед них тих, що вже не відповідають життєвим завданням і рівневі особистісного розвитку. По-друге, емоційно-інтелектуальне осягнення джерел цих дисфункціональних міфів та виявлення нових тенденцій, у яких психіка шукає вираження («контр-міфів»). По-третє, стимулювання синтезу, що «сплавляє» елементи старого міфу і контрміфу в новий міфологічний образ, який вміщує найбільш конструктивні аспекти обох міфів. По-четверте, формування внутрішнього імператива дій на основі гіпотетичної реальності цього розширеного і заново інтегрованого міфологічного простору. По-п'яте, вкорінення індивідуальної авторської міфології в повсякденне життя, що може бути більш ефективним у випадку застосування музикотерапевтичних прийомів, пов'язаних з активним або рецептивним відтворенням музичних текстів, спеціально підібраних для конкретного слухача. В даному разі йдеться про прослуховування вибраних музичних матеріалів тренінгу після його завершення. Для цього учасникам тренінгу, після його завершення, було роздано записи фольклорних композицій.

Отже, в даній акме-орієнтованій технології було верифіковано положення соціально-психологічної концепції етнокультурної міфотворчості особистості, а на основі концептів, принципів та механізмів цієї концепції відбувалася спільновчинкова взаємодія в обрядовому спільному вчинку, що консолідувала групу.

1. Євтушенко І. В. Роль архетипної символіки у вираженні інтимних почуттів суб'єкта до близьких йому людей (на основі дослідження міфів, казок та психомалюнків): дис. канд. психол. наук: 19.00.07 / І.В. Євтушенко. – Черкаси, 2004. – 371 с.
2. Зборовська Н. Фемінний характер української ментальності / Н. Зборовська // Сучасність. – 2001. – №7-8. – с. 146-150.
3. Лопухина Е. Архетип сезонности / Е. Лопухина // Уранія. – 1998. – №1. – с. 13-38.
4. Мединська Ю. Я. Колективне несвідоме як глибинна детермінанта етнічного менталітету: дис. кандидата психол. наук: 19.00.01 / Ю. Я. Мединська. – Одеса, 2005. – 181 с.
5. Мелетинский Е. М. Культурный герой / Е. М. Мелетинский / Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / под ред. С. А. Токарева. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – Т. 2. – с. 26.
6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.
7. Павленко В. М., Таглін С. О. Типи лікарів у різних культурах. Знахар і шаман як лікарі / В. М. Павленко, С. О. Таглін / Етнопсихологія: Навч. Посібник. – К.: Сфера, 1999. – 408 с. – с. 341-347.
8. Пелипенко А. А. Исторические этапы и уровни эволюции субъектности / А. А. Пелипенко / Субъект во времени социального бытия / Отв. ред. Э. В. Сайко. – М.: Наука, 2006. – с. 72-134.
9. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М.: Наука, 1998. – 205 с.
10. Приповідки, або Українсько-народня філософія / Зібрав та видав В. Плав'юк. – Едмонтон (Канада): Асоціація Українських Піонерів Альберти, 1998. – 353 с.
11. Ритуали. Обряди. Звичаї / Відп. С. Прудніков. – Ч.I – К.: Словянський світ, 1998. – 33 с.
12. Стельмахович М. Г. Сім'я і родинне виховання в Україні з найдавніших часів до XIX ст. / М. Г. Стельмахович / Українознавство: Посібник / Уклад. В. Я. Мацюк, В. Г. Пучаг. – К.: Зодіак – ЕКО, 1994. – 399 с. – с. 213-233.
13. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К.-Г. Юнг / Зарубежная эстетика и теория литературы XX – XX вв. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 395 с., с. 380-394.
14. Яремчук О. В. Парадигма етнокультурної міфотворчості в соціальній психології: можливості застосування / О. В. Яремчук // Наукові студії із соціальної та політичної психології. Збірник статей. Вип. 24 (27). – К., 2010. – С. 40-49.

РУССКИЕ ФОРМАЛИСТЫ О ТЕОРИИ ДРАМЫ И ТЕАТРА

Широкое распространение приобрело мнение, согласно которому видные русские формалисты – литературоведы и эстетики – не проявляли специального научного интереса к драматургии и театральному искусству. Их суждения о драматической литературе и тем более о театре зачастую игнорировались, да и поныне игнорируются многими исследователями истории русского формализма и выработанных в его кругах теоретических построений [17, 19, 20]¹.

Действительно, ведущие представители русской формальной школы были главным образом погружены в исследование поэтики стиха, художественной прозы и кинематографа, не говоря уж о проблематике теоретического языкознания. Б.М. Эйхенбаум, например, коснулся вопроса о современных драматических жанрах и их сценическом воплощении только однажды – как раз перед своей кончиной – в последнем публичном выступлении, выразительно описанном В.Б. Шкловским в его очерке «Профессор уходит» [15, с. 43-46]. Некоторые другие видные филологи того же направления в своих студиях уделяли театру и драматургии ещё меньше внимания. Однако многократные попытки вообще вынести проблемы драматической литературы и театрального искусства за скобки научного наследия русской формальной школы представляются недостаточно основательными.

Прежде всего нельзя не учитывать того, что распространённые понятия «формальный метод» или «формальный подход» соотносятся с довольно широким рядом гуманитарно-научных и художественных тенденций. Представители этого направления в русском литературоведении и искусствознании предпочитали избегать столь диффузных или тривиальных определений и чаще называли себя «морфологистами» или «спецификаторами». Существовало, как известно, несколько разных центров русского формализма. Главными из них были ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка) и ГИИИ (Государственный институт истории искусств) в Петрограде, а также МЛК (Московский Лингвистический Кружок) в Москве.

¹ Редкое исключение из этого странного правила можно встретить в основательном труде Оге Ханзена-Лёве о русском формализме, содержащем лаконичную главу о началах (Ansätze) формалистской теории драмы. Правда, в этой главе внимание автора привлекают, главным образом, работы мастеров т.н. «левого театра», а не воззрения теоретиков литературы [18, с. 359-368].

Эстетические позиции членов этих ассоциаций были во многом схожи, хотя не идентичны. Диапазон их интересов отличался завидной широтой; в кругу изучаемых ими искусств и родов литературы находилось место для драматургии и театра.

В самом деле, театральное искусство никак не могло быть проигнорировано ведущими российскими формалистами в силу целого ряда причин, одной из которых была бесспорная идейно-эстетическая близость, существовавшая между некоторыми исследователями из описанного круга и режиссёрами, сценографами, ведущими актёрами современного *левого* театра. Достаточно упомянуть о том, что в структуре основанного в 1920 г. ГИИИ отдел театроведения являлся одним из главных и самых представительных [8, с. 289]. Более того, специальные интересы ряда ведущих литературоведов и эстетиков изучаемого направления не в последнюю очередь касались вопросов театра и драматургии. В этой связи привлекают внимание публикации В.Б. Шкловского, П.Г. Богатырёва и С. Д. Балухатого.

Хотя интерес В.Б. Шкловского к драматургии и её сценической реализации можно назвать спорадическим, тем не менее он отчётливо проявился в ряде его публикаций и прежде всего в книге «Ход коня». П.Г. Богатырёв совместно со своим другом, а в ряде случаев и соавтором, Р.О. Якобсоном был одним из создателей Московского Лингвистического Кружка. В его научном наследии видное место занимают очерки по теории и истории театра, народного театра чехов и словаков, а также театра кукол как специфического вида театрального искусства.

Внимание С. Д. Балухатого на протяжении 1920-х гг. было сосредоточено на проблемах **теории** драмы и театра. Оге Ханзен-Лёве даже выделяет его как «единственного русского формалиста, который питал глубокий интерес к вопросам теории драмы» [18, с. 367]. Сейчас, пожалуй, трудно понять, зачем понадобилось А.Б. Муратову на рубеже 1980-90-х гг. в предисловии к сборнику трудов Балухатого как будто *оправдывать* крупного литературоведа, утверждая, что в ранних трудах его о драматургических приёмах «было что-то от формализма» [2, с.11]. Слово «формализм» употреблено здесь с явно отрицательной коннотацией. Такие «извинительные» оговорки представляются сегодня абсолютно анахроничными и могут быть объяснены разве что сверхосторожностью и самоцензурой, свойственными многим исследователям-гуманитариям в советское время.

Что касается С. Д. Балухатого, то он в 1920-е гг. сотрудничал в ГИИИ с такими видными учёными, как Ю.Н. Тынянов, Б.М. Эйхенбаум, Б.В. Томашевский, Б.М. Энгельгардт, во многом разделяя их взгляды на искусство и методы его изучения. Сильное воздействие формалистской методологии можно заметить в книге Балухатого «Проблемы драматургического анализа. Чехов» [1]. Заметим, что близкий подход к изучению драмы проявился и в не столь широко известном труде Исидора Клейнера об античной драме [9]², а также в теоретических статьях и театральных рецензиях, публиковавшихся в популярных тогда периодических изданиях «Жизнь искусства», «ЛЕФ», «Новый ЛЕФ» и др. [см., напр. 13, с. 10-17].

Первый и самый существенный постулат в подходе формалистов к анализу драматического произведения или театрального представления нашёл своё отражение в названии ранней работы Шкловского «Искусство как приём». В этом своего рода манифесте не только русской формальной школы, но и всего направления, широко представленного в разных национальных культурах, проведено чёткое для каждого вида искусства различие между *материалом* и *приёмом*, с учётом существующей между ними связи: «...В искусстве художник всегда идёт от приёма, обусловленного материалом...» [16, с. 109]. Таким образом, для формалистов приём, а, следовательно, и система приёмов представляли первостепенный интерес. Так же, как в своих теоретико-литературных работах и литературной критике, в анализе драмы и сценического искусства лидеры русского формализма стремились установить свободное отклонение от традиционного театрального языка, реализованное с помощью новых приёмов. Они рассматривали *приёмы* и *технику* как главные параметры любого, в том числе и театрального искусства и соответственно – как основные категории театроведения..

Театральная критика и теоретические исследования русских формалистов были, в основном, сфокусированы на продуктивные идеи *левого* театра 1920-х гг., на программные работы таких мастеров, как Всеволод Мейерхольд, Сергей Эйзенштейн, Юрий Анненков, таких творческих коллективов, как ФЭКС³, МАСТФОР⁴ и некоторые другие. Вполне очевидно, что в то время интересы формалистов соприкасались и пересекались со смелыми и дерзкими экспериментами названных мастеров и трупп. Так,

² И. Клейнер был также членом семинара, который вёл в том же ГИИИ известный режиссёр Сергей Радлов.

³ ФЭКС - фабрика эксцентрического актёра. Творческое объединение, основанное Г.М.Козинцевым и Л.З.Траубергом в Петрограде, и работавшее в 1921-27 гг.

⁴ - МАСТФОР - Мастерская Фореггера. Отправной пункт программы Фореггера был во многом созвучен мысли Шкловского о том, что смена метода предполагает смену сюжета, идеи, героев и классификации. См. подробнее [6, с. 99-118].

некоторые из постановок Мейерхольда анализировались на страницах футуристских журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» критиками формалистской ориентации, а В.Б. Шкловский был первым рецензентом, в высшей мере положительно оценившим новаторскую постановку комедии Льва Толстого «Первый Винокур», осуществлённую художником Юрием Анненковым в Эрмитажном театре в Петрограде в 1919 г.

Одной из наиболее важных тенденций в формалистской теории театра был поиск специфической природы языка⁵ театра. Будучи взаимосвязанным с языками других видов искусства, язык сцены в то же время существенно различается от них. Убедительной иллюстрацией к этому утверждению может служить, например, проведённое Ю.Н. Тыняновым различие между «стиховыми драматургами» и «драматическими поэтами» [11, с. 94]. Он полагал, что только творчество первых соотносимо с задачами современного театра.

В своей работе «Знаки в театральном искусстве» П.Г. Богатырёв писал: «Нужно признать, что продукция театра отличается от продукции других видов искусства и от других знаковых систем количественной сложностью знаковой структуры. Это и понятно: театральное представление – это структура, состоящая из элементов разных видов искусства: поэзии, изобразительного искусства, музыки, хореографии и т. д. Каждый элемент привносит на сцене несколько знаков...» [5, с. 16]. В другой очерке он рассуждал о существенных различиях между театром и другими видами искусства, между городским (стационарным) и народным театром, между представлениями живых актёров и театром кукол [4, с. 306-329]. Хотя некоторые его суждения могли впоследствии показаться кому-то из более молодых исследователей констатацией очевидного, на самом деле они не столько по материалу, сколько по методу анализа создавали солидный фундамент для дальнейших научных поисков. Ведущие мастера так называемой *формальной школы* стремились как можно точнее определить специфику драматургической техники и системы театральных приёмов.

Другим значительным вкладом русских формалистов в методологию изучения драмы и театра было чёткое разделение спектакля как целого на отдельные компоненты, воспринимаемые как специфические индивидуальные элементы художественной формы. После символистской и постсимволистской интерпретации театрального спектакля как нерасторжимого целого, формалистский метод открывал новый подход к

⁵ Слово «язык» употреблено здесь в семиотическом смысле.

анализу драматического произведения и его сценического воплощения. В процитированном выше очерке о знаках в театральном искусстве, который был впервые опубликован в Чехословакии в 1930-е гг., Богатырёв обратил внимание на семиотическую природу таких компонентов театрального представления, как декорации, музыкальное оформление, мимика, пантомимика и сценическая речь.

С формалистской точки зрения, фракционный характер представления как *текста* не является в восприятии обычного зрителя или исследователя помехой для синтеза, который должен совершенно естественно следовать за анализом. Как точно заметил теоретик литературы Б. И. Ярхо, «максимальная дробность при анализе обеспечит максимальную точность синтеза» [16, с. 521].

Специфический характер такого рода анализа точнее всех определил С. Д. Балухатый, видевший первостепенную задачу теоретика драмы в понимании приёмов драматической техники и уточнении их функций [1, с. 28-29]. При этом важно заметить, что даже при обсуждении различных вопросов теории драмы как литературного произведения ведущие формалисты не упускали из виду проблему театральности драматического текста и диалектическую природу театрального действия. Если литературный текст драмы и мог восприниматься в понятиях статики, то театральное воплощение его мыслилось только в режиме динамики.

Главным объектом специального анализа русские формалисты считали *текст*, и это было ключевое слово и базовая категория в их книгах и статьях. Под «текстом» понималась письменная или печатная фиксация любого вида высказывания вообще и литературного произведения в частности. Тем не менее, касаясь проблем театра, они чётко дифференцировали драматический текст и его сценический вариант. В. Шкловский был первым из опоязовцев, кто в обсуждении конкретной театральной работы – постановки «Первого винокура» Юрием Анненковым – постулировал общеизвестное в наши дни, но тогда довольно неожиданное, хотя жизненно важное для театра правило: «...конечно, текст произведения не есть нечто неприкосновенное...» [16, с. 103]. Однако же в кругу формалистов он не был одинок в признании того, что любое оригинальное театральное воплощение драматического текста рождается в процессе **претворения**. К примеру, С. Балухатый предлагал изначально различать два типа драматического текста – *литературный* и *театральный*, поскольку речь идёт о различных стилистических системах и разных функциях одних и тех же драматических приёмов. Такая

дифференциация сохраняет свою актуальность и поныне, даже в контексте новейших дискуссий о состоянии и задачах современного театра.

Формалистская концепция сценической речи полностью соответствовала их пониманию ключевой категории «текст». По мнению Шкловского, на сцене слово обретает особый статус, поскольку даже «народный театр, особенно русский, не столько театр движения вообще, сколько театр словесной динамики» [16, с. 106]. Балухатый, пиша о специфической природе драматического текста, также подчёркивал отличия между функцией слова в драме, предназначенной для представления на сцене, и в повествовательной прозе [1, с. 18]. Он делал свои заключения, исходя из понимания театральной системы коммуникации и, в частности, из прямого взаимоотношения сцены со зрительным залом, реализуемого только посредством звучащего слова (искусство чистой мимики и пантомимики здесь в расчёт не принималось).

В мыслимой системе театральной коммуникации тщательному анализу подвергались различные компоненты спектакля. Такая методология даёт себя знать, например, в пространном очерке П.Г. Богатырёва «Народный театр чехов и словаков». Говоря о сценическом оформлении, он выделяет такие его функции, как (1) изображение места и времени развёртывания действия и (2) помощь актёру в его игре [3, с. 73]. Что касается театрального костюма, то его задача, по мнению исследователя, связана с трудностями актёрского перевоплощения. Сценическое освещение «несёт или функцию изображения... или используется как одно из средств, помогающих театральной игре» [3, с. 84]. Специальная глава цитируемой работы посвящена функциям музыки в спектакле.

Значительное внимание уделяли формалисты проблематике актёрской игры, профессиональному мастерству и особым функциям актёра. В целом, решающая роль исполнителя была связана с тем, как выписан характер в драматургии. Формалистский подход к феномену драматического характера был нацелен на выявление некоторых «слабостей» ряда традиционных методов и игровых систем, присущих, например, психологическому театру в России и странах Западной Европы. Один из лучших истолкователей формалистской методологии, выдающийся психолог Л.С. Выготский писал: «...объяснение психологии действующих лиц и их поступков мы должны искать не в законах психологии, а в эстетической обусловленности заданиями автора...» [7, с. 76].

В той же связи С. Балухатый находил главное расхождение между драматическим персонажем на сцене и характером из повседневной жизни или даже из повествовательной прозы в том, что драма содержит и реализует особую технику создания характера [1, с. 20]. Следуя далее в русле такого направления мысли, можно заключить, что отдельный актёр также реализует особую технику создания драматического характера.

Проницательные замечания, касающиеся актёрского искусства, встречаются также в позднем очерке П.Г. Богатырёва «О взаимодействии двух близких семиотических систем (кукольный театр и театр живых актёров)» [4, с. 306-329], в котором автор рассуждает о «несоответствии» между формой куклы и человеческим голосом кукловода, по контрасту с гармоническим совмещением жестикуляции живого актёра и его голоса в драматическом театре. Подход Богатырёва к затронутой проблеме имеет много общего с замечаниями Шкловского по поводу «театра словесной динамики» с его возможным несоответствием между жестом (или мимическим компонентом) и звуками речи [16, с. 105-106]. Как известно, эти мнения сложились под влиянием нескольких крупных театральных режиссёров того времени и, в частности, В. Мейерхольда, погружённого в поиски нового театрального (не вербального!) языка [10, с. 254-286].

Формалистская концепция актёрского мастерства логически соотносится с понятием *композиции* драмы и её перенесения на сцену. В арсенале лидеров русской формальной школы и их последователей такие категории, как *сюжет*, *фабула*, *композиция*, были важнейшими и в анализе литературного произведения, и в подходе к театральному спектаклю. Как заметила в своей работе «Система литературного сюжета» О.М. Фрейденберг, сюжет представляет собою краткий конспект спектакля [12, с. 178-204]. Это суждение предлагает ключ к формалистскому разграничению двух соотносимых явлений: драматического произведения и его реализации в театральной постановке.

Подробно рассуждая о сюжете и композиции, Балухатый пишет: «...Сюжет – лишь схематичная, раскрытая в ряде поступков драматическая тема; это – лишь осто́в не драмы как художественного произведения, но того, что в этой драме будет ещё движимо ... Движение основных силовых линий сюжета назовём *фабулой* драмы...» [1, с. 11]. Балухатый не рассматривает соотношение компонентов «сюжет» и «фабула» в точности, как другие лидеры русского формализма (например, Б.В. Томашевский в своей «Теории литературы»), но достаточно близок к взглядам опоязовцев. Рассуждая о «конкретной и

значительной драме», он имеет в виду не литературный текст только, а также его сценическое воплощение. Лучшим примером приложения его методологии является очерк о постановке «Чайки» во МХАТе, где спектакль анализируется на материале режиссёрской экспликации К.С. Станиславского.

В этом очерке Балухатый недвусмысленно считает режиссёра главной фигурой в театральном процессе, поскольку именно режиссёр реализует структурные связи между различными компонентами спектакля. Эта точка зрения разделялась многими из его коллег. Более того, в понятиях формализма с самого начала искусство и функции режиссёра виделись как структурная доминанта в создании спектакля. Само понятие «доминанта» было введено в активный обиход литературоведов и искусствоведов именно формалистами. Пожалуй, наиболее лаконичное и чёткое определение его было предложено Романом Якобсоном, считавшим, что доминанта – это «фокусирующий компонент в произведении искусства», который контролирует, определяет и трансформирует все прочие компоненты и таким образом создаёт целостность структуры [12, с. 56]. В очерке П. Богатырёва «Народный театр чехов и словаков» также содержатся интересные замечания о доминанте в театральном представлении и её роли в реализации смыслового потенциала, заложенного в драматическом материале.

Исследование функций доминанты – главный момент в подходе русских формалистов к драматическому тексту и театральному представлению. Доминантная функция может быть детерминирована различными факторами – эстетическим, этическим, общественно-политическим или религиозным. В рамках различных социокультурных контекстов, стилистических систем или даже отдельных драматических жанров «иерархия театральных функций в спектакле» может быть совершенно различной [3, с. 30-49]. Задача театральное режиссёра заключается в том, чтобы прежде всего установить подходящую иерархию, найти доминантную функцию и определить роль каждого из различных компонентов будущей постановки.

Главные достижения русского формализма в исследовании театра не ограничивались лишь текущей театральной критикой. Их важность заключалась в настойчивых попытках приложить формалистскую методологию к конкретным произведениям драматургии, как классической, так и современной, к театральному искусству в целом и, в частности, к анализу сценической постановки с её специфической выразительностью. В некоторой степени эти попытки были поддержаны многими новациями левого русского

и западноевропейского театра, или же, по крайней мере, обрели типологические параллели в практике таких театральных направлений.

Общеизвестно, что введённое Бертольтом Брехтом понятие «эффект остранения» (*Verfremdungseffekt*) в театральной теории и постановочной практике было, по всей вероятности, задумано и названо под воздействием разработанной Шкловским концепции «остранения» как художественного приёма [22]. С точки зрения ряда авторов, это утверждение является всего лишь гипотезой, которая ещё обсуждается и нуждается в дополнительном обосновании, однако соотносимость самого понятия с театральной теорией и историей вполне очевидна.

Формалистская эстетика и теория искусства не только почерпнула определённые идеи и методы из сочинений современных театральных новаторов, но в то же время была вдохновлена серией новшеств в современном театре – как русском, так и западноевропейском. Хотя эта методология подверглась разносной критике со стороны официозных советских идеологов и практически находилась под запретом в СССР на протяжении многих лет, продуктивные идеи ведущих формалистов всё-таки выжили и получили дальнейшее развитие в трудах последующих поколений филологов и искусствоведов.

Что касается научной и литературно-критической деятельности в 1920-30-е гг., да и впоследствии, нужно признать, что методологические принципы русской формальной школы легли в основание целого ряда серьёзных трудов по истории драмы. В качестве примеров вспомним очерк Ю.Н. Тынянова о неизданной трагедии Кюхельбекера, глубокие исследования Г.О. Винокура о языке комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» и трагедии А.С. Пушкина «Борис Годунов», труды С. Д. Балухатого о чеховской драматургии и др. Хотя исследованиям с последовательно формалистских позиций уже в начале 1930-х гг. был дан в СССР красный свет, креативный импульс научных умов не мог быть урезан никакими декретами, и развитие идей, иногда с помощью эзопова языка, иногда с большой задержкой в опубликовании написанного, не прекращалось.

Так, трудно переоценить достижения П.Г. Богатырёва в области теории театрального искусства. Начав свою академическую карьеру в 1916 г., позднее он стал активным членом знаменитого **Пражского Лингвистического Клуба** и оставался верен сложившимся ранее теоретическим симпатиям вплоть до своей кончины в начале 1970-х. Несомненны его заслуги в создании определённой преемственности между формализмом 1920-х гг. и

структуралистским подходом к изучению искусства. К слову, в русле структуралистского искусствознания и филологии также был проявлен специальный интерес к театральному искусству; в этой связи можно упомянуть труды румынского математика С. Маркуса и российского лингвиста И. Ревзина.

Некоторые ключевые категории из арсенала формалистов – такие, как «драматический текст», «доминанта», «расподобление» и др. – были усвоены в их первичном значении и многократно использованы некоторыми структуралистами в 1960-70-е гг. Один из классиков литературоведения XX века Рене Уэллек очень точно определил стержневую идею русского формализма: «...их концепция формы представляет собой совокупность связей между элементами...» [21, с. 67]. Несомненно, это высказывание не далеко отстоит от структуралистских теорий 1960-70-х гг. Более того, П. Богатырёв был практически первым теоретиком театра, предложившим семиотический подход к изучению театрального спектакля и соотношения между пьесой и её сценическим воплощением. Такой подход обнаруживал явное генетическое родство не только с пирсовской теорией знака, но и с методологией формальной школы в филологической науке. Некоторые новые идеи Богатырёва и Якобсона были развиты и приложены к более широкому кругу явлений видными чешскими структуралистами и позднее – в 1960-70-е гг. – их российскими, западноевропейскими и американскими последователями. С некоторым риском власть в преувеличение можно заметить, что идеи эти звучат вполне современно даже в наши дни, и уж во всяком случае так воспринимались в конце прошлого столетия, когда новое поколение исследователей начинало благополучно забывать о «деконструктивизме» и прочих постструктуралистских теориях.

В заключение хотелось бы подчеркнуть важнейшее свойство формалистского подхода, которое разделялось и некоторыми близкими направлениями в гуманитарно-научном знании. Ведущие учёные русской формальной школы успешно обходились без традиционной, тогда популярной и достаточно консервативной дихотомии содержания и формы. Кроме того, литературоведы и искусствоведы этой школы питали повышенный интерес к собственно языковым элементам словесного искусства, а соответственно – и к новейшим тенденциям в теоретической лингвистике. Они считали абсолютно необходимым изучение поэтического языка, в том числе и языка драматических произведений. В частности, анализируя проблемы драмы и театра, русские формалисты были убеждены,

по словам Б.И.Ярхо, что мысль должна быть чётко выражена в тексте, и только тогда можно сказать, что там присутствует мысль. Выводить же её с помощью произвольных толкований – безнадёжная затея [12, с. 64].

Литература.

1. Балухатый С. Проблемы драматургического анализа. Чехов / С. Балухатый – Л.: Academia, 1927. – 186 с.
2. Балухатый С. Д. Вопросы поэтики / С. Д. Балухатый – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. – 320 с.
3. Богатырёв П.Г. Народный театр чехов и словаков / П.Г. Богатырёв // Богатырёв П.Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – С. 11-166.
4. Богатырёв П.Г. О взаимосвязи двух близких семиотических систем (кукольный театр и театр живых актёров) / П.Г. Богатырёв // Учён. зап. Тартуского ун-та. Вып. 308. Труды по знаковым системам. VI. – Тарту, 1973. – С. 305-329.
5. Богатырёв П.Г. Знаки в театральном искусстве / П.Г. Богатырёв // Учён. зап. Тартуского ун-та. Вып. 365. Труды по знаковым системам. VII. – Тарту, 1975. – С. 7-37.
6. Булгакова, Ольга. Монтаж в театральной лаборатории 20-х годов / Ольга Булгакова // Монтаж: литература, искусство, театр, кино. – М.: Наука, 1988. – С. 99-118.
7. Выготский Л.С. Психология искусства. Изд. 2-е / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
8. Гинзбург, Лидия. Вспоминая институт искусств / Лидия Гинзбург // Тыняновские чтения. – Рига: Зинатне, 1990. – С. 278-289.
9. Клейнер, Исидор. У истоков драматургии / Исидор Клейнер. – Л.: Academia, 1924. – 126 с.
10. Рудницкий К. Режиссёр Мейерхольд / К.Рудницкий. – М.: Наука, 1969. – 525 с.
11. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н.Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
12. Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета / О.М. Фрейденберг // Монтаж: литература, искусство, театр, кино. – М.: Наука, 1988. – С. 178-204.
13. Чернов И. (сост.). Хрестоматия по теоретическому литературоведению / И.Чернов. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1976. – Т. 1 – 227 с.

14. Чужак, Николай. *Театр: политика и новый театр* / Николай Чужак // *Новый ЛЕФ*, 1927, № 4. – С. 10-17.
15. Шкловский, Виктор. *Тетива, или о несходстве сходного* / Виктор Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1970. – 380 с.
16. Шкловский, Виктор. *Гамбургский счёт* / Виктор Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.
17. Ярхо Б.И. *Методология точного литературоведения (набросок плана)* / Б.И.Ярхо // *Учён. зап. Тартуского ун-та. Вып. 236. Труды по знаковым системам. IV.* – Тарту, 1969. – С. 515-526.
18. Erlich, Victor. *Russian Formalism: History – Doctrine*. 3d ed. / Victor Erlich. – New Haven; London: Yale Univ. Press, 1981. – 312 p.
19. Hansen-Lowe, Aage A. *Der Russische Formalismus* / Aage A. Hansen-Lowe. – Wien: Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978. – 636 S.
20. Jackson R.I. & Rudy St. (eds). *Russian Formalism; A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich* / R.I. Jackson & St. Rudy. – New Haven: Yale Univ. Press, 1985. – 304 p.
21. Steiner, Peter. *Russian Formalism* / Peter Steiner. – Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985. – 276 p.
22. Willet, John. *The Theatre of Bertolt Brecht. A Study from Eight Aspects* / John Willet. – Lnd.: Methuen, 1960. – 272 p.

Евгений Черноиваненко

ОБ ОДНОЙ ЗАГАДКЕ ПОЗДНИХ РОМАНОВ КАРЕЛА ЧАПЕКА

Романы Чапека 30-х годов были и во многом и по сей день остаются загадкой для литературоведов и читателей. Художественный их уровень неоспоримо высок. Подтверждением тому может служить хотя бы факт выдвижения Чапека целым рядом крупнейших европейских писателей на Нобелевскую премию в середине 30-х прежде всего за его романы. Загадкой же является то, почему именно в это время Чапек писал именно эти свои романы.

Начало-середина 30-х годов для Чехословакии, как и для всей Европы, были трудным временем. Правда, в дальнейшем Европу ждало куда более

трудное и страшное время Второй мировой, но это стало ясно позднее. А тогда, в начале-середине 30-х, был тяжелый экономический кризис, обострение социальных, политических, межнациональных конфликтов и тревожное ощущение надвигающейся катастрофы.

Писатели по-разному воспринимали драматизацию жизни и по-разному реагировали на нее. Кто-то старался не замечать окружающих бед и продолжал писать лишь о собственных интимных переживаниях. Кто-то все больше отдавался политике, пытаясь подчинить ей и свое творчество. Кто-то пытался образумить людей едкой сатирой на мир, ими созданный. На этом фоне творческое поведение Карела Чапека может показаться странным и необъяснимым: в 1932-1934 годах он пишет свою романную трилогию «Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь», посвященную возможностям человеческого познания. Странно, конечно же, не то, что философ по образованию и складу ума обратился в своих произведениях к проблемам гносеологии, а то, что он обратился к ним в столь драматичных обстоятельствах. Что это – нечувствительность, равнодушие или сознательное игнорирование острых проблем общественной жизни?

С одной стороны, подозревать К. Чапека в чем-либо подобном трудно, ибо он всегда – и в художественном, и в публицистическом творчестве – живо реагировал на всё, в чем проявлялось неблагополучие социального бытия. Вот и тогда, в разгар работы над трилогией, в газетной статье «Зима-34», опубликованной в «Пжитомности» 12 января, он писал: «Можем мы ... как-то помочь миру? Если бы я знал, что не можем, я был бы спокойным и печальным, но я чувствую с ужасным страхом, что можно еще проиграть и выиграть. Еще можно не проповедовать, а договориться со всеми языками мира». На равнодушие это совсем не похоже.

С другой стороны, «трилогия познания» посвящена сугубо философско-психологической проблематике, о чем сообщается, наверное, во всех литературоведческих трудах, в которых она исследуется или упоминается, и даже в чешских школьных учебниках. Нелегко понять, как связана эта «метафизика» с тогдашней злобой дня. 20-е – начало 30-х годов – это время, когда в чешской литературе психологический роман уходит на периферию, практически исчезает. Это время расцвета социального романа, героем которого всё чаще становились массы, романа, тяготеющего к проблематике классовой борьбы (Мария Пуйманова, Владислав Ванчура, Турек Сватоплук, Мария Майерова и др.). Ничего этого в романах Чапека не было.

Неудивительно, что в это время имя Чапека, как отмечала Ирина Бернштейн, нередко служило «символом полной аполитичности. Появлялись десятки карикатур, на которых Чапек изображался в своем садике с лейкой в руках или в обществе щенка Минды – так демонстрировалось его равнодушие к делам общества» [1, с. 133]. Как демонстрация такого равнодушия нередко рассматривалась и «трилогия познания», особенно заключительный ее роман «Обыкновенная жизнь». В свое время философ Йозеф Лингарт утверждал, что здесь отразилось бегство Чапека «из безжалостного мира к животному теплу жизни «обычных» людей, к «прелестям» захудалых местечек (см. его роман «Обыкновенная жизнь») с их обывателями, стоящими в стороне от великих жгучих проблем эпохи» [2, с. 221].

Замечу попутно, что психологический роман начнёт возрождаться в чешской литературе уже во 2-й половине 30-х годов в мрачных обстоятельствах приближения войны и её начала. Но психологическая проза этого времени, как отмечала чешская исследовательница Людмила Лантова, «отчетливо ориентирована на сферы, ранее литературой обойдённые, к проявлениям подсознания и патологической психики, к так называемым «червивым душам» и к комплексам людей, надломленных противоречиями цивилизации» [3, с. 9]. Наиболее репрезентативны здесь роман Ярослава Гавличка «Невидимый» (1937) и романы Вацлава Ржезача «Тёмный свет» (1940) и «Свидетель» (1942). Ничего подобного мы не найдём в романах Чапека 30-х годов. Даже герой последнего его романа – «Жизни и творчества композитора Фолтына» – человек ущербный нравственно, но не психически.

Выходит, что философская трилогия Чапека особняком стоит в чешской литературе 30-х годов, а причины её написания во многом так и остаются не объяснёнными.

Между тем, содержание философской концепции, реализованной в трилогии, давно и для всех совершенно очевидно. Главная проблема трилогии – способен ли человек познать и понять другого человека? В каждом из романов проблема решается по-своему.

В романе «Гордубал» описывается трагедия закарпатского крестьянина Юрая Гордубала, возвратившегося с заработков из Америки и убитого любовником своей жены. История эта рассказывается в романе трижды. Первый раз мы видим ее события в их восприятии самим Гордубалом, второй раз – в их восприятии полицейскими, ведущими расследование, третий – в их восприятии судом. Три варианта истории предстают перед нами поразительно непохожими. Так утверждается идея непреодолимой

субъективности познания человека «извне», искажающей истину его характера.

В романе «Метеор» разные люди – писатель, ясновидец и сиделка – пытаются восстановить историю неизвестного им «пациента X», умирающего в больнице после авиакатастрофы. Каждый из них строит свою версию биографии незнакомца на основе собственного жизненного опыта, однако в ряде моментов эти версии совпадают. Здесь уже субъективность познающего не является непреодолимым препятствием для познания истины. Нетрудно заметить, что идея «Метеора» представляет собой антитезис к идее «Гордубала».

В «Обыкновенной жизни» герой приходит к пониманию множественности своего Я, к пониманию себя как необозримой толпы самых разных людей. Но если такое же множество различных людей содержится в **каждом** человеке, то у всех нас очень много общего, и тогда мы можем познать и понять друг друга, а значит – найти общий язык или, как писал Чапек в уже цитированной мной статье «Зима-34», «договориться со всеми языками мира». «Обыкновенная жизнь», по давнему замечанию американского богемиста Вильяма Харкинса, стала синтезом трилогии [4, с. 142].

По единодушному мнению литературоведов, Чапек удачно разрешил проблему, поставленную в трилогии. Если так, то это должно было придать ему оптимизма. Однако происходит нечто совершенно неожиданное: едва завершив столь оптимистически трилогию познания, Чапек пишет «Войну с саламандрами» – самую мрачную свою антиутопию, роман, полный скепсиса, горечи и гнева. Большинство исследователей пишет о том, что именно в это время в мировоззрении Чапека происходит перелом, но никто не пишет о том, чем он был вызван, и как вообще он мог произойти после успешного завершения художественно-философского эксперимента в заключительном романе трилогии. Никто до сих пор не ответил внятно на вопрос, сформулированный некогда Милошем Погорским: «Почему, однако, после трилогии, заканчивающейся патетическим призывом к абсолютной терпимости, у Чапека следовал период, готовящий «нетерпимость»?» [5, с. 261] Нетрудно заметить, что и «Война с саламандрами» также оказалась совершенно «беспричинным» романом.

Следующий его роман тоже окажется «беспричинным». В 1937 году Чапек пишет «Первую спасательную» – роман о бригаде шахтёров-спасателей. Он тщательно изучал материал, спускался в шахту, много разговаривал с

шахтёрами. Узнав об этом, многие критики, особенно – левого толка, вздохнули с облегчением: слава Богу, наконец-то Чапек обратился к социальной проблематике. Роман получился очень реалистичным, герои вышли как живые, но никакой классовой борьбы, никакой ярко выраженной социальной проблематики здесь не было, за что Чапека тут же начали третировать критики (как, например, известный критик и поэт, коммунист Станислав Костка Нейман). Это был роман о мужской дружбе, о человеческой солидарности, о непоказном героизме людей, спасающих своих товарищей.

Наконец, последний роман Чапека – «Жизнь и творчество композитора Фолтына» – стал, наверное, самым «беспричинным» и необъяснимым. Чапек начинает писать его осенью 1938 года, сразу после мюнхенского сговора, ставшего катастрофой для Чехословакии. Все знавшие Чапека единодушно свидетельствуют, что Мюнхен стал причиной и его смерти в рождественскую ночь 1938 года. Потрясённый предательством его родины великими державами, писатель утратил волю к жизни, и его организм просто не сопротивлялся подхваченной им накануне Рождества пневмонии. Об этом недвусмысленно сказал жене писателя профессор-медик Йозеф Харват, проводивший последнюю для Чапека ночь у постели больного и ставший свидетелем его смерти.

Если бы после Мюнхена Чапек написал ещё одну «Войну с саламандрами», ещё одну мрачную антиутопию, – это было бы вполне логично; если бы он написал роман, призывающий к вооружённой борьбе с фашизмом (а эту идею он громко высказал в своей пьесе «Мать», премьера которой прошла в феврале 1938 года, ещё перед Мюнхеном), – это было бы вполне логично. Но роман о бесталанном и при этом амбициозном юноше, всю жизнь стремившемся доказать, что он великий композитор, о самолюбивом и беспринципном лгуне, маниакально одержимом жадной славы, о человеке, закончившем полным крахом, всеобщим осмеянием и сумасшествием; роман, основная тема которого – нравственность и безнравственность художника и искусства в целом, – такой роман в это время был совершенно неожиданным.

Как же можно объяснить эту явную «беспричинность» романов Чапека 30-х годов? Версию об отсутствии у него интереса к общественным проблемам, о возможной политической наивности или отсутствии смелости придётся отметить сразу. В своей публицистике (а Чапек в эти годы чуть не ежедневно публиковал статьи в общенациональной газете «Лидове новины») он прямо и открыто высказывал своё мнение по самым злободневным

вопросам тогдашней жизни. В своих пьесах этого времени – «Белой болезни» и «Матери» – он прямо призвал к вооружённой борьбе против фашизма (здесь уместно вспомнить то, что в связи с премьерой «Белой болезни» немецкое посольство в Чехословакии даже заявило официальный протест, а также вспомнить то, что Чапек оказался третьим в гестаповском списке чехов, подлежащих уничтожению сразу после захвата Праги). По воспоминаниям жены писателя – Ольги Шайнпфлюговой, он ещё в 1937 году, во время работы над «Первой спасательной», не раз убеждал навещавших его иностранных писателей: «Говорить о мире могут только все народы вместе. Как только один из этих народов начинает готовиться к войне, вынуждены готовиться к ней и другие. Мир нельзя защитить философскими построениями, к сожалению, для этого нужны войска, тринитрофенол и боеприпасы. Нужно бестрепетно обратиться лицом к неприятелю». Значит, всё же, не равнодушие, не трусость и не наивность двигали писателем, когда он именно философско-этическими построениями в своих романах пытался найти путь всеобщего спасения. Но что же тогда? Попробую предельно кратко изложить свою версию ответа на этот вопрос.

Ольга Шайнпфлюгова в книге воспоминаний «Чешский роман» писала о Чапек: «Ему хотелось видеть в людях хорошее. Он не считал человека злым по природе, снисходительно принимал человеческие слабости, как врач болезни. Он любит человека, восхищается его достоинствами и ищет их в самых обыкновенных судьбах, но человечество для него твёрдый орешек. Оно его пугает, он не доверяет ему, пророчит отвратительные злодеяния, ничего доброго от него не ждёт. Верит больше маленькому индивидууму, чем так называемому человечеству в целом. Очарованный человеком, великой и прекрасной личностью, Чапек издавна говорил: «Я боюсь толпы, это самая жестокая и глупая из всех природных стихий» [6, с. 149].

Такое доверие к человеку и недоверие к человечеству может показаться странным: в конце концов, толпа, как и всё человечество, состоит из людей. Однако между ними есть, всё же, существенное различие. Если отдельный человек руководствуется в своём поведении соображениями нравственной порядочности, человечности, то для группы людей существуют ценности более высокие: классовые – для класса, национальные – для нации, религиозные – для конфессии. А если так, то можно убить прекрасного и ни в чём не повинного человека только за то, что он «социально чуждый элемент»; можно объявить соседний народ недочеловеками и оправдать этим геноцид; можно из любви к Богу взорвать храм с молящимися в нём иноверцами. Так

было до Чапека, так было при Чапеке, так есть после Чапека, чему мы все свидетели.

Не доверяя человечеству, Чапек все проблемы человечества рассматривает сквозь призму человека, меряет человечество человеком, с человеком связывая все свои надежды. Так было с философской трилогией. Обострившиеся в конце 20-х – начале 30-х годов социальные, политические, национальные конфликты Чапек воспринимает как конфликты межличностные. В свете его тогдашних философских представлений, устранить конфликты в отношениях между людьми можно будет лишь тогда, когда человек, обладающий своей «частицей» истины, научится уважать другого человека с его истиной, а для этого необходимо познать и понять этого другого. Способен ли человек к глубокому и подлинному познанию и пониманию ближнего? — вот основная проблема данного цикла романов. Если способен, то ещё есть надежда не только для человека – для всего человечества есть надежда «договориться со всеми языками мира». Герой завершающего трилогию романа «Обыкновенная жизнь» положительно решает эту проблему и на этом решении основывает высокую идею всеобщего братства. Но в этом романе автор пошёл дальше своего героя. Как я попытался когда-то показать в одной из статей [7], Чапек здесь предложил нам не просто образную иллюстрацию к готовой философской концепции, как обычно считают литературоведы, а поставил художественный эксперимент с целью проверить, согласятся ли обыкновенные люди, обыватели, следовать столь ко многому обязывающим этическим декларациям главного героя романа. Эксперимент дал неутешительный результат: соглашаясь с идеей плюралистичности человека вообще и самих себя в частности, персонажи отказываются от самоотверженного служения ближним. Основная на плюрализме этика братства оказывается действенной лишь в теории. Для «обыкновенного», «маленького» человека она неприемлема – в нем побеждает эгоизм обывателя. Таков, на наш взгляд, подлинный идейный итог «Обыкновенной жизни» и всей «философской трилогии».

Такой итог должен был быть воспринят Чапеком как катастрофа: если в отдельном обыкновенном человеке побеждает эгоизм, мир обречен. И потому-то сразу после «Обыкновенной жизни» писатель создает такую горькую и безотрадную «Войну с саламандрами», в которой человеческий эгоизм приводит мир к гибели, причём главным её виновником осознаёт себя обыкновенный «маленький» человек – швейцар Повондра, хотя он всего только некогда пустил капитана Ван Тоха, обнаружившего гигантских

саламандр, к своему шефу, финансисту Бонди, с чего и началась история завоевания мира саламандрами. «Старик проглотил слёзы... – Я знаю, я хорошо знаю, что нам пришёл конец. И я знаю, что всё это сделал я...»

- Дедушка, не хотите ли чайку? – участливо спросила молодая Повондра.

- Я хотел бы одного, – прошептал старик, – я хотел бы только, чтобы дети мне простили...» [8, с. 668]. Такой финал «Войны с саламандрами», на мой взгляд, едва ли можно объяснить иначе.

Но если обыкновенный «маленький» человек способен взять на себя ответственность за грехи человечества, то, может быть, ещё не всё потеряно, значит, обыкновенные «маленькие» люди могут быть разными, а не только такими, как персонажи «Обыкновенной жизни» доктор и Попел с их обывательским эгоизмом. В поисках других обыкновенных людей Чапек и приходит на угольную шахту. В «Первой спасательной» он показывает, что, когда люди руководствуются именно ценностями общечеловеческой нравственности, критериями порядочности и человечности, они перестают быть толпой, перестают быть жестокой и глупой стихией, становясь коллективом единомышленников, способных на подлинный героизм. Так «Первая спасательная» давала шанс на спасение человечества.

Итак, мир держится на нравственности, человечности, ответственности. Чем бы ни занимался человек – искусством, как герой последнего чапековского романа «Жизнь и творчество композитора Фолтына», или политикой, это занятие не должно основываться на лжи, эгоизме, демагогии. С их помощью можно даже на какое-то время оказаться на гребне, но рано или поздно крах неминуем – будь ты музыкантом или политиком.

Спеша завершить роман, словно бы в предчувствии близкой смерти, писатель однажды сказал жене: «Мир полон Фолтынов, в политике и в искусстве, их нужно поставить на место» [6, с. 228]. Карел Чапек поставил на место музыканта-авантюриста Фолтына. Политика-авантюриста Гитлера поставила на место история.

Литература.

1. Бернштейн И.А. Поиски человека // Зарубежная литература. 30-е годы XX века. – М.: Наука, 1969. – С. 109-146.
2. Лингарт Й. Американский прагматизм. – М.: Изд-во иностр. лит., 1954. – 237 с.

3. Lantová L. Jaroslav Havlíček.-In: Havlíček J. Neviditelný.-Praha: Československý spisovatel, 1979. – S. 7-13.

4. Harkins W.E. Karel Čapek. – New York and London: Columbia University Press, 1962. – 354 p.

5. Pohorský M. Noetické romány Karla Čapka / Pohorský M. Portréty a problémy. – Praha: Mladá fronta, 1974. – S. 173-210.

6. Шайнпflugова О. Чешский роман / Карел Чапек в воспоминаниях современников. – М.:Худож. лит., 1983.- С. 100-258.

7. Черноиваненко Е.М. Эта необыкновенная «Обыкновенная жизнь» / Біблія і культура. – Чернівці: Рута, 2003. – С. 256-260.

8. Чапек К. Война с саламандрами / Чапек Карел. Собр. соч.: В 7-ми т.- М.: Худож. лит., 1975. – Т. 3. – С. 435-675.

Наталья Малютина

ПОЗДНИЕ КОМЕДИИ А.ФРЕДРО: ПУТЬ ОТ РАЗРУШЕНИЯ КАНОНА К КАНОНИЗАЦИИ НОВЫХ ТЕМ, ЖАНРОВ, ПРИЁМОВ

Размышляя о процессах канонизации комедийных жанров в XIX веке (а точнее, периоде 30-70-х гг., характеризующимся сменой ряда литературных эпох и способов видения: просветительских тенденций, романтизма, бидермейера, реализма,... с учётом их национальных особенностей), мы принимаем во внимание, прежде всего, ценностно-эстетический аспект понятия «канон». Это понимание закреплено в большинстве словарей, лексиконов, специальных работ и сводится к тому, что канон (каноничным) считают собрание произведений (возможно, одного жанра, например, комедии), признанных в наследии той или иной национальной литературы (культуры) наиболее ценными, выдающимися, которые отражают самые продуктивные идеи эстетического характера и являются средством обеспечения преемственности литературной традиции [19, с. 234]. Общеизвестно, что такое понимание восходит к названию трактата древнегреческого скульптора Поликлета (V в. до н.э.), в котором канон был осознан как совершенный образец, сполна реализующий некую норму.

Анализируя поздние комедии А. Фредро (1950-1960-х гг. XIX в.), будем опираться на наблюдения представителей школы «русского формализма» В.

Шкловского, Б. Томашевского, Ю. Тынянова над канонизацией в XIX веке новых тем, жанров, приёмов, дотоле бывших побочными, маргинальными, «низкими».

Вспомним, что Б. Томашевский связывал эволюционные процессы жанровой динамики (обогащение жанров, их дифференциацию, распад (так, например, он писал о том, что «...в драматургической литературе XVIII в. комедия распалась на чистую комедию и на «слезную комедию», из которой выросла современная драма» [10, с. 208], вытеснение высоких жанров низкими вследствие «...проникновения в высокий жанр приёмов низкого жанра» [10, с. 208]) с процессами канонизации менее заметных и востребованных жанров [10, с. 209].

Развивая эту мысль, Б. Томашевский пишет о том, что приёмы, свойственные так называемым «низким» жанрам (по отношению к классической комедии это, в первую очередь, фарсы, водевили, интермедии, сценки и т.п. – Н.М.), могут канонизироваться крупными писателями в высоких жанрах и «...служат источником новых, неожиданных и глубоко оригинальных эстетических эффектов» [10, с. 209]. Мы учитываем ещё и то обстоятельство, что в эпоху романтизма отчетливо проявились процессы деканонизации, разрушения жанровых канонов. Изменялись формы отнесения к литературной традиции. Практика «прецедентных» текстов, сюжетов, мотивов привела, по мнению Б. Шалагинова, к эффекту «оптической полицентровости литературного текста» [13, с. 95], что побудило, видимо, к переосмыслению принципов канонизации. Исследователь рассуждает о том, что «вечный сюжет» про Красную Шапочку или про Кота в Сапогах в авангардных сказочных комедиях Л. Тика прошёл через горнило трансформации, прежде всего, вследствие смены эстетических приоритетов, оценок драматурга и зрителей [13, с. 99].

Нельзя не принять во внимание и то, что классическая комедия осмыслялась исследователями как подвижное жанровое образование с неустойчивыми признаками. Так, создавая опыт формальной классификации комедий Гольдони или Лопе де Вега, В. Шекспира, М. Андреев отмечает размытость признаков комедии как жанра и театрального вида. Так, уже в эпоху Лопе де Вега (XVII ст.) утрачивалась оппозиция трагедии и комедии, некоторые свои пьесы Лопе называл трагикомедиями, «...а несомненные комедии в ряде случаев сильно уклоняются в патетику и мелодраматизм» [1, с. 5]. Во времена Гольдони комедия «...перестаёт осознаваться и подаваться

как картина нарушения нормального хода вещей», появляется «мещанская драма» как «срединная позиция» между трагедией и комедией, меняются сюжетные функции традиционных комедийных персонажей [2, с. 31-33].

При этом, тем не менее, литературоведы и до сих пор оперируют понятием «классическая комедия». Так, в «Словаре театра» П. Пави находим аристотелевское понимание комедии как действия со счастливой развязкой, вызывающего смех у зрителей и имитирующего поведение людей, принадлежащих к низким, с точки зрения морали, сферам общества [5, с. 214].

Различаются высокая и низкая комедия, её подвиды (комедия нравов, идей, интриги, характеров, сатирическая комедия, ситуационная, «слёзная комедия» и др.) [5, с. 212-221].

Присутствие данных словарных статей и других специальных исследований позволяет опираться на литературоведческую рефлексию комедии как жанра и оперировать ею во время исследования.

Историко-литературное восприятие канона драмы изменяется не только в связи с реинтерпретацией текстов, но и в связи с изменениями подхода к драме и театру.

Принимаем за исходную позицию установку на сближение в изучении явлений драмы и театра, их взаимопроникновения, на отчётливую жанровую авторефлексию комедии, проявившуюся, в том числе, и в пьесах А. Фредро.

Подобный подход неоднократно наблюдается в работах М. Сугеры, в частности, говоря о перформативном послые драматического текста, исследовательница выходит на универсальное понимание явления драматического перформанса, имея в виду, что театр ещё в эпоху Ренессанса рассматривался не как отражение действительности, а как активный актер (в значении деятель, субъект действия) на сцене общественной жизни, участник различных культурных трансакций [20, с. 372].

В таком подходе распознаётся идея метатеатральности как саморефлексии театра на уровне структуры драматического метода, в определённом смысле [См. 6, 8, 9, 11].

Саморефлексия театра на уровне структуры мышления драматурга позволяет говорить о драматической (в нашем случае, комедийной наррации) как об особой установке на удвоение мира, на коммуникацию со зрителем, принимающего за основу то, что комедии – вторичная театрализация явлений жизни. Сама жизнь воспринимается, вслед за А. Абелем, который ввёл термин «метажанр», как изначально театрализованная (такой подход был взят за

основу театральных экспериментов Н. Евреинова и В. Мейерхольда). Герои на сцене представляют некую драматическую ситуацию как изначально театрализованную до того, как они её пережили и затем разыграли на сцене.

Если в работах литературоведов позитивистского направления подход к канону комедии был связан с установкой на традиционно понимаемый миметизм комедии, то современное изучение драмы располагает широким диапазоном методов, подходов, интерпретаций, связанных с культурологически-литературным восприятием категории миметизма, что позволяет существенно уточнить содержание понятия комедийный канон (что мы попытаемся сделать на примере анализа комедий А. Фредо позднего периода).

Мы будем опираться на понимание миметического как некоторой формы моделирования сценического мира⁶ и специфического мимезиса в метадраме («метадрама переворачивает не только стереотипное представление о том, что искусство отражает жизнь (напротив – овладевает территорией реальности), но и формы восприятия классических драматических моделей») [7, с. 46].

Речь идёт о том, что феномен метатеатральности предполагает, по мнению А. Макарова, не только репрезентацию театральных действий по принципу «театра в театре», «пьесы в пьесе», но и устойчивое понимание.

театрализации как первосущности, того, что «привнесено из театра в «реальность» (при этом усиливается эстетическая природа театральной условности, которая даёт особую энергию существования миру, определяет принципы моделирования этой «квазидействительности», на самом деле, пропитанной духом театра, некой «трансгрессивной» реальности, как указывает А. Макаров») [3].

Обращение к поздним комедиям А. Фредо с дистанции времени даёт то новое понимание связи театра и текста пьесы, которое уже в эстетике XX в. заявило про себя как феномен самообнаружения театра в драме. Об этом пишут исследователи современной драмы в связи с различными проявлениями антимиметических отношений драматургии, метатеатральных экспериментов и метадрамы, различных форм моделирования приёма «театра в театре», «пьесы в пьесе».

Несомненно, потребность саморефлексии театра усиливается в Драматургии конца XIX в. в русле модернистских тенденций демиургизации

⁶ Такое понимание развивают, ссылаясь на ряд фундаментальных исследований Э. Ауэрбаха, Н. Тамиарченко С. Лаврутинский и А. Павлов.

авторского сознания, феноменологии творческого сознания в искусстве, с чем были внутренне связаны онтологические, эстетические, философские, поэтикальные, культурно-антропологические аспекты метатеатральности как явления, приглашающего зрителя вступить в диалог с авторским пониманием традиции (обнаружить двойственность реальности и иллюзии, традиционного понимания категорий драмы и театра: действие, герой, конфликт, сценическое пространство, время и место действия, природа драматического слова (высказывания)).

По-видимому, явление авторефлексивной направленности в литературе, признаваемое одним из главных составляющих метадрамы, отчётливо проявляет себя уже в период романтизма (вспомним хотя бы метадраму Л. Тика «Кот в сапогах») и усиливается во второй половине XIX в. Изменяется предмет драматической нарации: драматическая коллизия, сюжет, герои определяются обозначенной в структуре текста театральной условностью (это может быть рассказ о конкретном спектакле, актёрах, режиссере, рефлексивные театральные конструкции, метатекстовые комментарии персонажей или наратора в ремарках), выполняющие роль моделирования ситуации, действительности, авторского видения.

Театрализация постепенно становится приёмом и принципом, определяющим картину мира в пьесе. Театральные приёмы, стереотипы зрительского восприятия формируют сценическую условность в драматургии второй половины XIX в., что, разумеется, становится наиболее очевидным на рубеже XIX-XX ст.

Отмечается сдвиг в сторону немиметического отражения действительности в пьесах с метафигуральным содержанием (например, о том, что любовная интрига похожа или не похожа на театральное действие в известной всем пьесе).

Герои и сюжеты пьес, фактически, порождаются театральной рефлексией над какими-то театральными явлениями, имеющими устойчивую трактовку. В этом можно усмотреть утверждение той саморефлексии театра, которая стала определяющей чертой в современной драматургии. Не случайно Е. Соколова, опираясь на Дж. Шлютера, рассматривает положение драматического персонажа как метафору существования личности в обществе [8, с. 372].

Театрализация драматической визии, безусловно, отвечает природе комедийного творчества независимо от эпохи написания комедий.

Для комедиографии А. Фредро, человека театра, изучавшего театр как драматург и актёр, театральный дискурс стал основой для формирования собственного внутреннего опыта, мира. Как отмечает М. Ценьский, ему близок был топос «мира как театра», с которым связывалось представление о театре как о мире, замкнутом в пространстве спектакля [14, с. 65].

Не случайно Д. Ратайчакова подчёркивала, что при всей вписываемости в жанрово-стилевые, тематические, поэтикальные условности комедии XVIII в. (рококо и Просвещения), Фредро, по сути, в своих комедиях 50–60-х гг. XIX ст. играл жанровыми схемами [7, с. 24]. Уже в раннем периоде комедийного творчества драматурга М. Ценьский выявляет отход от традиций Просвещения, в частности, в конструкции сценического пространства, экспансии новых, часто гибридных жанров, во влиянии мелодрамы и, даже, в приёмах игры актёров. При этом исследователь, равно как и многие другие, отмечает, что в комедиях А. Фредро реализм обозревателя действительности сочетался с условностями просветительской риторики, в фокусе авторской оптики оставалось напряжение между двумя этими планами художественного видения.

Стоит обратить внимание на неоднократно отмечаемое исследователями подобие способа видения мира А. Фредро и А. Мюссе, признаваемого современными учёными одним из родоначальников метадрамы.

Д. Ратайчакова неоднократно писала о приоритетах этики и эстетики в комедиях А. Фредро, о том, что его комедии развиваются вне направлений и стилей, в них отмечаются одновременно классические и неклассические, романтические и неромантические, реалистические и нереалистические черты. По её наблюдениям, драматург использовал различные жанровые традиции, стили, приёмы как «высокой», так и низкой (народной) комедии. Контекстом для пьес А. Фредро стала традиция мольеровской комедии нравов, высокая комедия в польском стиле, которая вобрала черты комедии характеров, комедии интриги, ситуации; а, вместе с тем, лёгкая, игровая комедия в стиле рококо [17, с. 292]. Показательно и то, что в одноактных драмах А. Фредро она усматривает этапы развития национальной театральной традиции: причём, в них ярко проявлялись черты массового популярного (или «бульварного») и высокого (соотносимого с классической традицией разных сценических систем) театров [17, с. 23].

Исследователи сходятся в том, что признанные литературоведами разных эпох лучшие комедии А. Фредро («Мечь», «Панские браки») составляют канон польской литературы, польской драмы (комедии) и европейской комедии. С точки зрения польского литературоведения стабильно предлагающего эти две драмы для школьных и университетских курсов, в том числе и для зарубежной полонистики (славистики) [См. 13], именно эти комедии отражают расцвет творчества драматурга. Ранние комедии А. Фредро традиционно признавались наиболее совершенными, можно отметить, что почти все исследователи отмечают их направленность на природу комедийного, игровой характер, театральность. Что касается комедий позднего периода (50-60 годов, последняя комедия «Сейчас» датируется учёными 1874 г.), они традиционно рассматривались в контексте и с позиций раннего творчества драматурга, в связи с чем им отказывали в театральности, художественности, высказывались сомнения в их жанровой комедийной принадлежности. Как отмечала Д. Ратайчакова, в некоторых из них жанровые маски доминируют над миметическим отражением эпохи, это уже современная «некомическая трагедия» или забавные солнечные комедии-шутки [18, с. 303].

Можно отметить, что в поздних, особенно, одноактных комедиях А. Фредро рефлексии на тему комедии в разных её видах и вариантах часто содержат модель поведения, которой следуют герои либо сам автор. Так, герой комедии-фарса «С кем поведёшься, от того и наберёшься» («Z Jakim się wdajesz, Takim się stajesz») избирает логику поведения согласно увиденной им во Львове одноактной драме Й. Коженёвского «Пятый акт». Мелодраматическая ситуация поединка не на жизнь, а на смерть превращается в фарс, благодаря тому, что инициативу развития действия захватывают жёны, подслушавшие разговор мужей. Интрига связана с тем, что сосед двух семейных пар, Матеуш, придумывает сюжет измены жён-соседок и заставляя их мужей в это поверить. В развязке сосед-интриган становится жертвой театрального розыгрыша: одна из жён, Юстина, заманивает его в шкаф, якобы с целью того, чтобы он стал свидетелем измены его жены с паном Фикальским. Следует отметить, что дидактичные пословичные сентенции (например, «С кем поведёшься, от того и наберёшься» в развязке пьесы) направлены не только на единичного, случайного персонажа-интригана. Зрителю представляется возможность осознать существо театрализации как

принцип миропорядка, который характеризует комедию как жанр, а значит, как способ поведения, мышления.

В основу структуры действия одноактной пьесы «Два шрама» («Dwie blizny») положена модель шутки, в которой герои выдают себя за другого, меняются местами. Один из героев называет ситуацию фразкой, намекая на то, что во фразке содержится риторическая подсказка автора для интерпретации текста. Приём фразки, таким образом, организует структуру действия этой близкой к шутке комедии.

Интересно отметить то, что театральная традиция связывает эту пьесу, равно как и «Свечка погасла» (обе комедии из старосветской жизни) с водевильными ситуациями.

В комедии «Два шрама» претенденты на руку Мальской выдают себя за другого, тем самым задают театральный способ видения не только этой ситуации, а и вообще жизни. Ряд блестящих сцен-ситуаций, в которых герои предстают в виде марионеток, определяет случай. Он же задаёт ракурс театрализованного восприятия происходящего, создаёт модели игрового поведения, напоминающие ситуации фразки.

Можно предположить, что в этих пьесах А. Фредро рефлексия о комедийных приёмах (жанрах) становится принципом, утверждающим жанровую сущность комедии, тем самым, в определённой степени, возводя её на уровень канона метатеатрального способа видения мира.

Так, герой драматической пьесы «Свечка погасла» сообщает случайной попутнице о том, что он пишет комедии. Как затем оказывается, он сам становится жертвой комедийного приключения, волею случая влюбляясь в незнакомку.

В комедии-интермеццо «Концерт» стирается грань между действительной ситуацией и разыгрываемым по принципу сквозного действия концертом из вокальных дуэтов двух героев, Селины и Филиппа, которые в процессе их исполнения, обнаруживают, что когда-то, по повелению умирающего отца Селины, вынуждены были пожениться и с тех пор не виделись. Драматург испытывает комедийные приёмы, манипулирует ими, тем самым, создавая своеобразный образец метатеатрального видения.

В комедиях А. Фредро, написанных после 50-х годов, известные сюжеты, мотивы, комедийные приёмы становятся всё более явными, отчётливыми, при этом художественная условность воспринимается как нечто самодостаточное.

Разрушается не только историческое соответствие месту, времени событий и самим событиям, но и подобие отнесения к действительности.

Не случайно в объяснительных замечаниях Ст. Пигоня к изданию 1958 года отмечается, что, например, в комедии «Последняя воля» («Ostatnią wolą») повествованию о событиях придаётся как бы сказочный характер. Внимание драматурга переносится на характеры, их коллизии и перемены.

Фарсовый сюжет комедии «Последняя воля» («Ostatnią wolą») до предела насыщен игровыми действиями, интригами, ситуациями комедии-разоблачения, самой атмосферой театрального перформанса. Главная театральная мистификация, как и режиссура всего действия, принадлежит генералу Зельскому, который неожиданно умирает, так и не повидав ближайших родственников. Внезапно обнаруживается его завещание, по которому всё наследство остаётся у Серафина Зельски, некоего современного Тартюфа, подчиняющего всё своему корыстному расчёту. Тип поведения Серафина задан ещё в первых сценах, его приёмная дочь Паулина и родственник-игрок Станислав характеризуют его как аморального ханжу, последствия действий которого определяются ещё задолго до обнаружения завещания.

В интригу активно включается картёжник пан Станислав, который всю ситуацию с наследством и интригами вокруг него разыгрывает как карточный пасьянс. Он подговаривает вдову Зельски переключить внимание Серафина на её персону, на какое-то время она становится инициатором интриги. Не случайно в новонайденном завещании она же и называется наследницей.

Кажется, что перед нами типичная комедия испытания: зрителю становится понятно, что в третьем завещании будет указано имя разумной и моральной воспитанницы Серафина Паулины. Действие развивается (подобно сюжету современной детективной литературы) так, что внимание зрителя привлекает не столько смена фигуры наследника и разоблачение его поведения, сколько понимание того, что в результате всего создаётся авторская картина мира, который живёт по законам игры, случая, театра, а именно – фарса. Фокус внимания драматурга и, соответственно, зрителя переносится на театрализованность общественного поведения как тенденцию нового времени.

Не случайно герой-резонёр, картёжный игрок пан Станислав, в своих высказываниях моделирует фикцию театральной игры, в которую фатально включены все механизмы действия. Он сам, инициатор интриг в структуре

общего действия, также осознаёт то, что становится объектом манипуляций каких-то сил и законов, которые можно объединить под понятием «театрализация». Ощущается внутренняя связь этого персонажа с героями гоголевской комедии «Игроки».

Показательна его реплика в конце третьего акта перед оглашением последнего, третьего завещания генерала.

Stanisław

A, cóż, u diabła! Czy my komedię gramy? Kiedyż będzie koniec tych testamentów? Raz skończyć trzeba; nie chcieliście się rozegrać – teraz jeszcze raz podaję wam doskonały projekt: zrealizujemy wszystko, co zostanie po śp. Jenerale, i łącznie, wspólnie działając, starajmy się o koncesję jakiej linii kolei żelaznej – na tym stracić nie można. – Pozbędziemy się naszych akcji za niską cenę, a wynadgrodzimy sobie przez podział z przedsiębiorcami budowy – milionek wpadnie nam jak gruszka do kieszeni... dla dobra ojczyzny [15, с. 177].

В этой реплике герой, по сути, отделяет условность театрализованной действительности, которая определяет поведение семьи Зельских, и практического расчёта интригана-предпринимателя, который предлагает собственный сценарий обогащения вследствие продажи акций. Такое удвоение субъективного видения героя и ситуации, которая разыгрывается вроде бы по воле случая, усиливает комедийный эффект развязки.

Традиционный любовный конфликт в комедиях А. Фредро зачастую также разрешается средствами театрализации ситуации. При этом личные отношения героев (нередко в форме водевильной интриги) отодвигаются на периферию зрительского восприятия: так, немолодого опекуна Кокоскевича удаётся ввести в обман путём театрального розыгрыша (в комедии «Я – убийца» («Jestem Zabójcą»)). Старый школьный друг Кокоскевича Доумунд уверяет его в том, что он, Кокоскевич, убил молодого претендента на руку Клары – Мирского. Опасаясь тюремного наказания, недалёкий, страдающий от подагры старик Кокоскевич становится объектом розыгрыша Доумунда: тот предлагает «фокус-покус» с подбрасыванием карточек якобы убитому Мирскому (в карточке значится, что незадачливый опекун даёт согласие на брак Мирского с Klarой и ждут его на обед).

Театральное «оживление» якобы умершего Мирского Кокоскевич называет «заговором», «недостойной комедией», тем не менее, радуясь, что не стал убийцей.

Обратим внимание на то, что в пояснениях к изданию 1956 года С. Пигонь усматривал социальный характер коллизии этой пьесы в разрушении института опекунов, несоответствии прав опекунов морали времени. Он отмечает несоответствия художественной логики, мотивации событий социально-историческим реалиям и связывает это с недостатками комедийной интриги и вообще художественных достоинств поэтики пьесы [15, с. 405].

По-видимому, позиция авторитетного литературоведа связана с традиционным пониманием миметической природы комедийного конфликта и, вообще, драматического действия.

В то же время можно предположить, что поздние комедии А. Фредро направлены на представление самой природы комедийного действия, в них ярко выражена жанровая авторефлексивность, которая позволяет думать о закреплении канонических жанровых свойств комедии, ставших объектом и предметом театрализованной самопародии в проанализированных нами текстах. Таким образом, в комедиях А. Фредро 50-60-х гг. XIX ст. канонизируется способность жанра быть субъектом и предметом театрального действия, что подтверждало способность комедии быть метавысказыванием о себе как о драматическом жанре.

Литература.

1. Андреев М. Л. Испанский вариант. Комедия Лопе де Вега, Тирсо де Молина и Кальдерона. – М.: РГУ, 2006. – 35 с. (Чтения по истории и теории культуры, Вып. 51).
2. Андреев М. Л. Комедии Гольдони. Опыт формальной классификации. – М.: РГУ, 1997. – 40 с. (Чтения по истории и теории культуры, Вып. 19).
3. Макаров А. В. «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2012, № 6 (17). – С. 85-89.
4. Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: Миметическое/антимиметическое: материалы 5 научно-практич. семинара, посвящ. памяти В. Леванова. – Самара, 2013. – 124 с.
5. Паві П. Словник театру. – Львів, 2006. – 640 с.
6. Политыко Е. Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Пермь, 2010, Вып. 5 (11). – С. 167-174.

7. Семенецкая О. Сеницкая А. «Обман зрения» в структуре метаигры (иллюзион Александра Струганова) // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: Миметическое/антимиметическое: материалы 5 научно-практич. семинара, посвящ. памяти В. Леванова. – Самара, 2013. – С. 41-63.

8. Соколова Е. В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама. – Диссертация... кандидата искусствоведения, 17.00.09. – СПб., 2009. – 176 с.

9. Ставицкий А. В. Метадрама Г. Бюхнера и проблемы её сценического воплощения. – Диссертация... канд. фил. наук, 17.00.01. – филолог. науки, худ. лит. Германии, СПб, 2012. – 210 с.

10. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 334 с.

11. Федорова Н. К. Формула «театр в театре» в пьесах Г. И. Горина 1990-х годов // Вестник Тюменского гос. ун-та, 2009, № 1, с. 160-165.

12. Чупасов В. Б. «Сцена на сцене»: проблемы поэтики и типологии. – Дис. канд. ...фил. наук, 10.01.08: теория литературы и текстология. – Тверь, 2001. – 205 с.

13. Шалагинінов Б. Літературний канон // Романтичний словник. До історії понять і термінів раннього німецького романтизму. – К.: НАУКМА, 2012. – С. 94–99.

14. Cieński M. Fredro. – Wrocław: W.-wo Dolnośląskie, 2003, s. 670.

15. Fredro A. Pisma wszystkie. Komédie, ser. II, T. 4. / Opracowanie S. Pigońia. – Warszawa, 1956. – s. 405-416.

16. Fredro A. Pisma wszystkie. Komédie, T. 9. / Opracowanie S. Pigońia. – Warszawa, 1957. – 450 s.

17. Ratajczakowa D. // Zemsta Fredro A. Wstęp i opracowanie D. Ratajczakowa. – Kraków: Universitas, 1997. – S. 4-35.

18. Ratajczakowa D. Fredro Aleksander // Historia Literatury i kultury polskiej w 10 T. Romantyzm. Pozytywizm. – Warszawa: SK, 2007, T. 2. – S. 290-304.

19. Słownik terminów literackich / pod red. J. Sławińskiego. – Warszawa: IBL PAN, 1998. – s. 234.

20. Sugiera M. Pergormatywy, performanse i teksty dla teatru // Kulturowa teoria literatury 2: poetyki, problematyki, interpretacje / pod. red. T. Wałas i R. Nycza. – Kraków: Universitas, 2012. – S. 369-412.

21. Wilczek P. Czy istnieje kanon literatury polskiej? // Europejski kanon literacki. Dylematy XXI wieku / pod. red. E. Wichrowskiej. – Warszawa, 2012. – S. 13-26.

СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Д.И. ЧИЖЕВСКОГО

Специфика славянского литературного процесса составляет предмет научной рефлексии вышедшей в 1968 г. в Берлине «Порівняльної історії слов'янських літератур» Д. И. Чижевского. На фоне тогдашней литературоведческой славистики книга, в которой развитие славянских литератур прослеживалось от древности до начала XX века, не только заняла свою нишу в кругу немногочисленных работ на эту тему, но и стала настоящим научным событием. В определенной мере оно перевернуло представления о литературах западных, южных и восточных славян, особенно в плане их генезиса, синхронизации литературного процесса, национального компонента... Но самым главным в данной концепции было умение ученого-литературоведа увидеть в литературах славянской общности, с одной стороны, мощное влияние западноевропейских литератур, тесную с ними связь, а с другой – собственные, внутренние законы имманентного развития каждой из них. На ранних этапах в литературах славян преобладает обусловленная стремительным развитием национальных языков тенденция к самостоятельности, обретению ими неповторимости, выдвигению так называемых литератур-«лидеров» (например, болгарской и чешской). Позднее, особенно начиная с эпохи романтизма, славянские литературы предстают в виде некоей родственной общности, обусловленной единством «славянского мира» и «славянского сознания». По мнению ученого, «в різних слов'янських народів панує свідомість безперечної спільності мови, культури і політичних інтересів». [4, с. 36]. В эпоху романтизма, «епоху тісних взаємин» [4, с. 180] литературы западных, южных и восточных славян переживают не только «тектонический сдвиг» (Л.М. Баткин) в эстетике и поэтике, но и совместно (при этом независимо друг от друга) вступают на путь культурно-национального пробуждения. В разных литературах этот процес отливался в вариативные формы. Например, для чешской и болгарской литератур романтизм вообще сыграл реанимирующую роль «воскресения из мертвых». При этом незначительный, довольно вторичный характер теоретико-эстетической мысли компенсировался повышенным вниманием писателей-романтиков к собственному мировоззрению и идейно-политической парадигме эпохи. Вполне резонно звучит мысль о том, что «ми не можемо

відділити український, польський, чеський романтизм від ідей національної самосвідомості...» [1, с. 228]. Будучи основанием для выделения славянских литератур в общность, идеологический, культурно-политический контекст все же выступает чисто внешним по отношению к имманентным законам литературного процесса.

Сравнительно-типологическое сопоставление славянских литератур возможно на основе категории стиля. Именно стиль определяет динамику развития славянских литератур, и в то же время синхронизирует отдельные явления в них, то есть позволяет решить главную методологическую задачу компаративистики: «які саме явища конкретної слов'янської літератури можна і необхідно порівнювати з явищами інших слов'янських літератур» [4, с. 36]. Поскольку они принадлежат западноевропейскому литературному единству, актуализируется вопрос о стилевом подобии в разных национальных литературах. Оказывается, не все стили, а особенно межстилевые образования прослеживаются у славян. Так, предромантизм как переходное литературное направление, вступившее в полемику с классицистскими канонами и исподволь готовившее почву для романтизма, не заявляет о себе в качестве целостной эстетической парадигмы в славянских литературах. Д. И. Чижевский пишет: «У слов'янських літературах не знайшли значного відгомону ні "осціанізм", ні "поезія ночі і гробів" (так звана "цвинтарна поезія"), ні буржуазний роман, ні "руссоїзм", що культивував витончені почуття, ні усіякі там містико-релігійні течії, ні літературний рух німців "Буря і натиск", ані ідеї Гердера. Все те у слов'янщині хоч і спричинялось до виникнення літературних течій (на кшталт російського сентименталізму, засвідченого Карамзінін...), однак не давало підстав думати, що слідом гряде переворот, а тим паче революція в історії літератури» [4, с. 147].

Оппозицию классицистской идеологии и поэтике на славянской почве составили не предромантики, а сами поэты-классицисты, чье творчество было генетически связано с барочной литературной традицией. В русской литературе таким был Г. Р. Державин, в поэзии которого смешивались с не свойственной классицизму дерзостью разные сферы бытия. Однако барочные стилевые элементы вскоре были вытеснены, а промежуточные предромантические и сентименталистские художественные явления органически вошли в романтизм. Для всех славянских литератур предромантизм, как, впрочем, и сентиментализм (что явствует из вышеприведенных слов) не имеют статуса целостной эстетической системы.

Славянский романтизм предстает во многом явлением синкретичным. И в первую очередь это связано не столько с «адсорбцией» предромантических и сентименталистских литературных традиций, сколько с отсутствием четкого теоретического представления о собственной эстетической природе, генезисе, жанровых границах. В отличие от европейских романтиков, «слов'янам у своєму теоретизуванні на ниві романтичної поетики не завжди вдавалося досягати ясності й повноти думки». Обусловленная довольно шаткой теоретической платформой синкретичность славянского романтизма порождает представление о вторичном его характере. Эстетика и теория европейского романтизма практически не прижились у славян, остались без внимания. Минувя их, славянские романтики ориентируются непосредственно на поэтические образцы, наследуя их образность и поэтику. Как пишет Д. И. Чижевский, «на слов'янському ґрунті» западноевропейские романтические теории «прищеплювались опосередковано – через знайомство з готовими привізними зразками художньої романтики» [4, с. 147].

Анализ концептосферы славянского романтизма приводит ученого к мысли о близости к европейским литературам и одновременно его самобытности, глубинной связи с национально-ментальной сферой. Так, безумие как форма протеста против рассудочного отношения к миру поразному преломляется в творчестве русских, польских и украинских писателей. Апология безумия как состояния, позволяющего проникнуть в тайны бытия у Н. Полевого, А. Пушкина, А. Мицкевича, В. Одоевского сменяется иным отношением к рациональному у П. Кулиша и хорватского романтика П. Прерадовича. Оно более мягкое и связано не с абсолютизацией экстатического состояния, а с противопоставлением рассудку сердца, предстающего «найвищою національною, а значить, неповторною цінністю у бутті рідного народу» [4, с. 151].

Наряду с безумием в центре внимания романтиков находятся и «ночные стороны души». Образ ночи в романтической поэзии образует целую парадигму. Знаковыми певцами ночи Д. И. Чижевский называет В. Жуковского, А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Тютчева и С. Шевырева, чехов Маху и В. Небесского, поляков А. Мицкевича, Ю. Словацкого и С. Гоцинского. При этом представления о природе как о живом существе ученый связывает с ориентацией славянских романтиков на натурфилософию. Вместе с тем эта европейская философская составляющая уравнивается в славянском романтизме осознанием существующей между человеком и природой

бездной, преодолеть которую можно только лишь сердцем. В иных случаях восстановление утраченной гармонии возможно на основе поэтизации научного знания. В. Одоевский верил в возможность древних связей между человеком и природой, существующих в «царстві поезії».

Художественный мир произведений славянских романтиков подвергается фольклоризации. Отсутствие системных исторических знаний о древней эпохе, о собственной мифологии компенсировалось всевозможными мифопоэтическими реконструкциями в русле устного народного творчества (Йозеф Линда «Утренняя заря над язычеством», Юлиуш Словацкий «Лила Венеда»). Если в фольклорной стихии выражалась национальная самобытность, то в жанровой системе славянского романтизма то и дело проступает западноевропейская литературная основа.

Именно жанры передают стремление романтической литературы к свободным, неканоническим формам в противовес, как пишет Д. И. Чижевский, «педантичному, суворо регламентованому класицистичному жанруванню» [4, с. 157]. Пожалуй, наиболее «свободной» была «байроническая поэма», представлявшая собой «суміш різних жанрів, на яку класицизм накладав конституційовану ним заборону» [4, с. 158]. К этому синтетическому жанру можно отнести «Евгений Онегин» Пушкина, «Мцыри» и «Демон» Лермонтова, «Пан Тадеуш» и «Конрад Валленрод» Мицкевича, «Беневский» Словацкого, а также некоторые произведения Т. Шевченко, П. Кулиша, Янко Краля.

Подобно «байроническому эпосу», славянская романтическая драма и драма-мистерия ориентированы на европейскую литературную традицию. Драматические жанры смешивают комическое и серьезное, демонстрируя отход от поэтики классицизма. При этом ряд произведений занимают промежуточное положение между классицизмом и романтизмом. Это прежде всего драмы Ю. Словацкого и «Горе от ума» А. Грибоедова. Мистерийное же начало некоторых драм позволяло увидеть в них традиции средневековой и барочной литературы. Их присутствие в романтической художественной системе было вполне органичным, особенно в плане генезиса романтизма. К славянским драмам-мистериям Д. Чижевский относит «Дзяды» А. Мицкевича, «Иридион» и «Небожественная комедия» З. Красинского, «Драма мира» Я. Краля, «Беседы в семье Душана» А. Сладковича. Философско-мистерийными по тональности являются «Май» К. Махи, «Великий льох» Т. Шевченко, незавершенные произведения А. Пушкина («Сцены из рыцарских времен»).

Поэмы, драмы и мистерии не были новыми жанрами для литературы романтизма. Существова с древних времен, они лишь видоизменились или, как пишет Д. Чижевский, «обновили свою жанровість» [4, с. 159]. Принципиально новой для жанровой системы романтизма была баллада. И в европейском, и в славянском вариантах она развивается одинаково продуктивно. При этом баллада выступает своеобразным «мостиком» между романтизмом и предромантизмом с присущими ему оссиановскими мотивами. По мнению ученого, «не зникає з балади "оссіанізм"» [4, с. 242]. Помимо преемственности в динамике литературных направлений «оссианизм» как примета жанра «напоминает» о западноевропейских корнях баллады. Генетическая связь с древнекельтскими песнями Оссиана позволяет говорить об определенном наборе жанровых признаков, не чуждых балладе: «елегійне замилювання, здебільшого фольклоризоване, вітчизняною стародавністю» [4, с. 243]. Именно элегический пафос «трансплантирует», «приживает» традиции оссиановской литературы в эпоху романтизма. Баллада не только элегична, но еще фантастична и мифологична. Основана она во многом на «історичній та нумінозній джерельності» [4, с. 160], обеспечивающими функционирование оссиановских традиций в литературе романтизма.

Баллада на славянской почве оказалась «пересаженной» с Западной Европы. В русской литературе жанр баллады развивали П. Катенин, В. Жуковский и А. Пушкин, в украинской – Л. Боровиковський и Т. Шевченко, в польской – А. Мицкевич, словенской – Франце Прешерн. словацкой – Янко Краль. Своеобразной моделью балладного жанра, его эталоном становится «Букет народных сказаний» чешского писателя Карела Эрбена.

Несмотря на всеобщую ориентированность на «Ленору» Г. Бюргера, славянская романтическая баллада обретала свою самобытность, о чем свидетельствует проникновение в этот жанр мотивов народной песни. В рамках европейского жанрового шаблона остается литературная сказка. Жанровые варианты сказок В. Жуковского и А. Пушкина, как пишет Д. Чижевський, «переповідають відповідні зарубіжні казки» [4, с. 161]. Они вторичны по отношению к сказкам Ш. Перро, В. Ирвинга, братьев Гримм.

Свою «транснациональную» и «международную» природу сохраняет жанр фрагмента. Авторы славянских «поетичних» та «прозових мініатюр» испытывали влияние создателей европейских жанровых образцов. Сопоставляя образ ночи как символа выглядывающей «из каждого куста» смерти, Чижевський прослеживает полное текстуальное совпадение в

стихотворениях Ф. Тютчева и И. Гете. Говоря об интернациональной природе миниатюр и фрагментов, ученый приходит к следующему выводу: «І в даному випадку немає жодного значення, де ростуть ті куці – в Росії чи в Баварії!» [4, с. 162]. Фрагмент как жанр был для романтиков программным и обладал определенной теоретико-эстетической валентностью. Он лежит в основе маргинализации жанров романтической литературы и отвечает ее требованиям «бессистемной системности». Как пишет О. Вайнштейн, «в маргинальных жанрах романтический дух чувствовал себя как дома и вволю эксплуатировал все их потенции» [2, с. 45]. Выросшая из фрагмента романтическая новелла «виплід не лише північноамериканської літератури, а і європейської» [4, с. 163]. На славянской почве этот жанр получает развитие в творчестве Пушкина и Гоголя. Анализ новеллы остается за пределами внимания исследователя. И фрагмент, и новелла в литературах славян практически не отличаются от европейских жанровых образцов.

Некоторые жанры европейской литературы вообще не «приживаются» в славянском романтизме. Д. И. Чижевский относит к таким прежде всего исторический роман. В Западной Европе он выступает основной жанровой разновидностью романа в эпоху романтизма. Благодаря основоположнику нового типа исторического романа В. Скотту «суть минулих епох розкривається в долях не лише тогочасних "великих мужів", а й тогочасних гречкосіїв, невідомих писаній історії!» [4, с. 163]. Славянская рецепция этого жанра предстает в виде искаженного видения своего прошлого. «Якимось особливим чаром слов'янські історичні романи – ні пригодницькі, ні готичні – не відзначаються» [4, с. 163]. Лишь единичные явления, подобные «Капитанской дочке» Пушкина и «Тарасу Бульбе» Гоголя, приближаются к жанровому эталону европейского исторического романа...

Во всех славянских литературах романтизм был консолидирующим эстетическим явлением. Он способствовал укреплению славянской литературной общности, осознанию ею своих качественных отличий от европейских литератур-лидеров, или так называемых литератур независимых наций. На их фоне славянский романтизм развивается как явление синкретичное, поскольку наряду со сменой эстетической парадигмы он впитывает в себя культурно-идеологический и политический контекст эпохи. Синкретизм также проявляется в жанрово-стилевой парадигме славянского романтизма. В фольклоризованных, межстилевых формах и синтетических

межжанровых образованиях романтизм славян обретает неповторимость, занимая свое место в европейском литературном процессе.

Литература.

1. Будний В. В., Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство / В. В. Будний, М. М. Ільницький. – К., 2008. – 430 с.
2. Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля / Ванштейн О. – М.: РГГУ, 1994. – 80 с.
3. Копилянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: [монографія] / Н. Х. Копилянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
4. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур / Д. І. Чижевський. – К., 2005. – 288 с.

II. ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ, ВЛИЯНИЯ, КОНТАКТНО-ГЕНЕТИЧЕСКИЕ СВЯЗИ

Надежда Сподарец

ПРОБЛЕМА МОДЕРНИЗМА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ДИСКУРСАХ РУСИСТОВ И УКРАИНИСТОВ

В последние десятилетия русисты и украинисты активно разрабатывают проблематику, связанную с литературным процессом конца XIX- начала XX века, в котором значимое место занимали писатели-модернисты. Прделана большая работа по восстановлению литературной жизни эпохи и творческого наследия знаковых художников слова этого периода и тех, кто рассматривается в статусе второго ряда.

Обратим внимание: литературоведческая идентификация модернизма в русистике и украинистике постсоветского времени разворачивается как научные практики, автономные в своих теоретико-методологических основаниях. Что определило такую дискурсивную разновекторность в национальных литературоведческих школах, обращенных к проблематике модернизма? Какие тенденции и перспективы просматриваются в их разработках? Эти вопросы из области истории науки и ее теоретико-методологических обоснований являются центральными в нашей статье. Ответ, очевидно, связан не только с методологией современных исследований модернизма, но и с форматом типологической самоидентификации русской и украинской литератур порубежья XIX и XX века, какой в данном случае стал фактором формирования научных традиций национальных школ литературоведения.

Напомним, что в конце XIX- начале XX века модернизация русской и украинской литературы протекала в режиме асинхронии, характеризовалась несовпадением структурной организации литературного процесса, да и ряда аксиологических приоритетов творческого сознания разнонациональных писателей. И это, как представляется, сразу же означилось в дискурсе литературоведческой концептуализации и категоризации данной проблемы.

В Москве и Петербурге литературная деятельность сторонников новой поэтической культуры на всех этапах ее становления с 90-х годов XIX века по

10-е включительно XX века была связана с формой работы кружков и объединений (старших и младших символистов, акмеистов и футуристов). В их манифестах декларировался аксиологический канон, которому так или иначе следовали адепты. При этом сами же поэты, часто выступая первыми критиками собратьев по перу. В их литературных портретах – доминирующем жанре эпохи, в оценочную точку зрения, наряду с индивидуально-характерным, включались и аксиологические показатели направления. Этот принцип оценки, априори подразумевающий и актуализирующий связь писателей с эстетикой и поэтикой символизма, акмеизма или футуризма, задал продуктивный дискурсивный формат не только в критике, но и в последующем литературоведении, которое вплоть до начала нашего столетия в академических изданиях при характеристике литературы Серебряного века опиралось на направленческий подход.

На Украине в начале XX века тоже формировались литературные группировки и издания («**Молодая Муза**», «**Украинская хата**» и другие), объединявшие творческую молодежь в ее порыве к обновлению поэтической культуры. Они во многом способствовали модернизации литературы, формированию художественного сознания нового типа, но направленческие программы в варианте концептуальных для русской литературы символистских или акмеистических решений здесь не были сформированы. **Соломия Павлычко** в позиции сторонников этих группировок видела больше модерности, чем литературного модернизма, который связывала в первую очередь с творчеством Ольги Кобылянской, Владимира Винниченка и др. [27]. Творчество ранних украинских писателей-модернистов отличалось активным использованием приемов символизации, мифопоэтики, импрессионистского и экспрессионистского письма. В 10-е годы проявились футуристические и неоклассицистские группировки, системно декларировавшие свои эстетические программы, поэтому и деятельность их адептов в литературоведении сразу же, как правило, рассматривалась в контексте парадигматики этих направлений, но только до конца 20-х годов, когда в 1925 году в журнале «Жизнь и революция» № 10 на Украине была напечатана статья **О. Дорошенка** «До історії модернізму в Україні» – научно, а не политически мотивированная версия концептуализации модернизма в украинской литературе.

В советской же русистике и украинистике в дальнейшем системно не разрабатывалась концепция литературного модернизма, так как понятие связывалось с областью значений и ценностей, не актуальных и даже чуждых

официальной идеологии. В работах исследователей номинация «литературный модернизм» не характеризовалась терминологической конкретностью и художественно-эстетической отнесенностью.

Но не будем забывать и о том, что многие страницы советского литературоведения были написаны очень талантливыми филологами и вошли в золотой фонд мировой науки о литературе. Относительно Серебряного века – в первую очередь назовем разработки московско-тартусской школы и их последователей, вышедших к типологическим характеристикам литературного символизма на основах структурно-семиотического и семантического анализа. Показательны в этом плане работы **З. Г. Минц** [22]. Акмеизм и футуризм как целостные литературные явления до 90-х годов XX века в типологическом формате практически не исследованы. Это можно сказать и об украинистике: в поле зрения советских литературоведов оказались только отдельные украинские писатели рубежа XIX и XX веков, начало творчества которых так или иначе выражало модернистские интенции, но при оценке их творчества эти характеристики, как правило, опускались (например, М. Рыльский, П. Тычина и др.).

Анализ работ зарубежной русистики по проблемам литературного модернизма Серебряного века развернут нами в ранее опубликованных статьях [25], [26], [27] и др. В данном исследовании сделаем резюмирующее заключение по этому вопросу. Западное литературоведение в первую очередь обращалось к показателям поэтики творчества и микропоэтики произведений отдельных русских писателей-модернистов. Этот научный опыт формировался при апробации разных литературоведческих методологий и методик. Западная русистика по проблематике Серебряного века в целом характеризуется масштабностью исследовательских практик, заложивших продуктивные традиции ряда научных школ. В аспекте типологического изучения наследия писателей-модернистов перспективными для русистики стали и разработки школы **Кирилла Тарановского**, славистов загребской школы во главе с **Александром Флакером**, американской школы славистов **Джона Мальмстада**, венгерской школы **Лены Силарт**, австрийской школы **А. Хансена-Леве** и др.

Итоговой для всего европейского литературоведения можно считать и книгу «**История русской литературы: XX век: Серебряный век**». В предисловии к русскоязычному изданию этого фундаментального коллективного исследования отмечено: «Впервые русский литературный процесс ... воссоздается вне каких-либо идеологических схем, в его

целостности, сохранив при этом подлинную дифференциацию, не имеющую ничего общего с той, которую навязывала партийно-государственная идеология» [11, с. 6].

Книга включает работы европейских русистов, представляющих разные научные школы, но всех их отличает интерес к широкому фактографическому материалу культурной и литературной жизни эпохи: литература рассматривалась в контексте других видов искусства порубежья. Именно эта книга, в которой впервые системно обращено внимание на фактор культурного пространства эпохи, иллюстрировала новые методологические приоритеты и перспективы исследования литературы в переходной культурной ситуации. Сегодня можно заключить: эта коллективная монография стала первым опытом обращения литературоведения к культурологическому подходу при изучении такой сложной литературной эпохи, как Серебряный век. Вместе с тем, методологический плюрализм и разновекторность литературоведческих подходов обусловили научную панорамность книги, а при типологических характеристиках литературного и культурного процесса – бессистемность (вернее – произвольность) базового категориального ряда. Но широкая культурная и литературная фактография данного исследования, глубокая филологическая аналитичность отдельных ее статей позволяют читателю сформировать целостное представление о ценностных приоритетах культурного и, в частности, литературного сознания эпохи порубежья.

В России и на Украине **80 – 90-е годы прошлого века** ознаменовались постепенным отказом научной мысли от *реализмоцентристской концепции литературного процесса* вообще, конца XIX – начала XX века, в частности, и, соответственно, новыми подходами к художественному наследию писателей-модернистов.

В постсоветской русистике исследователи творчества писателей-модернистов Серебряного века продолжали традицию анализа в *локальной систематике типологических показателей направлений*, но основания для заключений уже связывали с *областью эстетики и поэтики символизма, акмеизма и футуризма*. В силу видовой многоаспектности деятельности писателей-модернистов (издательской, редакционной, литературно-критической и др.) и жанрового многообразия их литературного творчества, исследовательский опыт в литературоведении нарабатывался сегментно. Например, **В. А. Сарычев** в работе «Эстетика русского модернизма: проблема жизнотворчества» при типологической характеристике литературного

модернизма ограничился оценкой творчества младосимволистов и кубофутуристов [34].

С **начала 90-х** понятие «модернизм» постепенно входило в филологический дискурс многих исследователей, обращенных к литературному процессу конца XIX – начала XX века. Но функционирование данного понятия в качестве типологической категории литературоведения усложнялось неразработанностью теоретико-методологических обоснований, соответствующих новой гуманитарной парадигме. Это не позволяло конкретизировать концептуально-семантическое поле понятия «модернизм» и в историко-литературоведческом дискурсе.

В 1992 году была опубликована статья **М. Л. Гаспарова** «Антиномичность поэтики русского модернизма» [6], которая для русистики тех лет, да и для последующих литературоведческих практик по проблематике литературного модернизма во многом стала ориентиром в выработке новых концептуальных подходов к явлению. Приоритетным для ученого был фактор формообразования в литературе. Закономерно, что в данной статье М. А. Гаспаров, руководствуясь своим основным методологическим принципом – от формы к интенции, типологию русского модернизма представил в парадигме категории стиля, констатируя несколько линий поэтикального диалога стиха русских модернистов с предшествующей традицией. Концептуально-методологический потенциал статьи ученого не ограничивается рамками стилистического анализа литературного наследия русских поэтов-модернистов. В новом для академической науки значении артикулировалось само понятие «поэтический модернизм в России», аналитика которого, не ограничиваясь областью идеологем, переключалась на область поэтики.

Системные концептуальные исследования по типологии поэтического модернизма, интегрировавшие широкий научный опыт, но методологически и терминологически тяготеющие к разработкам М. А. Гаспарова, в русистике появились уже в перестроечные годы. И здесь в первую очередь назовем докторские работы **О. А. Клинга** и **Н. Ю. Грякаловой**, обобщивших масштабный творческий опыт русских модернистов в системе отдельных типологических категорий исторической поэтики, на которые обратил внимание М. А. Гаспаров. Динамику поэтики литературного модернизма О. А. Клинг конкретизировал на уровне показателей стилистических парадигм символизма, акмеизма и футуризма [14]. В 2010 году несколько дополненная диссертационная работа ученого, актуальная как концепцией, так и

методологией исследования, была представлена монографией «Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов (проблемы поэтики)» [15].

В диссертации Н. Ю. Грякаловой «От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910-1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историософия)» «в аспекте описательной типологии» также была поднята проблема отношений символизма и авангарда с целью воссоздания «логики их внутренней идейной и эстетической эволюции» [7]. Методологически новаторским в диссертации является ракурс охвата материала, когда проблема рецепции символизма в русской литературе 1910-1920 годов рассматривается на трех уровнях – на уровне поэтики, житнетворчества и историософии.

Во второй половине 90 – х изучение проблематики и поэтики модернизма становится одним из приоритетных направлений в постсоветской русистике. Работы **А. П. Авраменко, Н. А. Богомолова, Б. М. Гаспарова, Н. Ю. Грякаловой, Л. К. Долгополова, О. А. Клинка, Л. А. Колобаева, А. В. Лаврова, Л. А. Ореховой, Л. А. Смирнова, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян** и других талантливых литературоведов 90-х, обращённых к творчеству русских писателей-модернистов, отличает показательное единство историко-литературного подхода и теоретико-методологического поиска, в отдельных же исследованиях просматривается и стремление к установлению типологии в свете сравнительной поэтики.

Среди исследований украинских русистов 90-х годов значимым и сегодня остается научное наследие одесского литературоведа **С. П. Ильева**, разработавшего продуктивную литературоведческую методологию типологического изучения творчества русских модернистов вообще и символистов, в частности. Осмысление поэтологической неоднородности явлений прозы символистов привело ученого к обоснованию феномена символистского романа, разработке его типологических признаков. Этой проблеме была посвящена докторская диссертация «Поэтика русского символистского романа», успешно защищенная в 1991 году. Ее сокращенный вариант стал основой монографии «Русский символистский роман: аспекты поэтики» [9]. После работы С. П. Ильева представители разных филологических школ в Украине, России, Западной Европе, Америке продолжили исследовательскую работу в контексте его теоретико-методологической концепции [3], [30].

Квалифицированные исследовательские практики филологов 90-х годов отличает пристальное внимание к художественно-эстетической природе рассматриваемых объектов и, соответственно, установление типологических закономерностей на этом уровне. Но можно говорить и о новых тенденциях: в отдельных форматах индивидуального литературоведческого дискурса просматривается ориентация на антропоцентристскую гуманитарную методологию, набирающую все большую актуальность в научном сознании конца XX – начала XXI века. В проблемно-тематическое поле филологического анализа 90-х попадает *проблема автора, героя произведения, субъектная сфера текста и др.* Творческое наследие писателей-модернистов по сравнению с предшествующей литературной эпохой отличается качественно новым концептуально-функциональным статусом автора, что закономерно ориентировало историков литературы 90-х годов на постановку и решение вопроса типологических критериев и характеристик на этом уровне.

Так, в докторских работах и монографиях **Л. А. Колобаевой** [16], **Л. А. Ореховой** [26] творчество русских писателей рубежа веков рассмотрено в аспекте персонологических показателей: авторского мировоззрения и мировосприятия, мифотворческих компонентов авторского мира, образа автора, системы персонажей и др.

В ряде работ конца XX века, обращенных к проблематике Серебряного века, объектом изучения становятся и отдельные литературные группировки, школы, направления, в эстетических программах и художественной практике адептов которых формировались новые типологические признаки литературы.

«Первую историю русского символизма, охватившую все аспекты феномена русской культуры – поэзию, прозу, живопись, философию» [28] в 1998 году в русском издании представила **Аврил Пайман** – английская исследовательница, много лет работавшая в России. Свой подход к предмету она определяла «задачей не столько критика, сколько хроникера»: «... представить идеи, прозаические сочинения и поэзию как творчество живых людей, в определенный период истории, в реальных условиях России того времени» [28, с. 7]. Автор сумела передать «живое ощущение психологической атмосферы времени», сложность жизненных и творческих перипетий знаковых фигур символистского движения.

Многолетний опыт работы с проблематикой литературного процесса России конца XIX – начала XX века позволил **Л. А. Колобаевой** в монографии

«Русский символизм» представить «новую интерпретацию творчества символистов... опираясь на изучение их поэзии, прозы и отчасти драматургии» [17]. Основания для типологических характеристик русских символистов, тяготеющих к религиозно-метафизическим исканиям (Д. Мережковский, З. Гиппиус), отличающихся «дионисийским типом» лирики (К. Бальмонт, И. Каменский), онтологическим трагизмом (Ф. Сологуб) или аполлоническим началом (М. Волошин), и др. Л. А. Колобаева находит в процессе скрупулёзного имманентного анализа отдельных текстов, а которых прослеживает широту приемов символизации, мифопоэтики, интертекстуальности.

Свою версию целостного охвата феномена русского символизма как ведущего модернистского направления в междисциплинарном формате предложила **И.Ю. Искржицкая**. Литературоведческий дискурс ее работы «Культурологический аспект литературы русского символизма» определен качественно новой для русскоязычной филологии оценочной опцией, мотивированной актуальностью культурологического подхода к литературному наследию символистов. Методологическое новаторство работы И. Ю. Искржицкой – в общем подходе к литературному объекту, аналитика которого нацелена на «восстановление разорванных структур отечественной культуры» в диахронии и синхронии. Автор подчеркивает мысль «о последовательной преемственности гуманистических ценностей русского и мирового искусства» [10]. Сферой аргументации для исследовательницы становится не только область эстетики и поэтики творчества русских символистов, но общее культурное пространство эпохи конца XIX – начала XX века, в контексте которого выработывались ментальные предпочтения и новаторские пути литературного самосознания.

Анализ работ о литературном символизме позволяет сделать заключение: методология этих исследований во многом проектировалась установками самих писателей-символистов на определенную нормативность эстетики и поэтики отдельных символистских группировок. Стратегия типологических исследований в таком случае, как правило, направлялась на разработку языка описания, позволяющего в процессе анализа текстов зафиксировать в общих параметрах признаки художественно-эстетической характерности данного направления с постепенным расширением факторов мотивации, особенно ментальных и культурологических.

Если к началу третьего тысячелетия литературоведческая мысль, обращенная к феномену символизма, вышла на ряд взаимодополняющих типологических характеристик, сделанных в контексте общепринятой

литературоведческой идеи форматности символизма как литературного направления, метода, метаязыка искусства Серебряного века, 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 направлений и модернистского типа литературы в конце XIX – начале XX века. Например, **Е. Г. Эткинд** в статье «Кризис символизма и акмеизм», в ряду поэтов, «прямо или косвенно с акмеизмом связанных», называет имена М. Волошина, В. Ходасевича, Н. Недробово, Г. Шенгели ... советских поэтов С. Маршака, Э. Багрицкого, Н. Тихонова, К. Симонова, В. Рождественского и др.» [40, с. 461]. Здесь, очевидно, сказался, во-первых, опыт фундаментального историка литературы, позволивший Е.Г. Эткинду уловить алгоритм поэтикальных и концептуальных переключек поэтов разных культурных эпох. Во-вторых, такой подход соответствовал и концепции популярной в западной русистике статьи представителей московско-тартуской школы **Ю. И. Левина, Д. М. Сегала, Р. Р. Тименчика, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян** «Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма» [18], не только связавших акмеизм с типологическим форматом семантической поэтики (ограничив, правда, само явление творчеством О. Мандельштама, А. Ахматовой, Н. Гумилева), но и подчеркнувших продуктивность этой парадигмы для поэтической культуры последующего времени.

В связи с тем, что историками русской литературы не была систематизирована информация фактографического характера по описанию акмеизма, 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**» [2]. В книгу вошли стихи акмеистов (а также широкого акмеистического окружения), их манифесты, полемика вокруг творчества и «живые свидетельства литературного быта». В этом же году украинская исследовательница **О. В. Червинская** и московский литературовед **О. А. Лекманов** в монографических работах представили первые попытки типологического осмысления акмеизма в постсоветской науке. Книгу О. В. Червинской можно

назвать энциклопедией культурных и литературных фактов, мнений научной общественности на предмет эпохи Серебряного века и акмеистического движения, которое исследовательница определяет как «синтез» художественных поисков 10-х годов, отражающий «подлинно русский менталитет» [39]. На фоне историко-литературоведческого и культурологического абриса эпохи и фактов 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. Им вынесен вердикт: «... претензии шести членов «Цеха» провозгласить новое, наследующее символизм, литературное направление – акмеизм, в целом оказалось не обоснованным, хотя и оставило глубокий след в творчестве этих шести поэтов» [19]. О. А. Лекмановым был поставлен под сомнение не только вывод известных специалистов тартуско-московской школы о принципах «семантической поэтики» адептов акмеистов. В автореферате 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. Р. Тименчика, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян, а также – в примыкающих к ней исследованиях, послужили основополагающими для многих русских поэтов XVIII – XX в. в.» [21]. Сложившуюся к концу XX века научную ситуацию по изучению проблематики акмеизма можно отнести к разряду конфликта интерпретаций, возникшего на фоне разных методологических оснований исследования. В «Книге об акмеизме» и в докторской работе О. А. Лекманова явно доминировал историко-литературоведческий подход, а столь категоричное заключение поэтикального характера конечно же предполагало системную теоретическую базу исследования и разработку методологии, соответствующей предмету.

По такому пути в изучении акмеизма пошла Л. Г. Кихней в работе «Акмеизм: миропонимание и поэтика», где подчеркнуто: «Художественные открытия акмеистов, сама новизна их лирического мышления связана с формированием новых доминант в философской картине мира». Это определило задачу исследования: «реконструировать акмеистическую картину

мира в соответствии с близкими им философско-культурологическими тенденциями эпохи», «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» [13, с. 10-12].

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. Художественные миры А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама прочитаны исследовательницей и в кодах мифопоэтики.

Определенная разновекторность акмеистического движения, отмеченная при историко-фактографической реконструкции, подтверждалась и поэтикальными характеристиками творчества его адептов. Но при этом в русистике укреплялась тенденция к разработке инструментария, позволяющего идентифицировать акмеизм в типологических характеристиках и показателях.

В этом ключе выстраивала свою исследовательскую практику и Т. А. Пахарева, прослеживая «состояние акмеистической парадигмы», «модификации ценностных моделей акмеизма в поэзии 2-й половины XX ст.» [29, с. 8]. Широкий опыт работы ученого в пространстве поэтической культуры акмеизма (ее кандидатская диссертация, отличавшаяся новаторской теоретико-методологической концепцией, была посвящена изучению поэтических мотивов как средства формирования целостности художественной системы Анны Ахматовой, многочисленные статьи по творчеству поэтов-акмеистов) позволил проследить развитие парадигмальных показателей художественной системы акмеизма в «неофициальной» поэзии 50-90 – х годов. Работа Т. А. Пахаревой стала аргументированным доказательством «жизненности» поэтической культуры акмеизма. Не обращаясь непосредственно к рассмотрению проблемы литературного модернизма, исследовательница включает творчество поэтов-акмеистов в типологический ряд «высокого модернизма».

Многолетняя история изучения литературного процесса конца XIX – начала XX века, пристальное внимание к этому периоду в последнее десятилетие ушедшего века увенчались академическим изданием Института мировой литературы имени А. М. Горького двух книг под названием «Русская

литература рубежа веков (1890 – е – начало 1920 – х годов)» [33]. Издание вышло под руководством ответственного редактора В.А. Келдыша. Редколлегию составили такие авторитетные исследователи, как Н. А. Богомолов, И. В. Корецкая, Д. М. Магомедова, А. П. Чудаков. Круг авторов весьма широк: помимо известных специалистов по литературе рубежа веков собственно из ИМЛИ, это и ученые Пушкинского Дома, РГГУ, МГУ, ряда научных школ России, американских и европейских славистических центров. Концепция литературного процесса данной эпохи, как и оценка фактора модернизма в нем, обозначены уже самой структурой представленного материала.

Если предыдущее академическое издание истории русской литературы данного периода строилось исключительно по хронологическому принципу без статей о персоналиях, то в этой работе доминирует персонологический подход, в ключе которого знаковые фигуры литературы конца XIX – начала XX века представлены в монографических статьях итогового научного дискурса. Типологический ряд, в котором рассматривается литературный процесс этого времени, определяется категорией «направление», трактуемой в «расширительном смысле» [33, с. 5] как «литературная общность, подчиняющаяся широким эстетическим началам» [33, с. 4]. Но если концепция реалистического направления и его модификаций (неореализма) оговаривается авторами издания в теоретическом параграфе предисловия работы, то вопрос о модернистском направлении как «литературной общности» даже не поставлен, хотя понятия «модернистское движение», «литературный модернизм», «модернистское направление» активно включены в лексикон статей.

Свою версию «методологически актуального» научного прочтения литературы русского модернизма в монографической, а затем и в докторской диссертационной работе на тему «Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов : от декаданса к авангарду», предложила **Е. В. Тырышкина** [38]. Исследование эстетической эволюции поэтического модернизма ею проведено с точки зрения дискурсивного анализа. В данной работе «старший, младший символизм, акмеизм, авангард предстают в виде идеальных конструктов, соотносимых со своими историко-литературными «прототипами», но более типологически схематизированных» [38, с. 2]. Специфика русского литературного модернизма как эстетически мотивированного дискурса раскрыта Е. В. Тырышкиной в контексте динамических показателей трансцендентного субъективного и трансцендентного объективного.

Конкретизацию же теоретической концепции автора находим и в многочисленных статьях, опубликованных до и после защиты диссертации, где развёртываются разные модели анализа отдельных произведений знаковых или еще малоизученных фигур русского литературного модернизма и авангарда (от В. Маяковского до Р. Ивнева).

В работах по **украинскому литературному модернизму**, не отличавшемуся, как в России, регламентированностью художественно-эстетической парадигматики отдельных литературных направлений, с 90-х годов прошлого века был актуализирован концепт «модернизм». Наиболее продуктивными при филологической идентификации модернизма стали практики его типологического изучения в аспекте **дискурсии, гендера и мифопоэтики**.

В частности, **Тамара Гундорова**, исходя из принципа согласованности семантики и эстетики, семиотики и риторики, актуализировала проблему специфики языкового мышления писателей раннего украинского модернизма, рассматривая при этом модернистскую дискурсию как форму разворачивания мысли и как автономизацию бытия слова [8].

Соломия Павлычко исследование модернизма в украинской литературе проводила с учетом того, что «общий дискурс модернизма включает ряд отдельных дискурсов: европеизма, или западничества (т.к. модернизм как интеллектуальная система всегда ориентирован на Запад), современности (т.к. модернизм соотносит себя в первую очередь со временем), интеллектуализма, антинародничества, индивидуализма, феминизма, снятия культурных табу, особенно в сфере сексуальности, деканонизации, формализма в критике и интереса к формальной стороне произведения и т. д.» [27, с. 22].

На методологию, апробированную в работах Т. И. Гундаревой и С. Д. Павлычко, при изучении проблематики украинской литературы конца XIX – начала XX века во многом ориентировалось и более молодое поколение литературоведов, обращенное к вопросам типологического и персонологического формата украинского модернизма.

Так, **Я. А. Полищук** первоначально в монографии «Міфологічний горизонт українського модернізму» [31], а затем и в докторській работе обратился к анализу раннего украинского модернизма с позиций мифологической критики и рецептивной эстетики [32]. Исследователь пришел к выводу, что «в дискурсе раннего украинского модернизма особое место принадлежит мифу как уникальному способу трансляции образности и

реинтерпретации культурного наследия – как национального, так европейского и мирового. Миф стал одной из главных составляющих формирования оригинальной поэтики модернизма с ее собственными культами и культиками, визиями и иллюзиями, легендами и утопиями, стереотипами и топосами [32, с. 4-5].

Если в работах русистов, следующих технике мифопрочтения, в поле зрения как правило оказывалось творчество представителей отдельных модернистских направлений, а вопрос о мифологизме литературного модернизма ставился, но в типологической опции литературоведами не решался, то в аналитике Я. А. Полищука в качестве объекта – весь горизонт украинского литературного модернизма.

Методологическое значение исследования Я. А. Полищука усматриваем и в разработке терминологического инструментария, позволяющего на типологическом уровне обозначить мифологический код украинского модернизма.

Если о раннем украинском модернизме уже можно говорить как об обозначенном концепте литературоведческого дискурса, то «зрелый» его период только в последние годы стал предметом типологического изучения. И здесь назовем работу **Р. В. Мовчан**, в которой украинский литературный модернизм 20-х годов квалифицируется как «репрезентант национальной модели цивилизационного европейского явления, своеобразный эстетический код модерности украинской нации во всем XX столетии» [23]. Анализ художественных произведений в работе осуществляется в широком контекстуальном поле, при этом выявляются их стилевые доминанты, обозначаются структурно-функциональные особенности.

Продуктивная линия в исследовании украинского литературного модернизма задана и научной практикой **Веры Агеевой**, сосредоточившейся на методологии психоанализа и гендерных теорий. В этом контексте прочитано творчество Леси Украинки: «Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації» (1999, 2000). В работе «Апология модерну: обрис XX віку: статті та есеї», творчество ряда знаковых фигур украинского модернизма Вера Агеева также рассматривает в контексте психоаналитических и гендерных подходов [1].

В качестве примера работ последних лет по типологии украинского модернизма назовем и исследование **Анны Билой**, представившей становление символизма, футуризма и сюрреализма в украинской литературе [4], [5]. В книге о символизме абрисно очерчена и история символистского

направления в России, дана характеристика эстетическим позициям главных его представителей [4, с. 98-113]. Эти страницы включены А. Билой в общекультурный ряд европейского символизма, на фоне которого и развернута авторская версия проблемного вопроса украинского символизма. Концептуально-методологическая ценность данной работы – в поиске системных показателей, позволяющих связать литературный процесс украинского модернизма с типологически близким рядом европейских направлений и течений. В книге обозначена перспективность сравнительно-типологического изучения процессов модернизации в разных национальных литературах, но вопрос категориального ряда, позволяющего решить эту задачу, остался открытым.

Анализ историко-литературоведческих работ русистов и украинистов по проблематике литературного модернизма дает основание для констатации исследовательской тенденции к типологическому охвату данного явления в аспекте **взаимодействия показателей ментального, поэтического и культурологического планов.**

Литература.

1. Агеева В. П. Апология модерну : обрис XX віку : статті та есеї / В. П. Агеева. – К.: Грант-Т, 2011. – 408 с.
2. Антология акмеизма : Стихи. Манифесты. Статьи. Заметки. Мемуары : [сборник материалов] / Вступ. стаття, сост. и примеч. Т. А. Бек. – М.: Моск. рабочий, 1997. – 367 с.
3. Барковская Н. В. Поэтика символистского романа: [монография] / Н. В. Барковская. – Екатеринбург: УрГУ, 1996. – 287 с.
4. Біла А. Символізм : [наукове видання] / Анна Біла. – К.: Темпора, 2010. – 272 с.
5. Біла А. Футуризм : [наукове видання] / Анна Біла. – К.: Темпора, 2010. – 248 с.
6. Гаспаров М. Л. Антиномичность поэтики русского модернизма / М. Л. Гаспаров. // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе кон. XIX в. – нач. XX в.: [сб. статей]. – М.: Наследие, 1992. – С. 244 – 266.
7. Грякалова Н. Ю. От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910-1920-х годов (Поэтика. Жизнетворчество. Историсофия) : Дисс ... доктора филологических наук: 10.01.01 – русская литература / Наталия Юрьевна Грякалова. – СПб. 1998. – 355 с.

8. Гундорова Т. І. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація : [монографія] / Т. І. Гундорова. — Львів : Літопис, 1997. — 300 с.

9. Ильев С. П. Русский символистский роман : [монография] / С. П. Ильев. — Киев : Лыбидь, — 171 с.

10. Искржицкая И. Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма: [монография] / И. Ю. Искржицкая. — М. : Российск. универ. изд-во, — 1997. — 224 с.

11. История русской литературы : XX век : Серебряный век / Под. ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страда и Ефима Эткинда. — М. : «Прогресс» — «Литера», 1995. — 704 с.

12. Келдыш В.А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность / В.А. Келдыш. // Русская литература рубежа веков (1890-1920 годов). — Книга 1. ИМЛИ. — М. : Наследие, 2000. — С. 13 — 68.

13. Кихней Л.Г. Акмеизм: миропонимание и поэтика: [монография] / Л. Г. Кихней. — М. : МАКС Пресс, 2001. — 184 с.

14. Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов (проблемы поэтики) : Автореф. дисс. ... доктора филологических наук. 10.01.01 — русская литература / Олег Алексеевич Клинг. — М., 1996. — 49 с.

15. Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов : проблемы поэтики: [монография] / О. А. Клинг. — М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. — 356 с.

16. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX в. в. : монография / Л. А. Колобаева. — М. : Изд-во МГУ, 1990. — 336 с.

17. Колобаева Л. А. Русский символизм : [монография] // Л. А. Колобаева. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2000. — 296 с.

18. Левин Ю.И. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / 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. : РГУ, 2001. — С. 282 — 316.

19. Лекманов О. А. Книга об акмеизме / О. А. Лекманов. // Ученые записки Московского культурологического лицея. № 1310. Серия : филология. Выпуск четвертый. — № 3 (98). — М. : Московск. культуролог. лицей, 1997. — 240 с.

20. Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы: [сборник] / О. А. Лекманов. — Томск : Водолей, 2000. — 704 с.

21. Лекманов О. А. Акмеизм как литературная школа (опыт структурной характеристики) : Автореф. дисс. ... доктора филологических наук. 10.01.01 — русская литература / Олег Андершанович Лекманов. — М., 2002.—50 с.

22. Минц З. Г. Об эволюции русского символизма. (К постановке вопроса : тезисы) // З. Г. Минц. / Ученые записки Тартуского государственного университета. — Вып. 735. А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник V11. — Тарту, 1986. — С. 7-24.

23. Мовчан Р. В. Український модернізм 1920-х : портрети в історичному інтер'єрі : [монографія] / Р. В. Мовчан. — К. : ВД «Стилос», 2008. — 544 с.

24. Моклиця М. В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика : [монографія]. / М. В. Моклиця. — Луцьк : Вежа, 2002. — 390 с.

25. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників XX століття : [монографія] / М. В. Моклиця. — Луцьк : Вежа, 1999. — 154 с.

26. Орехова Л. А. Авторское мифотворчество и русский модернизм (лирическая проза) : [монография] / Л. А. Орехова. — Киев : УМК ВО, 1992. — 122 с.

27. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / Соломія Павличко. — К. : Либідь, 1997. — 360 с.

28. Пайман А. История русского символизма / Авторизованный пер. Пер с англ. В. В. Исакович : [монография] / Аврил Пайман. — М. : Республика. 1998. — 415 с.

29. Пахарева Т. А. Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии): [монография] / Т. А. Пахарева. — К. : Парламентское издательство, 2004. — 312 с.

30. Петрова Г.П. Проза русского символизма : [монография] / Г.П. Петрова. — Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2003. — 93 с.

31. Поліщук Я.О. Міфологічний горизонт українського модернізму: [монографія] / Я.О. Поліщук. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — 296 с.

32. Поліщук Я. О. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського міфологізму: Автореф. Дис. ... доктора філологічних наук: 10.01.01 — українська література, 10.01.06 — теорія літератури. / Ярослав Олексійович Поліщук. — К., 2000. — 32 с.

33. Русская литература рубежа веков (1890-1920 годов). — Книга 1. ИМЛИ. — М. : Наследие, 2000. — с.

34. Сарычев В. А. Эстетика русского модернизма : Проблема «жизнетворчества» : [монография] / В.А. Сарычев. — Воронеж : Изд-во Воронежск. ун-та, 1991. — 320 с.

35. Сподарец Н. В. Модернизм как проблемное поле современной гуманитарной мысли. *Статья первая* / Н. В. Сподарец. // Проблемы сучасного літературознавства : [Збірник наукових праць] / Відп. ред. Є. М. Черноіваненко. – Одеса : Астропринт, 2011. – Вип. 15. – С. 52-62.

36. Сподарец Н. В. Модернизм как проблемное поле современной гуманитарной мысли. Литературоведческий дискурс. *Статья вторая* / Н. В. Сподарец. // Проблемы сучасного літературознавства : [Збірник наукових праць] / Відп. ред. Є. М. Черноіваненко. – Одеса : Астропринт, 2012. – Вип. 16. – С. 121-133.

37. Сподарец Н. В. Модернизм как проблемное поле современной гуманитарной мысли. Литературоведческий дискурс. *Статья третья*. / Н. В. Сподарец. // Проблемы сучасного літературознавства : [Збірник наукових праць] / Відп. ред. Є. М. Черноіваненко. – Одеса : Астропринт, 2013. – Вип. 17. – С. 57-66.

38. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду: [монография] / Е. В. Тырышкина. – Новосибирск : Изд. НГПУ, 2002. – 151 с.

39. Червинская О. В. Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции: [монография] / О. В. Червинская. – Черновцы : Alexandru cel Bun ; Рута, 1997. – 273 с.

40. 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.

Тамара Морева

В.Ф. ОДОЕВСКОЙ И О. СТОРОЖЕНКО: К ПРОБЛЕМЕ ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Появление фантастики в литературе 30-40-х годов XIX века было закономерным следствием формирования и утверждения нового романтического типа мирозерцания, противоположного рационально-логическому типу восприятия человека XVIII- начала XIX века.

В литературе и эстетике романтизма наметился особый подход к фантастическому. В произведения романтизма оно входит как элемент

содержательный, мировоззренческий, за которым стоит идея двоимирия, и одновременно как форма эстетического освоения таинственных иррациональных стихий действительности и внутреннего мира человека.

Процесс переосмысления фантастики в литературе был общим для романтизма – и западноевропейского, и русского. Это типологическое явление в разных национальных культурах имело исходным моментом общность нового взгляда романтиков на мир и человека. В.М. Жирмунский и Н.А. Сигал, анализируя этапы развития форм фантастического в западноевропейской литературе, историческую смену его различных степеней, пришли к выводу, что в конце XVIII- начале XIX века «фантастика перестает быть иносказательным приемом, затейливой виньеткой к развлекательной истории..., а становится элементом мировоззрения, мышления действительности» [2, с. 267].

Основой такой фантастики является идея двоимирия, которая получит дальнейшее развитие у романтиков. В романтической фантастике складывается законченный в своей двойственности мир, воспринимающий интуитивное представление о двоимирии бытия, господство в нем «глухих», «страшных», «ночных сил».

Не находя в современной жизни того положительного содержания, к которому устремлялись их герои, романтики искали это содержание вне реальной действительности. Окружающему миру они противопоставляли мир, созданный воображением художника в соответствии с его идеалом, мир, в котором осуществляется его стремление к справедливости и прекрасному.

Поиски иного мира, отличного от реально существующего, послужили основанием для использования в романтическом искусстве фантастики. Мир фантастических образов соответствовал художественному воплощению того, что, являясь противопоставленным реально существующему миру, было неясным, загадочным.

Поиски иного мира означали, по сути, поиски такого рода обстоятельств, которые соответствовали бы романтическому идеалу, в отличие от чуждых ему обстоятельств повседневного бытия. В этом заключается суть двоимирия в образной структуре романтических произведений: отчуждаясь от мира своего реального бытия, самоценная романтическая личность устремляется в иной мир – мир желаемого бытия, созвучный ее внутреннему миру.

Писателей-романтиков привлекал не сам по себе мир потусторонний, ирреальный, но прежде всего двойственность и таинственность самого бытия

и внутреннего мира человека. В новой литературе возникла установка на сочетание фантастики и реальности. Об этом писали и В.Ф. Одоевский и О.Стороженко.

Осмыслению фантастического в русской романтической литературе в значительной мере способствовала философская система Шеллинга. В теории познания Шеллинга своеобразным культом для русских романтиков стала идея интеллектуальной интуиции. Им импонировало учение немецкого философа о «непосредственном знании» – как средстве внерационального познания мира и человека. «... Философия Шеллинга, считая бессильным и бесплодным опытный метод для определения сущности всего существующего, выше всего ставила интеллектуальное созерцание, нечто вроде экстаза..., внутреннее непосредственное чувство, при помощи которого человек постигает безусловную, бесконечную идею» [7, с. 3-4].

Ближе всего к учению Шеллинга об интеллектуальной интуиции из русских романтиков был Одоевский. Это учение стало отправной точкой в его теории познания.

Как уже было нами замечено, дуалистические представления романтиков реализовывались в структуре художественного произведения в идее двоемирия. Она лежала в основе идейно-художественной концепции романтической фантастической повести. Идея двоемирия организовывала весь поэтический мир произведения, являясь отправной в постановке многих проблем в повестях. Только через нее мы можем правильно оценить и понять многие художественные творения романтиков, авторов фантастических повестей. Ю.В. Манн совершенно справедливо полагает, что именно «...идея двоемирия позволяет понять некоторые произведения В.Одоевского, такие, как «Сильфида», «Саламандра», «Косморама» [4, с. 106].

Русская романтическая проза взяла на себя задачу, казалось бы, совсем не романтическую – отображение русской реальности, ее теневых, подчас неприглядных сторон. Русская романтическая эстетика требовала мотивированной, объясняемой автором фантастики. Творчество Одоевского тяготеет к аналитичности постольку, поскольку в его произведениях с фантастическим совмещается реальное. Даже в его «таинственных» повестях («Сильфида», «Саламандра», «Косморама»), традиционно трактуемых как мистические, есть и чисто научный интерес к тайнам человеческой психики, желание исследовать непонятные явления действительности. «Я хочу объяснить все эти страшные явления, подвести их под общие законы природы, содействовать истреблению суеверных страхов» [6, с. 308], – писал

Одоевский. Законность художественной фантастики им (Одоевским) признается, но область фантастического в его произведениях ограничена и все более суживается. Романтическую фантастику упрямо теснит суровая и обыденная действительность.

Романтизм – явление сложное, внутренне подвижное, в процессе его развития существенно менялись романтические идеи, художественные принципы. В конечном итоге их эволюция определялась конкретным движением социально-исторической действительности. Трагическое осознание противоречия идеала и действительности появляется в романтизме не сразу, а в результате той эволюции, которую проделало романтическое искусство.

На начальном этапе своего развития романтизм, как отмечает И.В. Карташова, характеризуется «утверждением связи личности и природы, истории, с одной стороны, а с другой – идеей союза, братского объединения людей, идеей «органической целостности» мира внешнего и внутреннего»[3, с. 11]. В произведениях раннего романтизма мир изображался как единый природный организм. Романтическая личность сливалась с человечеством, с природой, так как сама была рождена ею, личности присуще чувство единения с природой. Но постепенно радостное мироощущение сменяется тоской по несостоявшемуся идеалу, который был возможен только в прошлом или будет возможен только в далеком будущем. Романтическая гармония исчезает в мире, где все более утрачиваются естественные человеческие связи. Возникает конфликт идеала и действительности. В этих условиях романтическая личность ощущает себя трагически одинокой. Мир, который казался таким гармоничным, становится непонятным. Огромную ценность для романтиков приобретает человеческая индивидуальность. Для романтиков характерно миропонимание, отличительной чертой которого является дуализм. В той или иной форме романтик живет в двух мирах. Он чувствует то гармонию сосуществования этих миров, то резкий контраст между «этим» миром и «тем». Из дуализма рождаются определенная символика, гиперболизм, фантастика. Общение людей с духами, таинственные происшествия, переплетение реальной жизни со сверхъестественным – все это является приметам внешнего сходства между произведениями украинского писателя О. Стороженко и В. Одоевского. Представляет интерес типологическое сопоставление творчества этих писателей.

Литературная деятельность Олексы (Алексея Петровича) Стороженко приходится на 50-60-е годы XIX века. Писатель не занял заметного места в

украинской литературе. О. Стороженко даже не считал себя писателем-профессионалом, так как полностью отдавался военной службе.

С большой любовью, в романтически-приподнятом стиле, часто используя богатый, жизнеутверждающий украинский юмор, писатель изображает простых людей. Талантливый рассказчик, мастер художественного слова, О. Стороженко внес свой неповторимый вклад в развитие украинской литературы XIX столетия. Его умение сжато, образно, с национальным колоритом рисовать бытовые сцены, обычаи и верования украинского народа, изображать национальные характеры – это то ценное и самобытное, что есть в произведениях О. Стороженко. С большой задушевностью и чуткостью он рисует картины прекрасной украинской природы. Произведения О. Стороженко проникнуты народной фантастикой, добрым юмором и лиризмом. Все это в известной мере сближает его творчество с «Встречами на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя.

По общей направленности, по вкладу в развитие литературы и характеру своего творчества В. Одоевский заметно отличается от О. Стороженко. Правда, его имя также не относится к числу особо популярных в русской литературе. И это объясняется скорее резким своеобразием творческой личности автора «Русских ночей», нежели недостатком дарования. Историко-литературное значение творчества В. Одоевского, быть может, не до конца осознано, но оно несомненно. В. Одоевский был открывателем новых путей в литературе и создателем новых жанров. Ему принадлежит заслуга в разработке жанра биографического рассказа и музыкально-критического эссе, он был автором философских новелл.

В. Одоевский постоянно стремился к универсальному знанию, – говоря его словами, к цельному знанию. Но главным его делом была литература. Он был писателем по призванию. Расцвет творчества В. Одоевского приходится на 30-40-е годы. В это время он пишет свои лучшие произведения. Рассмотрим его фантастические, «таинственные» произведения.

В. Одоевский во второй половине 30-х годов старательно изучал всякого рода оккультные науки, магию, каббалистику, магнетизм. Его интересовали непознанные явления природы и человеческой психологии. О. Стороженко также занимали таинственные загадки жизни. Но они подходили к ним по-разному. В. Одоевскому принадлежит термин «двоемирие». Писатель не принимал пошлость современной ему действительности, отсюда возникало противопоставление ей мира потустороннего. Ап. Григорьев пронизательно разгадал состояние души В. Одоевского: «У... него отрицательный пафос, пафос

негодования, пополам с горькою ирониею Гамлета, с улыбочкою скорби скептика, с неопределенными стремлениями мистика... Вражда не осилила здесь действительности, не обладает ею мужески, а только плачет над нею, только обещает что-то лучшее в туманной безграничной дали» [1, с. 195].

Мир представляется В. Одоевскому заключенным в реторту, которую поджаривает черт (сказка «Реторта»). Повествователь спасается из реторты, а потом в его беседе с чертом объясняется смысл сказки.

Прежде всего, это не чёрт, а чертёнок: «старые черти не удостаивают внимания наш XIX век» [5, с. 9], но бесплодна и работа чертенка: «день-деньской все варишь, варишь, а много-много; что выскочит из реторты наш же брат чертенок, не вытерпевший вашей скуки» [5, с. 9].

Стороженко видит мир иным. В духе раннего романтизма мир представляется ему единым, где тесно переплетены, постоянно сливаются реальность и сверхъестественное. Черти запросто приходят к людям, и те ничуть этому не удивляются. «...Доживав віку старий запорожець... він... чортів не цуравсь: інколи й біси до його навертались, то він було розпитує їх і бавиться з ними» («Чортова корчма») [8, с. 145]. А люди ходят на веселые праздники чертей. «Випив запорожець і другу. Якось йому повеселішало, неначе помолодшав ...випив, трошки оддихав і знов пішов із чортом козачка» [8, с. 147].

О. Стороженко изображает Украину пленительно прекрасной сказочной страной, где всегда ярко светит солнце, где люди живут, не зная ни горя, ни несчастья, ни труда. Мир, окружающий этих людей, населен чертями, ведьмами, оборотнями. Они приходят к людям, общаются с ними, приглашают на свои веселые праздники. Это единение мира реального и потустороннего органично в произведениях О. Стороженко. Такое восприятие отвечает духу народной мифологии.

Герой повести «Закоханый чорт» становится свидетелем свидания черта с ведьмой, которая согласилась выйти замуж за черта с условием, что тот исполнит ее желание. Ведьма пожелала спасения. Запорожец влюбляется в нее и делает все, чтобы спасти ее душу, избавить от нечистой силы. Кирила честен, прям, справедлив, великодушен. Ему совершенно незнакомы симптомы мучительного разлада с окружающей действительностью. Он – личность непосредственная и цельная. Вместе с тем он считает позволительной хитрость в отношениях с простодушным чертом Трутиком.

Черт становится верным помощником запорожца. В образе Трутика совмещаются реальные человеческие черты с фантастическими. Он

влюбляется в девушку-ведьму, держит свое слово, верно служит запорожцу. Когда Кирила, удивившись поведению черта, спрашивает его: «Розкажи мені, чорте... яким се побитом ти закохався у відьму?» – Трутик печально отвечает ему: «Е, братіку... і у нас серце, таке ж, як і в вас, і з тим же проклятим коханням!» [8, с. 88]. Черт показан с лукавой насмешливостью, благодаря чему фантастика часто переключается в бытовую, юмористический план. В фантастике О. Стороженко нет ничего мистически-таинственного. Она тесно связана с фольклорными истоками, с народной поэзией, мифом. Романтический идеал О. Стороженко опирается на народные представления, на идеалы братства и товарищества, выработанные народом в течение его многовековой истории, на особенности уклада народной жизни как коллективной. Романтическая субъективность в творчестве О. Стороженко не предполагает индивидуалистических настроений.

Все события повести «Закоханий чорт» приближены к земным, реальным. Перед нашими глазами разворачиваются чудесные картины украинской природы, населенной лесовиками, чертями, ведьмами. Пейзаж играет важную роль в произведениях Олексы Стороженко: он выражает эмоциональный подтекст произведения, авторское начало. В его обрисовке воплощается мысль о единстве человека и мира. Вот каким пейзажем начинается повесть «Закоханий чорт»: «Мій боже милий! що за ліс! Якого нема тут дерева: і високих, величезних, і старих, скорчених, похнюпих, що вже віку свого доживають. Інше, сламане хуртиною і опалене блискавкою, стоїть собі край дороги, як чернець, там трухлявий пень схилився, як той старець з торбою. Куди не глянь – усе тебе чарує, привітає, усе тобі всміхається» [8, с. 76]. В этом описании природы подчеркнута ее «духовность», соотношение с судьбой и участью человека; проза приобретает ритмическое звучание. В романтическом пейзаже подробности соотнесены не с реальным изображением природы, а с ее субъективным ощущением, с ее ролью в выявлении эмоционального подтекста произведения. Пейзаж служит своего рода декорацией, которая подчеркивает эмоциональную напряженность действия.

У В. Одоевского идея двоимирия находит художественную реализацию в повестях «Сильфида», «Саламандра» и др. Сюжет их основан на истории общения человека с миром стихийных духов. Герой повести «Сильфида» вступает в мистический союз с духом воздуха – Сильфидой. Он тянется к этому духу, явившемуся ему в образе прекрасной женщины. Герой находится в разладе с действительностью, он разочарован. В «Сильфиде» резко разграничены два мира: земной и неземной. Здесь – тупость, невежество, не

мешающее пищеварению. Сильфида зовет в мир иной. «...Еще далеко, далеко до нашего мира... но я не оставляю тебя! – Как все мертво в твоём жилище... все живое покрыто холодной оболочкой: сорви, сорви ее!» [6, с. 129]. Это живое, конечно, – душа; эта холодная оболочка, конечно, – плоть. Для В. Одоевского, чтобы жить в духе, нужно сорвать «хладную оболочку», отречься от плоти. Поэтическая мечта вступает в конфликт с банальностью обыкновенной жизни. При этом увлечение Михаила Платоновича рассматривается как болезнь, грозящая умопомешательством.

Мистический элемент в повести В. Одоевского не составляет ее главного предмета. Общение с Сильфидой является образцом устремления человека к высоким началам жизни и природы. Но излеченный от своего «сумасшествия» бульонными ваннами, Михаил Платонович лишился поэтического начала в жизни, превратился в пошлого обывателя. Вера в союз с Сильфидой приближает героя к прекрасному и таинственному началу бытия, а с другой стороны, выступает как плод больного воображения, как нечто ненормальное и нездоровое. В. Одоевский склонен считать окружающую его обыденную жизнь лишенной красоты и поэзии. И этим его творчество явно отличается от оптимистических повестей О. Стороженко. В «Сильфиде» мы видим не просто фантастическую сказку и не просто психологическую картинку, а отражение душевной жизни самого В. Одоевского и его мировоззрения.

В. Одоевский – художник интеллектуального дарования, хорошо знакомый с разными философскими системами, часто сознательно опирающийся на то или иное положение различных мыслителей от Платона до Шеллинга. Его интересуют общие вопросы бытия, назначение человека, законы общества и пути его развития. О. Стороженко далек от всего этого. В основе его творчества – чувство. К философским вопросам, занимавшим умы его современников, он, как правило, оставался равнодушным.

В. Одоевского в первую очередь интересует истина, О. Стороженко – красота. Красота окружающей природы, людей, человеческих отношений, чувств. Задачу искусства В. Одоевский видит в том, чтобы по мере возможности способствовать изменению жизни. Это определяет дидактический характер многих его произведений. Основной пафос его творчества – социально-этический. О. Стороженко изменение жизни интересовало мало. Ему чужд дидактизм. Его идеалы находятся не в этической, а в эстетической сфере. И В. Одоевский, и О. Стороженко – романтики. Но они представляют разные формы романтизма. О. Стороженко

более близок к раннему романтизму. Он утверждает единство с миром и обращается к фантастике мифологической, в которой передано тождество мира в его простой, нерасчлененной форме. Его герои – люди из народа, характеризующиеся непосредственностью и цельностью. Герой В. Одоевского – личность рефлектирующая, разочарованная, находится в разладе с действительностью. Отсюда возникает идея двоемирия. Фантастика у В. Одоевского проникнута идеей двоемирия. Вместе с тем эти различия не исключают типологического сходства между обоими писателями. Их сближает высокое представление об искусстве и художнике, свойственное всем романтикам. Оба писателя, находясь перед лицом действительности, хотя и по-разному, но отражали ее в своих произведениях, используя приемы, характерные для творчества романтиков. Романический пафос в творчестве обоих художников сочетался с сатирой. Типологически близки оба писателя и в признании бездушия и автоматизма современной жизни. У О. Стороженко оно проявляется в сатирически заостренных повестях «Вуси» и «Голка». Сходство между писателями обусловлено тем, что В. Одоевский называл «духом среды», результатом аналогичных наблюдений, раздумьями над прочитанным. В творчестве В. Одоевского и О.Стороженко отразилась общая атмосфера романтических идей, настроений. Причем это отражение было глубоко своеобразным.

Условно-фантастические картины Одоевского отличаются от фантастики Стороженко. В особенностях сюжета и способах обрисовки характеров у Одоевского и Стороженко существенные различия. Сюжеты повестей Стороженко восходят к народным сказкам и преданиям, сюжет Одоевского – к символично-образному воспроизведению философски осмысленного мира. Герои Стороженко ярко передают национальный характер. Образы Одоевского – олицетворение идеальных представлений об интуитивно-познаваемой жизни русского общества.

Литература.

1. Григорьев Ап. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина / Ап. А. Григорьев // Литературная критика. – М., 1967. – С. 157-239.
2. Жирмунский В.М., Сигал Н.А. У истоков европейского романтизма/ В.М. Жирмунский, Н.А. Сигал // Уолпол Г., Казот Ж., Бекфорд У. Фантастические повести. – Л.: Наука, 1967. – С. 249-284.
3. Карташова И. Гоголь и романтизм / И. Карташова. – Калинин, 1975. – 123с.

4. Манн Ю.В. В.Ф. Одоевский и его «Русские ночи» /Ю.В. Манн // Русская философская эстетика. – М.: Искусство, 1969. – С. 104 – 149.

5. Одоевский В.Ф. Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринеем Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным» / В.Ф. Одоевский. – СПб., 1833. – 156с.

6. Одоевский В.Ф. Сочинения: В 3 т. / В.Ф. Одоевский. – СПб., 1844. – Т.2.

7. Скабичевский А.М. Очерки умственного развития нашего общества / А.М. Скабичевский // Отечественные записки. – 1870. – № 11. – Отд.1. – С. 3-31

8. Стороженко О. Твори: В 2т. / О. Стороженко. – К., 1957. – Т.1. – 438с.

Анна Беньковская

ПРОЩАНИЕ С МОРЕМ (А.С. ПУШКИН И ЛЕСЯ УКРАИНКА)

Прощание с морем стало ключевой темой в творчестве Дж.Байрона, Ламартина, Б.Пастернака, В. Инбер, В. Федорова и многих других авторов.

Метафора моря как безграничной, свободной, изменчивой стихии реализована в произведениях Ш. Бодлера и Э.Делакруа, В. Гюго и Жерико, В.Жуковского и И. Айвазовского, Ю.Кузнецова и Н. Римского-Корсакова, Н. Рубцова и Боголюбовского.

Море и Одесса объединены в стихотворениях-расставаниях А.С. Пушкина и Леси Украинки:

*Прощай, свободная стихия,
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.*

*Прощай же, море, не забуду
Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.*

А.С. Пушкин, 1824 г. [1, с. 457]

За час, за годину
Тебе я покину,
Величье море таємне!
І знов мене прийме,
Огорне, обійме
Щоденщина і лихо наземне.
І в рідному краю
Не раз спогадаю
Часини сі любі та милі!
Прощай, синє море.
Безкрає, просторе –
Ви, гордії, вільнії хвилі!

Леся Українка, 1888 р. [2, с. 16]

Это не экзотический Индийский океан И. Северянина [8, с. 81].

Это не безличная пустыня Ю.Кузнецова:

*На берегу, покинутом волною,
Душа открыта сырости и зною,
Отягчена полужемным мельканьем,
Она живёт глухим воспоминаньем.* [8, с. 213]

Это не идеал слияния человека и природы в стихотворении Н. Рубцова «Утро на море»:

*И там, где парус реет над волной,
Встречая день, мечтательно и страстно
Поёт о счастье голос молодой!* [8, с. 216].

И это не горькое признание несовершенства человека в сопоставлении с бездонностью и таинственностью моря:

Прощай,
Ты мне напоминаешь
О странной костности моей.
Прощай!
Покинутое дело
Закончить вовремя спеша,

Пойдёт моё земное тело
И сухопутная душа.

В.Фёдоров. «Прощание с морем» [8, с. 216].

Душа лирического героя в стихотворениях Пушкина и Леси Украинки если не соразмерна громаде и мощи морской стихии, то, во всяком случае, сопредельна тому полю свободы, которое порождает бездонная синева моря. Не случайно знаменитый маринист Айвазовский создал удивительное полотно («Чёрное море»), в котором всё пространство картины занимают только катящиеся морские волны и глядящееся в него небо. Только далеко на горизонте – крохотный парус, как знак присутствия человека. Море самодостаточно: это самодостаточность огромной энергии ничем не сдерживаемой свободы.

В произведениях А.С. Пушкина и Леси Украинки антиномии «обыденное – бытийное», «зависимость – свобода» связаны с противопоставлением природного и цивилизованного.

Тексты Пушкина и Леси Украинки связывает между собой и то, что это прощание не просто с морем, но с морем одесским. А.С. Пушкина привели в Одессу 1823-1824 годов зигзаги его южной ссылки [5], Леся Украинка ездила к морю за спасением от тяжкого недуга, её «подорож до моря» не могла миновать Одессу.

Не случайно образ свободного моря родился в городе, который во многих аспектах (планировка, архитектура, организация экономики, сословная структура и прочее) был ориентирован на европейский тип свободного города, характеризующегося толерантностью, буржуазной инфраструктурой, культурным интернационализмом. Именно в Одессе А.С. Пушкин общается с деятелями национально-освободительных движений (их деятельность для него – это отстаивание свободы от порабитителей) – Ипсиланти и др.

Стихия моря тесно связана с культурой античности: из пены морской рождается Афродита, морские нимфы – антропоморфное отображение изменчивой морской стихии:

*Среди зелёных волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел nereиду...*

Анализируя это стихотворение, В.Г. Белинский сравнил пушкинский ямб с «паросским мрамором», а олицетворение моря – nereиду – с «чудесным изваянием, видимым слухом» [4, с. 390]:

*Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую, как лебедь, подымала
И пену из власов струёю выжимала.* [1, с. 359]

Анакреонтическое спокойствие, гармония крымских произведений о Чёрном море («Nereida», «Погасло дневное светило...» [1, с. 357; 355-356]) сменяются антиномичностью произведения об одесском море.

Специфика Одессы как города, формировавшегося в условиях, требовавших от новопоселенцев особых качеств – склонности к риску, свободы оперативного мышления («Дитя расчёта и отваги...», – как писал А.С. Пушкин в «Путешествии Онегина»), – создавала особый одесский микроклимат взаимоотношений свободного человека и обстоятельств, рождала особую ментальность (в концепции Л.Н. Гумилёва подобный тип личности носит название «пассионарной» [См.: 7]) Таким образом, сама Одесса влияла на создание образа свободной морской стихии.

В произведениях Леси Украинки о Чёрном море тоже можно выявить эту амплитуду – от картин ясного, гармоничного мироздания, где солнце, море, небо, человек в едином осмысленном существовании:

*Вже сонечко в море сіда:
У тихому морі темніє;
Прозора, глибока вода,
Немов оксамит, зеленіє... (1888) [2, с. 15] –*

до романтического противопоставления природной стихии и жизни цивилизованной:

*Сильне море! Нащо стільки сили!
Тільки стогін – відповідь на неї.
Краще б хвилі вже разом покрили
Тую здобич потуги твоєї. (1881) [2, с. 37].*

Философская элегия Пушкина – это поэтическое осмысление целой эпохи, сопряжение личного, социального, природного.

При этом образ моря при всей природной конкретности («волны голубые», «ропот заунывный») полиморфен: это и водная стихия, и воплощение стихии («свободная стихия»). Свобода – это не абстрактное понятие: с одной стороны, это стихийные неуправляемые силы природы («Но ты выиграл, неумолимый»), с другой стороны, это олицетворение раскрепощённости, бесконечной изменчивости, непостижимой для цивилизованного человека свободы от социальных и общественных цепей. «Свободной стихии» противопоставлены «пустыни молчаливы» Михайловского – места заточения, изоляции.

«Образ (моря – А.Б.) создаётся как бы на глазах читателя, в движении, и вместе с ним в движении, в развитии и становлении находится ведущая мысль произведения – мысль о свободе» [10, с. 98].

Анимизм в изображении моря («друга», собеседника) наиболее ярко реализован у Пушкина в системе обращений («Твой грустный шум...», «Ты ждал, ты знал...» «Меня б ты вынес, океан...»). Последнее обращение позволяет говорить о том, что «море» в семантической системе стихотворения вырастает до понятия вселенского моря: это уже не конкретный водный бассейн, а репрезентация стихии воды. В фольклорных текстах такое «море-окиян» символизирует Космос, в котором блуждает корабль-дом (точно так же, как «на воздушном океане» плывёт «летучий корабль»)

Лирическая героиня Л. Украинки более дистанцирована от моря: это «величье море таємне» с «гордими, вільними хвилями».

Но поэтическое обращение тоже одухотворяет непостижимую стихию:

*Прощай, синє море,
Безкрає, просторе... [2, с. 16].*

Позднее в написанном в Евпатории стихотворении антропоморфизм в изображении моря усиливается: «Б'ється хвиля, як в лютому горі...» И разрушительная буря становится грозной неизбежностью для раздираемого противоречиями мира:

*Коли ж треба тобі, сильне море,
Деся подіть свою силу напрасну,
Обернись на се поле просторе,
Затопи сю країну нещасну! [2, с. 37]*

В циклі Леси Українки «Подорож до моря» (IX) антитеза «естественное – социальное» представлена прежде всего противопоставленням земної буржуазної обыденності і безграничності стихійних порывов: «лихо наземне» і «гордії, вільні хвилі», «щоденщина» – і «величне море таємне».

Это то «презрение к мещанству», «именно презрение к буржуазной сосредоточенности на собственности, на земных благах, на том, чтобы «жить как все», иметь хорошую обстановку, платье, квартиру» [9, с. 279], о котором писал Н.О. Лосский.

Произведения Леси Украинки лишены пушкинских политических аллюзий, глобальных обобщений, связанных с гениями европейской цивилизации, но модель моря как синонима безграничной, свободной стихии была близка её мятежному духу.

Одесса в обрацённых к морю прощальних произведениях Пушкина и Леси Украинки своими специфическими чертами вторгається во взаимоотношения текста и денотата, формирюя образ пространства свободы.

Литература.

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 6-ти тт. / А.С. Пушкин. – Т.1 / п/р М.А. Цявловского. – М.: Худ. лит., 1936. – С. 355-359; 457.
2. Леся Українка. Вибрані твори / Леся Українка. – Київ: Дніпро, 1974. – 630 с.
3. Агеєва В. Поетеса зламу століть / В. Агеєва. – 2-ге вид. – К.: Либідь, 2001. – 264 с.
4. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3-х тт. / В.Г. Белинский. – Т.3. – М.: ОГИЗ, 1948. – С. 389-390.
5. Губарь О.И. Пушкин. Одесса. Театр. / О.И. Губарь. – Одесса: ВТПО «Киноцентр», 1993. – 96 с.
6. Губарь О.И. «Язык Италии златой...» / О.И. Губарь // Одесса: Палероля. – О.: ЗАО «Летопись и Ко», 2003. – С. 5-12.
7. Гумилёв Л.Н. Ритмы Евразии: эпохи и цивилизации / Л.Н. Гумилёв. – М.: Экспрос, 1993. – 57 с.
8. Зов моря. – Одесса: Маяк, 1982. – 255 с.
9. Лосский Н.О. Условия абсолютного добра / Н.О. Лосский. – М.: Изд-во полит. лит., 1991. – 368 с.
10. Маймин Е.А. О русском романтизме / Е.А. Маймин. – М., 1975.
11. Степанов Н.Л. Лирика Пушкина / Н.Л. Степанов. – М.: Худ. лит., 1974. – 368 с.

ЛІНА КОСТЕНКО ТА ОЛЕКСАНДР БЛОК: ДУХОВНІ ПЕРЕГУКИ І КОНТРОВЕРСІЇ

Порівняльний дискурс, присвячений двом загадковим творам української і російської словесності – «Скіфській одіссеї» Ліни Костенко і «Скіфам» Олександра Блока, – не перестав бути втаємничим від того, що поетеса привідкрила генезу своєї драматичної поеми як твору-виклику, ініційованого до життя бажанням художньо осмислити іншу версію скіфської історії, ніж ту, що набула резонансу в блоківській інтерпретації, як і в літературі Срібного Віку. Природно, це не єдина спонука до власного світомоделювання у міжлітературному діалозі. Ліна Костенко піднялася на рівень паритетного спілкування з кращими зразками світового мистецтва своєю непересічністю українського духу, що дає їй право сперечатися (звісно, в естетичній формі!) з абсолютизацією якогось одного підходу, хай і найкращого чи найпереконливішого. Тим більше за нею давно закріплено статус митця-історика, який повертає українській нації її історію без спотворюючих нашарувань і експансивних втручань у її перебіг і способи витлумачення. Недарма у своєму виступі на засіданні круглого столу з нагоди її 75-ліття у Києво-Могилянській Академії Ліна Костенко підтримала і розвинула думки Лариси Брюховецької, що «ми всі недооцінили версію історії, яку написала Ліна Костенко». «І вона має рацію, – продовжила поетеса, – бо відчула, що в мене є своя версія історії. І її ніхто не прочитав. «Маруся Чурай», «Берестечко»... У мене був цілий комплекс історичних романів, – лежать папки... Я хотіла дати всю українську історію в строфі. Ямб – то ямб. А спробуйте верлібром написати історичний роман! Хто його буде читати?! Я хочу це подати так, щоб це всі читали і не знали, власне, чому це все так западає в пам'ять? Був у мене такий задум – дати всю українську історію – від початку до кінця. Через що є в мене «Древлянський триптих», через що «Скіфська одіссея»... XIX століття – хотілося це дати через Потєбню одного, Потєбню другого, – того, що в Польщі загинув. Я хотіла дати Розумовських. Я хотіла й XX століття дати... Так от: не жалійте мене, що мою версію не прочитали. Жодного історичного твору я не напишу більше! Жодного! Ні рядка! Через що? Скільки можна терпіти оцю зневагу до української історії, до українського слова?!... Я вже потрапила в «народниці». Мовляв, пише про українську історію. Скільки іронії читаю у пресі щодо отих, хто займається

українською історією» [6, с. 104-105]. Додамо від себе: ще й контроверсійною історією, як це постає у драматичній поемі «Скіфська одіссея».

Першим про дух заперечення, закладений у «Скіфській одіссей», дізнався американський учений українського походження Майкл Найдан від самої Ліни Костенко у приватних бесідах в Америці, смисл яких не тільки підказав, але й наштовхнув його на дослідницький сюжет «Інші поети в творчості Ліни Костенко». У даній публікації учений підкреслив роль духовних перегуків, які мають місце у творчому житті поетеси: «...Ліна Костенко якось підтвердила авторові цієї статті, – зазначив Майк Найдан, – свою давню прихильність до Блока: **«Блок – це мій поет»**; «З дитинства я люблю Блока. При цьому вона говорила також про свою глибоку неприязнь до блоківської поеми «Скіфи» й нарікала на те, що ніхто не звернув уваги на полеміку з Блоком у її власній поемі «Скіфська одіссея» [9, с. 155-156].

Від часу, коли з'явилось друком це зізнання поетеси, процитоване в статті Майкла Найдана (1994 рік у журналі «Сучасність»), до появи ще одного дослідницького сюжету під назвою «Поема Ліни Костенко «Скіфська одіссея»: полеміка з Олександром Блоком» вітчизняного професора Володимира Панченка (2005 рік) [Див. 10, с. 17-22], пройшло 11 літ, але не відкрилася загадковість блоківського твору, якому щонайменше пощастило в інтерпретаційному дискурсі, тим більше у типологічному зіставленні, що прояснив би хоч деякі особливості українсько-російського діалогу, по-перше. А по-друге, у площині поглибленого аналізу скрижалей полемічності, закладених в українській версії прадавньої історії, що до цього часу є об'єктом серйозних дискусій науковців, не позбавлених і аберацій та суб'єктивності. Що ж до художнього прочитання затертих сторінок скіфської історії, то й подавно.

Знаючи про полемічність настанови авторки «Скіфської одіссей» щодо «Скіфів», про задум і його вдалу реалізацію створити твір-виклик, цю проблему, як здається, слід розглядати ширше – як блоківські рефлексії на теми стародавньої історії, що мають дотичність до багатьох народів. Це по-перше. А по-друге, – як глибший аналіз питань розвитку модернізму і неомодернізму (термін Валерія Шевчука) на українському ґрунті у контекстуальному вимірі, у масштабі не тільки східноєвропейському. Тим більше, що приклад такого типологічного підходу в українському літературознавстві є. Це монографія Наталі Кузякіної «Леся Українка и Александр Блок» (Київ, 1980).

Залишається тільки розвинути pro- і contra-думки з приводу корисності зіставлення віддалених у часі і просторі митців початку і кінця ХХ століття,

якщо їхні твори ще й надають матеріал для відповідних паралелей і розгляду не лишень у ключі привабливих чи опозиційно дражливих частковостей літературного життя різних народів, але передусім – закономірностей динаміки культурно-стилістичних епох.

Отже, закон «довгих хвиль» культури, що його можна і слід тлумачити і як механізм дії продуктивних моделей активних художніх центрів, унаслідок якого актуалізуються невідомі і неочікувані смислові і формальні акценти в «старих» текстах, і вони знову оживають та стають сучасними в сприйнятті нових поколінь читачів, спрацьовує бездоганно у паралелі «Ліна Костенко й Олександр Блок».

Та спершу про духовні перегуки поетів, їх творчу близькість і органічну властивість таланту бути універсальним, своєрідним культуртрегером у світі мистецтва. Свідченням естетичного ліно-костенківського сприйняття Олександра Блока, сконцентованого у словах «це мій поет», є ключова поезія «Учора в дощ зайшов до мене Блок» з циклу «Силуети».

На відміну від інших складників циклу як цілісної поетичної системи, в якій представлено найяскравіші грані – чи то життєві, чи то художні – світочів культури, отже, їх естетично оформлені портрети, вірш «Учора в дощ зайшов до мене Блок» – це поезія-візія, віртуальний образ, написаний імпресіоністичними мазками, що передають дивність очей ліричного героя, його тихість од думок, блідість обличчя від смутку, а за цими деталями портретованого відкриваються особливості, хоч і уявного, але близького спілкування з митцем, далеким за часово-просторовими параметрами, але рідним до болю, до сліз:

Учора в дощ зайшов до мене Блок.
Волосся мокре, на щоках росинки.
Блідий од смутку, тихий од думок,
близький до сліз, реальний до ворсинки.

Постояв трохи, слів не говорив,
поусміхався дивними очима.
І ніч у зламах врубелівських крил
стояла довго в нього за плечима...

(Курсив мій. – В.С.) [4, с. 249].

Інтимність сприйняття (у нього включено й авторську позицію) ліричною героїнею нічного гостя підкреслена у поетичній мініатюрі синестезійним образом ночі, що унаочнює картину напівсну, напів'яви за допомогою живописної алюзії – врубелівських крил – як символу вселенської печалі, як символу поетового серця, що вбирає в себе людський біль від недосконалості світу і страждає від земної юдолі.

Характеризуючи духовні перегуки й контрверсії поезії Ліни Костенко і російських поетів (Анни Ахматової, Марини Цвєтасвої), Майкл Найдан у статті «Інші поети в творчості Ліни Костенко» спеціально зупиняється на побудові зразків любовної лірики за аналогічним взірцем: «...тонкий зсув від щойно пригаданого до віддаленого, але все ще емоційно насиченого минулого. Дедалі менше конкретних деталей, але дедалі більше пронизливої емоційності» [9, с. 154]. При цьому йдеться про той тип інтертекстуальності, який означають як стилістичний чи інтонаційний. Цілеспрямовано зупинившись на найпомітніших алюзіях до Олександра Блока («другого (після Анни Ахматової. – В.С.) значного джерела інтертекстуальних впливів на лірику Ліни Костенко»), автор статті «Інші поети...» продемонстрував діалогічні взаємоперетини, не тільки залучивши до аналізу вірші з книжок «Над берегами вічної ріки» і «Неповторність», але й те, як поетеса у поезії «Учора в дощ зайшов до мене Блок» «викликає тінь Блока у власному сні чи видінні» [9, с. 157].

З'ява цього образу пояснюється прикметно: «Фактично, це **метапоема**, в якій авторка витворює ефемерний, уявний образ своєї музи в чоловічій іпостасі. Як і в любовних віршах, деталей тут обмаль. Образ реконструюється метонімічно, за допомогою найзагальніших, добре знаних рис Блока: запалі щоки, кучеряве волосся, дивні очі, сумний вигляд. *Викликаючи тінь Блока, поетеса здобуває натхнення для власних віршів – дар музи передається через цю уявну зустріч*» [9, с. 157] (Підкреслення і курсив мій. – В.С.).

Отже, виходить, що, апелюючи до світочів вітчизняної (Максим Рильський, наприклад, постає у сонеті «Пейзаж із пам'яті» у формі «сновидної» зустрічі) і світової культури, Ліна Костенко «шукає натхнення» (М. Найдан), піднімається на вищу сходинку поетичного ремесла, «свідомо чи підсвідомо звертаючись до старших колег за натхненням чи за діалогом» [9, с. 160].

Прикметно і те, що діалог цей не завжди панегіричний, часто-густо він має терапевтичний ефект, бо пам'ять використовується як «лік від психологічних травм» [Див. 12].

І хоч поезію «Учора в дощ зайшов до мене Блок» у циклі «Силуети» відділяють два твори – «Балада про дим. Пам'яті австрійської письменниці

Інгеборг Бахман» і «Скрипка Страдіварі», – але вона тісно пов'язана з віршем «Гілочка печалі на могилу Пастернака», і сполученість ця помітна не лише на рівні згадки імені Блока у «гарному товаристві» – поряд із Шекспіром і Лермонтовим. Передусім вона дається взнаки через трагічну тональність, яку переживає по-стефаніківськи гостро кожен справжній митець, виразом якої є тичинівська максима «За всіх скажу, за всіх переболію».

Та щоб зрозуміти, як це трактує Ліна Костенко, варто навести у контексті з блоківською ще одну поезію – про Бориса Пастернака.

Паркан тут щільний, наче почерк,
коли паперу вже в обріз.
Стоїть казковий теремочок
у білих привидах беріз.

А тиша! – Нестеров, Саврасов.
Ні трас, ні диму, ні машин.
Перелилася на терасу
молочна піна черемшин.

Милуюсь обрисами хмарок.
Плекаю свій маленький сад.
Живу. Звірю від помарок,
як і півсотні літ назад.

В печалі обріїв пастельних,
прорвавши славі сто тенет, –
я не відлюдник, не пустельник,
я просто-напросто поет.

В землі копаюсь – діло чисте.
Я ж не самотній тут, як вовк,
У мене гарне товариство –
Шекспір, і Лермонтов, і Блок.

Ота в печі моїй жарина,
і пам'ять – досвіду вдова.
Давно повісилась Марина,
але мені вона жива.

Це вже навіки. Це той вимір –
поверх бар'єрів і епох.
Приходить зрідка Володимир.
А що, посидимо удвох.

Що, громовержцю? Що, Юпітере?
Насперечалися ущерть.
Тепер у нас вже є арбітри –
моє життя і твоя смерть.

Мій розпач давній затужавів.
Ну, я за вами, що було б?
Мій спір із часом, із державою
не вирішить і куля в лоб.

Хай краще вб'ють мене опричники.
Ліси... Ліси... Ліси... Ліси...
Лише далеких електричок
передвечірні голоси.

Лужечок з травами нежатию,
Останні промені навскіс.
І цвинтарик, де я лежатиму,
обнявши корені беріз... [4, с. 244-245].

Як бачимо, розуміння Ліною Костенко блоківського культурного ряду було глибоким, бо пафосом і смыслом своєї долі російський поет є духовно близьким сучасній українській поетесі. І не дарма у поезії «Гілочка на могилу Пастернака» фігурують чи не всі герої Срібного Віку – Марина Цвєтаєва, Олександр Блок, Володимир Маяковський. І серед них Борис Пастернак, який уникнув їхньої долі рішучого ескапізму аж до зведення рахунків із життям. У нього вистачило снаги пройти через усі випробування долі, подолавши «спір із часом, із державою», якого «не вирішить і куля в лоб».

Тим часом, як талановитий культуролог, як знавець письменницької психології, Ліна Костенко, ведучи паритетний діалог з російською літературою, віднаходить як точки дотику з українською мистецькою практикою, так і точки відштовхування, що цілком нормально для усвідомлення себе в світі, для досягнення гуманітарної аури нації у планетарному вимірі.

І саме це понадзавдання визначає ліно-костенківський курс на подальшу європеїзацію української культури, про розбудову якої так системно дбає поетеса, перейнявши естафету від українських і європейських неокласиків 20-х років ХХ століття і від усієї класичної літератури, що орієнтувалася на золотий вік мистецтва.

Але чому ж тоді Ліну Костенко не задовольнила історіософія Олександра Блока у сегменті його художньої версії ролі скіфів і позиції Росії між Сходом і Заходом, з погляду її месіанської ролі між різними цивілізаційними пластами? Чому свою драматичну поему «Скіфська одіссея» поетеса не тільки співвіднесла, але й протиставила «Скіфам» О. Блока? Чим зумовлена «глибока неприязнь», за словами Ліни Костенко, до блоківської поеми «Скіфи»?

Передусім позиції двох митців не збігалися, розходилися по лінії національних патріотизмів і вираження світовідчуттів народу колоніального й імперського. Тим більше «Скіфи» О. Блока були написані (30 січня 1918 р.) у ситуації глобального для Росії політичного стресу – результатів брестських переговорів, де вирішувалися питання війни і миру, але ціною втрат земель, престижу країни. І робилося це під девізом порятунку російської революції, в ідеали якої Олександр Блок за 3,5 роки до своєї смерті рішуче повірив. І віру цю своєрідно задокументував у поемі «Дванадцять» і «великому вірші», як називають деякі дослідники, – «Скіфи». Для романтичного світогляду поета це була «музика революції», на честь якої він і створив дві «монументальні революційно-патріотичні оди» (В. Орлов). Та й сам О. Блок пріоритетне місце у контексті «Дванадцяти» і «Скіфів» відводив першому творові, записавши у «Щоденнику»: «Я «Скифов» не так люблю: в одній лінії с поэтическими манифестами – скучно! [4, т. 7, с. 322]. Отже, й автор сам тверезо оцінював певну декларативність мотивів твору, які узагальнено визначаються як цивілізаційний конфлікт між Євразією та Європою. Революційна стихія, яка заповонила Блока на гребені свого розвороту і піднесення, поразка Росії під час брестських переговорів, підігріті настрої ненависті до буржуїв, особливо з Антанти – німецьких, англійських, французьких, – вилилися не тільки в душі поета, але й тональності «Скіфів» вибухом войовничих ритмів ходи Сходу, що мав виконати свою історичну місію – перемогти Захід. У щоденниковому записі жорсткість висловлювання на адресу «рвани немецкой» разюча: «Если вы хоть «демократическим миром» не смаете позор военного патриотизма, если нашу революцию погубите, значит, вы уже не арийцы больше. И мы широко откроем ворота на Восток. Мы на вас смотрели глазами арийцев, пока у вас было лицо. А на морду вашу мы взглянем нашим косящим, лукавым,

быстрым взглядом: *мы скинемся азиатами*, и на вас прольётся Восток. Ваши шкуры пойдут на китайские тамбурины. Опозоривший себя, так изолгавшийся – уже не ариец. Мы – варвары? Хорошо же. Мы и покажем вам, что такое варвары. И наш жестокий ответ, страшный ответ – будет единственно достойным человека» [1, т. 7, с. 317] (Курсив О. Блока. – В.С.).

Отже, роздратований, агресивний тон, викликаний поразкою Росії після I світової війни, вилився на сторінки «Скіфів». У творі явний протест проти «старого світу», що уособлювала буржуазна Європа. Для Ліни Костенко була неприйнятна форма ультиматуму, якою у «Скіфа» заговорив Блок, співець «вічної жіночності», «Прекрасної Дами»: «А если нет, – нам нечего терять. / И нам доступно вероломство!.. / Виновны ль мы, коль хруснет ваш скелет / В тяжёлых, нежных наших лапах?» [1, т. 3, с. 361].

Але саме така войовнича тональність, властива «Скіфам» і передана через риторичні оклики і запитання, оксиморонні психоемоційні стани ліричного героя, карбовані ритми, викликає полемічний тонус «Скіфської одісеї» як у абсолютно іншій версії прадавньої історії, в тім числі і її прукраїнського інваріанту, так і у формі його художнього втілення.

У даному творі Ліна Костенко не тільки явила блискучі історичні знання, закорінені в античних (недарма Геродот є одним із позакадрових героїв поеми), але й сучасних теоріях про етногенезис українства і його давнє походження й існування саме на правічних наших землях, де сформувався феномен осідлості й закоріненості власного національного буття у контексті і толерантному співжитті з різними етносами і культурами між Сходом і Заходом, без категоричного заперечення Іншого, але у виробленні органічної сприйнятливості всього, що посилює власну духовність і самобутність.

І хоча ця полеміка вельми гостра за змістом, але виважена, грамотна і толерантна за формою художнього осмислення предмета дискусії, що виводить на шлях далекоглядних висновків про тривання у часі українського народу, що не піддався корозії забуття власного історичного родоводу й історично вагомим святинь, хоч як їх важко було зберегти від неминучих втрат і потоптання.

Полемічна інтеракція щодо «Скіфів» О. Блока посилена у «Скіфській одісеї» палімпсестністю, їй притаманною, як і всій творчості Ліни Костенко, до якого б її зразка не звернулися. Маю на увазі вихідну точку Блоківської «поєми», яка зосереджена в епіграфі, взятому з поезії Володимира Соловйова: «Панмонголизм! Хоть имя дико, / Но мне ласкает слух оно». І хоч О. Блок помилився, написавши «имя» замість «слово», але він чи не повністю солідаризувався з концепцією скіфської теми, розгорнутої як у творі В.

Соловйова, так і втіленої у відомій російській ідеї другої половини XIX-початку XX століття про походження праслов'янського етносу, яка, окрім наукового поширення, активно вплинула на художню словесність. У вірші, що має промовисту назву «Панмонголизм», читаємо:

Пантоголизм! Хоть слово дико,
Но мне ласкает слух оно,
Как бы предвестием великой
Судьбины божией полно.
Когда в растленной Византии
Остыл божественный алтарь
И отреклся от Мессии
Иерей и князь, народ и царь, –

Тогда он поднял от Востока
Народ безвестный и чужой,
И под орудьем тяжким рока
Во прах склонился Рим второй.

Судьбою павшей Византии
Мы научиться не хотим,
И все твердят льстецы России:
Ты – третий Рим, ты – третий Рим.

Пусть так! Орудий Божьей кары
Запас ещё не истощён,
Готовит новые удары
Рой пробудившихся племён.

От вод малайских до Алтая
Вожди с восточных островов
У стен поникшего Китая
Собрали тьмы своих полков.

Как саранча, неисчислимы
И ненасытны, как она,
Нездешней силою хранимы,
Идут на север племена.

О Русь! забудь былую славу:
Орёл двухглавый сокрушён,
И жёлтым детям на забаву
Даны клочки твоих знамён.

Смирится в трепете и страхе,
Кто мог завет любви забыть...
И Третий Рим лежит во прахе,
А уж четвёртому не быть [11, с. 125].

Всупереч підкресленій самим його продуцентом «дикості» слова «панмонголізм», уведеним у термінологічний обіг 1900 року завдяки однойменній поезії Володимира Соловйова, воно набуло історіософського наповнення у його ж праці під заголовком «Коротка повість про антихриста», що послужила теоретичним підґрунтям не тільки ідеї східної небезпеки, історичної помсти тій Європі, котра вичерпала потенції свого розвитку. Ця ж ідея знайшла продовження у російській словесності. Чи не одним із перших платформ панмонголізму як противенства панславизму, активізував Олександр Блок, при цьому змістивши акценти В. Соловйова, який говорив про панмонголізм як про загрозу страшного зіткнення двох світів і тим самим прагнув «наочно пояснити рішучу необхідність миру й щирої дружби між європейськими націями» [12, т. 2, с. 642]. І тут він солідаризувався з філософськими роздумами про вичерпаність Європи в теорії Шпенглера «Присмерк Європи».

Висуваючи ідею панмонголізму, В. Соловйов міркував і про азіатську складову в російському національному характері, отже, про ментальність у широкому значенні слова; і про культурну місію Росії щодо варварських народів. Сакраментальними, але слухними для сучасного сприйняття є висновки: «Гони природу в двері, вона влетить у вікно. А природа тут в тому, що ніякого самобутнього греко-слов'янського культурно-історичного типу аж ніяк не існує, а була, є і буде Росія як велика країна Європи в бік Азії. За такого свого окраїнного становища вітчизна наша, природно, значно більше за інші європейські країни відчуває вплив азіатського елемента, у чому і полягає вся наша мнима самобутність. Адже і Візантія не чимось своїм, а теж лише домішками азіатського побуту оригінальна, ну а в нас спочатку, особливо ж з часу Батия, азіатський елемент у природу увійшов, другою душею зробився...» [12, т. 2, с. 695-696] (Переклад з російської мій. – В.С.).

Прагнучи по-філософськи згармонізувати дві душі російської нації – європейську й азіатську, – щоб у такій колізії не розірватися на частини, Володимир Соловйов у своєму трактаті підсумовує так: «Насправді ми *безповоротні європейці*, тільки з азіатським осадом на дні душі (Курсив автора. – В.С.) [12, т. 2, с. 696]. І хоч про ментальні недоліки своєї нації філософ і поет прямо не говорив, але у підтексті його полілогу трьох носіїв різних точок зору – політика, генерала, князя, – зосереджених у трактаті «Три розговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории с включением краткой повести об антихристе и с приложениями», це було виразно акцентовано.

Багато в чому філософська концепція Володимира Соловйова виявилася пророчою, а втілена поетичною мовою здобула широкий резонанс у культурному просторі. Чи не першим глибоким адептом її став Олександр Блок, який метафорично відтворив дві душі своєї нації і ніби поставив точку в одвічній полеміці, чого більше в російській натурі – європейського чи азіатського – і як це проявляється в бутті нації-Сфінкса, за його власним виразом.

Саме тому діалогічними за своєю суттю є твори «Скіфи» і «Панмонголізм», як і прямі вказівки на першеджерело цієї теми у власній творчості молодшого поета – захоплення оригінальною особистістю і духовністю, притаманною Володимирові Соловйову і його мистецьким та філософським пошукам. Про це прямо сказано у статті «Лицар-монах», в якій за допомогою оксиморонного заголовка і логіки викладу висловлено кредо О. Блока у ставленні до набутку В. Соловйова якого російське суспільство сприймало неоднозначно, скоріше – негативно, ніж позитивно, – як показує О. Блок у статті, присвяченій десятиліттю по смерті філософа. З цього виступу прекрасно видно, що автор побачив у попередника і сучасника два наріжних начала духовності – лицарське і монаше. Перше О. Блок пояснює як місію «чесного воїна Христа» [1, т. 5, с. 450], що золотим мечем долає зло, через що і зрадив духу свого часу: «Вл. Соловьёв слишком хорошо знал это ласковое чудовище – льстивое и страшное время (межа XIX і XX століть. – В.С.). Он воспитал в себе две силы, два качества, необходимые для того, чтобы нападать на врага разом, с двух сторон. Один Соловьёв – здешний – разил врага его же оружием; он научился *забывать* время; он только усмирял его, набрасывая на косматую шерсть чудовища лёгкую серебристую фату смеха; вот почему этот смех был иногда и странен, и страшен. Если бы существовал только этот Вл. Соловьёв, – мы отдали бы холодную дань уважения метафизическому маккиавелизму – и только; но мы хотим помнить, что этот

был лишь умным слугою другого. Другой – нездешний – не презирал и не усмирал. Этот был «честный воин Христов» [1, т. 5, с. 450].

Як бачимо, О. Блок не тільки розумом і серцем сприйняв ідеї В. Соловйова, але своїми «Скіфами» вступив у мистецький і науковий діалог, спираючись на принцип палімпсестності. І фактів, які підтверджують різноманітні форми інтертекстуальності у російській словесності Срібного Віку, відправною точкою зору яких є теорія і практика В. Соловйова, чимало і не тільки в Блоківському дискурсі. Тут варто навести витяг з «Автобіографії» поета: «Семейные традиции и моя замкнутая жизнь способствовали тому, что ни строки так называемой «новой поэзии» я не знал до первых курсов университета. Здесь, в связи с острыми мистическими и романическими переживаниями, *всем существом моим овладела поэзия Владимира Соловьёва*. До сих пор мистика, которой был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века, была мне непонятна; меня тревожили знаки, которые я видел в природе, но всё это я считал «субъективным» и бережно оберегал от всех» [Курсив мій. – В.С.].

Прикметна ще одна паралель, яка незримо пролягла між дискурсом митців Срібного Віку й українського неомодернізму (В. Шевчук) – шістдесятництва. Так, спільне бачиться між статтею «Рыцарь-монах» О. Блока і фундаментальною працею Василя Стуса «Феномен доби. Сходження на Голгофу слави». Типологічно подібне постає не тільки в пієтетному ставленні до постаті В. Соловйова у Блока й аналогічному до Павла Тичини у Василя Стуса, що дається взнаки у меморіальному вступі до праць обох авторів, який має місце, захоплення, виражене через візуальну зустріч, і постає як автобіографічний факт короткочасного безсловесного, але вагомого спілкування в інтимному особистісному вимірі, коли флюїди великого авторитету і таланту переливалися в митців іншої генерації, автоматично успадковувалися, оновлювалися й по-іншому трактувалися, хоч старт був започаткований на основі імпульсів, який ішов від їх творчості і вельми неординарної особистості, що *volens-nolens* опонувала суспільній стандартності і нормі.

Не тільки прямі висловлювання про вплив В. Соловйова, зокрема його ідеї «панмонголізму», на символізм як підтечію модернізму, на ідейний зміст і поетику, теорію і практику Срібного Віку, але логіка розвитку російської літератури початку ХХ ст. видають, наскільки глибокою була борозда, прокладена філософською концепцією цього «лицаря-монаха». Через те дана тема стала плідним літературознавчим напрямком у сучасній русистиці, що

вивчає паралелі між творчістю митців цієї генерації і слідом, залишеним В. Соловйовим у російській культурі.

Як аргумент – праці професора Степана Ільйова, в яких художній код Блока реконструюється через діалого-полілогічні взаємозв'язки з феноменом і пророчим талантом попередника і взірця історіософської розробки питання про витоки цивілізації і культури Росії.

Так, у статті «Куликовская битва как «символическое событие» (Цикл «На поле Куликовим» Блока и роман «Петербург» Андрея Белого)» з приводу осягнення істини у широкоформатному осмисленні теми Росії, зокрема такого її аспекту, як панмонголізм, С. П. Ільйов писав: «Разгул «диких страстей» Андрей Белый был склонен толковать в духе соловьевской концепции «панмонголизма», но только в духе, поскольку как художник он истолковал антитезу «Запад-Восток» расширительно, включая в неё все проявления индивидуальной и общественной анархии и политической реакции на Востоке, в России и на Западе. Таким образом в романной диалогии («Петербург» и «Серебряный голубь». – В.С.) создавалась художественная концепция «турянской» сущности Востока и Запада и вместе с тем строилась антитеза «Восток-Запад» как дихотомия культуры и цивилизации, духовности и бездуховности. Так понимал Андрей Белый цикл «На поле Куликовом», считая свой роман развитием тех же идей, мотивов и настроений. В берлинской редакции «Начала века» он по-новому изложил художественную трансформацию концепции «панмонголизма» в блоковском цикле и в «Петербурге»: «Угрозу России В.С. Соловьёв видел в монгольском востоке; **«панмонголизм»** – символ тьмы, азиатчины, внутренне заливающей сознание наше, но тьма есть и в западе...; *татарские очи* у Блока суть символы самодержавия, или востока; и символы социалдержавия, запада; здесь, как и там, *одинаково* (курсив С. П. Ільйова. – В.С.) «очи татарские» угрожают России» [3, с. 39].

Отже, ідеї, що носилися у повітрі на початку ХХ ст. про шляхи – цивілізаційні і культурні – людства, коли «гряде неоцинізм», активно трансформувалися у художні тексти, котрі вступали у діалог між собою не тільки під знаком повного сприйняття, дзеркального повторення, але й заперечення, а тому накреслення іншого бачення прогресу/регресу життя і культурного розвитку в епоху розгулу диких пристрастей в індивідуальній свідомості, коли відбувається «підміна духовної і творчої революції темною Реакцією, нумерацією, механізацією...» [3, с. 39].

В аспекті прочитання панмонголізму як суспільного і культурного застою склався цілий тематичний блок в російській літературі Срібного Віку. Так, у циклі «Скіфські» Марини Цветаєвої Скіфія постає «метафоричним образом Росії як дикого поля, що найяскравіше виражено в поемі О. Блока «Скіфи». Особливо продуктивним скіфський міф виявився у самосвідомості, поетиці і творчій поведінці футуристів» [2]. М. Цветаєва включає в свою модель світу «основні параметри скіфського міфу – войовничий і жертвний дух, духовний максималізм, що подекуди доходив до екстремізму; стихія, котра змітала всі культурні обмеження в ім'я нового творчого очищення» [Цит. за: 14, с. 595].

Приклади розробки скіфської теми в російській літературі ХХ ст., її діалогічної структури і характеру можна множити і множити, бо це-таки вагомий пласт, самодостатній і повноважний у мистецькому глумаченні доли цивілізації і культури між Сходом і Заходом, що виходили з напрацьованих філософом, які ставали художніми концептами у письменників Срібного Віку.

Як бачимо, метафора Скіфії нуртувала в надрах художнього дискурсу ХХ століття вельми активно, щоразу наповнюючись старим/новим змістом, актуалізуючи самоствердження національної ідентичності народів Російської імперії, що знаходилася на перехресті між східними і західними імпульсами, в постійному коливанні то в один, то в інший бік терезів.

Блоківський варіант відповіді на це ментальне питання, як показує екскурс у скіфську тему та її філософське підґрунтя (цивілізація/культура між Сходом і Заходом) в російській літературі, вельми красномовний з погляду ідейного спрямування твору «Скіфи» і формального його втілення. Передусім впадає в око полемічність, з якою, ставлячи знак рівності між скіфами й азіатами, російський поет підкреслює антитетичність позицій і особливу роль Росії у захисті Європи від монгольської навали:

Мильоны – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, скифы – мы! Да, азиаты – мы,
С раскосыми и жадными очами!

Для вас – века, для нас – единый час.
Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас
Монголов и Европы [1, т. 3, с. 260-262] (Курсив мій. – В.С. І.)

Застосувавши поєднання антитетичного і градаційного принципів ліричної композиції, включивши у власний текст низку історичних і літературних аналогій (запозичення виразу зі «Слова о полку Ігоревім»; події у Пестумі, Ліссабоні і Мессіні), Олександр Блок доводить до логічного кінця ідею Росії – Сфінкса, в якій особлива гордовита роль, месіанське покликання захищати європейські цінності від «монгольської дикої орди»:

Мы любим всё – и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно всё – и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...
Мы помним всё – парижских улиц ад,
И венецьянские прохлады,
Лимонных роц далёкий аромат,
И Кельна дымные громады [1, т. 3, с. 261].

Як бачимо, «Скіфи» будуються діалектично: автор рішуче змінює реєстри звучання твору, переходячи від інвектив на адресу старої присмеркової Європи до примирливого тону і закликів до співпраці, а потім – до погроз («А если нет, – нам нечего терять, / И нам доступно вероломство!»).

Ультимативні інтонації «Скіфів» видають публіцистичний характер твору, хоча саме його жанрова специфіка в сучасному блокознавстві залишається мало розробленою, а тим часом є вельми цікавим аспектом дослідження. Та не про це зараз мова. Куди важливіші тематологічний і поетикальний підходи до інтерпретації прадавньої сторінки скіфської історії, що призвела до інтенсивного діалогу двох культур – української і російської – на рівні полеміки.

«Скіфська одіссея» Ліни Костенко постала на ґрунті різних вимірів, у тім числі і на основі наукової традиції, сформованої працями Віктора Петрова («Скіфи. Мова і етнос»), археолога і поета Бориса Мозолевського («Скіфський степ»), О. Тереножкіна, які досліджували етногенез Скіфії і його території, що сягала південноукраїнського степу.

Прикметно те, що драматична поема Ліни Костенко, якою відкривається Другий розділ збірки «Сад нетанучих скульптур» під промовистою назвою «Душа тисячоліть шукає себе в слові», перегукується з першим розділом «Невидимі причали» ідеєю повернення до витоків, до рідного дому. Центром даного цілісного образу є ідея руху, пошуку, що орієнтує на епічне сюжетне

розгортання подій і посилюється інтертекстуальною подібністю до відомого епосу Гомера.

Поема Гомера «Одіссея» присвячена поверненню додому після закінчення Троянської війни царя острова Ітака. Назва твору Ліни Костенко є чи не єдиною прямою вказівкою на подібність до цієї героїчної поеми. В основі – відантропонімічний іменник, що вказує на сукупність, збірність певних подій, учинків, пов'язаних з головним героєм – Одіссеєм. Однак ані героїчних панорамних сцен, ані розгорнутого драматичного полотна у «Скіфській одіссеї» не представлено. Назва є засобом травестійного переінтонування, а стилістика твору асоціативно продовжує «Енеїду» І.П. Котляревського. В основі зовнішнього сюжетного розгортання – подорож пересічного грецького купця («він був живий, не древній, не міфічний» [5, с. 61] в невідомі йому країни, які для нього є цікавими передусім з точки зору вигідного продажу товарів:

І як для нас цікаві ті галактики,
звідкіля сигнал ніхто не передав,
так і йому – землі тієї клаптики,
де він іще нічого не продав [5, с. 62].

.....

Грек чув, що десь на північ від Гілеї
є вільний торг, де грекам привілеї.

На ті базари і на ті привози
Ще фінікійці шастали, пронози.

.....

Звичайно, є надморські торги, ближче.
Та тільки ж тут всесвітнє торговище.
Куди поткнешся зі своїм товаром?
Тут фінікійських глечиків навалом.

Тож грек пливе на північ і на північ,
все вище й вище, в землі праслов'ян.
А ще ж ні карт, ні компаса, й крізь Гринвіч
не пролягав іще меридіан [5, с. 61-63].

Але ця цілком прагматична подорож ольвійського грека є своєрідним зануренням у праслов'янський край, який живе за своїми звичаями і культурою, традиціями і віруваннями. Саме через ці часово-просторові константи у формі мандрів чужинця по Дніпру розкривається праслов'янська одіссея, але передусім – буття автохтонів, які здавна жили у причорноморських степах і виробили власний погляд на світ і себе в ньому, зважаючи на ландшафт землі, на кліматичні умови і ремесла, особливо на хліборобське покликання.

Для авторки драматичної поеми повернення до власного Дому в широкому значенні слова – це відновлення праукраїнських коренів, порятунку історичної пам'яті про давні джерела українства від аберацій і спотворення внаслідок державницького спрямування Росії опертися на духовні опори і велич Київської Русі, щоб обґрунтувати свою месіанську роль не тільки на Сході, але й на Заході.

І саме по цій лінії ідейного змісту концептуально розходяться «Скіфи» і «Скіфська одіссея». «Це спір у площині історичних візій. Якщо погодитися з тим, що Блок створював «міф і метафору», то в такому разі «Скіфська одіссея» – це деміфологізація блоківської версії історії... «приватизації» дохристиянської історії Русі російською свідомістю» [10, с. 20].

Естетично заперечуючи цей підхід, який у творі О. Блока здобув якнайповніше вираження, Ліна Костенко досягла успіху в осягненні історіософії глибоко національного звучання, кодом якого є заголовкове слово «одіссея», наділене й іронічним підтекстом, що має сенс вітчизняного блукання України серед історичних лабіринтів і пасток, розставлених на шляху до усвідомлення істини про незапозичену ідентичність і давню закоріненість у власний ґрунт.

Ліна Костенко недаремно використала образ національної одіссеї, покладаючись на грецький міф як альтернативну реальність, що активно пульсував у літературі XX століття (як наприклад, у творчості Джойса). На думку Марії Моклиці, мандри Одіссея є «універсальною формою життєвого шляху: навіть, коли ти не покидаєш меж рідного Дубліна, ти все одно Уллїс, твоє життя – це завжди мандри, пороги й перешкоди на шляху повернення назад, до рідного берега, до витоків. Життя кожної людини – то безкінечний рух по колу, але часом по спіралі, повернення до самого себе з іншим усвідомленням його» [8, с. 65]. Простежимо, якими виглядають ці мотиви, інтерпретовані Ліною Костенко, в системі сучасних та міфологічних

світоглядних проєкцій, що яскраво проявляють себе у площині відмінних жанрових форм.

У «Скіфській Одіссей» принципова притягальність Дому і закорінення в ньому постають через міфологеми Часу і Кола, виражаючи індивідуальне буття в системі об'єктивної картини світу:

Все квапимось із «ніколи» в ніколи»
Для грека час не мчався. Навпаки.
Час був циклічний. Він ішов по колу.
І повертався знов через віки.

Грек слухав море. Він не був юрбою.
А коли вмер чи хтось його убив, –
грек знову міг зустрітися з собою.
Що він тепер, до речі, і зробив [5, с. 118].

У «Скіфській одіссей» мотив зустрічі з собою перетворюється на ментальний конфлікт, закорінений у глибинах національної свідомості і перегукується з трагічним питанням: хто ми? звідки? Це питання на різних витках історичного розвитку набувало різного історіософського значення, вирішувалося по-різному.

У «Скіфській одіссей» естетичним шляхом Ліни Костенко вдалося підібрати вагомні контраргументи, які спростовують відому російську ідею, зосереджену у трактаті В. Соловйова і поетично розвинуту О. Блоком, про походження праслов'янського етносу і про Росію як щит проти Золотої Орди. А де ж тоді була Україна? Чи не саме в Карпатах давні русичі-українці зупинили полчища ординців, не давши перекотитися їм через гори в Європу? І про це історична повість Івана Франка «Захар Беркут», що трактує героїчний подвиг українського народу, який, боронячи власну землю, захистив і Європу від татаро-монгольської навали.

Неприхована полеміка з відомими рядками О. Блока «*Да, скифы мы, да, азиаты мы!*» має місце у таких строфах із «Скіфської одіссей»:

Понад Дніпром жили все хлібороби,
що звав їх Геродот – борисфеніти.
Були людьми **не східної подоби**,
Лишили голос у віках дзвеніти.

Хліб на Побужжі сіяли на продаж,
тих скіфів називали орачами.
І далі теж була б цікава подорож –
там, де Волинь, Поділля, галичани.

Але чому на землях цих, де Київ,
іще до літописних лихоліть,
Так наче нам хто чорну дірку виів
у історичній пам'яті століть?

Що тут було, сам Геродот не знає.
Він тільки твердить, що за тих часів
кордон ішов від Дону до Дунаю,
від моря аж до прип'ятських лісів.

Чи все це разом – Скіфія і скіфи,
І кочові, й осілі, й паралати?
Крізь домисли, і вимисли, і міфи,
О, як її нелегко угадати! [11, с. 71].

Прикметно те, що авторка драматичної поеми через посередництво топонімів і гідронімів, щедро уведених у текст, посилаючись на Геродота, прямо вказуючи на хліборобську професію, властиву скіфам (у її інтерпретації), підкреслюючи їх співочий талант, орієнтує читачів на сприйняття прадавньої історії України, прямо і завуальовано вказуючи на її витoki й у скіфських степах. І цим заперечує блоківську версію. І доводиться ця ідея посправжньому коректно, у доладному співвідношенні наукових даних і гіпотез, викликаних геніальним прозрінням через товщу віків і замулених джерел. Але головне – у блискучій художній формі, що спонукає читати і перечитувати твір на одному подиху, щоразу відкриваючи нові смислові варіації, занурюючись у красу тексту, знаходити естетичну насолоду.

Зробити це художньо переконливо допомагає жанрова форма твору, авторське визначення якого не далеке від наукового. Порівняння «Скіфів» і «Скіфської одіссей» у цій царині дає підстави побачити полемічну спрямованість твору Ліни Костенко, активно застосований принцип контрверсії. Якщо жанрова природа «Скіфів» розмита (твір називають і «маленькою поемою», і «довгим віршем», сам О. Блок називав «поетичним

маніфестом»), то в другому випадку все чітко означено, хоч складників цього феномену як типу творів об'єднано чимало.

Інтертекстуальні зіставлення допомагають зрозуміти жанрову специфіку аналізованого тексту, який, за авторським визначенням, є **поемою-баладою**. «Хоч авторка твердить, – зауважує Іван Фізер, – «що зробився той гречин баладою», манера розповіді далеко не баладна. Щось на зразок меніппійської сатири, «Скіфська одісея», в залежності від сюжетної ситуації, поєднує різноманітні стильові засоби, починаючи від святково-підвищених до бурлескно-комічних» [13, с. 293].

Окрім уже зазначених поетикальних ознак, які вимагають детальнішого простеження, у «Скіфській одісеї» згадується ще одна архаїчна для сучасної літератури жанрова модель – діатриба [5, с. 75] вплив якої відчувається у тексті поеми на рівні інтертекстуальної полеміки з поемою Олександра Блока «Скіфи» та Володимира Соловйова «Панмонголізм».

За визначенням літературознавчого словника «Nota bene», слово «діатриба» в перекладі з грецької означає «філософська бесіда, розмова», «це жанр античної літератури, створений філософами-кініками (Ш ст. до н.е.), власне, *невелика за обсягом проповідь на популярну морально-етичну тему, подеколи у формі дискусії з уявним опонентом*. Діатрибі притаманна простота та жвавість викладу думок, яскрава образність, застосування риторичних прийомів» [7, с. 206] (Курсив мій. – В.С.).

Прикметно те, що Ліна Костенко не тільки ввела у художній текст теоретичний термін «діатриба», але жваво й естетично переконливо його застосувала для виокремлення й індивідуалізації одного з представників скіфського племені з числа собі подібних у побутових клопотах і різних за соціальним статусом. Цього другорядному героєві авторка поеми не тільки дала ім'я, але й нарекла його «засновником жанру діатриби»:

Варили бринзу. Ждали паші.
По сіль ходили в той же Крим.
А хто з одної випив чаші,
той був навіки побратим.

Щоб з'ясувати справи всі ці дальні,
символіці належне віддамо.
Поглибивши контрасти соціальні,
їм з неба впало також і ярмо.

Хто мав худоби тисячу голів,
а хто плуганився парою волів.

Були й раби. Рабами торгували.
І серед них філософи бували.
Наприклад, Біон був Бористеніт,
котрий любив на площі гомоніть.
І він був раб, і батько був рабом,
І довелось нелегко їм обом.

В порту почавши із соління риби,
він був засновник жанру діатриби

[5, с. 75] (Підкреслення моє. – В.С.).

Саме цим формальним ознакам відповідає «Скіфська одісея», в якій виклад історіософської концепції логічно продуманий, структурно виражений, всебічно підготовлений: із залученням науково перевірених фактів та полеміки з уявним опонентом, як і прямими опонентами – О. Блоком і В. Соловйовим. Так, уводяться мовні звороти, прикметні для наукового стилю, реферативно викладається максимальна кількість вірогідних версій: «*окрім легенд, є дані наукові, / теорії складніші теорем*» [5, с. 67], «*шари культур і древня топонімія / гіпотетично свідчать...*» [5, с. 67] тощо.

Однак серйозність поставленої мети, на позір, спростовується «легковажною» манерою відображення, що, окрім усього, не відповідає заявленому авторкою жанру балади зі властивим їй героїчним пафосом. «Балада» у «Скіфській одісеї» з жанру ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового ґатунку з драматичним сюжетом перетворюється на інтелектуальну бесіду та спосіб інтертекстуального зіставлення. Змістове начало у «Скіфській одісеї» вимагало від авторки адекватного у лексичному та стилістичному плані підбору способів зображення й вираження, оскільки подія в основі твору історіософськи важлива, за словами Ліни Костенко, «*віконце в правду*».

Поєднання різностильових ознак, прикметне для наступного розвитку подій, здійснено за принципом зміни розповідної манери, що передусім залежить від **образу наратора**, активного в сюжетному розвитку «Скіфської одісеї» суб'єкта, який відповідно до ситуації виконує різні функції:

1. В експозиційній частині виражає ставлення до події; виступає як сторонній спостерігач, цікавий до неординарного явища, однак людина пересічна, далека від науково-історичних узагальнень.

2. Поступово він стає сучасником «баладного гречина», переслідуючи мету представити цей персонаж «живим, не древнім, не древнім, не міфічним».

3. Потім перевтілюється в образ незнайомого супровідника на загадковій дорозі історії від античності до сучасності – філософа, етнографа, лінгвіста, історика.

Лексично неоднорідною є також презентація текстуального матеріалу. Вражаючий ефект досягається змішуванням стилістично неоднорідних номінативних та маркованих слів, як і введенням відверто прозаїчних, «неліричних» образів. Так, у початкових рядках поеми-балади такі словесні комбінації, що створюють образні ряди, якнайприкметніше демонструють парадоксальне змішування трагічного, ідилічного та побутово-заземленого, почасти вульгарного. У першому катрені подається психологічно інтригуюча деталь: «латаття жовте світиться, як свічечки! / то на чийсь біді, то на чийсь біді...» [5, с. 60]; образ водяника додає пейзажеві містичного відтінку. Однак відразу після того тональність та ритміка змінюється. Катрени з перехресним римуванням змінюють дистихи. Інтонація прискорюється, зникає символічний підтекст образу латаття; у візуальний пейзажний ряд вводяться «качки», «корови», а очікувана містична інтрига розв'язується несподівано повідомленням про те, що «в торфі під корчами, / лежав скелет з коштовними речами. / Античний посуд, амфори, лутерії. / Соми, що наковтались біжутерії. / Великий дзбан з Афіною Палладою» / Відтак зробився той гречин баладою» [5, с. 60].

Надалі манера оповіді нагадує анекдот із властивими для цього жанру просторіччями та фразеологізмами: ненормативне «гречин» замість «грек», «ужити добрячого напою». Задля сцени прощання добираються такі лексеми і словосполучення, що складаються у короткий, але виразний діалог: шаблонне «сльзьми заплакавши гіркими», реакцією на що стало «чого ревеш?». Темп розповіді доволі швидкий, речення короткі, переважно прості. Інформація лаконічна, візуальні образи змінюються швидко, але подієвість таким чином не презентується, бо у такій своєрідній лексично-мовній подачі центральним залишається сам оповідач, іронічний і саркастичний. У «Скіфській одіссейі» образ автора, ліричного героя, оповідача має більше відмінностей, ніж спільних рис. Ці образи різко протиставлені: від рафінованого інтелектуала-історика, далекого від земних поневірянь нещасного грека, до диктора

популяризованих версій. Для першого властиво вживати специфічні терміни, вузько спеціальні назви, для другого – задля комічного ефекту вводити неологізми, стилізувати давноминулий час лексикою ХХ століття. У такій меніппейній поліфонії образ автора не зникає, його голос чутно якнайпрозоріше, без менторства і дидактики. Він не прихований за персонажами і не розщеплений у пейзажах та художніх деталях. Зникає безособовість, з'являється «я»:

О музи геліконів степових!
О жриці вогнищ, вже давно погаслих!
Вода джерел, од спеки неживих,
Була не вельми щедра для Пегасів.

Я чую ваші дивні голоси.
Зап'ястя рук не звикли до мережок.
Чаклунський чар космічної коси
І золоті півмісяці сережок.

О музи, музи кам'яні!
Де грім душі, народжений з любові?
Ви мовчите. Ви плачете в мені.
Душа тисячоліть шукає себе в слові [5, с. 91].

І хоч баладне начало, задеклароване в авторському жанровому визначенні, зовні притлумлене, воно все ж озивається героїчним пафосом, що супроводжує багатовікове тривання України в часах перехідних і вічних. І супроводжується воно меніппейністю, що наділена таким формальним принципом, як *суміш*, якій властива «пряма двомовність» (М. Бахтін), жанрова маргінальність. У «Скіфській одіссейі» дається взнаки типологічна ознака меніппейі – усунення епічної чи трагічної дистанції в зображенні серйозних предметів; глибоке критичне переосмислення історії та міфології; навмисна відмова від стилістичної єдності; змішування високого й низького; пародійне цитування; змішування типів мовлення, дискурсів; наявність у ній відкритої чи прихованої полеміки з різними «володарями дум», алюзій, ремінісценцій. Унаслідок цього драматична поема Ліни Костенко є гетерогенною сумішшю естетичних прийомів і законів, а тому твір вельми складний як з погляду

досконалого, хоч і простого, трактування академічних і екзистенційних філософських ідей, так і з точки зору художньої форми.

Отже, діалог української і російської культур, здійснений у площині скіфської теми, доводить не тільки паритетність духовних перегуків, але й вагомість контрверсій, що призводить до оригінальності творчих досягнень.

Спеціальне вивчення «Скіфської одісеї» Ліни Костенко і «Скіфів» Олександра Блока, сутності діалогу між ними спростовує полемічний закид на адресу неповноти української літератури та її провінційності.

Завдання полягає тепер у тому, щоб діалогічність культур вийшла ще на один рівень – літературознавчий, – щоб російські дослідники прочитали визначні твори українських майстрів Слова і знайшли точки сходження і відштовхування, що є предметом і метою компаративної аналітики, необхідної наукової стратегії у глобалізованому і все ж роз'єднаному світі.

Література.

1. Блок Александр. Собрание сочинений в 8-ми томах / Александр Блок. – Москва- Ленинград: Гослитиздат, 1960-1963.
2. Зубова Л.В. Цикл Марины Цветаевой «Скифские» – послание Борису Пастернаку (Электронный ресурс) / Л.В. Зубова. – Режим доступа: [http // www. ipmce su / – tsvet / WINNN / zubova / skf.ntnl](http://www.ipmce.su/~tsvet/WINNN/zubova/skf.ntnl).
3. Ильёв С. П. Куликовская битва как «символическое событие» (Цикл «На поле Куликовом» Блока и роман «Петербург» Андрея Белого) / Степан Ильёв // Александр Блок: Исследования и материалы. – Л.: Наука, 1991. – С. 22-40.
4. Костенко Ліна. Сад нетанучих скульптур / Ліна Костенко. – К.: Радянський письменник, 1987. – 203 с.
5. Костенко Ліна. Вибране / Ліна Костенко. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
6. Костенко Ліна. «А може, й гординя – гординя великої гіркоти» / Ліна Костенко // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: Матеріали круглого столу. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 105 с. : іл.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р.Г. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
8. Моклиця Марія. Міф як альтернативна реальність в літературі ХХ століття / Марія Моклиця // Українська мова і література. – 2001. – № 1. – С. 57-68.
9. Найдан Майкл. Інші поети в творчості Ліни Костенко / Майкл Найдан // Сучасність. – 1994. – № 10. – С. 151-163.

10. Панченко Володимир. Поема Ліни Костенко «Скіфська одісея»: полеміка з Олександром Блоком / Володимир Панченко // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – С. 17-22.

11. Соловьёв Владимир. Панмонголизм / Владимир Соловьёв // Избранное. – М. : Диамант, 1998. – 448 с.

12. Соловьёв Владимир. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением повести об антихристе / Владимир Соловьёв // Соч. в 2 т. – М. : Мысль, 1988. – Т. 2. – 822 с.

13. Фізер Іван. Шедеври поетичної мітоїсторії Ліни Костенко / Іван Фізер // Сучасність. – 1988. – № 7/8. – С. 291-296.

14. Фокина С. А. Влияние авангардной эстетики на коммуникативные стратегии в цикле М. Цветаевой «Скифские» / Светлана Фокина // IV Международные севастопольские кирилло-мефодиевские чтения: Сб. научных статей. – Т. II. – Севастополь : Гит пак, 2010. – С. 594-601.

Светлана Фокина

МИФ О ЧЕХИИ В СТИХОТВОРЕНИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ «ПРАЖСКИЙ РЫЦАРЬ»

Стихотворение М. Цветаевой «Пражский рыцарь» написано в период ее проживания в Чехии и посвящено рыцарю Брунсвику, апокрифическому покровителю Праги. В письме Б. Пастернаку поэтесса писала: «Есть у меня в Праге друг, каменный рыцарь. Он стоит на берегу Влтавы и охраняет мост. И если есть у меня ангел-хранитель, то это именно он, с его львом, с его мечем и с его лицом» [11; 6/2; с. 263].

ПРАЖСКИЙ РЫЦАРЬ

Бледно – лицій
Страж над плеском века –
Рыцарь, рыцарь,
Стережущий реку.

*(О найду ль в ней
Мир от губ и рук?!)
Ка – ра – ульный
На посту разлук.*

*Клятвы, кольца...
Да, но камнем в реку
Нас-то – сколько
За четыре века!*

*В воду пропуск
Вольный. Розам – цвесь!
Бросил – брошусь!
Вот тебе и месь!*

*Не устанем
Мы – доколе страсть есть!
Мстить мостами.
Широко расправьтесь,
Крылья! В тину,
В пену – как в парчу!
Мосто – вины
Нынче не плачу!*

*– «С рокового мосту
Вниз – отважься!»
Я тебе по росту,
Рыцарь пражский.*

*Сласть ли, грусть ли
В ней — тебе видней,
Рыцарь, стерегущий
Реку — дней.*

27 сентября 1923 [10; 2, с. 128]

В своих письмах поэтесса не раз признается в любви к Чехии, Праге и рыцарю Брунсвику, предание о котором было ей не известно. В одном из писем к А. Тесковой М. Цветаева высказывает просьбу: «Жду истории своего

рыцаря. Все что знаю – что это он добыл Праге двуххвостого льва. Напишите мне, <...> с кем дрался, где блуждал, откуда привел льва» [10; 6/2, с. 145]. М. Цветаевой, изначально не знающей истории Брунсвика, импонирует обретение символического ангела-хранителя, что согласуется с ее представлениями о братстве и становится знаком преемственности Чехии.



Чешский писатель конца XIX века Алоис Ирасек включает легенду о Брунсвику в «Старинные Чешские Сказания», где сказано, «был молодой князь благороден и справедлив. <...> на третьем году своего правления решил он постранствовать по белу свету, чтобы возвеличить язык своей родины» [4, с. 88]. Приключения Брунсвика оказываются испытаниями его доблести и верности долгу стать опорой для Чехии. Поиски князя направляла его убежденность: «Мой отец добыл знак орла, а я хочу добыть знак льва» [4, с. 89]. Характерны, обретенные в странствиях Брунсвиком, друг лев и волшебный меч. Лев как символ «мужества, храбрости, верховной власти, благородства, гордости» [12] и «воплощение героического начала» [12] олицетворяет царственность и отвагу. Меч наделяет рыцаря силой, призванной соответствовать его духовному предназначению. Лев, будучи верным другом и спутником Брунсвика, выступает не только в качестве волшебного помощника, но и своего рода альтер эго князя – покровителя Чехии и Праги. В соответствии с символической традицией лев «... одна из ипостасей сфинкса

и херувима» [11; с. 94], что расширяет смысл дружбы льва и князя Брунсвика, которую с учетом такого семиотического потенциала можно расценивать как знак Божьего благословения данному рыцарю за чистоту его помыслов и отвагу. Согласно чешской легенде лев не покидает князя даже после его смерти: «не захотел лев жить на белом свете без своего господина. Тосковал он и чах. И, печально зарывав в последний раз, умер на могиле Брунсвика» [4, с. 104].

На гербе Чехии в качестве эмблемы «власти над подданными» [11, с. 94] двухвостый лев в короне, изображенный попарно с орлом. Появление льва на чешском гербе обусловлено как его аллегорией доблести и величия, так и сказаниями о князе Брунсвике.



В приводимом выше письме к А.Тесковой М.Цветаева упоминает двухвостость брунсвикова льва, считая этот признак важным для легенды о Пражском рыцаре. В сказаниях о Брунсвике, приводимых Алоисом Ирасеком, о двухвостости льва и какой-либо его магической функции, кроме как быть верным другом, помощником и защитником рыцаря, ничего не говорится. Волшебной функцией наделяется меч, обретенный Брунсвиком в странствиях и о котором сказано: «Прочно и глубоко замурован он (меч – С. Ф.) в одном из устоев Карлова моста – в том месте, где стоит статуя Брунсвика с каменным львом у его ног. Перед своей смертью повелел Брунсвик тайно замуровать туда меч, и там покоится уже много веков это чудодейственное оружие. Объявится он только тогда, когда будет чешскому королевству всего горше» [4, с. 105].

Согласно изысканиям историков прототипом мифического рыцаря Брунсвика, появившегося в чешских средневековых преданиях, стал реально существовавший король Пржемысл II. «Самое раннее изображение двухвостого льва относится к 1247 году. Оно появилось на печати наследника чешского престола, молодого маркграфа Моравии Пржемысла Отакара II и

печати города Брно» [2]. Позже герб со львом выступает как символ королевской власти занявшего престол Пржемысла Отакара II. Касательно объяснения двухвостости льва у исследователей нет единого мнения. Одна из наиболее убедительных версий, что Пржемысл II, наделив льва на своем гербе двумя хвостами, «... хотел подчеркнуть единство Чехии и Моравии под рукой чешского короля. Возможно, он считал необходимым найти символ своего единения с отцом, который, будучи чешским королём, передал сыну руководство Моравией» [2].

В аспекте геральдического потенциала символика двухвостости льва, напоминающая переплетающиеся языки факела, видимо знак связи с огненной стихией. Ипостась льва как «святоносного символа огня и солнца» [1, с. 273] отображает способность быть светочем для Чехии, оберегая ее величие.

Историю рыцаря Брунсвика М.Цветаевой было суждено узнать значительно позже. В письме к А.Тесковой 1939 года поэтесса заметила: «... меня поразил (в жизнеописании Брунсвика – Ф. С.)... страх Рыцаря перед ласковостью льва. Не боявшийся чудовищ – кротости убоился» [10, с. 147].

В 1923 году, не зная предания о Пражском рыцаре, М.Цветаева создает свою легенду о нем, отразившуюся в подтексте стихотворения.

Обретение каменного ангела-хранителя, обыгрываемое в тексте, знаковая в цветаевском поэтическом мире ситуация. Образ рыцаря, возвышающегося над Влтавой, включается в функционирующий в ментальном универсуме М.Цветаевой смысловой ряд: бледнолицый рыцарь – каменный ангел – собрат – «одноколыбельник». Эта парадигма значений соотносится с цветаевской рецепцией рыцарского кодекса в контексте осмысления доблести и братства.

Интерпретируя феномен рыцарства М.Цветаева трансформирует культурную модель, созданную Средневековьем и предписывающую определенный тип куртуазного поведения: *рыцарь, воспевающий Прекрасную Даму и поклоняющийся ей*.

Основой средневековой культурной модели является принцип, утверждающий «благородное и непорочное служение даме» [9, с. 125]. Более того, доминантой рыцарского кодекса выступает «в соответствии с метафорической схемой, заимствованной из феодальных структур» [3, с. 485] идея: «женщина – это сюзерен, мужчина – ее вассал» [3, с. 485]. Именно куртуазная любовь стала «визитной карточкой воспитанных в себе возвышенных и благородных чувств, ставящих идеального рыцаря вровень с

земными владыками» [7, с. 436], а идеал куртуазности «...нашел своего хрестоматийного героя в романном образе “лучшего рыцаря в мире” Ланселота...» [7, с. 436].

В цветаевском варианте женщина-поэт, наделенная андрогинными чертами, воспевает героя, обретающего в ее лирике ипостась рыцаря. Обыгрывание рыцарской доблести наиболее частотно соотносится с темой Сергея Эфрона. Такой союз в осмыслении поэтессы оказывается, прежде всего, братством – общей сопричастностью рыцарству («В его лице я рыцарству верна»). Модель созданная М. Цветаевой, фиксирует ряд аспектов отношений женщины-поэта и рыцаря. Если идеалом средневековой рыцарской культуры были моральная безупречность, отвага и преданность Прекрасной Даме, то в поэтическом мире М. Цветаевой верность женщины-поэта рыцарю выражается в воспевании его, в стремлении служения ему и зачастую покаянии перед ним. Подобная поведенческая стратегия в контексте цветаевского мифа оказывается проявлением высшей преданности. Рыцарь предстает в ипостасях юноши, воина, ангела-хранителя. Смысловым ядром отношений женщины-поэта и рыцаря в цветаевской модели в отличие от типа поведения, предписанного законами куртуазности, становится именно братство.

На ипостаси ангела-хранителя, приписываемой рыцарю у Карлова моста, М. Цветаева настаивала в своих письмах, обращенных к различным адресатам: Б. Пастернаку, А. Бахраху, А. Тесковой. В ряде писем разных лет возникают упоминания Пражского рыцаря. М. Цветаева утверждает: «... Пражский рыцарь – навеки мой» [10; 6/2, с. 100]. Брунsvик воплощает с точки зрения поэтессы высшую доблесть и «символ верности (себе! не другим)» [10; 6/2, с. 13].

Не менее примечательный факт, что М. Цветаева считает Брунсвика схожим с нею лицом, о чем сообщает в письме А. Бахраху: «У меня есть друг в Праге, каменный рыцарь, очень похожий на меня лицом. Он стоит на мосту и стережет реку: клятвы, кольца, волны, тела. Ему около пятисот лет и он очень молод: каменный мальчик. Когда Вы будете думать обо мне, видьте меня с ним» [10; 6/2, с. 286]. Но существует и другая версия оценки облика рыцаря М. Цветаевой. И. Кудрова повествует о том, что поэтессе было дорого сходство рыцаря с ее супругом Сергеем Эфроном, которому в юности она посвятила стихотворение «Я с вызовом ношу его кольцо». И. Кудрова, обращаясь к чешскому периоду жизни М. Цветаевой, замечает: «Марина подолгу вглядывается в рыцаря: он кажется ей похожим на Сергея, мужа, –

жертвенностью и чистотой облика...» [5, с. 47]. А. Труайя в своей книге о М. Цветаевой выдвигает альтернативное предположение: «Ей показалось, будто Родзевич – ну, точь-в-точь статуя рыцаря Брунсвика на Карловом мосту...» [8, с. 232]. По утверждению М. Слонима, именно он привел М. Цветаеву к Карлову мосту, где находится изваяние рыцаря. В книге В. Лосской приводятся следующее воспоминание М. Слонима: «Во время одной из наших прогулок я ей показал рыцаря, это было в старинных кварталах, по ту сторону реки, в Праге, которую она очень любила. Через день после этой прогулки я получил от нее стихотворение “Пражский рыцарь”» [6, с. 93].

Но более важно, чем выяснение скрытого адресата стихотворения, то, что цветаевский «Пражский рыцарь» становится признанием духовной близости Чехии, а «Бледно – лицый страж» – хранитель Праги – центр цветаевского мифа о Чехии как новой духовной родине. В письмах к А. Тесковой в течение многих лет М. Цветаева неизменно признается в любви к Чехии и ее центру – Праге.

1926 г. – «Прагу я люблю самым нежным образом...» [10; 6/2, с. 20] ; «Прага – <...> мой любимый город» [10; 6/2, с. 23].

1927 г. – «Как я хочу в Прагу! <...> В жизни не хотела назад ни в один город, совсем не хочу в Москву <...>, а в Прагу хочу, очевидно пронзенная и замороженная» [10; 6/2, с. 34].

1938 г. – «О, как я скучаю по Праге и зачем я оттуда уехала?» [10; 6/2, с. 137]; «... лучшее в Праге было – Рыцарь, а в Карловом Тыну – не мой юный спутник (<которо> давно забыла), а сам старый Тын» [10; 6/2, с. 143].

Кроме акцентированности рыцарской тематики не менее значимым представляются авторские коды, связанные с цветаевским мифом о Чехии как местом духовно ей близким, а также символикой воды и мифологемой Леты.

Образ рыцаря над Влтавой, «стерегущего реку», становится модификацией двух мифологем, различных по своей семантике и культурной составляющей. Рыцарь Брунsvик в подтексте цветаевского стихотворения соотносится с трансформированной функцией Харона и в тоже время выступает в роли своего рода ангела хранителя лирической героини.

Воображаемый прыжок с Карлова моста в воды Влтавы «В пену – как в парчу!» становится знаком не только гибели, но и обручения с Чехией и ее хранителем – Пражским рыцарем.

Литература.

1. Андреева В. Лев / В. Андреева, А. Ровнер // Энциклопедия. Символы. Знаки. Эмблемы. – М.: Астрель, АСТ, 2004. – С. 273–279.
2. Гарбицкий С. Чешские государственные символы: Герб Чехии [Электронный ресурс] / С. Гарбицкий // Пражский телеграф. – Режим доступа к ист.: <http://www.czechtoday.eu/istoriya/cheshskie-gosudarstvennie-simvoli-qerb-chechii.html>
3. Зюмтор П. «Куртуазия»; [пер. с франц. И. К. Стаф] / П. Зюмтор // Опыт построения средневековой поэтики. – СПб.: Алетейя, 2003. – С. 480–489.
4. Ирасек А. Старинные чешские сказания / А. Ирасек; [пер. с чешск. Ф. Боголюбовой]. – М.: Правда, 1987. – 368 с.
5. Кудрова И. Путь комет: в 3 т. / И. Кудрова. – Т. 2.: После России. – СПб.: Крига; Изд-во Сергея Ходова, 2007. – 560 с.
6. Лосская В. К. Марина Цветаева в жизни: Воспоминания современников / В. К. Лосская. – М.: ПРОЗАИК, 2011. – 384 с.
7. Лучицкая С. И. Рыцарство / С. И. Лучицкая // Словарь средневековой культуры / [под ред. А. Я. Гуревича]. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. С. 431–437.
8. Труайя А. Марина Цветаева / А. Труайя. – М.: Эксмо, 2003. – 480 с.
9. Хейзинга Й. Гл. 4: Рыцарская идея / Й. Хейзинга // Осень средневековья / [сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатели Д. Э. Харитоновича]. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 114–130.
10. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб; Книжная лавка – РТР, 1998.
11. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов / Е. Я. Шейнина. – М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2001. – 591 с.
12. Энциклопедия символов и знаков: Лев [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ист.: <http://sigils.ru/symbols/lev.html>

III. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ И ЭТНОМЕНТАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

Валентина Колесник

БОЛГАРИН: В ЗЕРКАЛЕ КЛАССИКОВ БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Национальный характер и картина мира определяются прежде всего социально-культурными, биологическими факторами, условиями жизни народа, в том числе и природными. Равнинный степной характер наложил отпечаток на историю России – равнина не терпит ничего, что могло бы подняться над ней. И широта русской души, и ее противоречивость объясняются также огромными просторами, неисчерпаемыми богатствами русской земли. Исследуя особенности русской души Ф. М. Достоевский писал: «Русский человек слишком широк, не мешало бы его сузить, так как в нем одновременно уживаются и самые высокие и самые низкие желания». Что касается Болгарии, то ее территория примечательна в вертикальном отношении.

Болгария – преимущественно горная страна. Горы занимают важное место в болгарской картине мира. Горный рельеф и жаркий климат в значительной степени определяют особенности материальной и духовной жизни болгарского народа. Совершенно очевидно, что жителям гор свойственна особая психология, особый взгляд на жизнь. Большинство деятелей болгарского национального и духовного возрождения происходят из горных селений: Васил Априлов, Петко Славейков, Георги Раковски, Любен Каравелов, Христо Ботев, Иван Вазов. Горы принимают непосредственное участие в формировании свободолюбивого духа болгар, закаляют их характер, воспитывают смелость и предприимчивость.

Особенности национального рельефа отражаются и в художественной литературе. Горы – сквозной образ многих болгарских поэтов. Один из самых совершенных образцов болгарской прозы – «Старопланински легенди» Йордана Йовкова. Горы связаны в сознании болгарина с конкретными событиями или легендами. Рильский монастырь – оплот болгарского духа и культуры – *българцини*. Шипка – место ожесточенных боев русских войск и болгарских ополченцев с турками. Пирин – излюбленное место самодивов –

прекрасных фантастических существ женского пола, в белых одеждах и с развевающимися волосами, которые воспеты Христо Ботевым в знаменитом стихотворении «Хаджи Димитър».

Географические условия, особенности рельефа обусловили особое восприятие пространства и ориентации в нем. По определению Георги Гачева болгарин «не любит прямой линии», он боится пустоты. Для болгарина символ движения – это не дорога, уводящая в даль, а стебель, пронизывающий пространство вертикально. Действительно, есть языковые факты, показывающие, что оппозиция «вверх-вниз» для болгарина более значима, чем «вперед-назад». Самое интересное в этом плане – это семантическое развитие слов *горе* и *долу*. На вопрос *Как си?* – ‘Как дела?’ Как правило, отвечают *Горе-долу* ‘так себе’.

Противопоставление верх-низ – одно из самых древних мифологических координат, упорядочивающих все мироздание. Оно обнаруживает себя в устойчивых сочетаниях, загадках, анекдотах. Болгары с их вертикальной ориентацией в пространстве придумали следующую шутку: У меня такая маленькая квартира, что собака виляет хвостом не слева-направо, а вверх-вниз [9, с. 16].

Символом верха и низа в болгарской культуре является колпак. И, если принято считать, что все русские писатели XIX века вышли из шинели Гоголя, то болгарские – из-под колпаков Ботева и Яворова. Колпак в болгарской культуре атрибут мужчины, символ родовой связи поколений, символ земной жизни, мужской потенции и одновременно символ верха – связи с космосом, видимого и невидимого мира. В некоторых обрядовых церемониях он может даже заменять мужчину, например, в свадебной обрядовости – сватовстве, если парень весной, летом и осенью пасет овец в горах или работает по найму, его могут засватать и без него, а только с его колпаком, в таких случаях говорят – *годили го с калпака* – ‘засватали его колпаком’ [11, с. 6]. Колпак может служить не только символом верха, но и низа. Ударяя колпаком о землю перед девушкой, которая ему нравится, он как бы говорит – *и горе и долу съм добре* – ‘все у меня в порядке (и внизу и вверху)’.

Во время турецкого рабства болгары должны были носить колпак нахлобученным до глаз (*нахлупен до очи*). Бунтовщики и гайдуки носили колпак *накриво* и подкручивали усы. *Засукани мустаци* и *накривени калпаци* были символами свободолюбия. *Накривени калпаци* носили участники Апрельского восстания, подчеркивая этим свою независимость и свободу. Воевода Георги Бенковский, а позже и другие борцы за свободу (апостолы)

носили колпак с красным дном и павлиным пером. Михалаки Георгиев в рассказе «Тошо» отмечает следующую символику колпака: выражение ярости (*намъкне капа на очи, като че ли си му къщата запалил*), безразличия или скромности при похвале (*понаведе капа на чело*), стыда (*наведе глава*), стеснительности (*капа в ръце*) [2, с. 15].

Колпак – атрибут пастухов и огородников. Мещане и торговцы носили фес – т.е. они заменили колпак фесом. Таким образом происходило социальное расслоение. В рассказах Михалаки Георгиева подчеркивается знаковость колпака и после Освобождения. Если во времена турецкого рабства колпак был в оппозиции к фесу, то после Освобождения – в оппозиции к цилиндру – новому веянию европейской культуры. Это отражено, например, в произведении Алеко Константинова «Бай Ганьо». Константин Иречек – автор знаменитой истории Болгарии – вернулся в Вену в колпаке и высоких сапогах, подчеркивая свою близость к народу и уважение к его культуре, чем изумил всю немецкую публику в ресторане.

У Пейо Яворова – известного болгарского поэта эпохи модернизма – колпак был знаком мужской эротичности, переходящей в творческую энергию. Именно шапкой Яворов зачастую выражал свое отношение к собеседнику. Свои старые колпаки он раздаривал своим друзьям – молодым писателям и поэтам, особенно любил белые колпаки еще со школьной скамьи.

Колпак *горе и долу* – символ болгарской мужественности. В быту у него низшая функция (направленная вниз – *надолу*) – он служит продолжению рода, на площадях – у него высокая космогоническая миссия, отстаивания отечества и державы.

Говоря о модели мира болгарина, стоит вспомнить об улитке (болг. *охлюв*). Терпеливая и независимая, она таскает на себе свой домик-раковину. И уже этим вызывает сочувствие и симпатию болгарина. По словам Г. Гачева, «улитка – сама себе тело и сама себе дом – это микроболгарин с его идеалом «къща» – закрытого пространства» [1, с. 130]. У Ст. Михайловского есть басня «Орел и охлюв», где орел высокомерен (как положено царю) и неумен, а улитка – скромна и достойна уважения: она сама, «ползком», зарабатывает себе место под солнцем.

В болгарской культуре есть и свои растительные символы. Из деревьев это прежде всего *дъб* и *топола*. Дуб служит образцом стойкости, вечности, мужественности, а тополь – стройности, женственности, нежности. Именно в таком архетипическом качестве они используются в фольклоре и поэзии. А также *божур* ‘пион’ и, конечно же, роза: «Роза живет мало, но в ее короткой

майской жизни больше сладких минут, чем в многолетнем существовании вербы... Если ты живешь, то это жизнь, а если дремлешь – то это дремота», – писал Любен Каравелов. Ленивую, «дремлющую» семейную пару писатель сравнивает с двумя огромными желтыми неподвижными дынями на бахче [4, с. 18].

Дом для болгарина непосредственно связан с землей, что вполне соответствует психологии крестьянина. Об этом мечты героя повести Георги Караславова «Селкор», который собирается жениться на дочери хозяина: Он сразу думает о том, сколько ему дадут наделов земли и за сколько лет он их удвоит: *През ума му минаваха хиляди сметки. Колко ниви ще му отделят? Колко ще му се паднат? За колко години ще ги удвои?* [5, с. 25].

Социальные конфликты, отраженные в болгарской литературе XIX-XX вв., часто связаны с ситуацией раздела наследства и правом собственности на землю. Классический пример – произведения писателя Димитра Иванова, известного под псевдонимом Елин Пелин. В повести «Гераците» описывается распад патриархальной семьи: новое поколение Гераков требует немедленного раздела отцовского имущества. В повести «Земля» стяжатель-земледелец поднимает руку на родного брата, чтобы присоединить к своим владениям полосу земли.

И сегодня для болгарина характерно отношение к земле как кормилице, поэтому возделывается она с любовью и знанием дела. Вот с каким поэтическим вдохновением рассказывает писатель и общественный деятель Константин Петканов, что такое земля для болгарина: «Ей он посвятил всю свою жизнь – всю жизнь во всем экономит, чтобы купить землю. Ради нее он бьется с соседями, сорится с братьями, воспекает ее в песнях как единственную мать, и на смертном одре он говорит: земля меня зовет. Ради нее он оставляет своих близких. Для него она живая – сердится, радуется, утоляет жажду» [10, с. 402].

Говоря о трудолюбии как об одном из основных качеств болгарина, исследователи подчеркивают: речь идет именно о сельском труде. А всякая другая работа – это от лени, только с целью извлечь прибыль без труда.

А. Г. Марков, анализируя творчество И. Вазова, его самое значительное произведение «Под игото», написанное в Одессе, считает, что писатель склонен был идеализировать национальные черты: трудолюбие, привязанность к земле, дому, семье, влечение к образованию и науке, жизнелюбие, бескорыстная любовь [8, с. 131]. Однако сама действительность, по мнению критика, оправдывает эту идеализацию.

Таким образом, дом и земля – важнейшие составляющие концептосферы болгарина, с ним связаны такие присущие ему качества, как хозяйственность и трудолюбие.

Однако условия жизни и общественная традиция не очень-то располагают болгарина к отвлеченным умствованиям, его мышление лучше всего проявляет себя применительно к конкретным, приземленным, личностным темам. Георги Гачев так писал об этом: «В Болгарии трудно мышлению быть отвлеченным».

Приниженный к земле, болгарин вложил свою душу в уход за землей, потому ее плоды – это для него как творения художника, а вкушение – высокоэстетический, созерцательно-духовный, а не просто потребительский акт насыщения.

Сцены трапезы популярны в болгарской литературе. Тыква и фасоль служат символами простой еды, бедного дома, потому лексема *тиквеник* в болгарском языке имеет значение 'недотепа' и 'житель равнины', а *фасулковци*, придуманное когда-то Пенчо Славейковым, означало 'ограниченные, недалекие люди'.

Классической в болгарской литературе является сцена трапезы Бай Ганю в гостях у Иречека. Бай Ганю – это собирательный, окарикатурный образ болгарина, который решил составить себе капитал на торговле розовым маслом. Набив перекидные холщовые сумки – *дисаги* – миниатюрными флакончиками (*мускалчета*), он отправляется путешествовать по Европе. В Праге заявляется в гости к профессору-историку Иречеку, имя которого встречал в газетах, и профессор вынужден пригласить его на обед. На обед подают суп. Суп – понятие европейское, а свое, родное – *чорба* – похлебка, которая готовится из разных продуктов. Вот одна из сцен обеда:

... Това какво е, супа ли е? А, аз обичам супа. Чорбата е турско ядене. И ний сега повече супа ядем. Ах, пърдон, извинете, уцапах ви бохчата...

Увлечен от желание да се препоръча за цивилизован човек... той събира част от супата с лъжицата.

- Аз имам чушка в дисагите си... Две стигат за петима ни, страшно са люти... чакайте аз да си разтрия, че да ви покажа, какво се вика супа... И почна да сърба; ама сърба българинът, не се шегува, триста псета да се сдавят, не могат го заглуши... 'И триста псов не могат заглушить его сербание'.

Ние много хляб ядем, ама с таквази чорба, пърдон, с таквази супа цял самун хляб изядам. Бас държа ('бьюсь об заклад, спорим?')... [7, с. 53-54]

Жадность, самодовольство, невежество, бесцеремонность, наглость – основные черты бай Ганьо. Образ нового болгарина, зарождающегося буржуа вызывал у современников разные чувства. В России В. Короленко, а затем и М. Горький отказались издавать перевод повести А. Константинова на основании того, что она унижает болгарина, представляет его в искаженном свете. В Болгарии же образ стал национальным символом, есть даже термин *байганювщина*.

Хозяйственная жилка болгарина естественно предполагает расчетливость, даже некоторую скуповатость или «прижимистость». Эти качества мы наблюдали на примере бай Ганьо. И габровцев.

Характерно, что в болгарском языке довольно много слов для обозначения понятий «сделка, махинация, выгода, польза, прибыль, выигрыш»: *файда, алъш-вериш, гешефт, далавера, аванта, келепир* 'халява'. Большинство из них заимствованы из турецкого языка, это говорит о том, что искони болгарину эти понятия не были присущи.

Болгарин не склонен ничего принимать на веру, он любит сам во всем убедиться, оставляя резерв для сомнения и принятия другой истины. Таким образом, неуверенная форма его суждений одновременно означает допущение других горизонтов познания, ожидание истины с разных сторон [9, с. 59].

Болгарин недоверчив и несговорчив – это отмечают все исследователи, в его душе царит дух отрицания. Большое количество устойчивых сочетаний означает сомнения, недоверие, скепсис.

Недоверчивость и склонность к сомнениям можно было бы также считать свойством крестьянской психологии. С лингвистической точки зрения важно то, что данный аспект смысла грамматикализуется – в пересказывательном (умозаключительном) наклонении, конклузиве – для говорящего и слушающего важна достоверность-недостоверность передаваемой информации. Одно дело сказать – *Дядо Стоян отиде по работа* (изъвительное наклонение), а другое – *отишъл по работа* – ссылка на чужие слова – 'сказал, что пошел по делам' или 'говорят, что пошел' – либо выражается некоторый скепсис, недоверие к передаваемой информации – 'якобы пошел по делам'. Ученые считают, что данная граммема уходит корнями в народную психологию, в желание болгарина подвергать все сомнению и, одновременно, в широко понимаемую толерантность, терпимость к иным точкам зрения.

Еще одно важное качество болгарина – его сдержанность. Он не любит раскрывать свою душу и изливать свои эмоции на собеседника, скорее

наоборот – его жизненный принцип – скромность и замкнутость: то, что психологи называют интравертностью. Филолог-германист К. Гълъбов в одном из своих эссе называет болгарина «человек свирели» – *човекът на кавала*, имея в виду, что ему изначально присуща углубленность в себя, сосредоточенность на своих переживаниях – объясняя это пятивековым рабством [3, с. 205].

В то же время южный темперамент болгарина проявляется в его предрасположенности к соперничеству, состязательству. Можно условно назвать эту черту азартностью – любит спорить, заключать пари или подначивать своего собеседника: *хайде де, я да видим...*

Т.о. в болгарском характере сочетаются очень разные, подчас даже противоречивые качества. В подтверждение этому приведем этнопсихологическую характеристику, которую дает своим соотечественникам софийский профессор М. Семов: «болгарский характер – это характер парадоксов, характер противоречий: характер отрицания и созидания одновременно. Достоинства и *шмекерлъка* – шахрайства. Трудолюбия и расточительства. Ученолюбия и недоверия к интеллигенции. Непокорства и рабского духа. Характер большой нации и нации, все еще не уверенной в себе» [12, с. 20].

Классики болгарской литературы (И. Вазов, Елин Пелин, Й. Йовков, Эмилиян Станев, Д. Димов) успели уловить пульс эпохи и отразить в своих произведениях самые характерные черты болгарина, его моральный облик в судьбоносные периоды истории Болгарии. В XX веке болгарский повествовательный гений предпочитает рассказ – это ведущий жанр болгарской прозы. Болгарские исследователи объясняют это отсутствием достаточно продолжительной исторической дистанции между судьбоносными событиями нации, дистанции необходимой для структурирования романских форм [7, с. 5].

Для новой, современной болгарской литературы характерны лапидарные формы фейлетоны, рассказы – притчи, анекдоты, эссе, что, как отмечают исследователи, характерно для переходных периодов исторического развития того или иного этноса. Миниатюризация не только художественной литературы, но и философской, мемуарной, литературно-критической. Минимализм характерен не только для прозы, но и для поэзии. Это объясняется глобальным влиянием Интернет-литературы, клиповым сознанием современного автора, влиянием нового времени – времени свободы от всего – от идеологии, политических взглядов, жанровых канонов и

сюжетности и от связанности мыслей, это время фрагментов. При этом большинство произведений бессюжетны, в лучшем случае сюжет превращается в серию клипов – сцен, целостность достигается через частичность – фрагменты [6, с. 144].

Литература.

1. Гачев Г. Национальные образы мира / Георги Гачев – М. : Советский писатель, 1988. – 448 с.
2. Георгиев М. Разкази / Михалаки Георгиев. – София : Народна просвета, 1992. – 126 с.
3. Гълъбов К. Човекът на кавала. Човекът на Рибния буква. Човекът на Балкана / К. Гълъбов // Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност. – София : Наука и изкуство, 1994. – С. 205–207.
4. Карвелов Л. Маминото детенце / Любен Карвелов. – Велико Търново, 1992. – 102 с.
5. Караславов Г. Разкази / Георги Караславов. – София : Народна просвета, 1986. – 158 с.
6. Карцева З. Прозата на фрагмента (за минимализма в новата българска литература) / Зоя Карцева // Българистични проучвания : [международен семинар по български език и култура]. – В.11. – Велико Търново : Фабер, 2007. – С. 144–156.
7. Константинова Е. Откриване на магическото във всекидневното (за българския разказ от вчера и днес) / Елка Константинова // Българистични проучвания : [международен семинар по български език и култура]. – В. 8 – Велико Търново : Фабер, 2002. – С. 5 – 15.
8. Марков Д.Ф. Из истории болгарской литературы / Д.Марков. – М. : Наука, 1973. – 400 с.
9. Норман Б.Ю. Болгарский язык в лингвострановедческом аспекте: [курс лекций] / Борис Норман. – Минск : БГУ, 2005. – 131 с.
10. Петканов К. Характерни черти на българина / К. Петканов // Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност. – София : Наука и изкуство, 1994. – С. 401–411.
11. Радев Р. От калпака до цървулите/Радослав Радев. – Варна : Славена, 2002. – 88 с.
12. Семов М. Добродетелите на българина / М. Семов. – София : Наука и изкуство, 1999. – 208 с.

РАЗНООБРАЗИЕ ВЕРБАЛЬНЫХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ КОНЦЕПТА 'МОРЕ' В МАРИНИСТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ИВАНА РЯДЧЕНКО

В конце XX века язык как сущность, с помощью которой интерпретируются репрезентированные в нем ментальные категории, предстает в центре исследовательских интересов лингвистов. С позиций лингвокультурологии, изучающей определенным образом отобранную и организованную совокупность культурных ценностей, живые коммуникативные процессы порождения и восприятия речи, опыт языковой личности и национальный менталитет, важными являются антропологическая парадигма, интегрированное знание.

Концептуализация и категоризация культурной информации, концепт как сложно организованная смысловая единица, средство и способ языковой концептуализации мира исследовались в работах Н. Ф. Алефиренко [2002], Анны Вежицкой [2001], С.Г. Воркачева [2001], В.И. Карасика [2002], Е.С. Кубряковой [2004], З.Д. Поповой и Й.А. Стернина [2001, 2009], Ю.С. Степанова [2007], Г.В. Токарева [2003] и др. Однако по-прежнему остается немало нерешенных вопросов, касающихся особенностей языковой репрезентации и структуры базовых концептов, в частности вербализации концепта 'море' в художественном тексте.

В современных синкретических теориях концепта, подчеркивает Г.В. Токарев, наблюдается совмещение постулатов когнитологии и лингвокультурологии, а концепт как глобальная многомерная единица, по мнению ученого, характеризуется следующими признаками: «исторический детерминизм; широкая экстенциональность; структурированность интенционалами научных и быденных понятий, представлений, культурных установок, идеологием, стереотипов; неоднородность содержания, проявляющаяся в синтезе конкретного и абстрактного, рационального и эмоционального; разнообразие типов знаковых репрезентаций» [12, с. 8; 12].

Отметим, что под термином **концепт** в современной когнитологии понимается «оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [5, с. 90]. Лингвокультурное содержание концепта как мыслительной единицы можно

отчасти смоделировать путем изучения языковых единиц, номинирующих его.

Целью нашего исследования является структурный анализ концепта 'море' в маринистическом дискурсе известного одесского поэта Ивана Рядченко.

Концепт 'море' занимает особое место в общечеловеческом плане (как место работы человека и добывания пищи, с эстетической точки зрения), он принадлежит к базовым концептам русской культуры. В его структуру входит лексема с понятийным ядром и семантическим объемом. Словарные данные позволяют установить семантику лексемы *море*: «Часть Мирового океана, более или менее обособленная сушей или возвышениями подводного рельефа» [МАС т. 2, с. 299].

Кроме того, концепт 'море' в лирике И. Рядченко представляют архетипные первообразы, научные и бытовые понятия, когнитивные стереотипы о море, а также индивидуальные смыслы. К архетипным, наиболее общим первопонятиям в структуре концепта 'море' относим: 1) море – очень большое озеро; 2) «Представление о первичности морской стихии, из недр которой возникает или создается земля, имеет, в сущности, универсальный характер, и это представление можно найти почти во всех мифологиях мира...» [6, с. 206]; 3) море – это конец и начало всего; море как мать рождает жизнь; море – символ вечности; 4) море – это жизнь с ее заботами и волнениями (*Житейское море книжн., устар.*); 5) *за морем (за морями) (устар.)* «быть очень далеко, в чужих странах» [МАС, там же].

Архетипные признаки последовательно вербализуются в лирике И. Рядченко, например, первичность моря, его вечность: **Море, море, ответь, / не пойму до конца – как в тебе, / охватившем такое пространство, / постоянно живут, словно два близнеца, / обновления бег и закон постоянства?» («Начинается в мае купальный сезон»);** **Опять моря, приливы и отливы, / разлуки, встречи, волны и пассат. / А стрелки циферблатные ревивны, / как миг тому, как сотни лет назад («Опять моря, приливы и отливы»).**

Морское пространство выступает границей между «своим» и «чужим» локусом, оно простирается далеко: «Нас такая даль сосватала /, что из **дальней стороны** / привезен загар экватора / да немного седины» («Шутливая песенка»); «Чи-то жены остаются, / корабли уходят в море. / Им

качаться в штормах лютых, / проплывать **чужие дали**» («Капитан причалил к дому»).

Для поэта море – это его жизнь: ... ты всегда во мне, /дар красоты, **солёный вкус работы; / Ты и любовь, и подвиг, и беда...** («Вечный непокой»); Нелегок он, моря просоленный хлеб, / – разлуки, бессонные ночи. У нас капитан называется кэп: / для форса и просто короче. / **И снова циклоны, бессонница, труд.** И вновь суеверно он верит, что кэпы без моря недолго живут, когда они сходят на берег... («Кэп»).

Культурно релевантны воплощенные в структурной организации концепта 'море' научные и наивные, бытовые понятия. Признаки практического знания представляют собой пространственные характеристики (море обширное пространство, заполненное водой), зрительные (цвет), вкусовые качества (море горько-соленое), акциональные (спокойное море – штиль и бурное море – шторм).

Поэт характеризует море как безграничное вселенское пространство: «Тишина. / Лишь небо в споре с **синим космосом воды** («Наши пенные следы»); Штормы, **море беспредельное** позабыть я не могу («Кок»). Морская стихия противопоставляется суше: **Плывем мы** под чужими берегами, / проносим синий ветер на крыле. / Но все равно мы первыми шагами / обязаны **незыблемой земле** («Стапеля»).

Наиболее частотным цветовым признаком, используемым по отношению к морю, в поэзии И. Рядченко выступает синий цвет: ...над **синими морями** морзянки тонкий дождь («Акула»); Мы попадаем к морю в плен, / и без него нам как без соли. / **А море синее** взамен / нас учит мужеству и воле («Суровый тост»). Необходимо отметить, что цветовая гамма в стихотворениях одесского поэта отличается большим разнообразием, ср.: море *голубое, голубоватое, серое* (...море холодно хлюпает **серой** волной («Теплоход на подводных крыльях»); *зеленое, бирюзовое, жемчужное, серебристое, хрустальное, изумрудное* («так волна **изумрудна** и брызги **хрустальные** («Начинается в мае купальный сезон») и др.

Морская вода соленая на вкус, что отображает современное состояние этой части водной поверхности: Пылит возле борта **солёная влага** («Южные широты»); ...осыпать **солёною влагой** («В Ливадии, в Ялте, в Мисхоре...»).

С особым мастерством И. Рядченко показывает изменчивость морской стихии, которая может быть спокойной и бурной: Взволновано не легоньким пассатом, / а **злым норд-остом**, смыслу вопреки, / вчера ты, море, тигром

полосатым на нас кидалось, / скалило клыки. / Вчера взъярилось, глупое, спросонок. / Но вышла ночь и **усмирила дрожь**. / Сегодня ты, как голубой котенок, / мурлыча, о причалы спину трешь... («Взволновано не легоньким пассатом»); Наверно, джина или бренди хлебнул залив на рождество: / **вразнос пошел святой Лаврентий** и вся нелегкая его! / Ну и характер у святого! **Сметает гребни с пенных гор, / швыряет в пропасть нас** / и снова **подносит к космосу** в упор («Залив святой Лаврентий»); Порой так **нежен облик океанский**, / что можно докричаться до земли («Порой так нежен облик океанский»).

В море происходит постоянное перемещение водных масс: **Бушует вода**, / как разгневанный бог («Вода»); Нас **кренит направо**, нас **кренит налево** («Созвездие Девы»); Когда **волна вздымает злая нас, / швыряет вниз** громадой всей, / о как нужна непотопляемость / в железной памяти друзей! («Когда уходят корабли»); Не остановишь ты мое движение, / **раскачивая гребнями зарю** («Атлантика»).

Обыденные знания в структуре базового концепта 'море' представлены в соответствующих представлениях, стереотипах, а также в синонимах *вода, стихия, простор, бездна*, которые позволяют по-разному интерпретировать рассматриваемый многосторонний феномен.

Морская бездна представляет опасность для человека; дно моря – это смерть: В море нет обелисков. / Только темное дно. / Только **вечного риска это море полно** («В море нет обелисков»); Пусть вода, как вечность непочата / и **недолго повстречать беду** («Заскучал»); Ревущие сороковые / вы злющие и роковые, / **судам ломаете хребет** («Ревущие сороковые»).

К субкультурным знаниям, поверьям, предрассудкам, распространенным в среде моряков, относятся представления о море как о живой материи, о неразрывной связи моря и человека: Иль словно на каменоломне тяжелою галькой шурша, / **стареется людям напомнить**, как смутна природы душа? («В Ливадии, в Ялте, в Мисхоре»). Хранителями душ моряков, погибших в кораблекрушениях, являются в морских поверьях чайки: Тучка в небе, как разведчица, / Тишина да синь без края. / Только чайки стонут, мечутся, тишине не доверяя. / Душно травы пахнут прельые, Море лижет руки суше. Говорят, что **чайки белые – моряков погибших души** («Чайки»).

Море – это волшебное пространство, в котором обитают мифические существа – русалки, Нептун (бог морей), дядька Черномор: Здесь начинаешь верить в чудеса: / сейчас из пены явится **русалка**, блеснет жемчужно мокрая

коса ... / А, может быть, походкою упругой, / из глубины тенистой на простор, / волну взмутив чешуйчатой кольчугой, / шагнет с дружиной **дядька Черномор?** («Прибой»); Как часто я, надеясь на фортуна, / вверял себя волнам и кораблю / и вместе с судном кланялся **Нептуну**, / хоть кланяться начальству не люблю («Поклоны»).

В гендерном социокультурном векторе в структуре концепта 'море' И. Рядченко реализует традиционное понимание, того, что на море должны работать мужчины: Стонет судно мое железно. / В шуме шторма одно постиг: / равноправье – оно полезно, но, наверно, не в этот миг. / Шумно в уши шибает пена / возникающих гор, лоцин. / Я скажу тебе откровенно: / **море создано для мужчин** («Снова звезды качает небо»).

К особенностям концептуальной структуры рассматриваемого концепта относятся также индивидуально-авторские смыслы.

Например, поэт воспринимает море как пространство, которое учит мужеству (море не любит слабых), преодолению разлуки с близкими, с родным домом: Опять бессонно чайки кружатся / в соленой штормовой пыли. / И всем нам очень нужно **мужество**, / когда уходят корабли («Когда уходят корабли»); Но океан! Ты был в моей судьбе / поводырем, учителем в борьбе. / И расставаясь с гаванью земною, / я **приходил за смелостью** к тебе / – и ты делился мужеством со мною («Разбитый иллюминатор»); Ох, море, море, вечный непокой, / ты для меня не краски и не звуки / – немногословье **верности мужской, / преодоленье горестной разлуки** («Вечный непокой»).

Автор находится в гармонии с морем, которое для него является символом романтики, новых путешествий (И здесь, где океан качает звезды валко, / вдруг источает грудь неуправимый вздох / – и пройденных путей ни капельки не жалко, / и **есть голубизна в романтике дорог!** («Огни святого Эльма»).

Море зовет и манит лирического героя: **Песня синих морей** / – это белая-белая птица, что летит за кормой день и ночь, как ручной альбатрос. / И не в скалах она, / а в доверчивых душах гнездится, / драит медь корабля, как пропитанный солнцем матрос («Песня синих морей»); Но долго гремящее **море взрывается где-то во мне!** («В Ливадии, в Ялте, в Мисхоре»); Тебе, **родное море**, навсегда я подарил багровый парус сердца («Вечный непокой»).

В маринистическом дискурсе И. Рядченко актуализуются такие признаки концепта 'море', как звук: моря **ропот** («Железный матрос»); моря **зов упрямый** («Здесь все девчонки чуточку морячки»); **гремящее море; шипучая**

пена; морской волны *шипучий бас*; *однозвучный бег* волны; *воют* штормы без конца где-то на планете («Морячка»); *рокошет* моря вселенский накат («Первая любовь»); характер движения: море *зыбучее, вздыбленное*; море *в суши прогрызло бреши* («Купают матери детей»); гребни *крутят сальто* («Воспоминания о Григорьевском десанте»); прибой *свивает гребни в кольца* («Опять моря, приливы и отливы»); форма: *острые гребни*.

Негативно-оценочное отношение к морскому простору связано с его восприятием как опасного места, в котором часто гибнут люди: Тревожно все и все всерьез, когда звучит без проволоки «Спасите наши души!» – «SOS»! / Три точки – три тире – три точки. / *Кому-то трудно там*, вдали. / Даны долготы и широты. / И курс меняют корабли, / и на воду спускают боты («Тревожно все и все всерьез»); В Цусимском проливе гуляет волна, / туман наплывает клубами. / *Встают командоры с далекого дна* и синими шепчут губами, / – Привет вам, сыночки и внуки, привет! / Мы солью глаза оросили. / И морю над нами спокойствия нет, / мы – горечь ушедшей России («Цусима»); Страшной властью океанов сняты звания живых: / *нет на дне ни капитанов, ни матросов рядовых* («Наши пенные следы»).

К механизмам кодирования концепта 'море' в лирике И. Рядченко, относятся: использование антропоморфного (В Ливадии, в Ялте, в Мисхоре / опять, захмелевшее вдрызг, / взрывается Черное море / крахмальной россыпью брызг. / Покрывши себя гребешками, / оно, не влюбив тишины, / швыряет на острые камни *зеленое тело волны* («В Ливадии, в Ялте, в Мисхоре»), биоморфного (*синий зверь, царство осьминога*) и предметоморфного культурных кодов (*океанская зыбка, водяная колыбель*).

Партитивная номинация концепта 'море' вербализуется следующими лексемами: 1) *волны*: ...на желтый берег падает *волна* / и уползает вдали неторопливо («Вечный непокой»); *Волна* о камни мола бьется («Смотритель маяка»); ...прибойных *волн* бежала вереница («Поклон»); *волны* о форштень бьются («Железный матрос»); 2) *прибой*: Уже голубоватый и весенний, / как прежде бесшабашный и рябой, / рождая очаги землетрясений, о стенку мола ухает *прибой* («Прибой»); Шумел *прибой* во мгле весенней («Эстонский одеколон "Старый Томас"»); 3) брызги: в *брызгах* радуги горят; *брызги* вздымаются в шумном раскате («Ночная качка»).

Таким образом, структуру содержания концепта 'море' в лирике Ивана Рядченко репрезентуют архетипные представления, универсальные научные и обыденные понятия, культурно-национальные, субкультурные, а также

индивидуально-авторские смыслы. Для идиостиля одесского поэта характерна антропоморфизация моря как предмета концептуализации с целью создания романтической образности и соответствующей культурной среды.

Литература.

1. Алефиренко Н. Ф. Проблемы вербализации концепта : [теоретическое исследование] // Н. Ф. Алефиренко. – Волгоград : Перемена, 2003. – 96 с.
2. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики / А. Вежбицкая. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 272 с.
3. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // Филол. науки. – 2001. – № 1. – С. 64–72.
4. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.
5. Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина; [под общ. ред. Е. С. Кубряковой]. – М. : Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – 245 с.
6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 2000. – 407 с.
7. Попова З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Истоки, 2001. – 191 с.
8. Рядченко И. И. Избранные произведения : в 2 т. : [с предисл. М. Дудина] / И. И. Рядченко. – К. : Днипро, 1984. – Т. 1–2.
9. Рядченко И. И. Короткий праздник жизни (Лирика). – Одеса : Друк, 2001. – 188 с.
10. Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю. С. Степанов. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 248 с.
11. Стернин И. А. О лингвокогнитивном подходе к языку (вступительное слово к дискуссии) / И. А. Стернин // Вестник ВГУ. Сер. Философия. – 2009. – № 1. – С. 201–204.
12. Токарев Г. В. Концепт как объект лингвокультурологии (на материале репрезентаций концепта «Труд» в русском языке) : [монография]. – Волгоград : Перемена, 2003. – 232 с.
13. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Русский язык, 1981 – 1984. Т. 2 (МАС)

ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ «РОЗОВОГО СЛАВИЗМА» К. ЛЕОНТЬЕВА

Критическое наследие XIX века активно изучается в современном литературоведении. Особый интерес для исследователей представляет кризисное сознание К. Леонтьева, В. Розанова, Л. Шестова, Д. Мережковского и др. Есть серьезные достижения в розановедении (достаточно сказать, что сейчас вышло 30-томное собрание его сочинений), появились новые исследования о Д. Мережковском, Вл. Соловьёве. Вместе с тем, системных исследований о К. Леонтьеве как писателе, так и критике все еще нет. Целью данной статьи является осмысление парадоксальности критического дискурса К. Леонтьева, основанного на созданной им модели мировидения.

Неизвестный, неразгаданный, сложный – эти суждения часто встречаются в работах о Константине Леонтьеве. Безусловно, К. Леонтьев был неоднозначной, парадоксальной и драматической фигурой в русской духовной культуре XIX века. В поэзии, религии, философии, истории он черпал оригинальные идеи, на основе которых создал модель мировидения.

«Розовый славизм» — этот термин К. Леонтьев применял и к себе, и к писателям, которые прошли, во-первых, через опыт романтизма и раннего славянофильства, во-вторых, связали свое творчество с идеями православия. Заметим, что его имя практически было неизвестно современникам. В историю он вошел как «реакционер», славивший кнут и монархию [6]. Причина этого, возможно, в том, что К. Леонтьеву была присуща парадоксальность и резкость суждений, использование «страшных слов». Однако, уже в к. XIX – н. XX в. интерес к К. Леонтьеву возрос, о чем свидетельствовали статьи Вл. Соловьёва, В. Розанова, Д. Мережковского, С. Булгакова и др. Размышления о поэтике К. Леонтьева способствовали возникшему к нему вниманию в XX веке М. Бахтина, Б. Эйхенбаума, В. Шкловского [6] и т. д. Значительный интерес культурологов и философов был связан с теорией культурно-исторических типов К. Леонтьева, где он во многом предвосхитил идеи О. Шпенглера и Л. Гумилёва. Признанным фактом является влияние на концепции К. Леонтьева славянофилов, почвенников, в частности, К. Аксакова, Ап. Григорьева, Ф. Достоевского. В этом плане любопытны статьи П. Гайденко, С. Бочарова, В. Ерофеева.

Заметим, что в жизни К. Н. Леонтьева непостижимым образом сочетались власть традиций, быта с властью своего «я», своего особого предназначения, искания Бога и страхом перед ним, европейская образованность с открытым вызовом новой Европе и утверждением русской национальной идеи. Его проповедничество, исторические и философские пророчества стали предметом размышлений А. Королькова («Пророчества К. Леонтьева»), В. Косик («К. Леонтьев. Размышления на славянскую тему»), С. Сергеева («Творческий традиционализм К. Леонтьева»). Значимым оказалось издание двух сборников «К. Леонтьев: pro et contra», в котором собраны, но еще не систематизированы биографические материалы, мемуары, эссе.

В девятитомном собрании сочинений К. Леонтьева наряду с художественной прозой и трактатами, посвященными культурно-историческим и политическим темам, его литературная критика занимает меньшую часть (один том). Его мысли о литературе рассеяны по немногим, случайно появившимся статьям. «Едва ли, – замечал Б. Грифцов, – Леонтьев сам сознавал всю важность для русской культуры того, что он бы мог об искусстве сказать» [3, с. 312].

Основные идеи мирозерцания К. Леонтьева были во многом заложены в его душу и сознание матерью – глубоко верующим человеком, аристократкой (по происхождению и по духу). В своих воспоминаниях К. Леонтьев писал: «Сила, вырабатываемая сословным строем, разнообразие характеров, борьба, битвы, слава, живописность – присущи мне с молоком матери. В этом эстетическом инстинкте моей юности было гораздо более государственного такта, чем думают обыкновенно; ибо только там много бытовой и всякой поэзии, где много государственной и общественной силы. Государственная сила есть скрытый железный остов, на котором великий художник – история лепит изящные и могучие формы культурной человеческой жизни... Я, сам того не подозревая, рос в преданиях монархической любви и настоящего русского патриотизма... И этими-то добрыми началами, которые сказались вовсе не поздно, а при первой же встрече с крайней «демократией нашей» 60-х годов, быть может, я более всего обязан матери моей, которая сеяла с самого детства во мне хорошие семена» [5, с. 491].

Заметим и следующее обстоятельство. Известно, что Н. Страхов называл К. Леонтьева «эстетическим славянофилом», С. Трубецкой – «разочарованным

славянофилом», да и в более поздней традиции освещения основных этапов славянофильства К. Леонтьеву нередко отводят место именно в этом направлении русской общественной и эстетической мысли. Скажем, свой труд «Византизм и славянство», в котором речь идет о развитии русского литературного процесса, он прежде всего предложил оценить славянофильскую критику.

Между тем ни самопризнания К. Леонтьева, ни мнения дореволюционных критиков не убеждают нынешних исследователей в однозначности исторических и эстетических убеждений критика. Американский историк Э. Таден считает К. Леонтьева самым блестящим и одаренным продолжателем традиции славянофилов, в то время, как польский историк А. Валицкий столь же твердо убежден, что К. Леонтьев не был славянофилом, ни в историческом, ни в каком ином значении, однако, в учебных пособиях, в многочисленных историях русской культуры К. Леонтьева обычно причисляют к славянофильскому направлению. В специальных же исследованиях творчества К. Леонтьева осознается противоречивость его места в генезисе давнего спора. В. Розанов характеризовал ситуацию так: западники отталкивают К. Леонтьева с отвращением, славянофилы страшатся принять его самобытный ум, великую силу, «место которой в нашей литературе не определено».

Заметим, что как критик К. Леонтьев занимает по отношению к русской литературе позицию «чистого эстетизма».

Русские писатели, кроме А.С. Пушкина, по убеждению К. Леонтьева, слишком «принижают жизнь». Никто, считает К. Леонтьев, в нашей литературе со времен Н.В. Гоголя, не может избавиться от мелочности реализма, от азстетизма, которых был лишен А. С. Пушкин [3].

Вместе с тем эстетизм К. Леонтьева не вписывался в канонический образ западного романтизма (С. Франк), тяготеющего к цельному, гармоническому восприятию мира, восприятию по преимуществу оптимистическому (В. Розанов). Эстетизм, полагал критик, выше морали. В качестве примеров, он называл творчество И. В. Гёте, О. Метерлинка, О. Уайльда. Русский романтизм К. Леонтьев называл демоническим. Ему близок ранний романтизм, с которым он, прежде всего связывал А. С. Пушкина, пушкинские «краски великолепия, многоцветие красоты, эстетическую меру». Но скажем, Н. В. Гоголя он называл «гениальным уродом», который сам слишком поздно понял весь вред, приносимый его могучим комическим даром. К. Леонтьев не принимает

нравоописательную прозу. «Всех опутала тина отрицания и гоголевщина внешнего приема». Н. В. Гоголь вообще стал для критика олицетворением падения литературы с высоты изящных образов к скуке натурализма и культивирования безобразного. В гоголевском пути он усматривал движение к умалению культурных ценностей, к постепенному превращению великого в малое, мировой трагедии в драму, комедию и далее, логически, – в пошлый фарс. К. Леонтьева страшит открытый им процесс угасания красоты, когда изящное, живописное, поэтическое исчезает даже у столь им почитаемых художников (И. Тургенева, Л. Толстого) [5; 3, с. 76]. Критицизм русских писателей, с точки зрения К. Леонтьева, доходит до самоуничужения и лишает возможности оценить красоту сложившейся культуры, достоинства ярких художников, превосходство талантов. «Самих себя, Россию, власти, наши гражданские порядки, наши нравы мы (со времен Гоголя) неумолкаемо и омерзительно браним. Мы разучились хвалить; мы превзошли всех в желчном и болезненном самоуничужении, не имеющем ничего, заметим, общего с христианским смирением» [5; 3, с. 78].

Для К. Леонтьева эстетический факт не менее достоверен, чем факт научный. «Если никого не возмущает утверждение, что жасмин пахнет лучше смазных сапог или что олень и лев красивее свиньи и вола, то отчего, – недоумевает К. Леонтьев, так трудно принимается публикой аналогичное утверждение: Вронский в «Анне Карениной» изящнее, прекраснее, благовиднее того профессора, который спорит с братом Левина. Языческое отношение к красоте «настолько же не противоречит всеобщему христианству, насколько общие физиологические свойства животных, их дыхание, движения и т. д. не противоречат их сравнительной эстетике... И потому христианин, оставаясь христианином вполне, может рассуждать и мыслить вне христианства, за его пределами о сравнительной красоте явлений» [5; 3, с. 41].

К. Леонтьев, как и Ф. Достоевский, в конечном счете, надеется на спасительную миссию красоты. Он свято верил, что идеальное начало еще не утеряно в человечестве, что, коль оно, наконец, поймет смысл своей истории, то остановится, удержится от дальнейшего разрушения целостных форм. Гармония, с его точки зрения, это не идиллия, и она возможна лишь в виде поэтического целого, где вместе со светлыми всегда присутствуют и темные цвета. Гармония на земле – это закон вознаграждения, это примирение антитез, взаимное восполнение противоположностей в жизни и в искусстве.

Вот почему К. Леонтьева так привлекали авторские миры А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского. Естественно, в сочинениях К. Леонтьева особую роль занимал А. С. Пушкин и та полемика, которая шла вокруг имени поэта в 80-е годы XIX века. Неслучайно Ф. М. Достоевский писал: «Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унёс с собой в гроб некоторую тайну, и вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» [1, т. 28, с. 176].

К. Леонтьева интересовала речь Ф. М. Достоевского о А. С. Пушкине, которая в определённом плане, в 80-х годы XIX века была попыткой не только воскресить интерес к поэту, угасший в эстетических и идеологических баталиях, но и поставить проблемы национального значения поэта, которое определялось, с одной стороны, тем, что он воплотил тип «русского скитальца», с другой, обладал «всемирной отзывчивостью». Рецепция феномена А. С. Пушкина (как его осмыслял Ф. М. Достоевский) в концепции К. Леонтьева может быть прослежена следующим образом: во-первых, характеры Алеко и Онегина – характеры «вечных скитальцев», оторвавшихся от почвы. Очевидна близость с Иваном Карамазовым (восхождение к притче о сеятеле. Мф. 13; 3–23). Во-вторых, противопоставление «русским европейцам» пушкинских народных типов, «положительно прекрасных». В-третьих связь с именем Христа и евангельской идеей плодоношения. Два типа универсализма и вселенскости – механический и онтологический, и способность Пушкина к «полнейшему перевоплощению в гении чужих наций» с выявлением всей затаенной глубины их – как свойство второго типа универсализма, соединяемое с понятием «служения» в евангельском контексте (Мф. 20; 25–28, Мк. 10; 42–45). Становление в художественном мире А. Пушкина двух типов «универсализма» и выбор поэта между ними как проявление национального самосознания, и, одновременно, предпосылка соизмеримости «феномена Пушкина» и русской судьбы являются для критика сущностью авторского мира поэта. Вместе с тем, статья К. Леонтьева «О всемирной любви», написанная после выступления Ф. Достоевского и опубликованная в цикле статей (газета «Варшавский дневник») предполагала определённую исповедальность и близость к «Дневнику писателя» Ф. Достоевского.

Главной проблемой в пушкинском творчестве для Ф. Достоевского и К. Леонтьева является проблема гармонии, решаемая в эстетическом и философском контексте. Как известно, Ф. Достоевский обосновывал необходимость будущей гармонии и её неотвратимость самим существованием гармонической личности, какой для него была личность

А. Пушкина. По собственному признанию Ф. Достоевского, искусство А. Пушкина подвело его к современным вопросам, к осознанию того, что обновление мировой цивилизации будет достигнуто благодаря тому, что русский художник, каким был А. Пушкин, одарён высшим разумом и инстинктом общечеловечности. «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Медный всадник» – эти произведения А. Пушкина, – пишет Ф. Достоевский, – обнажают такие свойства природы поэта, как «самостоятельность мышления, вековая, благодатная, ничем не смущаемая вера и справедливость при жажде новой истины» [1, т. 28, с. 173].

Отмечая мысль Ф. Достоевского о «неизбежности для всякого русского человека – жить, страдая скорбями о всечеловеческих страданиях, о европейском, всечеловеческом смысле русского «скитальчества», К. Леонтьев вносит свои коррективы в понимание пушкинской гармонии, указывая, что пушкинская гармония — это не просто преодоление несчастий, «разрывов и надрывов» (как считал Ф. Достоевский), они – условие её существования, ибо органическая природа живёт разнообразием, антагонизмом и борьбой. Именно в антагонизме она обретает единство и гармонию. Стремление обойтись без органических бедствий и разочарований он называет «розовым славизмом», который был чужд А. Пушкину, но присущ Ф. Достоевскому. К. Леонтьев видит в пушкинской гармонии сопряжение вражды с любовью, возникающее из многообразного, «чувственного, воинственного и демонически пышного» гения. С. Булгаков считал, что в этих суждениях, весьма резких, обнажается некая тайна и самого К. Леонтьева, открывается его собственное язычество, «закрытое в сознании и в исповедании, но сохранившееся в бытии и мирозерцании» [2, с. 34]. Идея всемирного братства, которую усматривает Ф. Достоевский в А. Пушкине, кажется Леонтьеву «ересью», ибо даже Христос не обещал благоденствия. Для Ф. Достоевского Христос – это идеал, олицетворяющий любовь и самопожертвование, для К. Леонтьева – не искупитель, а жертва. «Терпите, всем лучше никогда не будет. Одним будет лучше, другим станет хуже. Такое состояние, такое колебание горести и боли, есть единственная на земле гармония» [3, с. 27]. Об этом, с его точки зрения, свидетельствуют полюсно-контрастные характеры – Онегина и Татьяны, Моцарта и Сальери и т. д. Не воспринимает К. Леонтьев и настойчивую мысль Ф. М. Достоевского о необходимости совершенствования человечества. Ф. Достоевский пишет в «пушкинской речи»: «Не торопитесь перестраивать жизнь, займитесь прежде

всего жизнью собственного сердца вашего». К. Леонтьев считает, что Ф. Достоевский как художник может надеяться на сердце человеческое, но Христос, с точки зрения критика, не верит ни в совершенство человека, ни в совершенство общества. Ф. Достоевский, отвечая на эти замечания, указывает: «В этой идее есть нечто безрассудное и нечестивое, сверх того чрезвычайно удобная идея для домашнего обихода: уж коли все обречены, так чего ж стараться, чего любить добро делать? Живи в своё пузо...» [1, т. 28, с. 174].

Определение «безрассудности» идеи К. Леонтьева связано, с точки зрения Ф. Достоевского, прежде всего с его философской концепцией. Ф. Достоевский не мог принять вольное обращение К. Леонтьева со священными текстами, не мог осмыслить, почему философия К. Леонтьева представляет «смесь страха и любви». Действительно, страх Божий и любовь к человечеству — такова главная леонтьевская антитеза.

Свою философию страха и любви К. Леонтьев противопоставлял теории Ф. Достоевского как прямо христианскую [4, т. 2, с. 68]. Ф. Достоевский напоминал ему новозаветное слово, содержавшее решающее возражение: «В любви нет страха, но совершенная любовь вон изгоняет страх» (1 Писание Иоанна, 4, 18). К. Леонтьев возражал: «Та любовь к Богу, которая до того совершенна, что изгоняет страх, доступна только очень немногим». Как современное учение, «одностороннее» проповедование христианской любви есть для К. Леонтьева признак «розового» или «нового» христианства, незримо связанного с эмансипационно-эгалитарными течениями века. Собственное леонтьевское решение: «Смесь страха и любви – вот чем должны жить человеческие общества, если они жить хотят» [3, с. 62].

«Совершенной любви» в картине леонтьевского бытия – нет. У К. Леонтьева понятие любви относительно, «паллиативно» [5, т. 8, с. 192]. Для критика любовь – сила естественная, подчинённая, как и всё живое, закону старения и умирания: «под конец оскудеет любовь», – повторяет Леонтьев от лица Евангелия, на деле, однако, переводя евангельское пророчество («И, по причине беззакония, во многих охладает любовь» – Матф. 24, 12) на язык своей теории триединого процесса. Это совсем не та любовь, на которую можно весь мир купить и выкупить все грехи, по слову старца Зосимы. В «Братьях Карамазовых» предусмотрен спор К. Леонтьева с Ф. Достоевским: «Но ведь есть и много любви в человечестве, и почти подобной Христовой любви», – говорит Алёша, и ему по-леонтьевски отвечает Иван: «По-моему,

Христовая любовь к людям есть в своём роде невозможное на земле чудо» [1, т. 14, с. 216].

«Всё, кружась, исчезает во мгле...». К. Леонтьев это знал хорошо и в статье «О всемирной любви» повторял, опять от имени Евангелия, но акцентируя по-своему, что «на земле всё неверно и всё неважно, всё недолговечно...» [5, т. 8, с. 182]. И своё христианство – «для внутренней жизни нашего сердца» – характеризовал как «религию разочарования, религию безнадёжности во что бы то ни было земное» [5, т. 8, с. 183]. Религиозное обращение в середине жизненного пути и было вызвано у К. Леонтьева острым переживанием тленности и обречённости земной красоты и самой жизни.

«Неподвижно лишь солнце любви». Этой формулы он не знал; её знал Ф. Достоевский. В поэме об инквизиторе у Ф. Достоевского рассказано о явлении людям Христа: «Солнце любви горит в его сердце...». В «Канне Галилейской» в видении Алёшином сам Христос – это солнце:

А видишь ли солнце наше...? – Боюсь, не смею глядеть... – Не бойся Его. Страшен величием перед нами, ужасен высотой своею, но милостив бесконечно... [1, т. 14, с. 327].

Через год после смерти К. Леонтьева статья В. Соловьёва «Смысл любви» откроет новую линию истолкования этой темы в русской религиозной философии XX века. В. Соловьёв предложил этический и эстетический взгляд на судьбу и творчество А. Пушкина. В результате анализа пушкинской метапоэтики В. Соловьёв, как и Ф. Достоевский, выделил три образа поэта: пророка, жреца и царя. Пушкинский поэт, выступая в трёх ипостасях, окончательно сохранил за собою только роль провидца («Памятник»), который... настаивает на верховности вдохновения и на безусловной самоценности поэзий [6]. Царские (светские) и жреческие (ритуальные) функции оказались в противоречии с образом свободного и боговдохновенного пророка, который выступает как глас Божий и только с «волею небесною» дружен. А. Пушкин, по мысли В. Соловьёва, тем и отвечал своему призванию, что он как поэт-пророк посредством своей поэзии предсказал идеал теократического триумvirата (царь-первосвященник-пророк) [6, с. 462].

Уже в 80-е годы В. Соловьёв полагал ошибочным обвинение К. Леонтьева в искажении Ф. Достоевским христианской идеи «примесью сентиментализма и отвлечённого гуманизма», так как гуманизм

Ф. Достоевского утверждался на Христе и на Церкви, а не на вере в отвлечённый разум или в безбожное и бесноватое человечество. Спор К. Леонтьева с Ф. Достоевским, по словам В. Розанова, отразил начавшийся «глубочайший водоворот христианства, стержнем которого «был вопрос, что есть сердцевина в христианстве: нравственное братолюбие или некая мистика, при коей братолюбие и не особенно важно» [7, с. 219]. К. Леонтьев главным в христианстве считал его мистическое содержание, недостаток которого обнаружил в «Братьях Карамазовых». Ф. Достоевский, отрицая «мистицизм в православии, тем не менее, хорошо понимал, что отсутствие Бога нельзя заменить любовью к человечеству», которая, в свою очередь, невозможна без «веры в бессмертие души человеческой».

«Духовная амбивалентность леонтьевского эстетизма» [2, с. 141] отразилась в работе К. Леонтьева «Наши новые христиане. Ф. Достоевский и граф Л. Толстой», где проблема пушкинской гармонии включается в контекст философских размышлений «Восток, Россия и Славянство». В данном исследовании, К. Леонтьев соглашается с тем, что в произведениях А. Пушкина и Ф. Достоевского Сын Божий предстаёт в традиционном облике носителя деятельного добра, искупителя людских грехов, предавшего свою плоть «бичам мучителей», а дух – испытанию «коварством искусителя». Образ Христа трансформируется в фигуру положительно прекрасного «земного подвижника», открывающего «спасенья верный путь и тесные врата всем жаждущим» («Странник»), он – «мерило любви к живой жизни» без которой жизнь «дар напрасный, дар случайный». Данное мироощущение объединяет авторский мир критика и наиболее близких ему по духу художников. Мир А. Пушкина и Ф. Достоевского взывает к вере в Бога и отсюда дух терпения и смирения («Отцы-пустынники и жёны непорочны» и т. д.).

Однако отметим, что для критика важна не только «эстетическая упоенность жизнью» (В. Соловьёв), но и ужас перед гибелью души. «У К. Леонтьева, – писал Н. Бердяев, – со страха начался духовный кризис» [8, с. 94]. С. Булгаков вообще считает мотив страха ведущим мотивом отношения К. Леонтьева к себе и миру. «Роковой, метафизический испуг толкает его на борьбу за спасение культуры» [2, с. 118]. Весьма категоричен С. Франк: «Бог есть для него только грозный властитель и мстительный судья, а практическое значение религиозности сводится к жёсткому аскетизму, к душевной борьбе» [9, с. 388].

Нам представляется, что страх смерти «проснулся» в К. Леонтьеве как сигнал «высшего спасения, спасения души». Поэтому в творчестве А. Пушкина он, в отличие от В. Соловьёва и Ф. Достоевского ищет спасение для собственной души и находит его в мотиве уединённости. Тут же возникает ассоциация с «чугунной куклой» из онегинского кабинета «с руками, сжатыми крестом» [10, т. 5, с. 148]. Раскольников, который углубился в себя и уединился от всех [1, т. с. 5], Алеко, который «для себя лишь хочет воли», и т. д.

Как известно, уединённое сознание – это значимое духовное явление. Его границы определяют: во-первых, монологизм «сумрачно замкнутого круга уединённой мысли, конструирующий свою собственную субъективную картину мира» [4]. Такое сознание мыслит и другую личность не как партнёра по диалогу, не как иную субъективность, но как объект, как несамостоятельный компонент оригинального и самовольного миропорядка. Во-вторых, это демоническое самоутверждение субъекта; демоническое, постольку, поскольку предполагает дух отрицания, дух сомнения по отношению ко всему объективному и оборачивается в конечном итоге отрицанием жизни, как неподвластному субъекту бытия действительного мира. Однако, К. Леонтьев не учёл, что позиция «уединённого сознания» по А. Пушкину безжизненна, она не позволяет благополучно миновать лиминальную фазу испытания смертью и преобразиться для новой жизни. Трагизм духовной маргинальности, отрешённости от жизни «подпольных» героев и персонажей Ф. Достоевского также безжизненен. Для самого К. Леонтьева страх смерти после уединения и есть начало подлинной веры. Смирение ума, презрительно относящегося не к себе одному, но и ко всем другим, страх перед именем Божиим, затем вера и любовь, как награда за веру и страх и особый дар благодати (приход на Афон и монашество) – вот итог эволюции сознания К. Леонтьева. Он стал возможным, благодаря глубокому постижению мира истории, философии, литературы, соединившегося с собственной трагедией души.

Литература.

1. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. – Л., 1972 – 1980.
2. Булгаков С. Тихие думы / С. Булгаков. – М., 1918.
3. Леонтьев К. Отшельничество, монастырь и мир. Их сущность и взаимная связь / К. Леонтьев // Начала. – 1992.

4. Зеньковский В. В. История русской философии: в 2-х т. / В. В. Зеньковский. – М., 1996.
5. Леонтьев К. Н. Собр. соч.: в 9 т. / К. Н. Леонтьев. – СПб., 1913.
6. Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика / В. С. Соловьёв. – М., 1990.
7. Розанов В. В. Теория исторического прогресса и упадка / В. В. Розанов // Русский вестник. – 1892. — № 4.
8. Бердяев Н. А. Константин Леонтьев. Очерк из истории русской религиозной мысли / Н. А. Бердяев. – Париж, 1926.
9. Франк С. Л. Философия и жизнь / С. Л. Франк. – СПб., 1910.
10. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10-т. / А. С. Пушкин. – М., 1957.

Евгения Буркова

ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ В КРИТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ Л. ШЕСТОВА

Литературно-критическое наследие Л. Шестова непосредственно связано с русской классической литературой XIX века, сыгравшей значимую роль в становлении его мировосприятия. Наиболее значимыми в произведениях писателей XIX века он считал проблемы сознательного и бессознательного, веры и знания, быта и бытия.

На наш взгляд, литературная критика Л. Шестова является религиозно-философской и продолжает традиции философской критики начала XIX века. Многообразие русской литературы заключается, с точки зрения критика, в её внимании к человеку, его взаимосвязях с миром. Русская литература интересна Л. Шестову «безудержностью неповторимого, случайно и единственно случившегося» [14, с. 18]. «Музыка и призраки» – так метафорически обозначает критик русскую литературу XIX века, в центре которой – мир трагической реальности. Открытость души русского писателя является в концепции литературы Л. Шестова единственно возможным условием для того, чтобы стать носителем божественного откровения. Именно поэтому русская литература занимает в критической интерпретации Л. Шестова особое место. Её назначение он видит в преображении бытия. Следовательно, миссия писателя является пророческой. Писатель, по мнению

Л. Шестова, становится медиатором между человечеством и Богом. В одной из первых работ «Шекспир и его критик Брандес» Л. Шестов указывает, что художественный мир произведения русского писателя максимально полно и глубоко раскрывает психологию человека. «Странствуя» (термин Л. Шестова) по произведениям русской классической литературы XIX века, Л. Шестов обращает внимание на трудности, которые возникают перед писателем при поиске ответов на вечные вопросы, на неудовлетворённость художника при их решении, что приводит к драме жизни, творчества и экзистенциальному кризису. Этот внутренний кризис наиболее очевиден в трагедиях и муках творчества, через которые прошли Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой и др. Истоки творчества Л. Шестов ищет в библейских, мифологических, архетипических началах, которые являются сущностью множественных авторских миров. Более того, заметим, что Л. Шестова интересовала проблема «перерождения убеждений» у русских писателей, поскольку в моменты поиска себя и своих ценностно-смысловых ориентиров художник раскрывает самое главное и сокровенное в своей душе. Так проявляется интерсубъективность критика.

В концепции Л. Шестова очевидно выделение двух групп творческой индивидуальности писателя: гармонической и дисгармонической.

В системе, предложенной Л. Шестовым, ведущим выступает тип личности, созданный писателем. Хронологический аспект критик не учитывает, поэтому в один ряд попадают, например, А. Пушкин и И. Тургенев, а А. Чехов стоит в одном ряду с Н. Гоголем. Анализируя подход Л. Шестова к художественному миру писателя, необходимо учитывать особую установку критика, некий «горизонт ожидания» как комплекс его эстетических, социокультурных, психологических представлений, определяющих отношение писателя к быту и бытию, а также значимость читателя. «Горизонт ожидания» читателя, по мнению Л. Шестова, формируется, с одной стороны, собственно литературными факторами (известными читателю литературными нормами, с другой – внелитературными (в широком смысле – это жизненный опыт читателя). В этом плане критик близок рецептивной теории Г. Яусса, в которой история литературы предстаёт как история рецепций, восприятий читателем текстов, в результате данные тексты приобретают онтологический статус.

Отметим также, что принципиальными установками Л. Шестова при анализе произведений русской классической литературы XIX века стали «исследовательская честность, бесстрашие, адогматизм, свобода мысли и

суждений, алогичность, асистемность, парадоксализм, иррациональность» [6, с. 35]. Указанные установки позволяли Л. Шестову рассмотреть художественный мир писателя как противоречивый и неоднозначный «спутник» собственных критических интерпретаций.

Русская литература XIX века интересовала критика и в связи с антропологическими проблемами: человек как часть и центр бытия, онтологическая сущность человека и его существования, человек и его душа как средоточие экзистенциальных поисков. Гармоничный художник, по мнению критика, выражает в творчестве целостную картину мира, характеризуемую глубиной завершённости, определённой, чёткой системой ценностно-смысловых ориентиров. Это писатель или поэт, в творчестве которого не произошла **резкая** смена мировоззрения, радикальный перелом в сознании, ощущения на-границе гибели. Л. Тарнашинская в статье «Літературна антропологія» определяет тип гармоничного художника как личности, которая представляет вместилище культуры и культурных кодов.

Раздвоенный, противоречивый тип художника более интересен Л. Шестову, поскольку представляет собой личность трагическую, сложную, мятущуюся, которая никогда не осознает себя до конца и постоянно меняется. Структуру данной личности можно представить как диалогическую. Диалогичность осуществляется во внутренних беседах с собой, с Богом, персонажами и читателем. Т. Дзысь в статье «Антропологічні виміри методології міжлітературної рецепції» характеризует такую личность не просто как сумму черт, признаков, примет в их изменчивости и взаимопереходах, а как особую систему, как «людинознавчу ситуацію, ... виміри, закорінені у феномені людини, що відіграють роль вирішальних культурних чинників, що зумовлюють спосіб людського буття... Вони є визначальними формами самоідентифікації митця як культурної істоти» [3, с. 49].

Л. Шестов полагает, что самоидентификация писателя, которая происходит через постижение трагической сущности мира и бытия, делает его особым в истории культуры. Интересным, с нашей точки зрения, является замечание Н. Малания, высказанное в статье «Екзистенційна ситуація відчуження як антропологічна проблема» о том, что для критиков конца XIX – начала XX вв. характерен интерес к автобиографическим элементам в произведениях писателей как к опыту пережитой собственной отчуждённости, что обостряет в их статьях о литературе психологическое

начало, актуализирует интерес к пограничным состояниям персонажей, к их отношениям с Богом, к утрате ценностно-смысловых ориентиров и в конечном итоге – к смерти как «найгострішого вираження відстороненого та відчуженого стану світу і людини» [8, с. 84].

Объединяет различные типы художников (гармоничный и раздвоенный), по мнению критика, результат творчества, который представляет собой «культурный текст и содержит память эпохи, сознания и подсознания писателя, его биографии» [2, с. 84] и др. Кроме того, вся русская классическая литература XIX века связана, с точки зрения Л. Шестова, с соединением текста и читателя, что формирует особую экзистенцию произведения, его «смыслотворение» (В. Тюпа), возникающего вновь и вновь при чтении. Первым художником, в произведениях которого критик отмечает данное явление, становится А. С. Пушкин.

Укажем на следующий факт: А. Пушкину в критическом сознании Л. Шестова отводилась роль метакультурная. В личности поэта критик видел знаковую фигуру не только для последующего развития русской литературы, но и для европейской духовной жизни в целом. Главной заслугой А. С. Пушкина является то, что он примирил крайности и противоречия, показав тем самым читателю путь к гармонии с миром. Пушкинский идеал гуманности «приняла и усвоила вся русская литература». Именно с него, по мнению критика, русская культура перестаёт ориентироваться на западноевропейские образцы и модели и создаёт «свою» литературу: «...не так давно при слове «литература» наша мысль невольно обращалась к Западу... Теперь люди западной культуры с удивлением и недоумением идут к нам, своим вечным ученикам» [13, с. 27]. Е. Черноиваненко в исследовании «Литературный процесс в историко-культурном контексте» отмечает, что «...литературный процесс... в эпоху европеизации (вторая половина XVII – начало XIX в.) поражает тем, что кажется никак не обусловленным и даже вовсе не связанным с социально-историческим развитием России» [13, с. 108]. В критической интерпретации Л. Шестова А. Пушкин является первым в русской литературе, открывшим миру индивидуальность, способную решить вечные вопросы. В этом плане важна идея Л. Шестова о том, что А. Пушкин представляет некий культурный феномен, развивающийся по архетипической модели.

Объектом внимания критика являются, прежде всего, такие произведения А. Пушкина, в которых очевидно видение страшных поворотов человеческой судьбы, погружения человека на дно опыта трагедии. При этом,

с точки зрения Л. Шестова, не происходит распада личности и самоуничужение, а трагический опыт трансформируется во внутреннюю духовную силу. Это происходит в сюжетной сфере «Бориса Годунова», «Моцарта и Сальери», «Капитанской дочки», «Пира во время чумы». В центре данных текстов находится определённый тип личности, – с одной стороны, разочарованной, но, с другой стороны, приходящей к духовному равновесию.

Л. Шестов отмечает, что пушкинский сюжет строится как «антагонистическое столкновение противоположных типов сознания, культурных представлений» [14, с. 29]. Для Л. Шестова подобная борьба противоположных начал является доминантой всей его критической рефлексии, в основе которой – оппозиции «рациональное-иррациональное», «знание-вера», «космос-хаос», которые дают возможность сопоставлять различные типы отдельных художников, личностей, созданных писателем. Так, в «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери» Л. Шестов противопоставляет гения (Моцарта) и «ужаснейшего из преступников» (Сальери). Для критика это два противоположных типа личности, сосуществование которых вместе приводит к гибели одного из них. С одной стороны, – это абсолютная демиургическая сила, творящая с лёгкостью гениальные произведения (Моцарт); с другой, – глубоко рефлексирующий тип, для которого важно определить своё место в бытии через решение вечных вопросов, через попытки «закрепить» себя в бытии (Сальери). Для Л. Шестова в данном столкновении проявляется борьба двух типов сознания: целостного и деструктивного, раздробленного. Причина убийства заключается, по мнению критика, не столько в зависти Сальери, сколько в абсолютном разочаровании в жизни и вере:

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет – и выше...

Сальери склоняется перед тайной жизни, он не может разгадать её и не может принять, поэтому уничтожает самую большую для себя парадоксальную загадку – Моцарта. В определённой степени приближается к Л. Шестову А. Белый. В работе «Пушкин А. С. Моцарт и Сальери» писатель отмечает, что небо несправедливо, поскольку ««священный дар» не дан ему [Сальери] в награду за труды, а озаряет голову безумца» [12, с. 19]. А. Белый считает, что в данных строках А. Пушкин отсылает читателя к библейскому сюжету о виноградаре, который заплатил всем нанятым работникам по

одному динарию, несмотря на то, что одни работали лишь час, а другие – целый день. Глубокая и трагическая мысль о несправедливости земного и божественного миров освобождает волю Сальери и направляет её в деструктивное русло.

Интересным является тот факт, что для Л. Шестова важным оказывается не бунт Сальери, а его прощение писателем и читателем. В центре «маленькой трагедии», по мнению критика, – оправдательный приговор, выносимый «истерзанной душе Сальери». Особую роль отводит здесь Л. Шестов читателю, который (в соответствии с собственным «горизонтом ожидания») прощает Сальери. Только в таком случае, по мнению критика, возможно существование правды на земле, когда человек возвышается над обыденным осуждением другого, проникает в мир его души, чтобы понять и принять.

А. Пушкин отказался от «власти ключей» (Л. Шестов) – от права проповедовать, судить и миловать с высоты, доступной только мудрецам истины, – он и сумел художественно представить человека не просто изменчивым, но текучим, как жизнь, в которой границы добра и зла, истины и лжи, правоты и виновности слишком зыбки. Феномен А. Пушкина является наиболее значимым в рассуждениях Л. Шестова о гармоническом типе русского художника.

Таким образом, ориентируясь на теоретические работы Л. Шестова «Апофеоз беспочвенности», «На весах Иова», «Афины и Иерусалим» и др., на интерпретацию критиком творчества русских писателей XIX века («А. С. Пушкин», «Достоевский и Нитше», «Гр. Толстой и Нитше» и др.), возможен вывод о том, что Л. Шестову удалось создать концепцию русской литературы и определить роль творческой индивидуальности писателя, в частности. Очевидно, что Л. Шестову присущ метафизический подход к проблемам культуры, в том числе, и литературы. Критика, прежде всего, интересуется личность писателя в контексте его литературных и эстетических исканий. Оппозиции, используемые Л. Шестовым («рациональное-иррациональное», «знание-вера», «космос-хаос» и т.д.), приводят его к осознанию трагической судьбы русских писателей. В связи с этим возникает идея о двух типах творческой индивидуальности писателя (А. Пушкин и Ф. Достоевский, Н. Гоголь и Ф. Достоевский, И. Тургенев и А. Пушкин) – гармонической и дисгармонической. Их творческие взаимосвязи определяют системность и целостность русской литературы XIX века.

1. Бахтин М. Литературно-критические статьи / М.Бахтин. — М.: Худож. лит., 1986. — 249 с.
2. Грачёва С. Отечественная художественная критика / С. Грачёва. — К.: Світ, 2010. — 105 с.
3. Дзись Т. Антропологічні виміри методології міжлітературної рецепції / Т. Дзись // Антропологія літератури. — 2009. — № 5. — С. 85.
4. Добренко Е. Критика 1917 – 1932 годов / Е. Добренко. — М.: АСТ, 2003. — 495 с.
5. Лановик М. Антропологічні матриці в інтерпретації текстів національних культур / М. Лановик // Антропологія літератури. — 2009. — № 5. — С. 49.
6. Лашов В. Неклассические истины, или Парадоксы Л. Шестова / В. Лашов. — М.: Рос. гуманист, о-во, 2005. — 115 с.
7. Ловцкий Г. Шестов по моим воспоминаниям / Г. Ловцкий // Грани. — 1960. — № 45. — 395 с.
8. Маланий Н. Екзистенційна ситуація відчуження як антропологічна проблема / Н. Маланий // Антропологія літератури. — 2009. — № 5. — С. 80.
9. Поляков С. Лев Шестов / С. Поляков // Вопросы философии. — М., 2004. — № 5. — С. 17-19
10. Раковская Н. Литературная критика: Проблемы теории и истории / Н. Раковская. — Одесса: Астропринт, 2007. — 324 с.
11. Тарнашинська Л. Закон піраміди. Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї / Л. Тарнашинська. К.: Університетське видавництво „Пультсари”. -2001.- 264 с.
12. Черкасова Н. Литературная критика И. Анненского / Н. Черкасова. — М.: АСТ, 2011. — 95 с.
13. Черноиваненко Е. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и типов литературно-художественного сознания в русской словесности XIX-XX вв. / Е. Черноиваненко. — Одесса: Маяк, 1997. — 712 с.
14. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности / Л. Шестов. — М.: АСТ МОСКВА, 1905. — 108 с.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ МОТИВ СТРАХА
В МОДЕЛИ ПОГРАНИЧНОЙ СИТУАЦИИ
(РАННИЙ РАССКАЗ С. Н. СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО «ТУНДРА»)

Ранний период творчества С. Н. Сергеева-Ценского практически не изучен в литературоведении. Как известно, С. Н. Сергеев-Ценский является писателем, в творчестве которого, очевидно влияние различных литературных направлений. Современный ему критик Д. Философов еще в 1912 г. писал: «Сергеев-Ценский принят критикой довольно недружелюбно. <...>Декадентов шокирует его грубый натурализм, реалисты не замечают его. <...> Мне кажется, он стоит на верном пути. Натурализм для него уже пройденный этап, и есть надежда, что, преодолев натурализм, он перейдет к настоящему, т.е. символическому натурализму» [12, с. 190]. Этот факт весьма характерен для художников переходного времени, о чем неоднократно писали Л. Колобаева, В. Замнская, А. Мережинская.

Исследователи считают, что начало XX века характеризуется становлением нового типа сознания: «Экзистенциальное мышление начала столетия вступает в особые отношения с художественным сознанием предшествующего века. Оно одновременно продолжает и отвергает классическую традицию по принципу антидиалога, естественного для спокойного течения литературного процесса, в котором сосуществуют элементы эволюционного и революционного развития» [2, с. 108]. Таким образом, экзистенциальная традиция XX века трансформирует классическую традицию, что не могло не сказаться на творчестве и непосредственно на модели мира С. Н. Сергеева-Ценского

В данной статье нас интересует модель мира С. Н. Сергеева-Ценского в рассказе «Тундра».

Под моделью мира мы подразумеваем дискретное представление человека об окружающей действительности, знание законов природы и общества, отношение к предметам и явлениям реального мира. Термин «модель мира» нередко употребляется как синоним терминов «мировоззрение», «мироощущение», «мировосприятие», «миросозерцание», «миропонимание».

Г. Гачев определяет модель мира так: «Это особая структура общая для всех народов элементов (хотя и они понимаются по-разному, имеют свой

акцент) и составляет национальный образ, а в упрощенном выражении – модель мира» [1, с. 47].

Т. Цивьян говорит о модели мира как об «упрощенном отображении всей суммы представлений о мире в данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах. Понятие «мир» понимается как человек и среда в их взаимодействии, или как результат переработки информации о среде и человеке» [13, с. 5]. Таким образом, излагается мысль об антропоцентричности модели мира, что выражается в ее ориентации на человека (каждого, отдельного, конкретного). Человек же, в свою очередь, ориентирует свою жизнь на модель мира. «Характеристики модели мира на практике оборачиваются правилами, регламентирующими жизнь человека. Естественное протекание человеческой жизни оказывается предопределенным заранее и заключенным в жесткую пространственно-временную рамку» [13, с. 12].

В социальной философии существует идея «конструирования реальности». Категории Бытия, по мнению сторонников этой концепции, зависят от убеждений людей, воспринимающих мир. Наиболее мощную попытку построить концепцию Бытия предпринял немецкий философ М. Хайдеггер, чья точка зрения в решении и интерпретации модели мира является для нас наиболее значимой.

Хайдеггер хочет ответить на вопрос: Что значит бытие? Обнаружить смысл бытия. Обнаружение смысла бытия ведется Хайдеггером через интерпретацию особого вида бытия, человеческого бытия (Dasein).

Человек, рождаясь, уже всегда обнаруживает себя «заброшенным» («заброшенность» – «Geworfenheit») в мир, он всегда находит себя в мире: в определенной исторической, временной ситуации. Именно поэтому «бытие-в-мире» – это основа и изначальное условие человеческого существования. Экзистенциал «бытие-в-мире» показывает изначальную историчность человека, его конечность, временность.

Окружающий мир – это самое ближайшее нам, самое знакомое. Dasein находится в мире изначальное, оно всегда уже существует/погружено в определенный контекст жизни. Dasein «живет», ведет себя соответственно окружающему нас миру (das Umwelt). Dasein всегда существует в мире, в определенном окружающем мире, где Dasein всегда неким образом соотносится с миром, имеет отношения с миром. Именно этот окружающий человека мир, в который он изначальное заброшен, в котором он себя всегда обнаруживает, и «диктует» определенные стратегии поведения.

Подлинное существование выступает у Хайдеггера как осознание человеком своей историчности, конечности и свободы. Оно возможно и осуществимо только перед лицом смерти. Человек находит себе подлинное бытие, только приблизившись к постижению смерти, как к крайнему пределу, который поставлен всякому существованию. «Смерть как конец присутствия есть самая отличительная, несводимая, неминуемая и как таковая неопережаемая возможность бытия» [11, с. 247]. Т.о. смерть у Хайдеггера выступает как основа формы жизни, «феномен жизни».

Часто сама жизнь, смерть, смысл существования выявляются в ситуации ужаса. Посредством ужаса сущее, жизнь, человеческое существование не уничтожается, как раз наоборот, – «в ужасе вместе с Ничто и со смертью приоткрывается и сущее как таковое» [11, с. 311].

Итак, принцип философии Хайдеггера состоит в том, чтобы понять явное через неявное, то что сказано, через то, что не может быть сказано, понять сущее – через несущее, бытие – через Ничто. Непосредственное соприкосновение с Ничто, по Хайдеггеру, происходит в состоянии ужаса. В ужасе человека пугает Ничто, а не конкретные предметы и люди, весь мир теряет смысл. Человек обнаруживает себя в полном одиночестве. Перед лицом открывшегося человеку Ничто его бытие оказывается пустым – или, что тоже самое, освобожденным; и потому делается очевидной свобода человека. Именно тогда исчезает власть публичности и анонимности, человеческое бытие пробуждается к подлинному существованию, к ответственности за собственные деяния.

Художественный текст представляет собой реализацию художественной модели мира (т.е. части общей картины мира) средствами языка.

Нас интересует модель мира, свойственная определенному писателю, определенной эпохе и определенному обществу. Она обязательно включает в себя ценностные ориентации человека, оценку себя, окружающего мира и деятельности в самом широком понимании этого термина.

Автор как выразитель идей своего времени, естественно, воплощает в тексте, в сюжете, в мотивах окружающий его мира, в то же время, самостоятельно создавая неповторимую модель мира своего художественного текста.

На протяжении всего творческого пути С. Н. Сергеева-Ценского интересовала проблема человека, проблема существования человека в мире (т.е. экзистенциальная).

В своем творчестве он стремился уходить от роли пророка, проповедника, считал, что ни разум, ни наука не могут претендовать на абсолютную истину, т.к. это производные понятия, не определяющие человеческое существование на земле. Ценский жил в беспокойное время (война, восстания, революция), что не могло не повлиять на его мировоззрение, на человека вообще. По этой причине в его модели мира мы видим человека, потерявшего привычные ориентиры, разочарованного социальными и этическими моделями общества, который ощущает абсурдность мира, и, как следствие, неудовлетворенность, отчужденность и отчаяние. Этому человеку (персонажу) необходимо переосмыслить многие явления, изменить определенные жизненные ориентиры, преодолеть духовную пустоту.

Объектом внимания в ранних рассказах Сергеева-Ценского становится комплекс экзистенциальных проблем: абсурд, свобода, выбор, ответственность, отчаяние, отчужденность, смерть, страх, сложность межлических отношений и отношение человека к миру, одиночество и т.д. Он изображает состояние и ощущения персонажей «на грани», его интересует как одиночество, страх перед смертью и перед бессмысленной жизнью изменяет, деформирует человеческое сознание. Необычные, «пограничные» обстоятельства, при которых происходит действие, становятся моментом истины.

В рассказе «Тундра» изображен мир разрушенных и искаженных норм. Перед нами обычная женщина (швея), жизнь которой скучна и до невыносимости однообразна: « что у нее в этом большом городе, а может быть, и во всем мире, нет близкой души, И мне было ее жаль...» [7, с. 28]. О ней мы знаем только то, что: «у нее был таинственный «он», монтер с фабрики; когда она забеременела, он ее бросил, она долго «каталажилась» с ребенком, потом продала «машинку» и отправила его в «вошпиталь». Потом жила одна... Скучно стало, так скучно!» [7, с. 30]. И вот, у нее появился любовник, но рассказчику по-прежнему ее жаль: «Видно было, что она выбросила из памяти прошлое и хочет жить моментом, и видно было, что боится...Страх таился где-то в углах ее лица, в углах ее глаз и губ, в изгибах дрожащих пальцев...Что ее пугало? Грех? Счастье?...Не знаю, но ее становилось жаль еще больше, чем прежде...» [7, с. 30]. Здесь мы также наблюдаем мотив страха, мотив одиночества, которые пронизывают весь рассказ и указывают на то, что эта женщина боится жизни, которая неоднократно ее разочаровывала, что она чувствует надвигающуюся беду («она стала не веселее, не счастливее, а

беспокойнее. Тот страх, который таился в углах ее глаз, губ, теперь выползал, рос и окутывал все ее лицо» [7, с. 31]). Этот страх и опасения в дальнейшем подтверждаются. Через три недели «счастья» к ней врывается законная жена ее любовника и безжалостно избивает ее до смерти: «извивалась и стонала моя соседка, а та, согнувшаяся, массивная, широкая, душила ее и давила в грудь коленями.<...>Она умерла к вечеру, а перед тем все стонала, не открывая глаз, и харкала кровью. Одной маленькой тихой женщиной стало меньше на огромном шумном свете» [7, с. 33].

Жена напоминает бешенное животное: «Оторвать ее не было возможности. Я схватил ее за косу, что было силы потащил назад, а дворник бил ее по спине ногой в тяжелом сапоге» [7, с. 32]. Такое бешенство (присущее зверю, а не человеку) – это способ доказать свою правоту: «Ничего мне не будет! Не смей мужа отбивать! – с визгом и хрипом закричала она» [7, с. 32].

Автор ставит перед нами вопрос, стоили ли та «капля счастья» и то «море страха», которые получила эта маленькая женщина, жизни? («И убили безнаказанно с точки зрения человеческого суда!» [7, с. 33]). Сам же и отвечает, опосредованно, через рассказчика (последний, убивая тараканов в сахарнице, произносит): «Сладострастье – преступление, наказуемое смертью» [7, с. 34]. Это своеобразное сопоставление еще больше подчеркивает абсурдность и жестокость окружающего мира.

Название этого рассказа символично. Тундра настоящая («Я отчетливо представлял себе мерзлую, обросшую мохом пустыню – болото, жалкие кривые кусты, а на них беспомощно треплющиеся листья» [7, с. 28]) мало чем отличается от той, что окружает рассказчика (город, люди): «...я в тундре, в холодной, ледящей, огромной тундре, похожей на гроб, обитый газетом. И все они, эти люди, только кружатся по ней в беспокойном вихре, ищут выхода, а кругом пустыня без конца и края, и холод, и снег, и не видно солнца, а серое небо давит, как склеп, и оттого так тяжело жить в тундре, и оттого ее убили» [7, с. 33].

В рассказе «Тундра» изображен жестокий, безжалостный мир, но все-таки, совсем немного, присутствует вера в человека, в его доброту, сострадательность, а значит есть надежда на перемены к лучшему. Так в самом конце рассказчик утверждает: «...где-то там, далеко на юге, есть чистое высокое небо, горячее солнце, весна! Подумал я, что там можно жить и не видеть обуха над головой, и обрадовался на секунду, как мальчик: выход есть, далеко где-то, но есть» [7, с. 34].

Проанализировав рассказ С. Н. Сергеева-Ценского «Тундра» и, выделив экзистенциальные мотивы одиночества, страха, жестокости, страха перед смертью, бесценности жизни, с одной стороны способствуют движению сюжета произведения, а с другой – дают возможность понять созданную модель мира в художественных текстах С. Н. Сергеева-Ценского. Он изображает мир сдвинутый, находящийся на изломе, где все в серо-черных тонах, печально и однообразно. Жестокие, безжалостные люди делают жизнь скучной, невыносимой и тяжелой. Автор изображает персонажа, находящегося в «пограничной» ситуации. Именно в таких ситуациях жизненного кризиса, когда нарушается привычный ход событий, бездуховность, безразличие, жестокость разрушают, казалось бы, нерушимые основы – у человека возникают экзистенциальные вопросы (присутствие при чужой смерти является своеобразным толчком). Утратив «почву под ногами» человек начинает понимать абсурдность, бессмысленность жизни, страх перед неизбежным, одиночество, отчаяние. Все попытки понять «новый» мир, общество, отдельного человека и, тем самым, избавиться от одиночества, непонимания и страха, тщетны. Как следствие, человека (персонажей рассказов) мучает скука, чувство зря потраченных сил, бессмысленно прожитой жизни, что в свою очередь должно подталкивать его на какие-либо поступки.

Отметим, что потребность гармонии, духовности в мире, вера в их возможность составляют смысловой фон этой трагической истории, т.к. «Изучение аномальных конфликтов – путь к глубокому постижению нормы, за дисгармонией возникает скрытый образ гармонии» [4, с. 239].

Литература.

1. Гачев Г. Национальные образы мира / Г.Гачев. – М.: Советский писатель, 1988. – 397 с.
2. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий / В.В. Заманская. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 410 с.
3. Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьеркегор. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – С-Пб.: Искусство-СПб, 2004. – 704 с.

5.Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи / А.Ю. Мережинская. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.

6.Нямцу А. Е. Основные теории традиционных сюжетов / А.Е. Нямцу. – Черновцы: Рута, 2003. – 80 с.

7.Сергеев-Ценский С. Н. Собр. соч. в 12-ти т. / С. Н. Сергеев-Ценский. – М.: Худлит., 1967. – Т. 1. – 581 с.

8.Силантьев И. В. Поэтика мотива / И.В.Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 294 с.

9.Слюсарь А. А. О соотношении фабулы, сюжета и композиции художественного произведения / А.А.Слюсарь // Проблемы сучасного літературознавства. – Одесса: Астропринт, 2001. -№ 9. – С. 275-284.

10.Философский энциклопедический словарь / Гл. ред.: Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В.Г. Панов. –М.: Сов. Энциклопедия, 1983. – С. 382-383.

11.Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: Ad Marginem , 1997. – 503 с.

12.Шевцов И. Подвиг богатыря. (О Сергееве-Ценском) / И. Шевцов. – Тамбов: Тамбовское книжное изд-во, 1960. – 447 с.

13.Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира / Т.В. Цивьян. –М.: Наука, 1990. – 208 с.

Мария Хмелевая

РЕАЛЬНОЕ И ЛЕГЕНДАРНО-МИФОЛОГИЧЕСКОЕ В «БЕССАРАБСКОМ» РАССКАЗЕ А.Ф. ВЕЛЬТМАНА «КОШЕШТСКИЕ СКАЛЫ»

Рассказ «Костештские скалы» был впервые напечатан в «Одесском альманахе на 1840 год». Он основан на тех впечатлениях, которые писатель получил в годы военной службы в Бессарабии. Именно здесь он познакомился с А.С. Пушкиным, пребывание которого в Кишиневе продолжалось с 1820 по 1823 год. В этом рассказе, как и в «Илье Ларине», «Двух майорах», в ряде других своих произведений А.Ф. Вельтман упоминает людей, которые входили в круг его и А.С. Пушкина знакомых. Это И.П. Липранди, Фантон де Веррайон, Ф.Н. Лугинин, Пульхерия Егоровна Варфоломей... Мы остановимся

на одной стороне поэтики этого рассказа – сочетании в нем реального, в значительной степени биографического (А.Ф. Вельтман служил в Бессарабии офицером-топографом) и легендарно-мифологического. В этой статье мы ограничимся изучением только одной стороны рассказа «Костештские скалы» – семантики мотива движения в нем, места этого мотива в художественной системе произведения.

Мотив движения, дороги является одним из наиболее показательных для прозы А.Ф. Вельтмана. Это и сказочно-мифологические пути-дороги, которые проходят его герои в надежде ликвидировать недостачу, как, к примеру, в романе «Светославич, вражий питомец», и воображаемое странствие героя «Странника», и жизненные перипетии, которые преодолевают герои «Приключений, почерпнутых из моря житейского. Саломея». «Человеческое бытие» в произведениях этого автора «осмысливается, – замечает М.Н. Бойко, – как ряд потрясений, внезапных происшествий» [1, с. 103]. Не случайно свои воспоминания о встречах с А.С. Пушкиным «Воспоминания о Бессарабии» (впервые фрагмент из них был опубликован в 1837 году, полностью же все произведение было опубликовано в 1890-е годы) Александр Вельтман закончил следующим образом: «Теперь где тот, который так таинственно, так скрытно даже для меня пособил развертываться силам остепенившегося странника?...» [2, с. 458]. Странник, то есть человек, который все время находится в пути, в данном случае – это сам А.Ф. Вельтман.

Как и в большинстве сочинений А.Ф. Вельтмана, в рассказе «Костештские скалы» тесно переплетены реальное, даже документально-биографическое, и легендарно-мифологическое. Реальное – те места в Бессарабии, с которыми была связана военная служба писателя, реальные люди, с которыми он здесь встречался. В значительной степени автобиографичен образ центрального персонажа Светова [2, с. 553]. Легендарно-мифологический план представлен в рассказе преданиями о Ста Могилах и самих Костештских скалах, что «выдаются из крутого берега реки Прута и берега реки Чугура и перелегают зубчатой стеной через реку Прут, которая течет сквозь брешь, пробитую, вероятно, волнами всемирного потопа» [2, с. 463]. Этим соединением реального и мифопоэтического обусловлена структура произведения, в котором можно выделить три композиционных части. Первая и третья непосредственно связаны с событиями, определяющими жизнь героя. Он испытывает чувство неудовлетворенности своим существованием из-за того, что не может

добиться любви прекрасной Ленкуцы. Препятствием к счастью оказывается холодность красавицы. Вторая часть, занимающая центральное положение в рассказе, переносит читателя в далекие времена, о которых рассказчику, «лихому казаку», поведал его дед. Она тоже о любви: героям приходится преодолевать препятствия к своему счастью. И в каждой из этих композиционных частей ведущее место принадлежит оппозиции «движение – покой».

В начале рассказа герой представлен в состоянии абсолютного покоя: он находится внутри замкнутого пространства дома, не просто сидит, но пребывает в «сонливом ... положении, склонив голову на перекрещенные руки на столе» [2, с. 459]. Эта пассивность подчеркивается вопросом входящей в комнату виновницы его грусти – хозяйской дочери Ленкуцы: она спрашивает, не спит ли «боярин». При этом показательно, что оппозиция «движение-покой» трансформируется в оппозицию «сон-жизнь», и хотя, как мы увидим далее, герой не мыслит своей жизни без пути и движения, тем не менее из состояния сонливости его выводит появление возлюбленной. С одной стороны, это указывает на то, что Ленкуца дорога ему, как и стремление к движению, но с другой, на то, что любовь – это «движение» чувств, которое стоит в оппозиции к покою и равнодушию. Таким образом, неподвижность героя видимая. Услышав голос возлюбленной, Светов тут же поднимает голову и требует лошадей, делая вид, что не замечает красавицу. Оказывается, что серьезных причин сердиться на холодность Ленкуцы у него нет: она готова забыть обиды на то, что он сам «всякий праздник» уезжает «бог знает куда», признаться наконец ему в любви, но при одном условии – на этот раз он должен остаться дома. Итак, препятствия к счастью влюбленных мнимые, легко преодолимы. Но теперь уже герой усложняет их отношения, не желая отказаться от решения ехать из дома: «Для свода съезок он должен был съехаться с товарищами...». Причем, предстоящая дорога воспринимается им как праздник, поскольку она не только вызвана его служебными обязанностями, но сулит возможность встречи с друзьями. Поэтому мотив проникнут динамикой, шумом, жизнью, бьющей через край. Относительно спокойная картина приготовлений к дороге и даже спора Светова с Ленкуцей сменяется описанием появления сослуживцев героя. Это описание, которое вводится наречием «вдруг», предельно динамично. Светов видит, как «с горы несется во весь опор четверка» лошадей, которой правит возница, «стоя, как Аполлон конями солнца» и свистя при этом «как Соловей-разбойник». Ему даже кажется, что лошади сами несутся «прямо с крутизны к черту». Полет

коней вызывает радость и у Светова, и у его лейб-возницы Афанасьева, полностью переключает их на радость молодечества и эти новые чувства полностью заслоняют недавнюю грусть из-за холодности полюбившейся ему дочери хозяев. К дороге все офицеры готовятся как к веселому времяпрепровождению: они решают ехать в воловьей каруце, запряженной двенадцатью рысистыми волами, которую они решают превратить в дом на колесах, устлав коврами, подушками, поставив внутри складной стол и стулья. Шутя, наблюдающие за происходящим жители села называют Светова «большим чертом»: он «целый дом поставил на колеса». Но даже когда реальность меняет их планы, и их дом превращается в вагон, им все равно весело. Праздник – движение продолжается. «Выпучив глаза и подняв хвосты, волы скакали; каруца, не уступавшая величиной вагону железной дороги, мчалась быстрее паровоза; верховые молдаване как сумасшедшие скакали по сторонам с криками и хлопаньем. Лезвик, не утерпев, выскочил на передок, выхватил из рук Афанасьева хворостину, гикнул – одно мгновение каруца была уже на береговой дороге, повернула к Костешти и вскоре очутилась на пространстве Ста-Могил» [2, с. 463]. Это описание, полное динамики, шума, передает радостное приятие жизни, жизни, которая воспринимается, как праздник, как пир.

Как уже было отмечено ранее, содержание второй части рассказа переключает внимание читателя на события далекого прошлого. Таким образом, мы видим, что имеет место движение не только как перемещение в пространстве, но и как перемещение во времени. Кроме того, читатель, влекомый за писателем, становится «попутчиком» главного героя в путешествии в пространство мифов, сказочных преданий. Заметим, что творческой манере А.Ф. Вельмана вообще свойственна склонность к мифологизации действительности. Комментируя свое положение относительно «мифологической концепции бытия» у этого писателя, О.Н. Щалпегин пишет: «Культурологическая концепция Вельмана вполне завершенная и замкнутая, поскольку строится она на жесткой мифологической основе» [3, с. 147]. Вспомним, как, к примеру, в «Воспоминаниях о Бессарабии» он мотивировал холодность прекрасной Пульхерии Варфоломей, которая оставалась холодна к каждому из искателей ее руки и сердца. А.С. Пушкин, как замечает Вельман, «особенно ценил ее простодушную красоту и безответное сердце, не ведавшее никогда ни желаний, ни зависти» [2, с. 449]. Зато в воображении самого автора «Воспоминаний о Бессарабии» эта красавица, которую он назвал

«необъяснимым феноменом в природе», превратилась чуть ли не в Олимпию из «Песочного человека» Э.Т.А. Гофмана. Странность ее поведения он объяснил фантастически, предположив, что Пульхерия – «не существо, а вещество», «произведение механизма». «Все движения, которые она делала, могли быть механическими движениями автомата. ... И я присматривался к ее походке», – признается он [2, с. 450]. Так и в «Костештских скалах» реальность непосредственно сливается с легендарно-мифологическим. В этом рассказе предания о прошлом имеют преимущественно этиологический характер: с их помощью объясняются особенности местности. Вначале путешественники предлагают рациональные мотивировки появления такой местности, как Сто-Могил: здесь произошло сражение; здесь случился обвал крутого берега, и земля постепенно обросла растительностью... Что же касается Костештских скал, то высказываются предположения, что это искусственные скалы, плотина, которую прорвала вода и т.д. Сомнения разрешает казак, который узнал историю этих мест от своего деда. И далее следует предание о дочери хохлатского царя Лунке-царевне и сыне болгарского хана Тартаул-царевиче. Для того, чтобы они смогли получить согласие родителей на свадьбу, нужно было изменить природу: поместить в хохлатское царство море. Царевич обращается за помощью к чародею Чугуру, и тот выполняет его просьбу. В этом сказочном предании, как и в предыдущей части рассказа, оппозиция «движение – покой» тоже играет важную роль. Передвижение ста могил предков чародея от Гнилого Моря к горе посреди леса, где тот «сидел сиднем на пне и не двигался с места», – первое задание, которое должен выполнить герой, чтобы добиться счастья. Он и перевез могилы в то место, которое теперь называется Сута-Моджиле. А дальше происходит неожиданное: нарушенные чудесным образом движение и покой (их поменяли местами: там, где была плотина – преграда движению воды – появились движущиеся постоянно воды моря, а там, где были воды моря – плотина) стали угрожать гибелью живому. Гонцы из царства Ордынского сообщили, что из-за плотины все их царство пересохло, Черное море иссякло, а люди земские прибежали к своему царю жаловаться на то, что вода разлилась по всему его царству. Вновь Тартаул-царевичу пришлось просить Чугура о помощи. Сидевший молча в пещере чародей потребовал за это перенести его косточки к могилам его предков. И вновь царевич исполнил обещанное. И за это мошуть зубатый, у которого торчали «черные зубы из пасти, точно тын железный», прогрыз в каменной скале дорогу для воды. «Как начал он, ни слова ни говоря, грызть каменную плотину, так и хрустят камни; погрызет-погрызет, да оселком зубы

поточит. К утру прогрыз ... целые ворота». Но движение мощных морских вод оказалось сильнее его: «...вода как хлынет вдруг, сбила его с ног и понесла; только его и было» [2, с. 468]. Герои предания обретают свое счастье. А далее – снова следует описание того, что происходит с героем. Он тоже совершает чудо: там, где не было сада, он его создает, хоть и на время: на деревьях развешивают привезенные ягоды и фрукты. Съезжаются друзья Светова, приходит Ленкуца, чтобы поздравить его с именинами, не скрывая уже, что любит его. Но покой и счастье оказываются непрочными. Приезжает полковник, который отправляет офицеров в новую дорогу – в Хотин. Итак, любовь наталкивается на новое препятствие. Теперь это не друзья, к которым он всегда уезжал по праздникам: праздник теперь был в его доме, и дружба уже не мешала любви. Однако дела службы отрывают молодого офицера от возлюбленной. И, скорее всего, уже навсегда. «Только и видел он ее», – сообщает повествователь о Светове и Ленкуце. Так формируется представление о жизни, которая в своем движении расставляет все на свои места.

Однако, не только содержание, но и само построение текста подталкивает к мысли о мотиве движения, так как в тексте рассказа очень мало повествовательных и описательных фрагментов. Мы узнаем характеры героев и саму сюжетную коллизию из диалогов, что говорит о стремительности всего происходящего и о некоторой драматизации повествования, потому что на первый план выходят действия персонажей: как перемещения в пространстве и времени, так и речевые акты. В наследии А.Ф. Вельмана целый ряд произведений отражает его впечатления, полученные во время службы в Бессарабии. Мироощущение, занятия героев этих произведений в значительной степени раскрывают перед нами самого писателя, исполнявшего обязанности офицера-топографа, человека, который все время в пути, в движении.

Литература.

1. Бойко М.Н. А.Ф. Вельман: общеевропейская авантюризм повествования и российская специфика героя / М.Н. Бойко // Бойко М.Н. Авторские миры в русской культуре первой половины XIX века. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. – С. 102 – 126.
2. Вельман А.Ф. Избранное / сост., вступ. ст. В.И. Калугина. – М.: Правда, 1989. – 650 с.

3. Щалпегин О.Н. Мировоззренческая и мифологическая основа романов А.Ф. Вельмана / О.Н. Щалпегин // Забытые и второстепенные писатели XVII – XIX вв. как явление европейской культурной жизни. Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию Е.А. Маймина. – Псков: изд-во Областного центра народного творчества, 2002. – Т. 1. – С. 145 – 150.

Наукове видання

СЛОВ'ЯНСЬКІ НАУКОВІ ЧИТАННЯ:
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ
ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

Збірник матеріалів наукових читань

21 жовтня 2013 року

Підписано до друку 18.06.2014.
Формат 60x84/16. Папір друкарський.
Гарнітура «Myriad Pro». Друк цифровий. Обл.-вид.арк. 9,2.
Тираж 300 прим. Зам. № 18/06.

Надруковано у друкарні видавництва «Принт Бістро»
(Свідоцтво В01 № 621093 від 13.08.2003)
м. Одеса, вул. Троїцька, 11
тел.: 784 14 34, 738 53 98