

ODESA
NATIONAL UNIVERSITY
HERALD
Volume 21 Issue 1(13) **2016**
SERIES
PHILOLOGY

ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
Том 21 Випуск 1(13) **2016**
СЕРІЯ
ФІЛОЛОГІЯ

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

ODESA NATIONAL
UNIVERSITY
HERALD

Series: Philology

Scientific journal

Published 2 a year

Series founded in July, 2006

Volume 21, Issue 1(13) 2016

Odesa
ONU
2016

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

ВІСНИК ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: Філологія

Науковий журнал

Виходить 2 рази на рік

Серія заснована у липні 2006 р.

Том 21, випуск 1(13) 2016

Одеса
ОНУ
2016

Засновник та видавець: Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Редакційна колегія журналу:

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

Редакційна колегія серії:

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

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

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

Editorial board of the journal:

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

Editorial board of the series:

Є.М. Черноіваненко, DrSc (Philology) (Scientific editor); A.V. Aleksandrov, DrSc (Philology), N.P. Malutina, DrSc (Philology), V.B. Musiy, DrSc (Philology), V.I., V.I. Silant'eva, DrSc (Philology), T. Stepnovska, DrHab (Philology), Prof. Univ. Lodz (Poland); N.M. Shljahova, DrSc (Philology), O.G. Vjazovska, CandSc (Phylology); N.M. Rakovska, CandSc (Phylology)

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

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

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:

серія КВ № 11458 – 33ІР від 07.07.2006 р.

Затверджено до друку вченою радою

Одеського національного університету імені І.І. Мечникова

Протокол № 1 від 22 вересня 2016 р.

ЗМІСТ

Богданова О.В.

ДВІ РЕДАКЦІЇ ОПОВІДАННЯ А.П. ЧЕХОВА «ТОВСТИЙ І ТОНКИЙ»:
ПОЕТИКА ПОВТОРУ..... 8

Віват Г.І.

ГАСТРОНОМІЧНІ МЕТАФОРИ ТА МЕТОНІМІЇ В ПАРЕМІЯХ 22

Добробабіна О.Ю.

«ДІАЛОГІЧНІ» ТА «МОНОЛОГІЧНІ» СТРУКТУРИ В ПОВІСТЯХ
Л. ТОЛСТОГО 1880-х –1890-х рр..... 33

Морєва Т.Ю.

СЮЖЕТНИЙ МОТИВ ГРИ В ПОВІСТІ О.С. ПУШКІНА «ПІКОВА ДАМА»
І ОПОВІДАННІ О.С. ГРІНА «СІРИЙ АВТОМОБІЛЬ»..... 41

Мусій В.Б.

ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВА У ТВОРАХ ОЛЕКСАНДРА ГРІНА..... 49

Нарівська В.Д.

«ТУРДЕЙСКАЯ МАНОН ЛЕСКО» ВСЕВОЛОДА ПЕТРОВА: ОПОВІДЬ ПРО
ЧАРІВНІСТЬ ЗАБОРОНЕНОГО КОХАННЯ (З ТАЄМНИЦЬ ВІЙСЬКОВОЇ КЛАСИКИ). 69

Оляндер Л.К.

ЛЮДИНА У ТВОРЧОСТІ О. ПУШКІНА ЯК ПРИВІД ДО ДІАЛОГУ
З ПИСЬМЕННИКАМИ ХХ – ХХІ СТ. 86

Остапчук В.В.

ЛЮДИНА КРІЗЬ ПРИЗМУ «ОКАЯННИХ ДНІВ» І. БУНІНА..... 112

Раковська Н.М.

ДРАМАТИЗМ ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЇ СИТУАЦІЇ Л. ШЕСТОВА 122

Саєнко В.П., Гуца П.С.

МОДИФІКАЦІЇ ТРАВЕЛОГУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ І НІМЕЦЬКІЙ
ЛІТЕРАТУРАХ 133

Соколянський М.Г.

БЕРНАРД ШОУ – ПОЧЕСНИЙ ТІЛЬ ОЙЛЕНШПГЕЛЬ (ШТРИХ ДО ПОВНОЇ
БІОГРАФІЇ БРИТАНСЬКОГО ДРАМАТУРГА) 149

Терьошкіна Д.Б.

«СОНЦЕ МЕРТВИХ» І «КНИГА ЖИВИХ»: ТРАДИЦІЇ ДАВНЬОРУСЬКОГО
СИНОДИКА В ЕПОПЕЇ І.С. ШМЕЛЬОВА 154

Фокіна С.О.

ДІАЛОГ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ ТА ТЕКСТУ – КОНТЕКСТУ – ІНТЕРТЕКСТУ У
ВІРШІ А. ШИРЯЄВА «ТИ ПОЧИНАЄШСЯ З ТЕМРЯВИ...» 161

Чекалов К.О.

АНТРОПОНІМІКА РОМАНУ ГАСТОНА ЛЕРУ «ТАЄМНИЦЯ ЖОВТОЇ КІМНАТИ» 171

РЕЦЕНЗІЇ

Шевчук Т.С.

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА І ЄВРЕЙСТВО..... 182

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ 188

СОДЕРЖАНИЕ

Богданова О.В. ДВЕ РЕДАКЦИИ РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ТОЛСТЫЙ И ТОНКИЙ»: ПОЭТИКА ПОВТОРА.....	8
Виват Г.И. ГАСТРОНОМИЧЕСКИЕ МЕТАФОРЫ И МЕТОНИМИИ В ПАРЕМИЯХ	22
Добробабина О.Ю. «ДИАЛОГИЧЕСКИЕ» И «МОНОЛОГИЧЕСКИЕ» СТРУКТУРЫ В ПОВЕСТЯХ Л. ТОЛСТОГО 1880-х–1890-х гг.....	33
Морева Т.Ю. СЮЖЕТНЫЙ МОТИВ ИГРЫ В ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА «ПИКОВАЯ ДАМА» И РАССКАЗЕ А.С. ГРИНА «СЕРЫЙ АВТОМОБИЛЬ».....	41
Мусий В.Б. ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АЛЕКСАНДРА ГРИНА	49
Наривская В.Д. «ТУРДЕЙСКАЯ МАНОН ЛЕСКО» ВСЕВОЛОДА ПЕТРОВА: ПОВЕСТВОВАНИЕ ОБ ОЧАРОВАНИИ ЗАПРЕТНОЙ ЛЮБВИ (ИЗ ТАЙНИКОВ ВОЕННОЙ КЛАССИКИ).....	69
Оляндэр Л.К. ЧЕЛОВЕК В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА КАК ПОВОД К ДИАЛОГУ С ПИСАТЕЛЯМИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ.....	86
Остапчук В.В. ЧЕЛОВЕК СКВОЗЬ ПРИЗМУ «ОКАЯННЫХ ДНЕЙ» И. БУНИНА.....	112
Раковская Н.М. ДРАМАТИЗМ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ СИТУАЦИИ Л. ШЕСТОВА.....	122
Саенко В.П., Гуца П.С. МОДИФИКАЦИИ ТРАВЕЛОГА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ.....	133
Соколянский М.Г. БЕРНАРД ШОУ – ПОЧЁТНЫЙ ТИЛЬ ОЙЛЕНШПИГЕЛЬ (ШТРИХ К ПОЛНОЙ БИОГРАФИИ БРИТАНСКОГО ДРАМАТУРГА).....	149
Терешкина Д.Б. «СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ» И «КНИГА ЖИВЫХ»: ТРАДИЦИИ ДРЕВНЕРУССКОГО СИНОДИКА В ЭПОПЕЕ И.С. ШМЕЛЕВА	154
Фокина С.А. ДИАЛОГ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ И ТЕКСТА – КОНТЕКСТА – ИНТЕРТЕКСТА В СТИХОТВОРЕНИИ А. ШИРЯЕВА «ТЫ НАЧИНАЕШЬСЯ ИЗ ТЕМНОТЫ...».....	161
Чекалов К.А. АНТРОПОНИМИКА РОМАНА ГАСТОНА ЛЕРУ «ТАЙНА ЖЕЛТОЙ КОМНАТЫ»	171

РЕЦЕНЗИИ

Шевчук Т.С. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЕВРЕЙСТВО	182
ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ	189

CONTENTS

Bogdanova O.V.

TWO VERSIONS OF ANTON CHEKHOV'S SHORT STORY "THICK AND THIN":
THE POETICS OF REPETITION 8

Vivat G.I.

GASTRONOMIC METAPHOR AND METONYMY IN PROVERBS..... 22

Dobrobabina O.Ju.

"DIALOGIC" AND "MONOLOGIC" STRUCTURE IN THE NOVELS OF L. TOLSTOY
1880-1890 YEARS 33

Moreva T.Yu.

MOTIF OF GAME IN NARRATIVE ENTITLED "THE QUEEN OF SPADES"
BY A.S. PUSHKIN AND IN STORY "GREY AUTOMOBILE" BY A.S. GRIN 41

Musiy V.B.

PROBLEMS OF ART IN ALEKSANDR GRIN'S LITERARY WORKS 49

Narivska V.D.

"MANON LESCAUT OF TURDEY" BY VSEVOLOD PETROV: THE STORY OF THE
CHARM OF FORBIDDEN LOVE (FROM THE RECESSES OF MILITARY CLASSICS) 69

Oliander L.K.

A PERSON IN A. PUSHKIN'S WORKS AS A REASON TO DIALOGUE BETWEEN
THE WRITERS OF THE XX – XXI CENTURIES 86

Ostapshuk V.V.

THE MAN THROUGH THE PRISM OF "THE CURSED DAYS" BY I. BUNIN..... 112

Rakovskaya N.M.

DRAMATIC EFFECT OF THE EXISTENTIAL SITUATION OF L. SHESTOV 122

Sayenko V.P., Gusha P.S.

MODIFICATION OF TRAVELOGUE IN MODERN UKRAINIAN AND GERMAN
LITERATURES..... 133

Sokolyansky M.G.

BERNARD SHAW AS A HONORARY TILL EULENSPIEGEL (A STROKE TO THE
BIOGRAPHY OF THE FAMOUS BRITISH PLAYWRIGHT)..... 149

Tereshkina D.I.

"THE SUN OF THE DEAD" AND "BOOK OF THE LIVING": THE TRADITIONS
OF OLD RUSSIAN SINODIC BY I.S. SHMELEV 154

Fokina S.A.

DIALOGUE OF AUTHOR'S CONSCIOUSNESS AND TEXT – CONTEXT –
INTERTEXTUALITY IN A. SHIRYAEV'S POEM «YOU BEGIN FROM DARKNESS...».... 161

Chekalov K.A.

ANTHROPONIMS IN THE NOVEL BY GASTON LEROUX'S
"MYSTERY OF THE YELLOW ROOM" 171

REVIEWS

Shevchuk T.S.

RUSSIAN LITERATURE AND JUDAISM 182

AUTHOR'S GUIDELINES: ARTICLES..... 190

УДК 82-32

Богданова О.В.

доктор філологічних наук, професор,
ведучий научний співробітник
Інституту філологічних досліджень
Санкт-Петербурзького державного університету
наб. Університетська, 11, Санкт-Петербург, Росія, 199034
olgabogdanova03@mail.ru

ДВЕ РЕДАКЦИИ РАССКАЗА А.П. ЧЕХОВА «ТОЛСТЫЙ И ТОНКИЙ»: ПОЭТИКА ПОВТОРА

На основе сопоставления двух редакций рассказа А.П. Чехова «Толстый и тонкий» (1883 и 1886 гг.) в статье прослеживаются трансформации исходной творческой интенции писателя, намечаются смещения аксиологии образной системы, выявляется коррекция смысловых акцентов чеховского текста. В пределах «точечного» хронотопа рассказа осмысливается семантика эмблематичного названия «Толстого и тонкого», обнаруживаются сдвиги внутри слагаемых заглавного концепта-бивалента. Особое внимание уделяется поэтике повтора – композиционной, ситуационной, риторической и стилевой симметрии, активно эксплуатируемой писателем в коротком рассказе-сценке. В статье устанавливается связь с предшествующим литературным каноном в изображении «толстых и тонких», в частности с произведениями Н.В. Гоголя, и акцентируется новаторство юного Чехова, уже в ранних юмористических рассказах-«мелочах» выходящего за пределы сложившейся классической традиции и на этом пути двигавшегося от ироничности «осколка»-анекдота к философизации повествования.

Ключевые слова: творчество А.П. Чехова, рассказ «Толстый и тонкий», две редакции, литературная традиция, система образов, поэтика повтора

Рассказ-сценка А. П. Чехова «Толстый и тонкий» впервые появился в петербургском юмористическом журнале «Осколки» 1 октября 1883 года (№ 40). К этому времени Чехов сотрудничал в журнале Н. А. Лейкина уже примерно год и с июня 1883-го еженедельно обзирал раздел «Осколки московской жизни». Эпистолярный Чехов обнаруживает, в сколь малой степени писатель был удовлетворен своими ранними юмористическими «мелочами» [6, 69], однако именно они составили первый сборник Антоши Чехонте «Пестрые рассказы» (1886).

Необходимость работать для журнала быстро и регулярно приводила к тому, что маленькие (обыкновенно примерно в сто слов – «100 и не больше») рассказы Чехова той поры не имели редакций и вариантов. Однако текст «Толстого и тонкого», включенный в сборник «Пестрых рассказов», подвергся некоторым (кажется, весьма незначительным) изменениям, которые позволяют сравнить версии 1883 и 1886 годов и сделать некоторые наблюдения.

Критика неоднократно подчеркивала, что название рассказа «Толстый и тонкий» дано Чеховым в русле лаконично-журнальных заглавий «Осколков». Действительно, требованием редактора Н. А. Лейкина было писать так, чтобы представлять обозрение «по возможности поюмористичнее», «выпячивать», «ничего не хвалить и ни перед чем не умиляться» [6, 71].

В основе «осколочных» рассказов, как правило, лежал анекдот, который во времена Чехова воспринимался много шире, чем сейчас, – как «короткий по содержанию и сжатый в изложении» «забавный случай, байка, баутка» (по В.И. Далю) [2, 17]. Анекдотичные случаи и байки Чехов искал повсюду, прежде всего, вокруг себя – «случаи из жизни» («случай на охоте», «случай в театре», «случай в вагоне», «случай в суде» и др.). Но поиск сюжетов «забавных эпизодов» шел и от-литературно, о чем он писал брату: «Марья Влад<имировна> [Киселева¹] здравствует. <...> Поставляет мне из франц<узских> журналов (старых) анекдоты... Барыш пополам» [5, XIX, 107]. Один из таких старых и расхожих «анекдотов» (случаев) и был положен в *основу* рассказа-сценки «Толстый и тонкий».

Название рассказа эмблематично. Субстантивированные прилагательные, в ином случае могущие быть образно-описательными определениями, в титуле чеховского рассказа выступали как существительные, номинирующие устойчиво сложившиеся социальные типы (характеры). Традиционно и константно закрепленные в сознании современников, антитетичные слагаемые заглавного бивалента затекстово порождали представление о неизбежной социальной конфронтированности рассказовой ситуации. Антитеза «толстый и тонкий» а priori программировала узнаваемое конфликтное столкновение: социальное неравенство, социальная дифференция и социальная иерархия в современном обществе. Титульная антитеза до начала развития действия фиксировала видимый константный конфликт.

Нетрудно догадаться, что Чехов почерпнул заглавный *образ-тему* не только из окружающей его общественной страты, не только из газет и расхожих анекдотов, но и «глубоко проникнутый влиянием» Гоголя (П. М. Бицилли) [1, 211] – из русской классической литературы. Дихотомия «толстый и тонкий» явно заключала в себе интертекстуальную аллюзию – очевидную апелляцию к роману Н. В. Гоголя «Мертвые души», к одному из первых лирических отступлений поэмы – «о толстых и тонких» (1 глава).

Рассказывая о бале в доме губернатора города NN и следуя за размышлениями Чичикова, внимательно рассматривающего губернское общество, Гоголь сообщает: «Мужчины здесь, как и везде, были двух родов... <...> Тоненькие служат больше по особенным поручениям или только числятся и виляют туда и сюда; их существование как-то слишком легко, воздушно и совсем ненадежно.

¹ Киселева (урожд. Бегичева) Мария Владимировна (ок. 1859–1921) – детская писательница, сотрудничала в журналах «Детский отдых», «Родник» и др. Известно 35 писем Чехова к Киселевой (1885–1897); 31 письмо Киселевой к Чехову.

Толстые же никогда не занимают косвенных мест, а всё прямые, и уж если сядут где, то сядут надежно и крепко, так что скорей место затрещит и угнется под ними, а уж они не слетят. Наружного блеска они не любят; на них фрак не так ловко скроен, как у тоненьких, зато в шкатулках благодать божия. У тоненького в три года не остается ни одной души, не заложенной в ломбард; у толстого спокойно, глядь, и явился где-нибудь в конце города дом, купленный на имя жены, потом в другом конце другой дом, потом близ города деревенька, потом и село со всеми угодьями. Наконец толстый, послуживши богу и государю, заслуживши всеобщее уважение, оставляет службу, перебирается и делается помещиком, славным русским баринном, хлебосолом, и живет, и хорошо живет...» По наблюдению Чичикова (Гоголя), «толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои, нежели тоненькие». Потому по недолгом размышлении Чичиков «присоединился к толстым...» [3, V, 12–13].

Исходная гоголевская синтагма «здесь, *как и везде*» задает тональность всеобщности, распространенности и узнаваемости социального явления «толстых и тонких», потому вынесенный в название чеховского рассказа этот феномен задает обобщенно-символический смысл, порождает «коллективный» концепт-тему. Еще не приступая к повествованию, Чехов посредством антитетичной пары «толстый ↔ тонкий» *экспозиционно* проблематизирует рассказ, задавая (клишированный) ракурс неравенства в социальной среде.

Образы толстого и тонкого у Чехова изначально оказываются архетипичными, так же как архетипична и аксиология парно со-противопоставленных образов. В условиях демократически ориентированного общества конца XIX века и демократических тенденций русской литературы того периода оценочность толстого неизбежно должна была быть со знаком «минус», тонкого – со знаком «плюс». Именно таковой и была (в основном) диспозиция героев в первой редакции рассказа (1883), когда встретившиеся на вокзале старые гимназические друзья (в комической ситуации «неожиданного узнавания») оказались начальником и подчиненным. В угоду прямолинейности «Осколков» образ толстого-начальника был создан Чеховым подчеркнуто «отрицательным», на основе реализации устойчивой метафоры «надутый, как индюк». Приведенный фразеологизм (хотя и в несколько трансформированной форме, в т.ч. с целью нагнетания иронии) становился итоговой характеристикой персонажа – «толстый, надувшись как индейский петух» [5, II, 439], обрушился на тонкого. Обращает на себя внимание, что финальный акцент сделан на образе толстого, созданном в традиции риторических литературных формул, идущих в том числе и от Гоголя и связанных с «распеканием» подчиненных.

Вторая редакция рассказа (1886) подчеркнуто близка первой в своем зачатке: «На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, другой тонкий» [5, II, 440]. Однако центр аксиологии смещен: на первый план выходит образ тонкого, героя приспособленца и чиновничья. В «нарушение» литературного канона критике подвержен «маленький чело-

век», традиційно охорямий отечественной реалистической прозой, в т.ч. и Гоголем (наприклад, в «Шинели»).

Хронотоп чеховського розповіді формується вказанням на те, що події відбуваються на вокзалі Николаевської залізничної дороги. Фактично Чеховим експлуатується традиційний гоголівський мотив дороги (мотив долі), що піддається «технологічній» трансформації: ознакою сучасності (другої половини XIX століття) стає не просто дорога, а залізнична дорога¹. Сучасні герої Чехова здійснюють (перемагають) свій життєвий шлях не на поштової трійці або на легкій ресорній бричці, а в вагоні поїзда. І як наслідок перетинання життєвих шляхів-доріг в центрі розповіді Чехова виявляється залізничний вокзал. Ситуаційна точка – фбульна зустріч старих друзів – локалізується на вокзалі, концентрується і символізується місцем дії, стає основою формування лаконічного «точного» сюжету: герої зустрілися, обмінялися репліками і розійшлися. Сюжет розповіді епіцентрично повернуто до мінімуму.

Чехов не уточнює, на якій станції відбувається зустріч героїв, не називає Николаевської залізничної дороги, т. е. дороги між столичним Санкт-Петербургом і Москвою, обобщає (не)локалізований топос, надає йому характер типичності і впізнаваності, значимої «між-столичності» і, відповідно, російської всеобщності. Як нині, так і в часи Чехова вокзал – це «вавилонське столпотворення», де можуть зіткнутися товсті і тонкі, вищі і нижчі, старинні друзі і гімназическі приятелі, начальник і підчинений.

Репрезентує товстого, Чехов повідомляє, що він «тільки що пообідав на вокзалі...». І подібна деталь коротка, але характерологічна. Треба зауважити, що кінці XIX століття стали стрімливо з'являтися привокзальні ресторани [4, 27], які не були місцем «швидкої їди», але були пишні, респектабельні і відвідувати їх могли дозволити собі тільки заможні горожане². Таким чином можлива «зовнішня» описальна характеристика *толстый* з усією впевненістю доповнюється ознакою заможності і матеріального благополуччя. Наступні портретні деталі тільки посилюють враження від статусності героя – «губи його, подернуті маслом, лоснілись, як спелі вишні», «пахло від нього хересом і флер-д'оранжем» [5, II, 440]. Масло, лоск, колір спелі вишень надають портрету товстого живописність і насиченість, об'ємність і рельєфність (підтримують його товстість). Запах хереса і флер-д'оранжа, вина і дорожнього освіжаючого напою, стають свідченням дороговизни випитого і святковості героя. Соеди-

¹ Звернемо увагу, що майже в кожному «осколючому» розповіді Чехова з'являється образ залізничної дороги. В розповіді «Жена» герой Асорін навіть пише працю під назвою «Історія залізничних доріг».

² Достатньо згадати, наприклад, привокзальний ресторан в Павловську або розкішний ресторан Вітебського вокзалу в СПб. В літературі – наприклад, привокзальний ресторан на станції Бологое, де П'єр Безухов зустрівся з масоном Баздєєвим. Або згадка ресторану, де відбулася Раневська, в другому дії п'єси «Вишневі сад».

нение яркости спелой вишни и белого цвета померанца (непорочного цветка апельсинового дерева, используемого, как правило, для украшения свадебных нарядов) ассоциативно формирует образ героя счастливого, довольного собой и обстоятельствами, пребывающего в состоянии блаженства и благодушия.

Обратные эмоциональные арт-маркеры сопровождают образ тонкого. «Тонкий же только что вышел из вагона и был навьючен чемоданами, узлами и картонками. Пахло от него ветчиной и кофейной гущей...» [5, II, 440]. Предикат *навьючен* и предметный перечислительный ряд *чемоданы, узлы, картонки* оживляют в воображении образ нагруженной лошади или – верблюда, в русле известного фразеологизма «навьючен как верблюд». Избранный художником тот же «внешний» (синхронно повторенный) признак запаха («пахло») в случае с тонким сопровождается сниженными чертами: если запах ветчины еще может показаться нейтральным, то другой запах явно занижен – не кофе, а кофейная *гуща* (фразеологизм «гадать на кофейной гуще» на фоновом уровне привносит еще более низкие и двусмысленные коннотации).

Т. е. образы «двух приятелей» исходно и контрастно разведены и изначально (и привычно) противопоставлены. Однако внешний признак телесного образа (толщины/тонкости, полноты/худобы) с нагнетанием акцентирован применительно к тонкому в образах членов его семьи, домочадцев – тонок не только сам приятель, но и его жена, «*худенькая* женщина с *длинным* подбородком», и даже его сын, «*высокий* гимназист с *прищуренным* глазом» [5, II, 440] (прищур глаза сына, как и длинный подбородок жены, почти графически вырисовывают тонкие длинные линии, подобные штрихам на черно-белой гравиюре, тем самым усиливая ощущение тонкости «коллективного» образа всей семьи). Тонкость героя удвоена и утроена.

На внешнем – формульном или формальном – уровне герои толстый и тонкий визуально конфронтированы, но на приятельском – рады и счастливы видеть друг друга. «Порфирий! <...> Ты ли это? Голубчик мой! Сколько зим, сколько лет! // Батюшки! <...> Миша! Друг детства! Откуда ты взялся?..» [5, II, 440]. По наблюдению повествователя, «приятели троекратно облобызались и устремили друг на друга глаза, полные слез...» [5, II, 440]. Восторги и восклицания, троекратность лобызания, полные слез глаза и на лексическом, и на стилевом уровне создают атмосферу искренней радости и приятного ошеломления («Оба были приятно ошеломлены» [5, II, 441]).

Обыкновенно, обращаясь к анализу рассказа, литературоведы делают акцент на позиции тонкого, на идее чинопочитания. Образ тонкого, как правило, оказывается в центре. И это справедливо. Однако сравнение первой и второй редакций рассказа «Толстый и тонкий» позволяет иначе взглянуть и на образ толстого.

Следует обратить внимание на то, что первым окликнул старинного приятеля толстый. Не задумываясь о положении (своем и чужом), не гнушаясь навьюченного вида тонкого, толстый приватно сердечно обращается к нему –

«Голубчик мой!» Между тем инициативу диалогового общения перехватывает тонкий. Он забрасывает толстого вопросами «Ну, что же ты? Богат? Женат?», но не ждет на них ответа и партию солирования уверенно оставляет за собой. «Я уже женат, как видишь... Это вот моя жена, Луиза, урожденная Ванценбах... лютеранка... А это сын мой, Нафанаил, ученик III класса» [5, II, 441]. Тонкий в мгновение ока успеваеет не только оценить толстого («Такой же красавец, как и был! Такой же душонок¹ и щеголь! Ах ты, господи!»), но и вспомнить отодвинутое «зимами и летами» гимназическое былое. «В гимназии вместе учились! – продолжал тонкий. – Помнишь, как тебя дразнили? Тебя дразнили Геростратом за то, что ты казенную книжку папироской прожег, а меня Эфиальтом за то, что я ябедничать любил. Хо-хо...» [5, II, 441].

Последующий повтор, вторичное представление членов семьи звучит в устах тонкого и как признак радостного волнения, и как сигнал гордости за достигнутое им в жизни, как хвала себе. Акцент на фамилии жены «урожденная Ванценбах...» и уточнение «лютеранка» звучностью иностранного происхождения и европеизмом чуждого вероисповедания, по мысли тонкого, придают ему еще больший вес и значимость. Дважды повторенные «Ванценбах» и «лютеранка» словно бы утверждают прочность и основательность, опору самоуверенности и отчасти превосходства тонкого (перед другими), но главное – в его собственных глазах.

Немецкий исследователь В. Шмид дал иную интерпретацию фамилии жены тонкого «Ванценбах». По мысли ученого, и сама фамилия жены, и изготовление тонким портсигаров из дерева на продажу свидетельствуют о том, что «носитель имени властителя “Порфирий” (“порфиросец”), который женился на лютеранке и назвал своего отпрыска “Нафанаил” (“дар божий”), влачит убогую жизнь, на которую намекает фамилия жены “Ванценбах” (“ручей клопов”» [7, 220]. Несомненно, игра на антиномии между порфиросным именем и убогостью жизни героя явно намечена писателем, однако вряд ли Чехов учитывал такую «глубокую» этимологию, как «ручей клопов». Скорее писателю (а точнее герою) было важно иноземное происхождение героини, предмет иллюзорной гордости тонкого. В сознании героя с большей вероятностью был актуализирован смысл фамилии героини как уроженки некоей далекой (и, следовательно, притягательной) области близ некоего города (будь то вымышленный некий город «Ванцен» или реальный Weissenpach). Если же Чехов и знал этимологическое значение фамилии Ванценбах, связанного с корнем «клоп» (заметим, не самого первого словарного значения), то и тогда вероятнее предположить игру на «расхождении» между семантикой фамилии и гордостью по ее поводу непросвещенного героя, чем видеть указание на «убогую жизнь» семьи тонкого. Как показывает текст, весь стилистический строй речи тонкого отражает не жалобу на собственную судьбу, на ее тяготы, но самолюбование и самоутверждение перед давним приятелем.

¹ В смысле «душка».

В коротком рассказе-«осколке» по закону жанра нет и не могло быть психологической детерминации образов. Однако Чехов использует «вторичное» средство психологизации – даже не столько речевое, сколько интонационное, зафиксированное на уровне пунктуационной (письменной) графики. Еще не зная о чине толстого, тонкий горделиво произносит: «Служу, милый мой! Коллежским асессором уже второй год и Станислава имею. Жалованье плохое... ну, да бог с ним! Жена уроки музыки дает, я портсигары приватно из дерева делаю. Отличные портсигары! По рублю за штуку продаю. Если кто берет десять штук и более, тому, понимаешь, уступка» [5, II, 441]. Пунктуационные знаки, использованные Чеховым, со всей определенностью отражают тон и настрой речи (и психологического состояния) тонкого. Едва намечившееся сожаление, выразившееся в использовании многоточия («Жалованье плохое...»), тут же сменяется обилием восклицательных знаков, которые придают речи тонкого возвышенно звонкий, пафосный оттенок и репрезентируют уверенность в его (мнимом) благополучии и (мнимых же, но им превозносимых) достижениях. Неслучайно завершением речи тонкого служит сообщение-объяснение того, почему он оказался на вокзале и при вещах: «Служил, знаешь, в департаменте, а теперь сюда переведен столоначальником по тому же ведомству...¹ Здесь буду служить» [5, II, 441]. Краткая рубленность последней фразы вновь знаменует почти восклицательную интонацию говорения. Называние *Николаевской* железной дороги позволяет утверждать, что тонкий переведен с повышением не только по должности («столоначальник»), но и по престижности места (видимо, довольно большого города), в котором есть (довольно большой) вокзал, о чем свидетельствует тот факт, что здесь есть даже привокзальный ресторан².

Что же касается изготовления портсигаров, то и здесь в тексте видится упор не на «убогость жизни» героя, а просматривается истинное основание для его личностной гордости – умение преодолеть трудности, ловко приспособившись, и главное – умело применить коммерческую жилку: «Отличные портсигары! По рублю за штуку продаю. Если кто берет десять штук и более, тому, понимаешь, уступка». Нарратор не прямо показывает, но дает возможность понять «неуязвимость» тонкого, его способность приспособиться, поддаться, выжить в любых условиях.

Гимназические прозвища, о которых вспоминает тонкий, в еще большей мере эксплицируют архетипические слагаемые характеров персонажей. С одной стороны, толстый-Герострат, прозванный так за то, что «казенную книжку папироской прожег», с другой – тонкий Эфиальт, т. е. предатель, потому что «ябедничать любил». Заметим в последней фразе: «ябедничать *любил*» – не был вынужден или вынуждаем, но любил. Т. о. уже и в юные годы герой умел приспособиться, устроиться в жизни – осуществить ли коммерческую акцию

¹ В первоначальной редакции Чехов указывал название департамента (в духе «Осколков» звучало: «Служил, знаешь, в департаменте „предисловий и опечаток“»). Готовя текст для собрания сочинений, Чехов снял уточнение, тем самым ситуации был придан обобщенно-типизированный (универсальный) характер.

² Скорее всего, местом действия рассказа являлась Москва (обозрение «Осколки московской жизни»).

(подобно Чичикову-гимназисту с куском ли пирога или снегирем, сделанным из воска), предать ли «с любовью» кого-то из друзей или выслужить себе за ябедничество покровительство учителей. Причем тонкий не смущается своего ябедно-доносительного прошлого, но вспоминает о нем с удовольствием и неким внутренним удовлетворением (см. его заключительное междоментное «Хо-хо...»).

Что касается прозвища толстого Герострат, то, кажется, и оно вполне ложится на характер и образ чеховского героя¹. Кажется, оно удваивает архетипику. Так кажется. Однако в этом случае (особенно с учетом двух редакций рассказа) такой прямолинейности, как с образом тонкого, нет.

Как известно, имя Герострата сохранилось в истории потому, что он, житель древнего Эфеса, поджег храм Артемиды, желая навсегда остаться в памяти потомков. В рамках первой редакции рассказа, когда самолюбие и самомнение толстого при малейшем намеке на «неуважение» (неузнавание) достигало размеров надутого «индейского петуха», прозвище Герострат действительно могло порождать прототипические аллюзии, быть, как и в случае с тонким, напрямую связанным с будущностью персонажа. Однако во второй редакции мотив честолюбия и высокомерия толстого снят, он исчезает: толстый представлен добродушным и восторженно доброжелательным, при встрече со старинным гимназическим другом он забывает о социальном ранге (своем и чужом) и призывает к тому же тонкого («Ну, полно!<...> Для чего этот тон? Мы с тобой друзья детства – и к чему тут это чинопочитание!» [5, II, 441]). Если в первой редакции бывшее прозвище толстого хотя бы отчасти могло бросить отсвет на образ рассказового героя, то во второй редакции упрекнуть толстого в гордыне и честолюбии (по крайней мере в пределах текста) никак нельзя. Юношеский поджог книги папироской обретает характер скорее шалости или озорства «щеголя» и «душки» толстого; даже мельчайших признаков желания гимназиста-толстого (как и толстого тайного советника) прославиться в окончательном тексте рассказа нет. Т. е. гимназическое прозвище толстого в хрестоматийном варианте рассказа – почти случайно, тогда как прозвище тонкого находит непосредственное отражение и развитие в его дальнейшей судьбе, во взрослом поведении.

В рассказе, где уже только названием «Толстый и тонкий» заданы тема-символ и ее аксиологические координаты, где в заглавной антинимии потенцированы представления о социальном неравенстве, априорно маркированном, где характер героев задрапирован под тип, после «незначительной» правки в тексте происходит сдвиг семантики, изменение смысловой наполненности, намечается разрушение и преодоление литературных клише.

В первой половине рассказа роль «петуха», который голосисто расхваливает самого себя, жену-лютеранку, урожденную Ванценбах, и сына, длинного худощавого ученика третьего класса гимназии, берет на себя, как ни странно (в

¹ Подобной точки зрения придерживался, напр., В. Шкловский, А. Скафтымов, И. Сухих и др.

противовес предшествующей литературной традиции), тонкий, а не толстый. Чехов незаметно меняет привычную аксиологию, *временно* наделяя не толстого, а тонкого чертами гордости и бахвальства, самомнения и самовозвеличивания. Условно *героем* первой части рассказа становится тонкий, доминирующую позицию здесь со всей определенностью занимает он. А учитывая двоекратное (из трех) представление семейства, можно говорить и о двух третях текста, в которых держит лидерство тонкий. Оттого крах в результате рисования героя, высота, с которой он будет низвергнут, оказываются критически обостренными и опасными.

Когда, наконец, наступает черед толстого ответить на давно заданные ему вопросы «Ну, что же ты? Богат? Женат?», то и тогда тонкий «опережает» приятеля, предлагая свой вариант карьерного успеха толстого: «Ну, а ты как? Небось, уже статский? А?» [5, II, 441]. И если бы это оказалось так, то, надо полагать, петушиное фанфаронство тонкого, вероятно, могло бы продолжиться. Вполне возможно, что он и в очередной раз (например, при прощании) вновь гордо назвал бы свою жену Ванценбах и означил присутствие сына Нафанаила. Однако толстому удастся, наконец, вставить свою реплику: «Нет, милый мой, поднимай повыше, – сказал толстый. – Я уже до тайного дослужился... Две звезды имею» [5, II, 441].

В словах толстого о его чине В. Шмид увидел высокомерие: «<...> слишком уж он наслаждается названием своего чина» [7, 224]. Однако, на наш взгляд, слова толстого произнесены просто и по-прежнему по-дружески. Ни одной ремарки автора о гордыне толстого в тексте нет. Наоборот, опираясь на уже намеченный прием Чехова в характерологическом использовании пунктуационных знаков, можно заметить: напора в речевых синтагмах толстого нет, автор нигде не использовал восклицательного знака (в отличие от речи тонкого), скорее наоборот – многоточие знаменует собой паузу (всегда выразительную у Чехова), словно толстый в раздумье, произносить ли ему фразу о наградных звездах или нет. Но поэтика повтора, со- и противопоставления «потребовала» адекватной синхронии: поскольку тонкий назвал своего Станислава, то и толстый по закону зеркальности должен быть завершить свою «саморепрезентацию» упоминанием о звездах.

Жанровые признаки анекдота, юмористической сценки, основанной на недоразумении (знаменитое «*quiproquo*»), ломают сюжетную логику дружеской встречи. Если бы жанр анекдота не вмешался, то, вероятно, развитие сюжета могло бы пойти по иному пути. Узнав о высоком чине давнего друга, тонкий-друг должен был приятно обрадоваться, быть «приятно ошеломлен», вновь броситься на шею толстого и трижды облобызать его, поздравляя со слезами на глазах. Возможен был и другой вариант: высокий чин толстого мог вызвать зависть псевдо-друга тонкого, обиду за разность путей, которые прошли бывшие однокашники, досаду на себя и растраченное «петушинство», но в любом случае реакция героя была бы *человеческой*. Однако в русле юмористических «Осколков» жанровые признаки анекдота должны были возобладать. Харак-

тер, кажется, намечающейся индивидуальности Порфирия уступил место социальному типу – тонкому, в котором, как показал Чехов, нет человеческого, но есть чиновное, служебное, иерархическое, *чинопочитание*.

«Тонкий вдруг побледнел, окаменел<...> Сам он съежился, сгорбился, сузился... Его чемоданы, узлы и картонки съежились, поморщились... Длинный подбородок жены стал еще длиннее; Нафанаил вытянулся во фрунт и застегнул все пуговицы своего мундира...» [5, II, 441].

По закону жанра анекдота происходит «неожиданное узнавание». Дискурсивный строй дружеской встречи рушится. Человеческая логика поведения ломается. Риторические формулы персонажных реплик изменяются. На первый план выходит «церемониальное» поведение чиновника, а не человека, закон чиновничьей иерархии, зависимости и подчинения. Теперь тонкий обращается к толстому на «вы», «ваше превосходительство», неизменно включает в речь редуцированное «сударь» («очень приятно-с», «что вы-с», даже «хи-хи-с»), утрачивает связность суждений, прибегает к вводным словам и междометиям. Если раньше тонкий мог воскликнуть «Миша! Друг детства!», то теперь та же (зеркальная) фраза обретает модальность почти сослагательного наклонения, явную неустойчивость и неопределенность: «Друг, *можно сказать*, детства...» [5, II, 442]. Восклицательный знак сменяется многоточием. Теперь представление семьи, осуществляемое уже в третий раз, происходит в полном смысле заново, с «чистого листа», ибо теперь жена и сын предстают перед начальником, чином, тайным советником. Это уже не приятельское знакомство, это почти ритуал, который требует иных поведенческих детерминант.

Еще в «Смерти чиновника» Чехов (почти незаметно для сюжета и литературной традиции) заставляет Червякова чихнуть на лысину *не его* начальника, но чиновника *другого* департамента, тем самым обнаружив беспочвенность терзаний бедного служаки-эксекютора. В «Толстом и тонком» эта интенция еще больше драматизирована и утрирована: толстый не только не начальник тонкого (как было в первой редакции), а старинный друг, давний приятель еще с гимназических лет. После озвучивания чина толстого – «тайный советник» – эмоциональные модуляции тонкого замирают («окаменел»), человеческие чувства (радость, например) угасают, на передний план выходит чиновно-иерархический страх («съежился, сгорбился, сузился»), неадекватный ситуации. Причем «служебный» страх пронизывает не только чиновника тонкого, но всю его семью – «подбородок жены стал еще длиннее», гимназист сын «вытянулся во фрунт», даже неодушевленный скарб тонкого, его коробки и картонки «съежились» и «поморщились» [5, II, 441].

Уже Гоголь в «Шинели» в образе Башмачкина, к которому писатель относился с глубоким сочувствием и пронзительной жалостью, подчеркивал «врожденность» малости героя, подчеркнутую повторением имени отца в имени сына – Акакий Акакиевич. Чехов делает примерно то же, но иначе. Сын тонкого Нафанаил, который в момент представления «школьному приятелю» отца «немного подумал и снял шапку», спустя несколько минут «немного подумал и

спрятался за спину отца», теперь перед высочайшим чином, *не задумываясь*, почти автоматически, почти интуитивно «застегнул все пуговицы своего мундира» и «вытянулся во фронт», а в минуту прощания так подобострастно «шаркнул ногой», что «уронил фуражку» [5, II, 442]. У Гоголя – шинель, у Чехова – фуражка (чуть раньше в «Смерти чиновника» – вицмундир), существенная и сущностная «мелочь»-деталь. Фуражка Чехова становится, с одной стороны, знаком высокого эмоционального напряжения юного героя, с другой – сигналом готовности служить и прислуживать, синекдохой-символом, метонимическим замещением человека, вытеснением его «внутренним» чиновником (чином). Симптоматично, что герой еще молод, он не служит, но готовность «угождать и почитать чин» заложена в нем, как показывает Чехов, почти с молоком матери (или отца). Т. е. если страдания «маленького» человека Гоголя (во многом или отчасти) были мотивированы низким социальным положением героя, то Чехов во второй редакции рассказа-сценки снимал социологический ракурс, обращался к глубинной сути человека, к его природе.

Таким образом, используя, с одной стороны, устойчивую матрицу анекдота, с другой, кажется, проверенную традицию классической литературы (образ «тонкого» ~ «маленького человека» у Чехова идет прежде всего от Гоголя), тем не менее Чехов смещает акценты, нарушает привычную аксиологию, трансформирует идейно-смысловую семантику анекдотической ситуации. Его тонкий, в отличие от Башмачкина Гоголя, не заслуживает жалости и сострадания, только презрения. Социологический ракурс нивелирован, Чехов обращен к *человеческой* сущности.

Смена аксиологических акцентов в еще большей мере относится к образу толстого. Предшествующей литературной традицией «приговоренный» быть отрицательным типом, у Чехова толстый оказывается едва ли не положительным персонажем.

Говоря об образе тайного советника, В. Шмид (почти в русле прежнего отечественного литературоведения) увидел в нем *традиционный* тип толстого. По мысли немецкого ученого, уже только «архетипическое прозвище “Герострат” не дает нам предполагать в нем гуманные мотивы» [7, 224]. Однако об этом уже шла речь. И нами было показано, что данное суждение исследователя могло бы относиться к первой редакции рассказа, но никак не ко второй. В связи с образом толстого Шмид высказывает предположение: «Возможно, ему просто приятно видеть Порфирия, принадлежащего некоторым образом к его миру, в таком унижении. Успокаивая тонкого и принимая подчиненного как равнозначного <...>, он только защищает свое собственное достоинство» [7, 224]. Т. е. исследователь замыкает Чехова в рамках традиции его предшественников. Однако в данном случае наблюдательный исследователь, кажется, не прав.

Если в первой редакции рассказа (1883) Чехов действительно шел вслед за своими кумирами-литераторами, прежде всего за Гоголем, то во второй редакции (1886) он обнаруживал если не зрелое, то очень близкое, уже угадываемое *чеховское* мировидение. Прозаик отказывался от резко-контрастных красок

бытия «хорошо» ↔ «плохо», «плюс» ↔ «минус», «толстый» ↔ «тонкий». Вглядываясь природу человека, Чехов увидел темное и светлое, нравственное и безнравственное, человеческое и чиновное и в толстых, и в тонких. Контраст уступил место диффузии, поляризацию сменила интерференция.

В. Шмид предположил в героях рассказа «Толстый и тонкий» «отрицательные генотипы» [7, 223]. Но именно от этого и уходил Чехов, делая, кажется, «незначительную» правку в тексте рассказа, смещая, кажется, несущественные нюансы (толстый в итоге *всего-навсего* оказался не-начальником тонкого). Но именно это и оказывалось принципиальным для чеховского мировидения: в каждом (в том числе и в себе) разглядеть «пятна». Удивительная честность, искренность, правдивость, умение смотреть на мир через себя обнаруживались на самом раннем этапе становления художника (даже не Чехова, а еще только Чехонте).

Кульминационные точки двух сюжетных (под)линий рассказа (тонкого и толстого) не совпали. Выраженные посредством «параллельной» фразы «были... ошеломлены», в одном случае кульминация (линии толстого) приходилась на первое «ошеломление», связанное с радостью встречи с давним другом. Другая кульминация (линии тонкого) оказалась смещенной в финал рассказа, когда вся семья коллежского асессора была «приятно ошеломлен<a>». Поэтика повтора – композиционной, ситуационной, риторической, стилевой симметрии – позволяла Чехову развести кульминационные точки и, как следствие, развести (отдалить) образы титульных героев. В финале троекратное лобызание подменяется тремя пальцами руки толстого, которые тонкий позволяет себе пожать, «поклон<ась> всем туловищем». «Сладость» и радость встречи друзей сменилась «почтительной кислотой» официозного чиновничьего поклона. Благодушный выход толстого из привокзального ресторана откликнулся в тошноте, которую испытал герой («тайного советника стошнило») – как после несвежей и недоброкачественной еды.

Примитивный анекдот о «неожиданном узнавании», использованный давно и многократно различными писателями (в т.ч. и самим Чеховым), при самых минимальных и, кажется, несущественных правках превратился у Чехова в философский рассказ. Его смысловым зерном оказывалось не обличение чиновничества (впрочем, и чиновничества тоже), но более широкое и глубокое выявление сути разнообразной человеческой природы. Шаблон и клише сложившейся анекдотичной (анекдотической) матрицы легко и талантливо преодолелись молодым начинающим писателем, сумевшим разглядеть многогранность характера человека вне прямолинейной зависимости от его социальной принадлежности, служебного статуса и общественной роли. Эмблематичный архетип «толстый и тонкий» только на внешнем (и предварительном) уровне казался традиционно классическим (например, гоголевским), но уже в 1886 году, во второй редакции, он был по-настоящему чеховским. Разрушение семантического канона посредством трансформации повторяемых («анти-

повторяемых») риторических формул порождало новое прочтение, иную интерпретацию устоявшихся концептов.

Сравнение первой и второй редакций рассказа «Толстый и тонкий» позволяет судить о (стремительном) взрослении начинающего художника, дает возможность проследить внутреннюю логику и неброский характер творческого – чеховского – становления.

Список использованной литературы

1. Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования. Статьи. Рецензии / П.М. Бицилли. – М.: Русский путь, 2000. – 608 с.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль. – М.: Русский язык, 1999. – Т. 1. А–З. – 699 с.
3. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 8 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Правда, 1984. – Т. III. Повести. – 335 с.; Т. V. Мертвые души. – 319 с.
4. Фролов А. И. Санкт-Петербург от А до Я. Вокзалы / А.И. Фролов. – СПб.: Глагол, 2008. – 160 с.
5. Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем: в 30 т. / А.П. Чехов; АН СССР. Ин-т мировой лит.им. А.М. Горького; Редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д.Д. Благой, Г.А. Бялый, А.С. Мясников, Л.Д. Опульская (гл. ред.), зам. А.И. Ревякин, М.Б. Храпченко. М.: Наука, 1974–1983. Т. II. Рассказы. Юморески, 1883–1884. – 584 с.; Т. XIX. Письма 1875–1886. – 476 с.
6. Чудаков А.П. Антон Павлович Чехов / А.П. Чудаков. – М.: Просвещение, 1971. – 176 с.
7. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард / В. Шмид. – СПб.: Инапресс, 1998. – 352 с.

Богданова О.В.

Институт філологічних досліджень
Санкт-Петербурзького державного університету
olgabogdanova03@mail.ru

ДВІ РЕДАКЦІЇ ОПОВІДАННЯ А.П. ЧЕХОВА «ТОВСТИЙ І ТОНКИЙ»: ПОЕТИКА ПОВТОРУ

На підґрунті зіставлення двох редакцій оповідань А.П. Чехова «Товстий і тонкий» (1883 і 1886 рр.) у статті простежуються трансформації вихідної творчої інтенції письменника, намічаються зміщення аксіології образної системи, виявляється корекція смислових акцентів чеховського тексту. У межах «точкового» хронотопу розповіді осмислюється семантика емблематичної назви «Товстого і тонкого», розкриваються зрушення в середині складових заголовного концепту-биваленту. Особлива увага приділяється поетиці повтору – композиційній, ситуаційній, риторичній і стильовій симетрії, яка активно експлуатується письменником у короткому оповіданні-сцені. У статті встановлюється зв'язок із попереднім літературним каноном зображення «товстих і тонких», зокрема з творами М. В. Гоголя, і акцентується новаторство юного Чехова, який уже в ранніх гумористичних оповіданнях-«дрібниці» виходив за межі сформованої класичної традиції і на цьому шляху рухався від іронічності «осколка»- анекдоту до філософізації оповідання.

Ключові слова: творчість А. П. Чехова, оповідання «Товстий і тонкий», дві редакції, літературна традиція, система образів, поетика повтору

Bogdanova O.V.

Institute of philological research
Saint Petersburg state University
olgabogdanova03@mail.ru

TWO VERSIONS OF ANTON CHEKHOV'S SHORT STORY "THICK AND THIN": THE POETICS OF REPETITION

In article on the basis of a comparison of the two versions of the story by A.P. Chekhov "Thick and thin" (1883 and 1886) the author traces the transformation of the initial creative intentions, defines the offset of the axiological points of figurative system, detects changes in semantics of Chekhov's text. In the framework of the "point chronotope" the author of the article interprets the meaning of the title "Thick and thin", shows a shift inside the title of the story. The author pays special attention to the poetics of repetition – composite, situational, rhetorical and stylistic symmetry in the text. The author shows that Chekhov exploits the repetition in the short story. The article establishes the connection with the previous literary tradition of depicting the "thick and thin", in particular with the works of N. Gogol. The author emphasizes that the young Chekhov in the early comic sketch went beyond the established classical tradition. In this way the writer moved from the irony of the joke (the genre of the anecdote) to the philosophy of the narrative.

Key words: *A.P. Chekhov, short story "Thick and thin", two editions, literary tradition, image system, poetics of repetition*

References

1. Bicilli P. M. (2000) Tragedija ruskoj kul'tury: Issledovanija. Stat'i. Recenzii [The tragedy of the Russian culture: Study. Article. Reviews], Moscow, Russkij put' [in Russian].
2. Dal' V.I. (1999) Tolkovyj slovar' zhivogo velikoruskogo jazyka: v 4 t. [Explanatory dictionary of the living great Russian language, vol. 1-4], Moscow, Russkij jazyk, vol. 1. A–Z] [in Russian].
3. Gogol' N.V. (1984) Sobranie sochinenij: v 8 t. [Works, vol. 1 – 8], Moscow, Pravda, vol. III. Stories., vol. V. Dead souls [in Russian].
4. Frolov A. I.(2008) Sankt-Peterburg ot A do Ja. Vokzaly [Saint Petersburg from A to Z. Stations], Sankt-Peterburg , Glagol [in Russian].
5. Chehov A. P. (1974 – 1983) Polnoe sobr. soch. i pisem: v 30 t. [Complete Works and Letters, vol. 1 – 30], Moscow, Nauka, vol. II. Rasskazy. Jumoreski, 1883–1884 [Stories. Humoresque. 1883 – 1884], vol. XIX. Pis'ma 1875–1886 [Letters 1875 – 1886] [in Russian].
6. Chudakov A.P. (1971) Anton Pavlovich Chehov [Anton Pavlovich Chekhov], Moscow, Prosveshhenie [in Russian].
7. Shmid V. (1998) Proza kak poezija: Pushkin. Dostoevskij. Chehov. Avangard [Prose like Poetry: Pushkin. Dostoevsky. Chekhov. Vanguard], Saint Petersburg, Inapress [in Russian].

Статтю подано до редколегії 24 червня 2016 р.

УДК 821.166.2

Віват Г.І.

доктор філологічних наук, професор,
кафедра українознавства та лінгводидактики
Одеська національна академія харчових технологій,
вул. Канатна, 112, м. Одеса, Україна
gvivat@ukr.net

ГАСТРОНОМІЧНІ МЕТАФОРИ ТА МЕТОНІМІЇ В ПАРЕМІЯХ

Стаття присвячена студіюванню історії виникнення, розвитку та значення українських паремій, що мають стосунок до української кухні, образно-семантичними чинниками яких є метафори й метонімії, та їхньому втіленню в художніх творах. Актуальність дослідження викликана потребою осмислення паремій, що стосуються харчової системи українців як важливого сегменту побутової культури, а також їхньому використанню в художніх, зокрема поетичних, творах.

Ключові слова: фольклор, паремія, харчова культура, метафора, метонімія, синекдоха.

Усна народна творчість містить в собі інформацію, яка включає різні соціальні, етнографічні, історичні, культурологічні, філософські відомості й передає її в асоціативно-образному вияві. Тобто «ще задовго до виникнення писемності виник фольклор, який був одним із найважливіших джерел нагромадження та передавання інформації про розвиток суспільства, його історію, культуру тощо» [16, 100].

Щоб зрозуміти народ, його радощі й болі, правічні бажання й поривання, його (народ) треба «бачити всюди: серед села, серед поля, у його праці тяжкій, забавах веселих, у його стосунках між собою, в його сім'ї, у його radoшах-горі... Пісня, казка, приказка, мов ті муровані склепи-схованки, багато ховали в собі його сліз, його таємних надій, думок. Добре було б ті пісні, казки, приказки позбирати, позаписувати – то була б книжка великого життя, великого горя...» [18]. Таким неоціненним багатством, здобутим із глибинного джерела великого духу народного, бачив фольклор Панас Мирний. Письменник-мислитель мав рацію, адже в народній мудрості спроектовано концептуальну картину світу в її національній своєрідності.

Як відомо, фольклор поділяється на різноманітні жанри: анекдоти, байки, гуморески, думи, казки, легенди, міфи, оповідки, перекази, пісні, приказки, прислів'я, примовки (примовлянки), лічилки тощо. Багато таких фольклорних та й авторських творів присвячено їжі як невід'ємному джерелові людського буття та культурному його сегментові [7, 223]. У цій праці увазі читачів пропонуються зразки народної творчості, що об'єднані терміном «паремії».

Паремія – (з грецької мови притча, іносказання) вибраний фрагмент зі Святого Писання, який містить у собі пророцтво про якогось святого чи подію, котра вшановується з того дня в церкві. Паремії читаються під час богослужінь добового кола: на Вечірні, Всенічному бдінні та особливих молебнях [11].

Пареміями (з латини приказки, прислів'я) також називають влучні лаконічні висловлювання фольклорного походження. Від слова «паремія» утворилися назви «пареміографія» (збирання та записування прислів'їв, приказок, влучних висловлювань) та «пареміологія» – наука про прислів'я, приказки, влучні вислови (дослідження та пояснення).

Стійкість, відтворюваність, цілісність значення зближують паремії з фразеологічними одиницями, тому ряд мовознавців (В. Архангельський, С. Булаховський, О. Кунін, Ф. Медведєв, Л. Скрипник, М. Шанський) відносять їх до фразеології. Однак деякі дослідники (Н. Амосова, В. Телія, С. Ожегов, В. Феліцина) вилучають їх зі складу фразеологічних одиниць через наявність у них судження, комунікативну функцію [17].

У вітчизняному мовознавстві паремію в психокогнітивному аспекті розглядала О. Селіванова. Вона зазначила, що поняття «паремія» вживається «на позначення стійких відтворюваних одиниць реченнєвої структури, зокрема прислів'їв» [21, 279]. Саме такого витлумачення терміну «паремія» ми будемо дотримуватися в цій праці, розглядаючи різні види малих жанрів українського фольклору: прислів'я, приказки, крилаті вислови, ідіоми та інші види фразеологічних одиниць, що виникли на ґрунті харчових образів, образно-семантичними чинниками яких є метафори й метонімії, та їхнє втілення в художніх творах. Тобто мета цієї роботи полягає в студіюванні паремій, які є виразниками життєвих ситуацій, заснованих на використанні гастрономічних метафор. Зазначена мета передбачає вирішення таких завдань: а) проаналізувати паремії, репрезентовані метафорами та метоніміями, що вказують на роль і значення їжі для будь-якого живого організму; б) розглянути способи втілення паремій у художніх, зокрема поетичних, творах; в) визначити харчові пріоритети українців, висловлені через паремії.

Основними образно-семантичними чинниками фразеологізації є метафора та метонімія (іноді її різновид, синекдоха), а процесами – метафоризація та метонімізація [22, 163]. Не обминув цей процес і так звані «харчові» фразеологізми, що яскраво демонструють деякі фразеологічні метафори, метонімії та синекдохи, які мають гастрономічну образність. Наприклад: «відвідати хліба-солі» або «запросити на хліб та сіль»; «посадити (сісти) на хліб та воду»; «скуштувати березової каші»; «легкого хліба захотіти»; «манна небесна»; «з'їсти собаку (на чомусь)»; «заварити кашу»; «зуби з'їсти» «їсти облизні» тощо.

Як відомо, хліб в Україні існує не лише як харчовий продукт, але й як духовна складова, зреалізована у багатьох традиціях, ритуалах та обрядах. Хлібова обрядовість в Україні ведеться ще з язичництва. У народних повір'ях хліб про-

тиставлявся всьому нечистому. Так, ідучи до лісу, завжди брали з собою шматок хліба, бо його нібито бояться гадюки. Звичай благословляти хлібом також пояснює уявлення про хліб як оберіг [7, 200].

Сіль як приправа до різноманітних страв міцно ввійшла у в життя людини, зокрема в харчовий сегмент української культури. Оскільки сіль видобували лише в окремих місцевостях і за нею чумаки ходили в далеку дорогу, зокрема в Крим, то й коштувала ця приправа дорого. Цим і пояснюється прикмета: якщо розсипати сіль, то в хаті сварка буде. Із сіллю також пов'язано багато народних обрядів, звичаїв, ритуалів. Наприклад, заговорена сіль слугувала оберегом від нечистих намірів. Усталений вислів «*сіль тобі в оці (в очі)*» вважається застереженням від зурочення.

У творі Михайла Коцюбинського прочитуємо саме таке використання цього вислову: «Траплялось, що і Іван звертався до нього, але за кожним разом, стрічаючи погляд чорних пекучих очей мольфара, спльовував непомітно: «*Сіль тобі в оці!..*» [15, 229].

Створивши стійку фразеологічну одиницю, хліб і сіль поширилися в живій народній мові як своєрідна гастрономічна пара (хліб-сіль), що існує і як ознака великої поваги до гостя та щедрості господарів, і як оберіг, адже зустрічати хлібом-сіллю є теж не що інше, як своєрідний очисний обряд, оскільки той, хто до вас завітав, не завжди має чисті наміри, а хліб у парі з сіллю вибудовують подвійний захист від злого ока чи недобрих побажань.

У творі Михайла Стельмаха:

Спалахнуло сонце чисто у привіллі,
Як добігла яром до села...
Народ іде, *стоїть із хлібом-сіллю*.
А в мене в саду вишня зацвіла [2]

Запрошення скуштувати хліба-солі є не чим іншим, як гастрономічною метонімією, а точніше – її різновидом, синекдохою, оскільки тут наявна кількісна заміна понять, тобто заміна одним-двома предметами їхньої сукупності. У даному випадку за окремою частиною (хлібом-сіллю) вказано на ціле, тобто на більш загальне поняття – їжу. Яскраві приклади вживання таких паремій продемонстровано в художніх творах класиків української літератури різних періодів.

У творі Івана Котляревського:

Не поцурайтесь *хліба-солі*,
Борцу скуштуйте, *галушок*...
(«Енеїда») [14, 138].

У творі Лесі Українки:

Боярине, прошу
Зажити з нами хліба-солі.
(«Бояриня») [23, 106].

У творі Миколи Руденка:

Є в нас воля не своє орать,
Та в багні за дротом помирать,
Та за власний хліб, за власну сіль
Чорну лайку чути звідусіль.

(«Заграва над серцем») [20, 332].

Такого ж значення набувають вислови-подяки за хліб-сіль, тобто за гостину, за щедрість господарів, щотакож підтверджено художніми творами.

У творі Тараса Шевченка:

Подякував за хліб, за сіль
І за науку добрим людям,
Та до вдовівни навпростець
Шелесть за рушниками!

(«Москалева криниця») [24, 285].

У творі Миколи Руденка:

Кращий тон – образ не помічати,
Доки вийде із людини хміль...
Гості дякують за хліб і сіль.
Лячно поглядають батько й мати,
Страх у серці приховавши й біль.

(«Сльоза Хіросіми») [20, 667].

У творі Лесі Українки:

Спасибі, паніматко,
за хліб, за сіль!

(«Бояриня») [23, 111].

Подібне смислове навантаження несе в собі й вислів «розділити хліб-сіль», що означає жити з кимось спільними інтересами, жити в дружбі та злагоді, харчуватися спільно з ким-небудь [2].

У творі Петра Дорошка:

За побратимство ми із світом цілим
Хліб-сіль, ковток води в путі розділим.

(«Тобі, народе...») [10].

У творі Лесі Українки:

Ти, синашу, в мене
забудь всі церегелі. Таж зо мною
небіжчик батько твій хліб-сіль водив,
укупі ми й козакували.

(«Бояриня») [23, 107].

У творі Ліни Костенко:

І каже дяк: – Де будем ночувати?
Про хліб і сіль давно щось не чувати.

(«Маруся Чурай») [13, 103].

Широковідома гастрономічна пара «хліб-сіль» знайшла своє втілення і в пареміях, як в українських: «*як хліба і солі доволі, то й тихо в хаті*»; «*їж хліб з сіллю, з водою, живи правдою святою*»; «*спасибі за розсіл, а хліб свій та й сіль*»; «*без солі та хліба немає обіда*»; «*ласа вівця до солі, коза до волі, а дівчина до кохання*»; «*сіль – омаста, масло – окраса*», «*без солі не смачно – без хліба не ситно*»; «*без солі, без хліба погана бесіда*», так і в польських: «*niech sobie będzie chleb z solą byleby nie z biedą*» (нехай собі буде хліб із сіллю аби не з біддою), «*od hleba i soli, głowa nie boli*» (від хліба й солі голова не болить); «*nie ma chleba, nie ma soli – gospodynię głowa boli*» (нема хліба, нема солі – господиню голова болить); «*chlebem i solą ludzie ludzi niewolą*» (хлібом і сіллю люди людей неволять); «*wez chleba i bez soli zła miłość*» (без хліба і без солі (не мило) зла милість); «*chleb z solą – znak i hasło zgody*» (хліб із сіллю – знак і гасло згоди).

Подібної метафоризації набула гастрономічна пара «хліб і вино» Вислів «*розділити хліб і вино*» також означає гостинність, оскільки вино в деяких культурах здавна символізувало добробут, а розділити хліб і вино з гостем означало виявити повагу до нього.

Хліб і вино утворили стійку гастрономічну пару, що вживалася в багатьох східних культурах. Зокрема, у біблійних текстах часто згадується вино як напій, що споживали не лише у свята, але й у будні, тому воно часто зустрічається у парі з хлібом. Наприклад: «І взяв Єссеї осла, *наладованого хлібом, та бурдюка вина, та одне козля*, і послав через сина свого Давида до Саула (Перша Книга Самуїлова) [16: 20].

Або: «А намісники попередні, що були передо мною, чинили тяжке над народом, і брали від них *хлібом та вином одного дня сорок шеклів срібла*; також їхні слуги панували над народом. А я не робив так через страх Божий» (Книга Неемії) [5: 15].

Або: «А Ісак відповів і промовив до Ісава: «Тож я вчинив його паном для тебе, та дав йому всіх братів його за рабів. *І я забезпечив його хлібом і молодим вином*» (Книга Буття) [27, 37].

В античній культурі виноробство також широко популяризувалося. Так, у Стародавній Греції вирощували близько 150 сортів винограду. Всі етапи виноградарства були пов'язані з певними обрядами і ритуалами, а також веселощами. Всі свята, що були пов'язані з виноробством та споживанням вина називалися Святами Діоніса, зокрема, Анфестерії (свято відкриття першої бочки й першого вина), які відзначали в лютому, та Великі Діонісії (відзначали в березні), що були пов'язані з театром.

Відомими також є в античній культурі так звані «застільні бесіди» й залучення все нових і нових друзів до дружніх дебатів, які відбувалися під час розпивання вина.

У творі Ганни Віват:

У добрі проживав я, було друзів багато,
Кожного нового друга зустрічав я, як брата.
Я ділив з кожним другом хліб і сіль, і вино,
І лилося рікою з пляшки в келих воно.
(«Пісня про друга») [6, 51].

У Стародавньому Римі вино також було продуктом масового споживання, тобто найпопулярнішим напоєм під час трапези були вино й вода. Технології вирощування вина римляни в основному перейняли з грецького досвіду.

Висловлювання стародавніх римлян, які стали загальновідомими, «крилатими», використовуються в багатьох мовах сучасного світу, в тому числі й в українській. Згадано там і зазначену гастрономічну пару: «*Sine Cerere et Libero friget Venus*» (без хліба і вина любов замерзає). А широковідомий вислів, автором котрого є Пліній Старший, «*in vino veritas*» (істина в вині), трактується по-різному і навіть має відповідники в українському фольклорі («вино розв'язує язика» або «що у тверезого в голові (на умі), то в п'яного на язичі»). Саме так в основному трактують цей вислів Плінія Старшого, оскільки вважається, що, випивши вина, людина втрачає пильність і розказує свої потаємні думки, тобто говорить те, що думає (правду, істину) або робить такі речі, які б не дозволила собі у тверезому стані, тобто втрачає контроль над поведінкою, нехтуючи правилами етикету, набуває відповідної свободи, тобто природності в учинках, що сприймається як розкутість, тобто істинність. Подібне трактування цього вислову відтворено у творі Олександра Блока:

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат,
И пьяницы с глазами кроликов
«*in vino veritas!*» кричат.
.....
В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.
(«Незнакомка») [4]

Щоправда, є й інше трактування цього вислову, коли він подається не в усіченому, а в повному варіанті: «*in vino veritas multum mirgatum*» (істина в вині не раз тонула). Саме так можна потрактувати цю паремію у творі Юрася Пухнастого:

Кому писати стомлені слова?
Життя їх клало чорними рядками
В бібліотеках, товстими книжками
Ховало скарбом, пилом покрива...

Сміялись люди: істина – в вині!
І скреготіли змучені полиці,
А за вікном смугляві молодичі
Фарбують губи ніжі, запашні...
(«Істина – в вині!») [19]

Існує й третій варіант відомої паремії: «*in vino veritas in aqua sanitas*» (*істина в вині, здоров'я у воді*), що теж є показовим, повчальним, набуваючи притчового відтінку. Варто зазначити, що більшість античних висловів мають у своєму змісті повчання, тобто часто сприймаються як притчі, як квінтесенція здорового глузду, вишуканості, мудрості.

Panem et circenses (*хліба і видовищ* або *хліба і розваг*) – вигук, що відображав основні вимоги натовпу (плебсу) Римської імперії від привладної верхівки. Його також можна вважати гастрономічною синеждохою. У сучасному значенні цей вислів здебільшого трактують як вимогу юрми, що прагне своїх низьких інстинктів. Однак цю метонімічну паремію можна потрактувати й так: їжі для фізичного тіла й видовищ для задоволення духовних потреб, тобто хліба (їжі, ситості) і розваг (духовного харчу) хоче мати будь-яка людина, а щодо міри витонченості духовних потреб, то вже залежить від запитів душі кожної особистості, її виховання та високості інтелекту.

Хліборобська праця – важка. Хліб людям дається нелегко, оскільки він не виростає сам та й не за один день, а відтак висловлювання «*легкий хліб*» або «*захотілося легкого хліба*» сприймаються як метафора, що розкодовується як ледарювання, непорядність, бажання отримати добробут без важкої праці.

У творі Миколи Руденка:

Караюся змалку: чому я такий?
Навчитися б те говорити, що треба,
Заради домівки, де хлібець легкий,
Де падає манна з ласкавого неба.
(«Моє царювання») [20, 459]

Як можемо спостерегти, у цьому творі поряд із висловом «*легкий хліб*» поет згадує про «*манну з ласкавого неба*», тобто про манну небесну, оскільки іноді вислів «*легкий хліб*» асоціюється з висловом «*манна небесна*», що відсилає до біблійної події, коли Господь дав їжу синам Ізраїля в пустелі при їхньому виході із рабства: «І піднялася верства тієї роси, – аж ось на поверхні пустині щось дрібне, вузькувате, дрібне, немов паморозь на землі. І побачили Ізраїлеві сини, та й казали один до одного «*ман гу?*», бо не знали, що то. А Мойсей відказав їм: «Це той хліб, що дав вам Господь на їжу. Це те, що про нього Господь наказав: Збирайте з нього кожен у міру їди своєї гомер на голову, за числом ваших душ: візьміть кожен для того, хто в наметі його». <...> «І назвав Ізраїлів дім ім'я тому «*манна*». Вона була як коріяндрове насіння, біла, а смак її, – як

тісто в меду. І сказав Мойсей: «Оце те, що наказав Господь: Наповни нею горер на сховок для ваших поколінь, щоб бачили той хліб, яким Я годував вас на пустині, коли Я виводив вас з єгипетського краю» (Книга Вихід) [16: 14, 15, 16, 31, 32].

У творі Йогана-Вольфганга Гьоте також згадано про цей дар Бога синам Ізраїлю:

Доню! – рече (мати) – неправе добро
Душу бентежить, збурює кров.
Божій матері його віддаймо.
На манну небесну уповаймо.
(«Фауст») [9, 113]

Мед і молоко також можна вважати гастрономічною парою, оскільки ці продукти наявні в ритуалі жертвопринесень у стародавній дохристиянській українській культурі. Через традицію офірування (молока й меду або сиру й меду) підтримувався зв'язок із предками.

Передаючи світовідчуття праукраїнських пастухів, Ігор Калинець описує прадавній ритуал жертвопринесення під час молитви, зверненої до Волоса і Перуна [5, 131]:

Лишімо душам відчайдушників мужів
на підвіконні *миску молока та меду.*
Самі позбудьмося бутності й молитву прокажім
за сутність будня, альфу і омегу.
(«Мужній вірш») [12, 45]

Такий же язичницький ритуал (офірування сиру й меду) описано у творі Миколи Бажана:

Снується дим опівнічних офір.
Несуть жерці на слані рядна лінні
Німим богам своїм дари уклінні:
Прозорий мед і соковитий сир.
(«Папороть») [1, 474]

У біблійних текстах також наявна така гастрономічна пара, де вона символізує добробут, благодать Божу: «І Я зійшов, щоб визволити його з єгипетської руки, та щоб вивести його з цього краю, до Краю доброго і широкого, до Краю, що тече молоком та медом...» (Книга Вихід) [3: 8].

Гастрономічна пара «мед і молоко» знайшла своє втілення й у мудрості народній, переданій через паремії: «*материнське молоко для маляти – мед*»; «*плисти (литися) молоком і медом*»; «*плисти молочною рікою з медовими берегами*».

Вислів «*березова каша*», «*дати (всипати) березової каші*» має давнє походження. Означає – побити різками. Ще за часів Київської Русі, коли дітей

навчали в церковно-приходських школах дяки, важливою подією для учнів та їхніх батьків було закінчення визначеного періоду навчання. Його урочисто святкували: батьки варили великий горщик каші й пригостили учнів, які успішно закінчили певний етап навчання. Діти (однокласники) веселились і гуртом поїдали кашу. Звідси й термін «однокашник». Однак не всі діти навчалися добре, деякі не могли засвоїти програму, чи то через лінощі, неслух, непосидючість, чи з яких інших причин. За це їх карали різкими щотижня у визначений час – давали (всипали) їм «березової каші».

У творі Петра Гулака-Артемівського:

«Ей, Хведьку, вчись! Ей, схаменись! –
Так панотець казав своїй дитині: –
Шануйсь, бо, далєбі, колись
Тму, мну, здо, тло – спишу на спині!»
Хведько не вчивсь – і скуштував
Березової кашки...

(«Батько і син») [8, 46]

Існує безліч інших паремій про різні харчові продукти та страви, що передані за допомогою метафоризації чи метонімізації, і мають образне втілення в різних художніх творах як незаперечний доказ образності, влучності й різнобарвності народної мови. Дослідження паремійного корпусу, що стосується харчового сегменту побутової культури, сформованого через метафори, метонімії та синекдохи і введеного до художніх творів, – тема цікава, але маловивчена, а відтак перспективна і чекає ще на своїх дослідників.

Список використаної літератури

1. Бажан М. Папороть / Микола Бажан // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). Книга друга. – К.: Рось, 1994 – 720 с.
2. Безрук Л. П. Таке багатозначне слово *сінь* / Безрук Л. П. – Режим доступу: kulturamovny.unit.kiev.ua.
3. Біблія. Книги святого письма Старого й Нового Заповіту / Біблія. Книги Нового Заповіту – Об'єднання біблійних товариств, 1990. – 1253 с.
4. Блок О. Незнайомка / Олександр Блок. – Режим доступу: www.rozumnadytna.com.ua.
5. Віват Г. І. З роси, з води і з кетяга калини... Поезія Ігоря Калинця: монографія / Ганна Віват. – Одеса: ВМВ, 2012. – 192 с.
6. Віват Г. І. Крилата душа. Поезія / Ганна Віват – Одеса: Студія «Негоціант», 2002. – 72 с.
7. Віват Г. І. Традиції українського харчування / Ганна Віват. – Одеса: ВМВ, 2015. – 288 с.
8. Гулак-Артемівський П., Боровиковський Л., Забіла В., Петренко М. Вибране. / Петро Гулак-Артемівський, Левко Боровиковський, Віктор Забіла, Михайло Петренко. – К.: Веселка, 1980. – 144 с.
9. Гьоте Й.-В. Фауст / Йоган-Вольфганг Гьоте Фауст. Переклад з німецької Микола Лукаш. – Режим доступу: ukrkniga/org. ua.
10. Дорошко П. О. Тобі, народе... / Петро Дорошко – Режим доступу: www.poetry.uazone.net.
11. Заплетнюк Є. Що таке паремії і коли їх читають / Прот. Євген Заплетнюк. – Режим доступу: www.bogoslov.org.
12. Калинець І. М. Зібрання творів у 2 т. / Ігор Калинець. – К.: Факт. Т. 1: Пробуджена муза, 2004. – 417 с.
13. Костенко Л. В. Маруся Чурай / Ліна Костенко, Олександр Олесь, Василь Симоненко, Василь Стус. – 2-ге вид. доп. – К.: Наук. думка, 1999. – 272 с.
14. Котляревський І. П. Енеїда / Іван Котляревський. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи. – К.: Наук. думка, 1982. – 320 с.

15. Коцюбинський М. М. Тіні забутих предків / Михайло Коцюбинський. Твори в двох томах. Т. 2. Повісті та оповідання (1907 – 1912). – К.: Наук. думка, 1988. – 496 с.
16. Кушнір В. Г. Народознавство Одещини. Навч. посібник / Кушнір В. Г. – Одеса: Гермес, 1998. – 245 с.
17. Мацак Ж. Г. Паремія як перекладацька проблема / Кременчуцький державний політехнічний університет ім. М. В. Остроградського – Режим доступу: www.gusnauka.com.
18. Мирний Панас. Повія / Панас Мирний. – Режим доступу: www.ukrlib.org.
19. Пухнастий Юрась. Істина в вині. / Юрій Пухнастий – Режим доступу: www.poetryclub.cjm.ua.
20. Руденко М. Вибране: вірші та поеми 1936 – 2002 / М. Руденко. – К.: Дніпро, 2004. – 800 с.
21. Селіванова О. Нариси української фразеології (психокогнітивний та етнокультурний аспекти): [монографія] / О. Селіванова. – К. – Черкаси: Брама, 2004. – 267 с.
22. Ужченко В. Д., Ужченко. Д. В. Фразеологія сучасної української мови: навч. посібник. – К.: Знання, 2007. – 494 с.
23. Українка Леся. Бояриня. / Леся Українка / Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). Книга перша. – К.: Рось, 1994 – 720 с.
24. Шевченко Т. Г. Кобзар / Тарас Шевченко. – Х.: ВД «ШКОЛА», 2014. – 576 с.

Виват Г.И.

Одесская национальная академия пищевых технологий
gvivat@ukr.net

**ГАСТРОНОМИЧЕСКИЕ МЕТАФОРЫ И МЕТОНИМИИ
В ПАРЕМИЯХ**

Статья посвящена изучению истории возникновения, развития и значения паремий, которые имеют отношение к украинской кухне, образно-семантическими факторами которых являются метафоры метонимии, и их внедрению в художественные произведения. Актуальность исследования вызвана потребностью осмысления паремий, которые относятся к пищевой системе как к важному сегменту бытовой культуры, а также их использованию в художественных, в отдельности поэтических, произведениях.

Ключевые слова: фольклор, паремия, пищевая культура, метафора, метонимия, синекдоха.

Vivat G.I.

Odessa National Academy of Food Technologies
gvivat@ukr.net

GASTRONOMIC METAPHOR AND METONYMY IN PROVERBS

This article presents a research in history of the origin, development and importance of adages that are relevant to Ukrainian cuisine, and their introduction into the works of art. The role of figurative and semantic factors of these adages is played by metaphors and metonymies. The research is necessitated by the urge to understand proverbs that relate to the food system as an important segment of the consumer culture, as well as their use in fiction, on their own and in works of poetry.

Keywords: folklore, adage, food culture, metaphor, metonymy, synecdoche.

References

1. Bazhan M. (1994) Paprot' [Fern] – Ukrayins'ke slovo. Xrestomatiya ukrayins'koyi literatury' ta literaturnoyi kry'ty'ky' XX st [Ukrainian word. Anthology of Ukrainian literature and Ukrainian critics XX cent.], (books 1 – 3), Kyiv, Ros, book 2 [in Ukrainian].
2. Bezruk L. P. Take bagatoznachne slovo *sil'* [This polysemantic word *salt*], available at: kulturamovy.unit.kiev.ua. [in Ukrainian].
3. Bibliya (1990) Kny'gy' svyatogo py's'ma Starogo j Novogo Zapovitu [The Bible. Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament], [in Ukrainian].
4. Blok O. Neznajomka [Stranger], available at: www.rozumnadytna.com.ua [in Ukrainian].
5. Vivat G. I. (2012) Z rosy', z vody' i z ketyaga kaly'ny' [From dew, water and bunches of viburnum] – ... Poeziya Igorya Kaly'ncya: monografiya [Poetry of Igor Kalinets: monograph], Odesa [in Ukrainian].
6. Vivat G. I. (2002) Kry'lata dusha. Poeziya [Winged soul. Poetry], Odesa, Studiya «Negociant» [in Ukrainian].
7. Vivat G. I. (2015) Trady'ciyi ukrayins'kogo xarchuvannya [Traditions of Ukrainian food], VMV [in Ukrainian].
8. Gulak-Artemovs'ky'j P., Borovy'kovs'ky'j L., Zabala V., Petrenko M. (1980) Vy'brane [Favorites], Kyiv, Vesel'ka [in Ukrainian].
9. G'ote J.-V. Faust [Faust], Pereklad z nimecz'koyi My'kola Lukash [Translated from German by Mykola Lukash], available at: ukrkniga/org.ua [in Ukrainian].
10. Doroshko P. O. Tobi, narode... [To you, the people...], available at: www.poetry.uazone.net [in Ukrainian].
11. Zapletnyuk Ye. Shho take paremiyi i koly' yix chy'tayut' [What a paremii are and when they read them], available at: www.bogoslov.org [in Ukrainian].
12. Kaly'necz' I. M. (2004) Zibrannya tvoriv [Collected works] (Vol. 1-2), Kyiv, Fakt, Vol 1 [in Ukrainian].
13. Kostenko L. V. (1999) Marusya Churaj [Marusia Churai], Kyiv, Naukova dumka [in Ukrainian].
14. Kotlyarevs'ky'j I. P. (1982) Eneyida [Aeneid] – Ivan Kotlyarevs'ky'j, Poety'chni tvory'. Dramaty'chni tvory'. Ly'sty' [Poetry. Dramatic works. Letters], Kyiv, Naukova dumka [in Ukrainian].
15. Kocyuby'ns'ky'j M. M. (1988) Tini zabuty'x predkiv / [Shadows of forgotten ancestors] – My'xajlo Kocyuby'ns'ky'j. Tvory' v dvox tomax [Works in two volumes], Kyiv, Naukova dumka, vol. 2, Novels and stories (1907 – 1912) [in Ukrainian].
16. Kushnir V. G. (1998) Narodoznavstvo Odeshhy'ny' [Ethnology Of Odessa Region], Odesa, Germes [in Ukrainian].
17. Maczak Zh. G. Paremiya yak perekladacz'ka problema [Paroimia as a problem for translators], available at: www.rusnauka.com [in Ukrainian].
18. My'my'j Panas. Poviya [Whore], available at: www.ukrlib.org [in Ukrainian].
19. Puxnasty'j Yuras'. Isty'na v vy'ni [The truth is in wine], available at: www.poetryclub.cjm.ua [in Russian].
20. Rudenko M. (2004) Vy'brane: virshi ta poem'y' 1936 –2002 [Favorites: poems. 1936 – 2002], Kyiv, Dnipro [in Ukrainian].
21. Selivanova O. (2004) Nary'sy' ukrayins'koyi frazeologiyi (psy'xokognity'vny'j ta etnokul'turny'j aspekty'): [monografiya] [Essays on Ukrainian phraseology: psychologically-cognitive and ethnocultural aspects: Monograph]. Kyiv-Cherkasy, Brama [in Ukrainian].
22. Uzhchenko V. D., Uzhchenko. D. V. (2007) Frazeologiya suchasnoyi ukrayins'koyi movy': navch. posibny'k [Phraseology of modern Ukrainian language: Tutorial], Kyiv, Znanna [in Ukrainian].
23. Ukrayinka Lesya (1994) Boyary'nya [Boyar] – Ukrayins'ke slovo. Xrestomatiya ukrayins'koyi literatury' ta literaturnoyi kry'ty'ky' XX st. (u tr'ox kny'gax) [[Ukrainian word. Anthology of Ukrainian literature and Ukrainian critics XX cent.], (books 1 – 3), Kyiv, Ros, book 1 [in Ukrainian].
24. Shevchenko T. G. (2014) Kobzar [Kobzar], Kharkiv, Pub.h. «ShKOLA» [in Ukrainian].

Статтю подано до редколегії 25 травня 2016 р.

УДК 821.161.2. – 3. 75

Добробабіна О.Ю.

кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра світової літератури
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, Одеса, Україна
dobroolur@yandex.ru

**«ДІАЛОГІЧНІ» ТА «МОНОЛОГІЧНІ» СТРУКТУРИ
В ПОВІСТЯХ Л. ТОЛСТОГО 1880-х – 1890-х рр.**

У статті аналізуються форми та типи мовлення: «монологічні», «діалогічні». Досліджується специфіка організації «мовленнєвих форм». Приділено увагу архітектоніці і пропорційному співвідношенню різних «мовленнєвих форм».

Ключові слова: *типи діалогу, внутрішній монолог, авторська ремарка, «психологічні мотиви».*

У творах Л. Толстого «мова» виявляє подвійну цілеспрямованість. Одну – в системі зображуваної письменником свідомості персонажа; іншу – в цілісній системі твору.

Повісті письменника, створені у пізній період (“Крейцерова соната”, “Диявол”, “Отець Сергій”) містять безліч цікавих для дослідника мовленнєвих типів. Мовлення персонажів практично спрямоване, підкреслено комунікативне, як правило, сприяє інформуванню чи дезінформації співбесідника, часто спонукає його до дії і в той же час емоційне, афективне. Звичайно, є й інші мовленнєві типи, обумовленість яких глибоко “прихована”.

Л. П. Якубинський у праці “О диалогической речи” відзначає важливість питання “про цілі мовленнєвого висловлювання”. У праці науковця йдеться про автоматизм висловлювання, про стійкі побутові шаблони, рефлекторність мовленнєвого висловлювання (не так мети, як причини, мотиву висловлювання), здатності мовленнєвої акції викликати мовленнєву ж реакцію і т. д. [11, 94].

У творах пізнього Л. Толстого, як показав аналіз, рефлекторне діалогічне мовлення, за задумом письменника, виникає від багатьох імпульсів: не тільки з потреби персонажа відгукнутися реплікою на репліку, але і довільно, як вияв зовсім безупинно працюючого внутрішнього мовлення (“думки навздогін”).

Л. Толстой невідступно слідкує за словесним “дійством”, яке супроводжує вчинки персонажа, оскільки одне із основних завдань толстовського психологізму – обумовленість і цілеспрямованість слова. Художник підкреслює реальний зв’язок розмови з певною ситуацією і одночасно – незбіг, неспіввідносність між «ситуативним» висловлюванням і його прихованим “особистим” мотивом.

Психологічні мотиви особливо ясні у мовленні практично комунікативному, яке містить цілеспрямовану інформацію.

У повістях Л. Толстого 80-х– 90-х років, як правило, ситуація викликає словесну реакцію на зовнішнє враження, на репліку співбесідника; ситуація примушує говорити, коли хотілося б мовчати, дотримуватися канонічних тем та мовленнєвих шаблонів. Тут виникає «двоєка» обумовленість – зовнішня і внутрішня.

Слід відзначити, що Л. Толстой власне художньо дослідив феномен (як засіб комунікації) розмови людей. Художник з властивим йому аналітичним проникненням в обумовленість усього суцього, довів уточнення, деталізацію обумовленості мовлення аж до кожної окремої репліки персонажа, навіть до репліки нібито випадкової.

У творах Л. Толстого останнього періоду життя і творчості мовлення дійових осіб цілком цілеспрямоване. Свідчити про характер героя, про середовище й епоху, які його породили, про його переживання і думки, події, сприяти розгортанню сюжету – всі ці функції виконує пряма мова у творах Л. Толстого. Але вона ними і не обмежена. Л. Я. Гінзбург вважає, що толстовський переворот у розумінні й змалюванні людини був і переворотом у праці письменника над словом. “Виконуючи свої сюжетні і характерологічні завдання, це слово виходить за межі сюжету і характеру, в безмежну зону пізнання цілого життя” [3, 352].

Творчість Л. Толстого містить не тільки безліч типів мовлення, але і виявляє небачене пізнання та проникнення у суть мотивів мовленнєвої поведінки. У цьому плані дійсним предметом художнього дослідження для письменника було, звичайно, не “рефлекторне” або чисто ситуативне мовлення, а ті глибоко “заховані пружини”, цілеспрямованість яких виявити може тільки спеціальний аналіз. Л. Толстого цікавлять психологічні пружини, які рухають розмову, і одночасно – сама розмовна ситуація, соціальна фактура типового діалогу.

Толстовська типологія прямої мови, на нашу думку, породжена його розумінням соціально-психологічної обумовленості «всього суцього», і одночасно узгоджується з моральними уявленнями письменника. Типологія слова в цій системі невіддільна від етики слова. Вона підпорядкована толстовському “розподілу” людей на штучних і на обдарованих чуттям (з інтуїтивним розумінням істинних цінностей життя).

Так, спочатку Позднишев, “пан, що тримається осібно”, старанно уникає спілкування з пасажирами, на питання відповідає коротко і різко, але у вагоні починається розмова про кохання і шлюб; одна дама поспішає висловити свої судження, які здаються їй дуже новими: “Адже, головне те, чого не розуміють такі люди – це те, що шлюб без кохання не є шлюбом, що тільки кохання освячує шлюб і що шлюб істинний тільки той, який освячує любов” [8, XII, 145]. Позднишев прислуховується до того, про що говорять співбесідники, а потім і сам бере участь у розмові.

– Яке ж це кохання... кохання... кохання освячує шлюб? – сказав він, запинаючись” [8, XII, 46]. Так Л. Толстой прагне проникнути в суть судження, від-

шукуючи ще більш особисту, інтимну тему, заховану в глибині, здавалось би, об'єктивних інтересів.

При першому зіткненні думок питання про кохання і шлюб залишається відкритим, спільної думки співрозмовники не знаходять. Так письменник констатує, наскільки питання про шлюб важне, складне і не може бути розв'язане у дусі модних, відомих “теорій” про “вільну любов”. Коли співбесідники розходяться, схвильований Позднишев звертається до чоловіка, який мовчав під час бесіди: “Так хочете, я вам розповім, як я цим самим коханням був доведений до того, що зі мною трапилось” [8, XII, 149]. Ця фраза у кінці другого розділу служить перехідним містком від розділу другого до третього, до розповіді Позднишева про себе.

Перша сцена у вагоні і створює настрій, готує читача до сприймання сповіді героя. Сповідь Позднишева – це своєрідний “діалогізований монолог”, монолог, що зрідка переривається репліками співбесідника. Позднишев говорить непродумано, хаотично, часто повторюючись. Безсистемність, неупорядкованість мовлення свідчать про нестерпний внутрішній стан героя, про його душевний неспокій, розлад. Схвильована, змучена людина, відкинувши всілякі умовності світського етикету, абсолютно відкрито описує свій стан, говорить спеціально грубо, називаючи речі точними, часом вульгарними іменами. Глузування, висміювання, отруйна іронія забарвлює всю розповідь про дворянські сім'ї. Про себе він говорить так: “Так, свинею я був жахливою, а уявляв, що я ангел” [8, XII, 155]. Така різка, сатирична манера висловлювання сама по собі вже є викликом усім морально-етичним принципам, яких дотримувалися у світському товаристві. Мова сповіді героя абсолютно неприйнятна у тому середовищі, в якому він жив досі. Сповідь Позднишева “пересипана” фразами-поясненнями, метафоричними порівняннями, численними повторами. За змістом – це обвинувачення, яке персонаж оголосив сам для себе.

Відразу помітно, що в аналізованих повістях письменник використовує найрізноманітніші різновиди діалогу, в тому числі й такі, які вводити в літературу зовсім не було прийнято: наприклад, мовленнєві шаблони, які заповнювали “мовчання” персонажів у період сильних переживань.

Діалоги-шаблони Л. Тостой використовує значно частіше в повісті “Диявол”, ніж у “Крейцеровій сонаті”.

Євгеній Іртенєв, якого «нездоланно тягне» до Степаниди, через почуття сорому, не може відверто поговорити навіть з близькими людьми. Тому у його розмовах з матір'ю, дружиною виявляється недоговорювання, неприродність, нещирість. У мові Позднишева багато розгорнутих і повторюваних фраз, в основі яких є пряме протиставлення і заперечення. Цей же прийом розгорнутих повторень, у основі яких лежать прямі протиставлення і заперечення, Л. Толстой використовує в повісті “Диявол” (Іртенєв, наприклад, кілька разів у розмові з матір'ю повторює: “сується... – але все ж сується”, “не розуміє і не може розуміти”).

Життя Іртенєва минає у пустих балачках. Л. Толстому потрібні ці «пусті балачки» для того, щоб якнайширше охопити і представити словесні прояви людини. У контексті твору такі розмови допомагають розкрити характер героя, повідомляють про ситуації, в яких він знаходиться.

Саме аналіз діалогів-шаблонів дає змогу простежити «незбіг», непрямі відношення між ситуативним висловлюванням і його прихованим мотивом, між «двоїстою обумовленістю» слова – зовнішньою та внутрішньою.

У прямій мові Євгенія Іртенєва зовнішня і внутрішня обумовленість висловлення рідко збігаються; мотиви, мета висловлювання не збігаються з особистими переживаннями, відчуттями, думками (на відміну від мови Позднишева). Десь “в глибині” він розуміє, що повинен сказати саме це, а не щось інше, оскільки герою необхідно ховати від близьких людей свої ганебні думки і почуття.

Навіть спілкування Євгенія із Степанидою відбувається якимось дивно. У повісті немає жодного повного, розгорнутого діалогу між ними, тільки окремі фрази. Створюється враження, що спілкуються вони поза волею Євгенія: “Він пробував поговорити з нею...”; але зробити це йому важко, зрештою він говорить не про свої вчинки, а про вчинки Степаниди, яка у зраді своєму чоловікові не вбачає нічого неприродного.

Увага письменника до окремих фраз і слів Степаниди, “хвацтво, розв’язність” її мови – це своєрідна мікрохарактерологія, одночасно, можна сказати, і пізнання етичної якості лексичних забарвлень.

Надзвичайно рідко, переборюючи сором, Іртенєв говорить про те, що його дійсно турбує, що полонить усі його думки. І тільки одного разу, у розмові з дядьком, Іртенєв зовсім відвертий, і ми бачимо всю глибину страждань, моральних мук, які перетворили його життя на пекло.

Діалоги в творах Л. Толстого пізнього періоду нібито обростають плоттю зображуваного, але все ж залишаються аналітичними. Для Л. Толстого репліка – ще сирий матеріал; тільки супровід авторських слів остаточно оформлює її смисл, часто його змінює, перемикає репліку в інший, прихований контекст; така організація мовлення характерна і для повісті “Отець Сергій”.

Розмова Касатського з нареченою, з генералом й ігуменом монастиря, діалоги з Маковкіною і купецькою дочкою Мар’єю, наприклад, протікають при найвищій напрузі психологічного контролю. Ці «уривчасті» діалоги вважалися на той час антидраматургічними. У цьому творі Л. Толстой поєднує максимальну обумовленість розмови, тобто її емпіричну залежність, від певної ситуації і незбіг інтенції висловлювання з його зовнішнім оформленням, словесною оболонкою. Впадає в око характерно емпіричне (на відмову від ідеального) співвідношення з ситуацією і непряме (у своїй різноплановій обумовленості) співвідношення між висловлюванням та внутрішнім мотивом. Звідси “двоїсте” мотивування Л. Толстого – зовнішнє й внутрішнє, яке і породило всю поетику “підводних течій” діалогу.

Бездушному слову з його грубою точністю письменник протиставляє слово інтуїтивне (мова Позднишева, Іртенєва, Касатського), відкриваючи в ньому безконечну смислову перспективу.

Р. А. Єжова вважає [4, 23], що в дотолстовській літературі зовнішнє мовлення переходило у внутрішнє непомітно, без якісних змін. Саме Л. Толстой функціонально відділив зовнішнє мовлення від авторської мови і від розмовного мовлення персонажів.

Зображення у творі інтуїтивного розмовного мовлення відкривало шлях внутрішнім монологам. Внутрішні монологи в повістях Л. Толстого 80-х – 90-х років є формою психологічного аналізу пристрастей, думок, почуттів персонажів, їхніх роздумів, мрій і спогадів; вони психологічно обґрунтовують різні стадії прийняття рішення, розкривають структуру вольових актів, боротьбу мотивів; у монологах можна простежити складний процес зародження і перебігу почуттів.

У зв'язку з цим В.В. Виноградов розрізняє два типи монологів: ірраціональний, що нібито відтворює внутрішнє мовлення (настільки, наскільки ця неоформлена стихія може бути зафіксована словами), більш умовний, цілком логічний; останній В.В. Виноградов розглядає швидше як виняток, відхилення (хоч і суттєвий) від толстовського принципу побудови внутрішнього мовлення [1, 179].

Два типи внутрішніх монологів у Л. Толстого «відбивають» особливості його художнього світу. Аналітику – Толстому було необхідне розчленування матеріалу. Аналітичними засобами (аж до підкреслено логізованого, часом дидактичного синтаксису) письменник руйнував абстрактні оболонки життя, наближаючись до того, що він вважав його природою, природною сутністю.. Своєрідним цим сполученням Л. Толстой нагадує Ж.-Ж. Руссо.

У повістях “Крейцера соната”, “Диявол”, “Отець Сергій” Л. Толстой перетворив логічне внутрішнє мовлення в особливий, сильний засіб аналізу, який володіє безпосередньою достовірністю: людина аналізує сама себе, використовуючи розчленовані формулювання. У досліджуваних повістях, на нашу думку, слід виділити декілька різновидів внутрішніх монологів. По-перше, це монологи, які характеризуються замкненим ходом думки, послідовністю розвитку думки у формі упорядкованих роздумів. Другий різновид монологів – у яких рух думки ускладнюється різними “вставками” (в тому числі такими, що передають зовнішні враження), внаслідок чого утворюються два потоки думки, що подекуди перехрещуються і взаємодіють між собою. І нарешті, монологи, в яких письменник створює узагальнену характеристику психологічних станів персонажів.

Внутрішні монологи в повісті “Крейцера соната” достовірно відтворюють душевний стан героя. Це монологи логічні (хоча в них простежуються й елементи ірраціонального внутрішнього мовлення, яке, одночасно, відтворюється й авторською непрямою мовою). Аналізуючи свої вчинки, герой звертається

до розчленованих формулювань. У цих внутрішніх монологів виявляється те “холодне” збудження, викликане надмірними ревностями, яке призвело до катастрофи: “Як я міг поїхати? говорив я собі, згадуючи їхні обличчя. – Хіба не ясно було, що між ними все відбулося в цей вечір? і хіба не видно було, що вже в цей вечір між ними не тільки не було ніяких перепон, але що вони обоє, головне вона, відчували деякий сором після того, що трапилося з ними?” [8, XII, 210].

Як бачимо, роздуми Позднишева утворюють два паралельних потоки думок, але для героя важливі і зовнішні враження (звідси дещо спрощений, вульгаризований стиль “опису” зовнішності дружини). Перед читачами відкривається не тільки зростаюча буря ненависті, підозр, гіркоти та гніву, але і ясність свідомості людини, яка готова здійснити злочин.

У повісті “Диявол” переважають логічні внутрішні монологи, в яких також використовуються розчленовані формулювання, що передають неможливість для Іртенева зрадити кохаючу його дружину; відчай і “жах”, які він відчував, “борючись з самим собою”. Наприклад: “Буде те, що я знову собі скажу, що я не хочу, що я кину, а я тільки скажу, а буду ввечері на задворках, і вона знає, і вона прийде. Або люди дізнаються і скажуть дружині, або я сам скажу їй, тому що не можу брехати, не можу я так жити” [8, XII, 250].

У цьому монологі ми спостерігаємо конкретну форму “внутрішньої діалогізації”, характерної для мови творів Л. Толстого – розшарування свідомості на суперечливі внутрішні голоси, які відбивають максимальну роздвоєність внутрішнього світу персонажа.

Внутрішні монологи в повісті “Отець Сергій” малюють боротьбу протиріч, різних мотивів поведінки у свідомості Касатського; “мовленнєвий підтекст” цих монологів відбиває роздвоєність внутрішнього світу особистості, засудження Касатським власних вчинків і пристрастей. Ось приклад: “Невже все буде? Батько прийде. Вона розповість. Вона диявол. Та що ж я зроблю? Ось вона, ця сокира, якою я рубав палець”. Він схопив сокиру і пішов до келії” [8, XII, 327].

Детальний аналіз мови досліджуваних повістей Л. Толстого і наукові праці філологів, присвячені вивченню стилю письменника у цілому, дозволяють зробити деякі висновки про мовленнєві характеристики персонажів.

Мовленнєвий підтекст внутрішніх монологів (більшою мірою, ніж підтекст прямої мови персонажів) відбиває спільну для трьох повістей Л. Толстого (“Крей-церова соната”, “Диявол”, “Отець Сергій”) боротьбу “свідомого” і “несвідомого” [10, 38] у внутрішньому світі героїв; виражає властиву і Позднишеву й Іртеневу, і Касатському психосоматичну “акцентуалізацію особистості” [5, 90]. Виділяє “екстравертивну спрямованість особистості” [11, 72].

Толстовська організація монологів дозволяє найбільш повно досліджувати і змальовувати психологічні, морально-етичні “настанови” твору, характери персонажів і, зрештою, робить мовленнєві характеристики провідним засобом психологічного аналізу і структурної організації тексту.

Письменник, використовуючи мовленнєві характеристики, змальовує психологічний стан героїв у безпосередньому й індивідуальному, неповторному перебігу думок і почуттів. Л. Толстой переконливо показує (саме з допомогою монологу), як сильне почуття починає рухати весь складний механізм психіки персонажів, викликає у їхній свідомості безліч думок, образів пам'яті й уяви; як у цьому процесі змішуються різні сфери й рівні внутрішнього світу людини.

Л. Толстой не прагне до «імітації» мовлення своїх героїв і ніколи не зупиняється перед умовністю, відображаючи потік свідомості. Він змішує алогічне «внутрішнє мовлення» з логічним і навіть з книжною мовою – в залежності від того, яке у певний момент, у конкретному творі, психологічне завдання вирішується: звідси й різноманітність побудови, форми описуваних стилів мовленнєвого спілкування у досліджуваних повістях.

Письменник представляє пряме і «внутрішнє» мовлення персонажів в його глибокій психологічній та мовній правдоподібності, поєднуючи в своєму підході інтерес до ірраціонального і раціоналістичного.

Саме це і дає підстави зробити висновки про психолінгвістичну спрямованість, про оригінальну, не звичайну семантичну і лексико-стилістичну забарвленість організації мовлення персонажів у повістях Л. М. Толстого 80-х – 90-х років.

Список використаної літератури:

1. Виноградов В. В. О языке Л. Толстого (50–60-е годы) // Литературное наследство: В 45 т. / В.В. Виноградов. – М., 1939. – Т. 35. – С. 179–189.
2. Гаспаров Б. М. Устная речь как семиотический объект // Семантика номинации и семиотика устной речи / Б.М. Гаспаров. – Тарту, 1978. – С. 181–193.
3. Гинзбург Л. Я. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. – Л., 1979. – 221 с.
4. Ежова Р. А. Монолог и его функции в стиле Л. Н. Толстого / Р.А. Ежова // Русская речь. – 1983. – № 6. – С. 21–25.
5. Леонгард К. Акцентуированные личности / К. Леонгард. – К., 1982. – 230 с.
6. Страхов И. В. Психологический анализ в творчестве Л.Н. Толстого / И.В. Страхов // Вопросы психологии. – 1978. – № 4. – С. 9–21.
7. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. / Л.Н. Толстой. – М., 1963. Т. 12. – С. 140–258.
8. Узнадзе Д. Н. Психологические исследования / Д.Н. Узнадзе. – М., 1996. – 124 с.
9. Фрейд З. Психология бессознательного / З. Фрейд. – М., 1990. – 440 с.
10. Юнг К. Психологические типы / К. Юнг. – М., 1991. – 210 с.
11. Якубинский Л. П. О диалогической речи / Л.П. Якубинский // Русская речь. – 2006. – № 1. – С. 20–37.

Добробабина О.Ю.

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова,
кафедра мировой литературы
dobrooolur@yandex.ru

«ДИАЛОГИЧЕСКИЕ» И «МОНОЛОГИЧЕСКИЕ» СТРУКТУРЫ В ПОВЕСТЯХ Л. ТОЛСТОГО 1880-Х – 1890-Х ГГ.

В статье анализируются формы и типы речи: «монологические», «диалогические». Исследуется специфика организации «речевых форм». Уделено вни-

мание архитектонике и пропорциональном соотношению различных «речевых форм».

Ключевые слова: *типы диалога, внутренний монолог, авторская ремарка, «психологические мотивы».*

Dobrobabina O.Ju.

Odessa I. I. Mechnikov National University,
Department of world literature
dobrooolur@yandex.ru

«DIALOGIC» AND «MONOLOGIC» STRUCTURE IN THE NOVELS OF L. TOLSTOY 1880– 1890 YEARS

In this article the forms and styles of speech in L. Tolstoy's novels were analysed: «monologue», «dialogical». Investigates the specifics of the organization «voice forms». Attention is paid to the architectonic and proportional ratio of different speech forms.

Key words: *types of dialogue, inner monologue, the author's remark, “psychological motives.”*

References

1. Vinogradov V. V. (1939), O yazike L. Tolstogo (50-60 g.). Literaturnoe nasledstvo [The language of L. Tolstoy (50-60 years). Literary legacy], Moskow [in Russian].
2. Gasparov B. M. (1978), Ustnaya rech kak semioticheskiy ob'ekt. Semantika nominacii i semiotika ustnoj rechi [Speaking as a semiotic object. The semantics of the category and the semiotics of speech], Tartu [in Russian].
3. Ginzburg L. J. (1979), O literaturnom geroe [About the literary hero], Saint-Petersburg [in Russian].
4. Yezhova R. A. (1983) Monolog i ego funkicii v stile L. N. Tolstogo [The monologue and its functions in the style L. N. Tolstoy], Russian speech, Moskow [in Russian].
5. Leongard K. (1982) Akcentirovanie lichnosti [Accentuation personality], Kiev [in Russian].
6. Strahov I. V. (1978) Psihologicheskii analiz v tvorchestve L. N. Tolstogo [Psychological analysis of the works of L. N. Tolstoy. Questions of psychology] Moskow [in Russian].
7. Tolstoy L. N. (1963-1968) Sobranie sochineniiy [Collected works], (vols. 1-22) Moskow vol. 12 pp. 229-248 [in Russian].
8. Uznadze D. N. (1996) Psihologicheskie issledovaniya [Psychological research] Moskow [in Russian].
9. Freid Z. (1990) Psihologiya bessoznatelnogo [Psychology of the unconscious] Moskow [in Russian].
10. Yung K. (1991) Psihologicheskie tipi [Psychological types] Moskow [in Russian].
11. Yakubinsky L. P. (2006) O dialogicheskoy rechi [About dialogical speech] Saint-Petersburg [in Russian].

Статтю подано до редколегії 26 травня 2016 р.

УДК 821.161.1-31 [Пушкин: Грин]

Морева Т.Ю.

кандидат филологических наук, доцент
кафедра мировой литературы,
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058
moreva.tamara@inbox.ru

**СЮЖЕТНЫЙ МОТИВ ИГРЫ В ПОВЕСТИ А.С. ПУШКИНА
«ПИКОВАЯ ДАМА» И РАССКАЗЕ А.С. ГРИНА
«СЕРЫЙ АВТОМОБИЛЬ»**

Цель исследования – определить особенности воплощённой в произведениях авторской концепции, проявившейся в невозможности однозначного толкования того, что происходит с героями. В каждом из произведений выражена мысль о процессе распада личности, обусловленном эпохой, в каждом герой переживает безумие. Произведения объединяет также мотив игры и выигрыша, который, в конечном итоге, оборачивается для героя его проигрышем.

Ключевые слова: игра, случай, безумие, судьба, автоматизм, цивилизация.

Рассказ А.С. Грина «Серый автомобиль» не раз привлекал к себе внимание исследователей. Назовем такие направления его изучения: мотив безумия; проблема направленности человеческой цивилизации; враждебность мира машин и механизмов миру человека, всей человеческой сущности; необычность художественного времени и пространства; мотив «четвертого измерения», связанный с проблемой далекое – близкое.

Мы избрали для себя иной аспект. Нас интересует место мотива игры в воплощении авторской концепции действительности. При этом мы опираемся на то определение мотива, которое предложил И.В. Силантьев: «...единица повествовательного языка фольклора и литературы, соотносящая в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками, инвариантная в своей принадлежности к повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях в произведениях фольклора и литературы» [6, 22]. Это определение нам представляется наиболее удачным, поскольку включает понимание мотива и как единицы сюжета, и как темы (или концепта). И.В.Силантьев связывает возможность подобного двоякого толкования мотива с тем, что он может обозначаться как предикативным, так и непредикативным словом. В результате, отмечает он, «либо за непредикативным словом все равно подразумевается комплекс характерных действий-предикатов (и тогда за таким обозначением действительно скрывается повествовательный мотив), либо – и это принципиально иной случай – под мотивом подразумевают тему повествования» [6, 15].

Игра и как тема, и как сюжетный мотив давно привлекает внимание писателей, а, следовательно, и литературоведов. И здесь хотелось бы остановиться на тех положениях, которые содержатся в статье Риты Никитичны Поддубной «Пиковая дама» в контексте европейской литературно-философской традиции (мотив игры)». Исследовательница отмечает, что «этико-философский конфликт, вырастающий в «Пиковой даме» за темой карт и карточной игры, не просто ведет к переключке отдельных деталей повести с «Эликсиром сатаны» Гофмана или «Красным и черным» Стендаля, но включает пушкинское создание в контекст европейской литературы и философии, осмыслявшие игру как столкновение человека с Роком (или Универсумом)» [4, 17].

Р.Н. Поддубная соотносит пушкинскую повесть с «Влюбленным дьяволом» Ж. Казота, где «игра в фараон впервые приобретает философское звучание», и пишет: «Человеку она представляется стихией случайного, тогда как на самом деле зиждется на закономерностях, но недоступных его сознанию» [4, 17].

К началу XIX века карты и карточная игра приобретают черты универсальной модели – столкновения человека с Универсумом (Роком), становясь центром своеобразного мифообразования эпохи. На фоне этой культурной традиции многое в «Пиковой даме» прочитывается несколько по-иному.

Обращаясь к истории, рассказанной Томским, и делая вывод, что вся она пронизана мотивами, создающими ситуацию игры во «Влюбленном дьяволе» и «Эликсире сатаны», Р.Н. Поддубная отмечает, что «...плотная вписанность анекдота о трех верных картах в европейскую литературную традицию превращает его в изящную и чуть ироничную пушкинскую вариацию на философско-романтическое звучание темы» [4, 18].

Анализируя причины, побудившие расчетливого, сомневающегося в истинности происшествия немца Германна, поверить в историю о трех картах и попытаться использовать ее «моделирующие возможности», Р.Н. Поддубная считает, что от европейских предшественников героя Пушкина решительно отличает «...переключение игры из сферы гносеологии и онтологии в план социально-общественной судьбы» [4, 19]. Германн стремится избежать риска, но использовать случай, чтобы изменить отведенное ему общественными закономерностями место и судьбу.

«Однако «случай», связанный с графиней, помимо социума, просвечивает – через ассоциации с Ж. Казотом – и онтологией», – пишет Р.Н. Поддубная. Германн «...предстает в нарастающем напряжении личной воли», а все его европейские предшественники оказывались безвольными и отказывались от игры. Пушкинский герой во имя упрочения независимости расширяет поле игры от карточного стола до жизненного поведения, он надеется «вынудить клад у очарованной фортуны» [4, 211]. Воля Германна – это не столько расчет или рассудок, сколько страсть, обернувшаяся «неподвижной идеей» и приведшая в конце концов к безумию.

В своем исследовании Р.Н. Поддубная отмечает, что «увлекательность игры-поединка реализована в «Пиковой даме» своеобразным удвоением сюжета –

тем, что герой дважды проходит путь к заветной цели. Первый раз – в реальном мире: от поразившего анекдота о верных картах – к попытке выведать их у графини – и к поражению. Второй раз тот же путь протекает в мире, преобразованном потрясенным сознанием героя: от горестных раздумий об ускользнувшей тайне – к чудесному ее обретению – и к окончательному краху» [4, 19]. Второй виток сюжета, перемещающий конфликт в сферу онтологии, по мнению исследовательницы, «... выглядит едва ли не иллюстрацией к гофмановской философии игры: коварный Рок завлекает Германна миражом успеха и в момент, когда герой уверен, что вырвал победу, «сокрушает» его, глумливо «прищуриваясь и усмехаясь» «убитой» дамой пик» [4, 19].

Понять философское звучание конфликта повести невозможно без учета «необузданного воображения» Германна. Именно оно дает толчок развитию сюжета. Именно «продуктивная способность воображения», – по мнению Р.Н. Поддубной, – гораздо точнее, нежели галлюцинативные явления, объясняет духовно-психологическую природу фантастических явлений в повести и заставляет их двоиться, используя слова Достоевского, между «сообразными с мировоззрением» героя, «вышедшими из природы Германна» и прикосновенными к «другому миру, злых и враждебных человечеству духов» [4, 20].

Статья Р.Н. Поддубной имела для нас тем большее значение, что повесть А.С. Пушкина и рассказ А.С. Грина многое объединяет. В каждом из произведений выражена мысль о процессе распада личности, обусловленном эпохой (у А.С. Пушкина – формированием буржуазных отношений с присутствующим им культом денег, у А.С. Грина – автоматизацией жизни человека как одной из крайностей цивилизации); в каждом герой переживает безумие. Произведения объединяет также мотив игры, одно из толкований которой – встреча и состязание героя с потусторонним (у А.С.Пушкина – встреча Германна с ведьмой, у А.С Грина – встреча героя с приобретшими облик людей автоматами); выигрыша, который, в конечном итоге, оборачивается для героя его проигрышем.

Значения концепта «игра» в «Сером автомобиле» следующие: азартное занятие; соревнование; испытание судьбы. Что же касается сюжетной роли игры, то допустимы по меньшей мере две ее интерпретации: психологическая и фантастическая. Это непосредственно связано с разнообразием мотивировок того, что произошло с героем. В результате перед читателем открывается несколько вариантов истолкования происходящего: 1) герой подвержен чему-то наподобие ипохондрии и потому все видит в негативном свете; 2) он сходит с ума, и в его больном воображении своенравная и любящая дорогие вещи девушка оказывается ожившей восковой куклой, а автомобиль приобретает контуры его главного противника; 3) он угадывает настоящую природу машины как угрозы всему живому и потому решает вступить с ней в противоборство. Третье объяснение, кстати, не исключает второго. Неоромантик А. Грин оценивает безумие, как и его предшественники романтики, одновременно и как болезнен-

ное состояние, мотивирующее неизбежность поражения героя, и как прорыв к угадыванию скрытой от глаз истинной природы вещей и людей.

Возможно, повествование от первого лица давало возможность писателю наиболее полно воссоздать процесс погружения героя в безумие. Сначала он увидел поразившее его своим подобием живому человеку восковое изображение красивой женщины, которое приводил в движение механизм, то есть машина уподоблялась живому существу; позже он повстречал напоминающую внешне увиденный им ранее манекен девушку. Не освободившись от пережитого в Глен-Арроле потрясения, он решил, что кукла ожила и заняла место среди людей. Влюбившись в нее, Сидней решил освободить Корриду от «чар», сделать ее живым человеком. Для того, чтобы наиболее полно представить картину переживаемого героем, необходимо было дать ему возможность высказаться самому.

Если предположить, что в основе «Серого автомобиля» – столкновение человека с инфернальным, то, скорее всего, ситуация игры является кульминационным моментом в произведении. Именно характером завершения игры (а герой получил в качестве оплаты части выигрыша автомобиль) обусловлена дальнейшая судьба героя. Правда, в связи с тем, что сознание героя становится все более спутанным (он все время говорит о тумане), события его жизни воссоздаются прерывисто, зачастую непоследовательно. Но все же выстроить схему развития сюжета возможно. Завязка – первое столкновение (встреча) героя с автомобилем, когда он чуть не попал под колеса. Развитие действия – появление несущегося на героя и всех зрителей автомобиля на экране. Развязка – преследование героя серым автомобилем, его поражение и водворение в психиатрическую лечебницу, то есть окончательная утрата им свободы. Поэтому мы считаем, что получение героем автомобиля в качестве выигрыша – это переломный момент в развитии сюжета. Суть его в том, что герой становится владельцем опасного, заключающего в себе демоническую силу предмета, и освободиться от него уже не может. Другими словами, именно в процессе игры, точнее, в ее итоге герой вступил в непосредственную связь с теми автоматами, которых он считал противниками человечности и которым до сих пор сопротивлялся мысленно. И, хотя, на первый взгляд, в центре произведения – история влюбленности героя в красивую и бездушную Корриду, поглощенную вещами, на самом деле противник героя серьезнее и сильнее, а его возлюбленная – лишь часть той силы, которая подавляет людей в современной герою действительности. Показательно, что в название произведения вынесен именно автомобиль, владельцем которого становится герой.

Иное толкование смысла мотива игры в сюжете рассказа – проверка способности героя анализировать поведение противника, рассчитывать свои действия. На первый взгляд, он побеждает, но то, как он реагирует на выигрыш, является свидетельством того, что он все меньше способен контролировать себя, в том числе и собственное подсознание.

Пушкинский герой, с одной стороны, «сын обрусевшего немца; аккуратный и ограниченный мещанин». Но за его умеренностью скрываются «сильные страсти» и «огненное воображение». И все это подчинено жажде «счастья», т.е. «капитала», который доставляет покой и независимость.

Первое, что читатель узнает о Германне, кроме его нерусского имени, это то, что он инженер. Это подчеркивается несколько раз. Инженер для тогдашнего дворянского общества – это человек нового века техники, промышленности, человек века, занятого насущным и полезным, века расчета. Дважды повторяется правило Германна: «Я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» [5, 191].

Однако в тайной жизни Германн – человек исключительный, натура, движимая огненными страстями. «Необузданное воображение» и наполеоновская «непреклонность желаний» Германна выражаются прежде всего в его глазах: «...чёрные глаза его сверкали из-под шляпы» [5, 197], «...офицер стоял на прежнем месте, устремив на нее (на Лизу) глаза [5, 197]. В неподвижной позе офицера, в его взоре скрывается его мономания, «неподвижная идея». Этой «неподвижной идеей» является идея обогащения. Она подавляет все в Германне, в конце концов уничтожает его самого.

Германн, приходит к мысли, что ради золота и власти все дозволено. Стремление к богатству в Германне мотивировано эпохой денежных отношений. Он – дитя эпохи роскоши, которой приходит конец. Пушкинский герой алчен изначально.

В освещении характера Германна обнаруживается двойственность. У него «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля». Наполеон – это символ эры индивидуализма, с ее аморальностью, самоутверждением, морями крови, это – гений века, рождающий безумие Германна. Наполеон, его путь восхождения и вознесения своей воли над всеми людьми – это ярчайшее воплощение карьеры человека, победившего в битве жизни, это исторический символ и недостижимый образец всех юношей, отравленных алчностью, жаждой личного восхождения. Наполеоновское в Германне – отношение ко всему окружающему, к людям только как к средству достижения своих целей.

Для понимания же утверждения, что у Германна «душа Мефистофеля», необходимо обратиться к проблеме сверхъестественного, которое в «Пиковой даме» играет сюжетобразующую роль наравне с реальностью. Фантастический колорит, безусловно, обогащает повествование, придавая ему массу смысловых оттенков и неоднозначных восприятий.

Наполеоновское и мефистофельское слиты в образе Германна. Герой А.С.Пушкина – человек необычайной силы воли, маниакально устремленный к обогащению, ради которого он способен на любое злодеяние и на самое суровое самоограничение; ради которого он может быть и беспощадно жестоким и, если нужно, принять маску пламенно-любящего или униженно-умоляющего о милости человека.

Для Германна поединок с Чекалинским – «это не просто игра, законы который ему не дано познать ...», – как отмечает В.Б. Мусий, – «...но и поединок с призраком. Таким образом, мотив столкновения с фатальным приобретает мифологический характер, поскольку предполагается, что человек вступает в отношения с inferнальным, с духами. ...с ведьмой и тем, по чьему повелению она явилась Германну после своей смерти» [3, 377].

В монографии «Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма» В.Б. Мусий пишет, что «в повести А.С. Пушкина графиня представлена как хранительница семейной, родовой тайны трех карт ... Из-за пережитого в связи со смертью хранительницы тайны удара Германн все больше утрачивает связь с реальностью. Действительность в воображении сходящего с ума героя заменяется фантомами его подсознания» [3, 379].

Возмездием, покаравшим Германна, стало безумие. Таков итог жизни героя, главной целью которого была жажда обогащения и неизбежным оказалось его обращения к формуле «все дозволено».

Безумие героя является одной из мотивировок загадочных событий в рассказе А.С. Грина «Серый автомобиль». Пережив потрясение от того, насколько восковой манекен похож на настоящую девушку, он принимает свою возлюбленную Корриду за куклу и решает убить ее, чтобы она потом ожила, то есть обрела душу. По сути речь может идти об архетипической ситуации инициации. Выделив ее в качестве одной из наиболее показательных для произведений современника А.С. Грина Андрея Платонова, О.А. Корниенко следующим образом определяет своеобразие ее воплощения: «В мифопоэтическом контексте платоновской прозы идея преодоления смерти реализовала модификационными моделями возвращения из забвения и нового рождения (перерождения, возрождения и т.п.), сопряженными с духовной сферой человеческой сущности» [2, 99]. Как видим, отмеченная исследовательницей особенность характерна не только для А. Платонова. Герой А.С. Грина тоже видит суть превращения манекена в человека в переходе Корриды «к чувственному переживанию жизни», наделении ее душой.

Это, безусловно, одно из возможных прочтений рассказа А.С. Грина. Нельзя исключить и наличия в нем мистического плана, заключающегося в том, что Сиднею и в самом деле удалось проникнуть в тайну механизмов, все больше подчиняющих себе людей и принимающих облик людей, но лишенных душ. В любом случае речь идет о том, что цивилизация – это не только развитие научной и технической мощи человечества, но и подавление духовности.

В конечном итоге, независимо от того, каковы истоки загадочных событий в «Сером автомобиле» (обыкновенное предстает в воображении сходящего с ума героя как содержащее угрозу всему человечеству или же и в самом деле им угадана мистическая природа прикидывающихся людьми механизмов), из рассказа очевидна обеспокоенность самого писателя антигуманностью действитель-

ности. И передана эта обеспокоенность с помощью мотива безумия, которое овладевает героем. Однако обращает на себя внимание не только то, что Сидней все сильнее страдает от того, что «невидимый, спокойный туман давит» на его мозг [1, 206], но и то, что он до конца сопротивляется и последние имена, которые он произносит, это «Любовь, Свобода, Природа, Правда и Красота» [1, 219]. Он признает, что принадлежит к числу слабых людей, которые, по его словам, «вынуждены нести в себе ... внешний вихрь бессмысленных торопливостей, за гранью которых – пустота» [1, 219]. И все же для автора этот безумец гораздо выше, чем заставляющее героя замолчать «усатое, хихикающее лицо» [1, 219]. И сосредоточен его безумец не на мысли о возможности собственного освобождения, но на попытке спасти человечество.

Выводы. Опираясь на высказанные Ритой Никитичной Поддубной мысли о том, что «Пиковая дама» А.С. Пушкина переосмыслила европейскую культурную традицию, «превратив категории «игры» и «случая» в принципиально многозначные, обладающие и социально-историческим, и онтологическим, и духовно-эстетическим значениями, но не сводимыми ни к одному из них как главенствующему», мы попытались выявить в рассказе А.С. Грина «Серый автомобиль» то «мерцание смыслов», о котором писала исследовательница применительно к «Пиковой даме» А.С. Пушкина, и предприняли сопоставительный анализ названных произведений. Их объединяет ряд признаков.

В центре произведения А.С. Пушкина – человек, одержимый страстью к обогащению. Германн – жертва монострасти, скрываемая им идея, заглушающая иные человеческие проявления, становится абсолютом, уничтожившим его человеческое существование, уведя в мир безумия.

Погружение в безумие героя А.С. Грина – результат потрясения человека механистичностью жизни. Но писатель старается избежать однозначной оценки происходящего с героем, так как герой-безумец, в конечном итоге, отрешается от будничного интереса и осознает причастность к проблеме универсального характера.

Список использованной литературы

1. Грин А.С. Собр.соч.: В 6т./А.С. Грин. – М.: Правда, 1965. – Т.5. – 478с.
2. Корниенко О.А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века. Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья: монография/О.А. Корниенко. – Киев: Логос, 2006. – 332с.
3. Мусий В.Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма: монография/ В.Б. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2006. – 431с.
4. Поддубная Р.Н. «Пиковая дама» в контексте европейской литературно-философской традиции (мотив игры)/ Р.Н. Поддубная//Русская филология. Украинский вестник. – 1994. – № 4. – С. 17-21.
5. Пушкин А.С. Собр.соч.: В 3т./А.С. Пушкин. – М.: Художественная литература, 1987. – Т.3. – 526с.
6. Силантьев И.В. Сюжетологические исследования/ И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 224с.

Морева Т.Ю.

Одеський національний університет ім. І.І. Мечникова
кафедра світової літератури
moreva.tamara@inbox.ru

**СЮЖЕТНИЙ МОТИВ ГРИ В ПОВІСТІ О.С. ПУШКІНА
«ПІКОВА ДАМА» І ОПОВІДАННІ О.С. ГРІНА
«СІРИЙ АВТОМОБІЛЬ»**

Мета дослідження – визначити особливості втіленої у творах авторської концепції, що проявилася в неможливості однозначного тлумачення того, що відбувається з героями. В кожному з цих творів виражена думка про процес розпаду особливості, обумовлений епохою, в кожному герой переживає безумство. Твори об'єднує такий мотив гри та виграшу, який в реалі реалі обертається для героя його програшем.

Ключові слова: гра, випадок, безумство, судьба, автоматизм, цивілізація

Moreva T.Yu.

Odessa I.I. Mechnikov National University
Department of World literature
moreva.tamara@inbox.ru

**MOTIF OF GAME IN NARRATIVE ENTITLED
“THE QUEEN OF SPADES” BY A.S. PUSHKIN AND IN STORY
“GREY AUTOMOBILE” BY A.S. GRIN**

The purpose of the study lies in determining of the peculiarities of an author's conception embodied in these works and manifested in impossibility of any straightforward interpretation of things happening to the protagonists. Each of these works expresses an idea of a process of personality disintegration and anomie as attributed to the very epoch; in each literary work, the main character passes through madness. The motif common for both works is game and winning that turns in to a loss in the long run.

Key words: game, fortuity, madness, destiny, automatism, civilization

REFERENCES

1. Crin, A.S. (1965), *Sobranie sochinenij* [Collected works], (Vols.1-6), Pravda, Moscow [in Russian].
2. Kornienko, O.A. (2006) *Mifopoeticheskaya paradigma russkoj prozy 30-h godov XX veka. Vektory esteticheskogo poiska v literatyre metropolii i zarubezhja* [Mythological Paradigm of Russian Prose of the 30s of the 20th Century. Vectors of Esthetic Search in Literature of Home Country and Foreign Countries], Logos, Kyev [in Russian].
3. Musij, V.B. (2006), *Mif v hudozhestvennom osvojeniji mirovospjatija Cheloveka literaturnoj epohi predromantizma i romantizma* [Myth in artistic investigation of human s worldview by literature of preromantic and romantic epoch], Astroprint, Odessa [in Russian].
4. Poddubnaya, R.N. (1994), “Pikovaya dama” v kontekste jevropeskoj literaturno-filosofskoj tradicii (motif igry) [“The Queen of Spades” in the Context of European Literary and Philosophical Tradition (Motif of Game)], [Russian Philology, Ukrainian Bulletin], No4, pp.17-21 [in Russian].
5. Pushkin A.S. (1987), *Sobranie sochineninij* [Collected works], (Vols 1-3), Hudozhestvennaja literatura, Moscow [in Russian].
6. Silantjev, I.V. (2009), *Sjuzhetologicheskije issledovanija* [Plot-Related Studies: Narration, Elementary Structure and Functions], Languages of the Slavic Culture, Moscow [in Russian].

Статтю подано до редколегії 5 вересня 2016 р.

УДК 821.161.1-3Грин

Мусий В.Б.

доктор филологических наук, профессор
кафедра мировой литературы
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058
urd7@rambler.ru

**ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
АЛЕКСАНДРА ГРИНА**

В статье на основе изучения произведений А.С. Грина, написанных им в разные годы, решается вопрос о понимании этим художником характера искусства, в частности – соотношения этического и эстетического в художественном произведении, об отношениях между искусством и жизнью. Обосновывается вывод о нравственной амбивалентности произведений искусства с точки зрения писателя, о недопустимости разрушения границы между художественным произведением и жизнью и утилитарности в оценке искусства.

Ключевые слова: творчество, искусство и жизнь, этическое и эстетическое, утилитарность, вдохновение, А.С. Грин

Степень изученности вопроса в литературоведении. Исследователи творчества А.С. Грина высказывают разные, порой взаимоисключающие точки зрения относительно характера решения им проблем искусства. Но все едины в том, что эстетическое – это та категория, осмыслению разных сторон которой принадлежит ведущее место в его произведениях. Подчеркивая это, М.И. Плютова пишет: «Искусство занимает в мире героев Грина особое место, являясь “самой жизнью”. Эти категории открыты друг другу в смысле создания искусства из несбывшегося, разнообразнейших мистификаций, секретов, сюжетов и непосредственного “оживления” его жизни» [10, 260]. По мнению Н.А. Кобзева «основным, как всегда, для писателя оставалось “радостное, жадное внимание” к человеку в свете его сближения с искусством. Настоящее искусство не способно унижать, приносить зло, “не может казнить”, ибо “является идеальным выражением всякой свободы” (“Черный алмаз”). Оно облагораживает душу творца (“Победитель”), ему присуща бесконечность, как самой вселенной, оно непознаваемо до конца, как музыка, которая лишь приоткрывала свои неисчерпаемые возможности скрипачу Дюплэ в виде непостижимой мелодии (“Сила непостижимого”), навсегда пленившей все его существо. Искусство все захватывающее, как в рассказе “Ива”, где даже волшебник бессилен вернуть девушку-танцовщицу влюбленному...». «Писатель, – пишет о Грине Н.А. Кобзев, – глубоко верил в преобразующую силу искусства, в его благотворное воздействие на душу. По Грину, “тема искусства – красота”, а человек способный

чувствовать красоту, не может быть плохим. Красота для писателя, таким образом, – критерий нравственности» [8, 14.]. Иной точки зрения придерживается Т.Ю. Дикова. Выступая в 2000 году на конференции, посвященной личности и творчеству А. Грина в Симферополе, она высказала мнение, что искусство «не всегда представляется писателю увлекательной альтернативой действительности, его гуманистический смысл может ставиться Грином под вопрос». В качестве примера исследовательница привела один из тех рассказов, которые упоминал и Н.А. Кобзев, но уже как подтверждение возможности разрушительного воздействия искусства. «“Убийственный мир” богемы, “жизнь среди ... картонных роз и холщовой реки”, – отметила Т.Ю. Дикова, – губят героиню рассказа “Ива”». «Еще более наглядной, – по мнению исследовательницы, – картина дегуманизации искусства и мира предстает в “Сером автомобиле”, где Грин художественно иллюстрирует и логически завершает предположение Ницше о том, что “вся европейская культура как бы направляется к катастрофе”» [6, 112]. В другой своей работе Т.Ю. Дикова повторяет эту же мысль. Отличительной особенностью творчества А.С. Грина явилось, по ее мнению то, что «он поднимает острейшие, в своей драматической противоречивости, темы экзистенциального одиночества человека, угрожающего автоматизма жизни, порабощения ее вещами, и, наконец, дегуманизации искусства...» [5, 81]. Возможно, подобная разноречивость понимания темы искусства в творчестве писателя объясняется тем, что Н.А. Кобзев исходил из гриновского отношения к искусству, обращенности искусства к духовному в человеке. А Т.Ю. Дикова подошла к решению этой проблемы с точки зрения характера восприятия искусства в дисгармоничном мире, неизбежности его искажения и дегуманизации в обстановке тотального отчуждения, того, как оно отражается на переживающем зло мира человеку. Подобная неоднозначность оценок позиции Александра Грина относительно содержания искусства и его отношения к действительности побуждает к продолжению осмысления произведений писателя, в которых эстетическая проблематика является центральной или же одной из наиболее важных.

Остановимся на понимании А.С. Грином сути творческого процесса. В 1916-1917 гг., в процессе работы над «Алыми парусами» (их первоначальное название, судя по этому отрывку, было «Красные паруса»), он пишет фрагмент, начинающийся словами «Сочинительство всегда было внешней моей профессией...». Предполагается, что им должно было открываться произведение, которое он закончил в 1921 году. В нем писатель формулирует свое представление об этапах и содержании творческого процесса. С первых строк заданы оппозиции: «профессия – внутренняя жизнь», «сочинительство – мир постепенно раскрываемой тайны воображения», «земные условия – все, что им не подобно, “отброшенное” земными условиями». Акцент сделан на преобладающей роли в творческом процессе происходящего в воображении художника в тот момент, когда он переживает вдохновение. При этом А.С. Грин останавли-

вається на обозначенной еще в XVIII веке проблеме невыразимого (к примеру, во фрагменте Фридриха Клопштока «Об изображении» 1779 года). Позже она стала одной из ведущих у романтиков. Вспомним хотя бы вопросы, звучащие в «отрывке» В.А. Жуковского: «Но льзя ли в мертвое живое передать? / Кто мог создание в словах пересоздать? / Невыразимое подвластно ль выраженью?...». У А.С. Грина читаем: «Громады впечатлений, получили здесь невыразимую словами оценку...» [3, IV]. Ключевым в этой части наброска является слово «сплав», выделенное автором в тексте. Сплав – это, по словам А.С. Грина, слияние внешних впечатлений с душой поэта. «Мы назовем этот закон, – пишет он, – любовью к сплавленному с душой». Отсюда – размышления о том, как происходит отбор жизненных впечатлений. Оказывается, он абсолютно произволен и непреднамерен. Многие из «самодовольнейших, реалистичнейших явлений», сообщает А. Грин, оказываются малозначимыми для художника (играют роль «статистов, не выпущенных даже на сцену»), и, напротив, «другие», «ничтожные на чужой взгляд» занимают «первенствующие места, укрепляясь в сознании силой, яркостью и прочностью очертаний...» [3, IV]. Множество этих непреднамеренных, возможно, малозаметных для других явлений сплавляется в дальнейшем с чувствами художника («сплавленное с душой») и «облекается» «покровом столь тонким, нематериальным и сложным, как выражение лица человеческого». Здесь А.С. Грин возвращается к намеченному несколькими строками ранее мотиву невыразимости. Итак, А.С. Грин сообщает, что исходным в процессе творчества является встреча с явлениями внешнего мира, «сплавленными» с чувствами, которые вызывали эти предметы и явления в его душе. А этот «сплав» в дальнейшем подвергается внутренней тайной работе, описание и определение которой не представляется возможным (невыразимо).

Следующая часть наброска представляет собой развернутую характеристику особенностей восприятия художником действительности. Грин делится тайной процесса «рассматривания» им предметов. Само по себе это «рассматривание» доставляет для зрения любого человека «определенное и сильное удовольствие», однако всегда строго индивидуально и непосредственно. «Искусство смотреть еще не нашло своего законодателя», – пишет он [3, IV]. У кого-то оно – «безотчетная потребность», у кого-то – «сознательно и разборчиво, как балованная невеста». Зачастую это «рассматривание» обусловлено практическим интересом, и тогда человек, видя карандаш, воображает «записанный этим карандашом расход дня». Так делается вывод о всегда неповторимом и индивидуальном характере ассоциаций (а смотрящий на вещь, по его мысли, продолжает «жизнь вещи в отношении ее к себе – как бы владея ею», «играет ассоциациями»), вызванных явлениями внешнего мира. Особенность художественного восприятия заключается в его практическом бескорыстии. Здесь А.С. Грин оказывается близок тем, кто, придерживаясь утверждения И. Канта о том, что эстетическое суждение о красоте всегда свободно от материального интереса, был убежден в незаинтересованности красоты. Как, к примеру,

А.А. Фету, который, отвечая на вопросы, «что такое поэзия и какое главное качество поэта», в статье «О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859) обозначил два элемента поэтической деятельности. Первый – это объективный элемент, представляемый внешним миром, а второй – субъективный, который он назвал «зоркостью поэта», его «шестым чувством». Относительно этого второго, субъективного, А.А. Фет писал: «Чем эта зоркость отрешеннее, объективнее (сильнее), даже при самой своей субъективности, тем сильнее поэт и тем вечнее его создания. Пусть предметом песни буду личные впечатления: ненависть, грусть, любовь и пр., но чем дальше поэт отодвинет их от себя как объект, тем с большей зоркостью провидит он оттенки собственного чувства, тем чище выступит его идеал. С другой стороны, чем сильнее самое чувство будет разъедать созерцательную силу, тем слабее, смутнее идеал и брэнней его выражение» [13, 148]. Свое понимание сути художественной деятельности А.А. Фет сформулировал следующим образом: «Поэзия или вообще искусство, есть чистое воспроизведение не предмета, а только одностороннего его идеала; воспроизведение самого предмета было бы не только ненужным, но и невозможным его повторением» [13, 146]. А.С. Грин также был убежден в том, что, идя от явлений действительности, художник никогда не повторяет их, но творчески пересоздает. Художественное восприятие всегда активизирует работу воображения, с его помощью творческая индивидуальность постигает суть явлений и представляет его с неожиданной для воспринимающего произведение искусства стороны. «Он, – сообщает А.С. Грин о художнике, смотрящем, как и любой другой человек, на витрину «писчебумажной торговли», – схватывает тон, свет и центр выставки; безошибочно отбросив ненужное, он останавливается на предметах могущественных – вещах-рассказчиках. С ним говорят конверты в лиловых бантах; белизна бумаги, письменный прибор, несущий оленя, портрет Ментенон, украшающий палевую коробку, наивные цветные карандаши, кружки красок» [3, IV]. О подобной уникальности видения поэтом мира писал и А.С. Пушкин, убежденный в том, что проявляется она в нем не постоянно, а лишь в момент переживания вдохновения. «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон, – читаем мы в его стихотворении 1827 года «Поэт», – В заботах суетного света / Он малодушно погружен». Так и у А.С. Грина идет речь об «авторе» и «сцене его души». До того, как между ними «опускается непроницаемый занавес», идут «суета, хлопоты», замирают и возобновляются «приготовления», рождается «скороспелая истина» с ее «фальшивой игрой»... «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется, / Как пробудившийся орел», – писал А.С. Пушкин [11, 110]. Близкую мысль мы находим и у А.С. Грина: «Но занавес опустился». Еще какое-то время поэт пребывает в «двух измерениях». Но постепенно он отделяется от всех. «Бежит он, дикий и суровый, / И звуков и смятенья полн...» [11, 110], – пишет А.С. Пушкин о поэте. «Он, – сообщает о художнике А.С. Грин, – очерчивает себя кругом замысла и, находясь под его

защитой, делается невидимым. Он выпал из общества, семьи, квартиры, его нет в государстве и на земле. Круг жестоко отбрасывает страсти, обещания, любопытство, книги, друзей; в его черте мгновенно гаснет лютейшее пламя гнева, коченеет зависть, умолкает гром битвы, а от живых людей, руки которых пожимались еще вчера с различными чувствами, остаются смутные тени» [3, IV]. Все то, что происходит далее, Грин называет «истинно магическими действиями». «Далеко неизвестно еще в точности, – замечает он, – как происходит священнодействие» [3, IV]. Подводя итог своим размышлениям о сути творческого процесса и основываясь при этом на анализе переживаемого им состояния в момент работы над будущим произведением, он выделяет такие ступени: «незримая подготовительная работа» – встреча с предметом внешнего мира – рождение ассоциаций, вызванное угадыванием сути этого предмета («...я, например, – замечает он, – слышу шаги за дверью и проникаюсь уверенностью, что неизвестный идет ко мне; я не знаю, кто он, как выглядит, что скажет и сделает, однако по отношению к этому еще не состоявшемуся посещению во мне работают неуловимые силы») и одновременно формирование «ясности сознания, действующего по определенному направлению», и начало работы воображения – погружение в творчество, целью которого, как он признается далее, является «изменить естественный ход действительности согласно мечте или замыслу, пока еще неизвестному» [3, IV]. Так, в процессе «сплава» созерцаемого извне и душевной работы, сознательного и бессознательного осуществляется, по мысли А.С. Грина, художественный процесс.

О соотношении рассудочного и бессознательного, памяти и ясновидения, о причинах необходимости сохранения границы между искусством и жизнью он пишет в фрагменте, открывающем его рассказ «Сила непостижимого» (1918). О герое рассказа музыканте Грациане Дюплэ сообщается, что это был человек настолько острой «духовной чувствительности», что «сила жизненных возбуждений в нем была «близка к прорыву в безумие» [4, VI, 417]. Так в произведение о человеке искусства вводится мотив безумия, что, как известно, было традиционным для романтического искусства. С точки зрения романтиков лишь их безумцам-художникам был доступен прорыв к постижению универсальных тайн. Но для окружающих («толпы») безумие было всего лишь болезненным состоянием души. Безумие героя рассказа А.С. Грина Дюплэ заключается в том, что ему было дано предчувствие «мгновенного озарения, смысл которого был бы откровением смысла всего» [4, VI, 417]. С первых строк повествования вводится антитеза «ясновидение («озарение») – разум». С одной стороны, предчувствие «мгновенного озарения, смысл которого был бы откровением смысла всего», а с другой – отторжение «человеческим разумом» напряжения душевных сил в музыканте и их подавление («человеческий разум инстинктивной конвульсией отталкивал подобный потоп, и взрыв нервности сменялся упадком сил...») [4, VI, 417]. Связь творческого процесса с активизацией бессознательного в художнике обозначена в рассказе тем, что

сочиненная Дюплэ музыка, которая была «откровением гармонии, какой не возникало еще нигде» [4, VI, 418], являлась ему только в состоянии сна, когда сдерживавший творческий порыв разум отдыхал. «Вместе с тем, – сообщается о переживаемом скрипачом состоянии, – во время тревожных и странных снов, переплетавших жизнь с почти осязаемым миром отчетливых сновидений, он несколько раз слышал музыку, от первых же тактов которой пробуждался в состоянии полубезумного трепета» [4, VI, 418]. Однако на пути к открытию для всего человечества не только «красоты гармонии, какой не возникало еще нигде, но и «сверкающего первоисточника» вставала память Дюплэ, которая, как и разум, независимо от него самого охраняла остальной мир от построенной «по законам, нам неизвестным» [4, VI, 418] мелодии.

Близость этого рассказа А.С. Грина литературе романтизма проявляется не только в наличии в нем темы безумия и в том, как она решается, но и в выраженном в рассказе понимании художника как избранника, которому дано провидеть скрытую от обычных людей суть явлений. Определяя особенности многочисленных «измов» первой трети XX века и причины возвращения к оценке художника романтиками, А.В. Карельский писал: «...впервые *инстанция обосновывается и утверждается изнутри* – внутри индивидуального сознания. Оно не отражает мир, не воссоздает его, не подражает ему – оно его создает и организует. Созданный таким образом мир живет исключительно по законам, установленным его создателем. Они могут, конечно, и совпадать подчас – даже сколь угодно часто – с законами внележащего мира, но это уже не существенно; существенно то, что они могут сколь угодно далеко от них отходить, сколь угодно произвольно конституироваться» [7, 561-562]. Однако, исходя из романтической установки на избранничество поэта, А.С. Грин переносит акцент на внешнее по отношению к нему – на мир действительности, которому художник стремится открыть универсальные истины. Главным в его рассказе является вопрос о готовности человечества к восприятию тех скрытых сфер бытия, к которым приближается художник в моменты творческого экстаза. Судя по тому, как оценивает услышанное Румиер, к которому Дюплэ обращается с просьбой дать ему возможность исполнить открытую им музыку во сне под действием гипноза, для людей оно пока опасно. «Румиер лишь почувствовал, что вся его жизнь в том виде, в каком прошла она до сего дня, совершенно не нужна ему, постыла и бесполезна и что под действием такой музыки человек – кто бы он ни был – совершит все с одинаковой яростью упоения – величайшее злодеяние и величайшую жертву. Тоскливый страх овладел им...» [4, VI, 421]. Но, заметим, что решение о судьбе музыки, возможности преодоления границы между нею и жизнью людей, в том числе и самого ее создателя Румиер выносит под действием доводов разума, оценивающего варианты ее воздействия на слушателей. И здесь он ведет себя не как артист (а из рассказа следует, что в нем тоже жил художник, создатель фото), а как врач. Как человек и артист он как раз пережил восхищение даже той частью сочиненной Дюплэ

музыки, которой позволил прозвучать. Отсюда следует, что вдохновение, приближающее художника к постижению универсального (сфера искусства), не согласуется и не подчиняется рациональному и моральному, поскольку у них разные сферы. Румиер прекращает игру Дюплэ, вырвав из его рук скрипку, и переживает в этот момент чувство, «как если бы плюнул в лицо божества» [4, VI, 422], а случайно услышавший мелодию бывший офицер плачет навзрыд, «как маленький, среди шума и суеты дня, от неведомых чувств», мечтая узнать, что это было [4, VI, 422]. С одной стороны, красота, а с другой – польза и мораль. Показательно в этом плане содержащееся в начале рассказа А.С. Грина замечание о том впечатлении, которое производит на человека кинематограф, «картины которого сопровождаются музыкой». И далее он поясняет, как музыка и зрительные впечатления, рождающиеся во время просмотра, освобождают душу человека для чувств и тем самым делают происходящее на экране (то, что усваивает зритель) искусством, придают ему «поэтический колорит». «Теряется моральная перспектива: подвиг и разгул, благословление и злодейство, производя различные зрительные впечатления, дают суммой своей лишь увлекательное зрелище – возбуждены чувства, но возбуждены эстетически. Между действием и оркестром расстилается незримая тень элегии, и в тени этой тонут границы фактов, делая их – повторим это – увлекательным зрелищем. Причиной служит музыкальное обаяние; следствием является игра растроганных чувств, ведущих сквозь тень элегии к радости обостренного созерцания» [4, VI, 417]. Как видим, писатель проводит четкую грань между сферой искусства (оно обращено к чувствам) и сферой жизни (в ней значимы мораль, польза, правда...). В искусстве все это тоже есть, но оно не тождественно жизни (чувства возбуждаются не нравственным сознанием, а «эстетически»). Итак, с одной стороны, мораль, а с другой – поэзия. Можно предположить, что А.С. Грин был убежден в недопустимости размывания границы между искусством и жизнью, в первую очередь, наделяя искусство внеэстетическими задачами.

К эстетической проблематике обращается, безусловно, не только А.С. Грин, но и большинство его современников, имеющих отношение к культуре. Ведь в эти годы формировались новые принципы не только организации политической, общественной жизни, но и творчества. И главным был вопрос об отношениях между искусством и жизнью. От искусства требовалось участие в совершаемом созидании новой действительности. «Писатель, – иронически замечает в статье 1924 года «Литературное сегодня» Ю.Н. Тынянов, – тоже сбился с ног – он чувствует “нужное” и “должное”, он создает это нужное и должное, и сразу же оказывается, что это не нужно и не должно, а нужно что-то другое. Он создает другое – и опять, оказывается, не нужно» [12, 435]. Так литературовед, критик и писатель отреагировал на определивший «первый период советской культурной истории» процесс перехода «от художественности к целесообразности» [16, 615]. В числе главных особенностей литературы этого периода Е.М. Черноиваненко называет главенство идеологического критерия

оценки произведения [16, 614], превращение литературы и искусства в средство «утверждения традиционных ценностей как единственно истинных» [16, 610], возвращение риторичности и ориентацию на читателя как «человека риторического», размывание границ между литературой и жизнью. По поводу последней из названных особенностей ученый пишет: «...эта граница, называемая художественной условностью, образована именно разнородностью мира искусства и мира жизни, причем источником эстетичности мира искусства является прежде всего художественный вымысел. Неудивительно, что именно против эстетичности, условности, вымысла особенно яростно выступают создатели революционной культуры» [16, 611]. И далее: «Для того, чтобы превратить прекрасную нимфу-литературу в покорную служанку партийной политики, нужно было лишить литературу ее эстетической специфики: только тогда литература перестала бы быть непонятно для чего существующим искусством слова, а стала бы общественно полезным средством воспитания нового человека, средством агитации, средством решения конкретных жизненных задач. <...>. Уже в начале 30-х годов эта грань между искусством и жизнью оказалась начисто стертой, и литература полностью сосредоточилась на выполнении конкретных политических заданий, поставленных перед нею властью» [16, 612]. Ясно, что этот процесс предельно обострил как внутрилитературную борьбу, так и сопротивление литераторов власти. Многие художники и исследователи искусства и литературы пытались противодействовать нивелировке эстетических ценностей, открыто выражая собственное понимание содержания искусства, защищая художественность литературы. Литературный критик, историк литературы и переводчик Дмитрий Александрович Горбов, следуя принципам «органической критики» Ап. Григорьева с ее неприятием утилитаризма искусства, в своем программном сочинении «Поиски Галатеи (К вопросу об отношении искусства и действительности)» (1929) пишет: «Предметы и факты реальной действительности, “изображенные” или “показанные” на страницах искусства, не имеют самостоятельного значения. Ведь их нельзя понимать буквально. Втянутые художником в мир Галатеи, они получают иное, нереальное значение: они предстают там знаками некоей идеальной, эстетической системы, созданной замыслом художника» [цит. по: 9, 362]. Близкий взгляд на искусство высказывает Владислав Ходасевич, когда в очередной раз, возражая Зинаиде Гиппиус, в одной из статей 1933 года замечает: «Искусство, понятое как преобразование мира, автоматически заключает в себе идею – оно идей беременно. Оно, однако же, не рупор для идей, выработанных вне его или хотя бы даже только вне данного произведения. Природа искусства религиозная, ибо оно, подобно молитве, есть выраженное отношение к миру, к устройству мира, к Богу. Оно, однако ж, не есть религия. Искусство не заменяет религии, как религией не подменяется и не упраздняется искусство. Оно автономно – и в этом его смиренная гордость перед религией» [14, 593]. В автономности искусства был убежден и А.С. Грин.

В 1917 году он пишет небольшой рассказ-антиутопию. Читатель переносится в далекое будущее – 2222 год, в котором «эстетические эмоции» полностью контролируются учрежденным государством XV-м районом. Герой, от лица которого ведется повествование, «по совету помощника заведующего» этим районом попадает на выставку общества Дерби-Натуралистов. Как правило, в центре повествования в утопии и антиутопии находится человек другой, по сравнению с изображаемой средой, эпохи, культуры, страны (или даже планеты). Это соответствует одному из ведущих в этом жанре художественных приемов – остранению, когда привычное, нормальное с точки зрения среды воспринимается героем-чужаком как чудо. В данном случае герой, видимо, является частью того же мира, что и остальные персонажи. Но «странность» в нем все же есть. Он признается в том, что, как человек «мало знакомый с социалистическим искусством», рассчитывал, побывав на выставке, «умопомрачиться от восторга и не ошибся в расчете». Знакомство с выставкой начиналось с «полезного»: у входа «продавали сайки, семечки, резиновые набойки...», а над входом пробками было инкрустировано: «Печной горшок (да-с!) мне дороже: / Я пищу в нем себе варю». Учитывая, что в стихотворении А.С. Пушкина «Поэт и толпа» это строки, принадлежащие поэту, который упрекает толпу в ее утилитарности («Печной горшок тебе дороже: / Ты пищу в нем себе варишь»), можно предположить, что выставленный у входа на выставку лозунг представляет собой реплику толпы, отвечающей поэту, или же, что еще более драматично, позицию нового художника, слившегося с толпой из стихов А.С. Пушкина. В любом случае ясно, что речь, конечно же, идет не о погруженности публики и авторов выставленных произведений в материальное – быт, а о понимании искусства. А.С. Пушкин не принимал традиционного для риторической культуры требования полезности (назидательности) искусства. Что же касается эпохи жизни и творчества А.С. Грина, то она как раз отличалась утверждением риторичности. Тем поразительнее, что он создает свой рассказ в 1917 году, как бы предвосхищая этот процесс разрушения художественности. Определяя смысл подобной трансформации искусства, Е.М. Черноиваненко пишет: «Советская культура строится как культура традиционная и риторическая не только *потому*, что советский человек не был индивидуальностью, но и *для того, чтобы* советский человек перестал быть индивидуальностью, а стал бы “человеком риторическим”» [16, 605]. В конечном итоге герой рассказа А.С. Грина так и не добивается своей цели «умопомрачиться» от восторга от пейзажа, представляющего собой полезную грядку, засеянную петрушкой, натюрмортом из чаек, солдатских пуговиц и болтов, жанровой картины, представляющей огромную машину, изготавливающую таблетки от расстройства желудка. Точнее, находясь на выставке, он сливается с присутствующей здесь толпой, восторгающейся полезным в силу его абсолютного тождества с полезным в жизни искусством и пишет о себе и окружающих «мы»: «мы увидели», «мы заплакали», «наш восторг переходил в истерику», «мы встали ... и запели» и т.д. Однако

впоследствии, обнаружив под слоем краски на приобретенной картине старое полотно, он испытывает эстетический восторг. «Там, под грунтовкой, сверкнуло лицо молодой женщины с ниткой жемчуга в бронзовых волосах, – лицо, написанное Корреджио» [3, III, 13]. За это эстетическое переживание его и казнят «радиоактивно и поносно». И в такой концовке рассказа А.С. Грина отражен действительный процесс подавления инакомыслия в искусстве.

Творение художника по мысли А.С. Грина не только не призвано приносить практическую пользу, но и воспитывать нравы публики. В большинстве случаев, когда в произведениях А.С. Грина решаются эстетические проблемы, обнаруживается, что искусство амбивалентно в нравственном смысле. Оно, безусловно, воздействует на человека, активизируя в нем душевные силы, и тем самым способствуя реализации им своих потенциальных возможностей. Однако не оно формирует эти возможности. Если в человеке есть склонность к добру, восприятие произведения искусства усилит в нем жажду гармонии и красоты. Точно так же, как и склонность к жестокости может быть активизирована встречей с произведением искусства. Символично в этом плане название одного из более ранних рассказов А.С. Грина, «Кирпич и музыка» (1907). Герой рассказа по имени Евстигней находится под влиянием грубой жизни, провоцирующей и его самого разрушать (кирпич), но случайно открывает для себя другой мир – музыки, находясь под воздействием которой начинает по-новому воспринимать природу, во всей ее красоте. «Торжественно-спокойные, кроткие» звуки музыки на короткое время вносят в душу Евстигнея гармонию. Однако из-за того, что в дом, из окон которого накануне лились чудные звуки, проникло социальное зло, для героя единственно возможным остается насилие. Причем, уже в этом раннем рассказе писатель, хотя и показывает драматизм невозможности диалога между «чужими» друг другу рабочим и женой управляющего, акцент делает на потенциальных возможностях своего героя и степени его соответствия им. Евстигней в рассказе «Кирпич и музыка» и сам не знал, добр он или зол. Но ничего не сделал для того, чтобы проверить, а каково это – быть добрым. Возможно, поэтому музыка и не смогла помочь его преобразению.

Принадлежность к миру искусства отнюдь не освобождает человека от низких нравственных чувств. Охваченные ревностью и жаждой мести скрипач в «Черном алмазе» и оперный исполнитель в «Таинственной пластинке» оказываются способными на уничтожение (нравственное в первом рассказе и физическое во втором) соперника. Хотя на первый взгляд, в обоих рассказах, написанных в одном и том же 1916 году, искусство, которое попытались сделать орудием мести, оказалось орудием возмездия. Рассказ «Таинственная пластинка» о том, что, убив «товарища по сцене» Гонаседа за то, что тот «был счастливым возлюбленным певицы Ласурс», Бевенер записал на пластинку несколько арий. Среди них и арию Мефистофеля, которую блестяще исполнил отравленный им Гонасед. Нельзя исключить, что таким образом Бевенер

попытался закрепить свое торжество над соперником. Исполняя «любимую арию умершего», Бевенер «ясно увидел покойного в гриме, потрясающего рукой, поющего – и странное волнение овладело им. Тело одолевала жуткая слабость, но голос не срывался, а креп и воодушевленное гремел» [4, IV, 429]. Когда же он предложил гостям прослушать пластинку, произошло чудо: с пластинки зазвучал не его голос, а Гонаседа «...Ясно, со всеми оттенками живого, столь знакомого всем присутствующим произношения, пел умерший Гонасед» [4, IV, 429-430]. Это и спровоцировало признание Бевенера в убийстве. Мотивировки случившегося в рассказе А.С. Грина нет. Можно вести речь об обмане чувств, галлюцинациях, неожиданном для самого убийцы перевоплощении в свою жертву, явлении «неоткрытого закона»... [4, IV, 430]. Так или иначе, но именно искусство помогло обличить зло. Однако возникает вопрос: суть в нравственном потенциале искусства, или же в душевном состоянии Бевенера после преступления, переживании им сознания вины? Скорее всего, тем таинственным двойником Гонаседа, который наказал своего убийцу, оказалась совесть преступника. И в момент потрясения эта совесть вышла наружу. Пластинка же явилась всего лишь медиатором между «черным» и «белым» началами в душе Бевенера.

О том, что с точки зрения А.С. Грина этическое и эстетическое близки, но не тождественны, позволяет, как думается, судить и «Черный алмаз». Рассказ состоит из трех частей. В первой сообщается о решении знаменитого скрипача Ягдина сыграть для заключенных в каторжных тюрьмах с целью найти соперника, отбывающего в одной из них срок, и осуществить акт мести. Ее «схема» заключалась в следующем: «он, Ягдин, явится перед Трумовым, и Трумов увидит, что Ягдин свободен, изящен, богат, талантлив и знаменит по-прежнему, в то время как Трумов опозорен, закован в цепи, бледен, грязен и худ и сознает, что его жизнь сломана навсегда. Кроме всего этого, Трумов услышит от него прекрасную, волнуемую музыку, которая ярко напомнит каторжнику счастливую жизнь человека любимого и свободного; такая музыка угнетет и отравит душу» [4, IV, 423]. И далее: «...теперь он пришел добить Трумова...» [4, IV, 423], «...желание его как можно больше ранить Трумова своим искусством...» [4, IV, 424]. Однако и в этом рассказе акцент переносится с искусства самого по себе на его восприятие. Для Ягдина музыка в первую очередь – источник его высокого социального статуса. Не случайно в перечислении Ягдиным тех качеств, в которых он предстанет перед Трумовым, талант стоит на четвертом месте, а заключает это перечисление – «знаменит». То же относится и к его музыкальному инструменту: «...дорогую скрипку из блестящего золотыми надписями футляра» (выделено нами – В.М.) [4, IV, 423]. Поэтому и музыка для него может быть «средством», «орудием» «жестокой и подлой мести» [4, IV, 420]. Гораздо выше Ягдина в представлении об искусстве губернатор, к которому тот является за разрешением выступления. На фальшивое заявление исполнителя о цели концертов и вере в «облагораживающую силу искусства»,

губернатор, сознавая, что музыка может дать толчок «искре божьей» в душах арестантов», раздражив их в их положении, говорит: «Откроется им сладкий просвет да и закроется тут же» [3, IV, 420]. Музыка и в самом деле дает «просвет» душе Трумова, рождая в нем уверенность в способности вернуться к свободной жизни. Объясняя Лефтелю причину своей тоски, он признается: «Знаете, воли не хватает... <...> ...воля уже отравлена» [4, IV, 421]. Очищает его волю от яда апатии музыка.

В третьей части рассказа представлен кабинет Ягдина через полтора года после его мести. Он получает письмо от бежавшего с каторги Трумова с благодарностью и нотами его любимого романса «Черный алмаз», услышав звуки которого он освободился от чувства потерянности и желания ударить обидчика и решил найти в себе силы, чтобы бороться за жизнь. «Такова сила искусства, Андрей Леонидович! – заключает он. – Вы употребили его как орудие недостойной цели и обманулись. Искусство-творчество никогда не принесет зла. Оно не может казнить. Оно является идеальным выражением всякой свободы, мудрено ли, что мне, в тогдашнем моем положении, по контрасту, высокая, могущественная музыка стала пожаром, в котором сгорели и прошлые и будущие годы моего заключения. Особенно спасибо вам за «Черный алмаз», вы ведь знаете, что любимая мелодия действует сильнее других» [4, IV, 425]. Обратим внимание на то, что слову «орудие» (во что попытался превратить музыку Ягдин) противопоставлено слово «выражение» (то, чем является музыка). Слова Трумова выводят на первый план проблему нравственных потенциалов не искусства, а самой личности. В зависимости от того, кто его воспринимает, искусство оказывается способным помочь как разбить, отомстить, сокрушить, так и поверить в себя и совершенство мира, созидать, спасать. Мысль писателя о том, что этический смысл произведению искусства придает тот, кто находится под его воздействием, выражена и в одном из фрагментов романа «Джесси и Моргиана» (1929), где герои обсуждают «Мону Лизу» Леонардо да Винчи. Гаренн видит на портрете «лицо с тонкой и сильной, почти мускульно выраженной духовностью». «Совет, помощь, анализ и руководство, хладнокровие и мудрость – все дано в этом лице и позе, выражающих замкнутое совершенство», – говорит он, в «духе пристрастной импровизации, доказывая, что, желая женщину-друга, мужчина ищет качеств, мысль о которых возникает перед лицом Джиоконды» [4, V, 230]. Мери замечает, что Джиоконда «не очень красива». «Весело и возбужденно» выжидающая удачную возможность высказаться Ева собирается заявить, что Джиоконда «не портрет, а мировоззрение» [4, V, 231]. ... Диссонанс в общую тональность оценки картины вносят слова Детрея, который считает, что изображенная на ней женщина «опасна». «Мне кажется, – замечает он, что она может предать и отравить» [4, V, 232]. Чтобы поддержать офицера, чужого в этой компании из-за его «грубой, архаической профессии», Джесси говорит, что изображенная на картине Леонардо да Винчи женщина ей «напоминает дурную мысль, преступную, может быть,

спрятанную, как анонимное письмо, в букет из мака и белены». Особенно примечателен «ее сладкий, кошачий рот» [4, V, 232]. Сцена эта имеет знаковый характер для понимания того, что происходит с героями. Нельзя исключить, что замечания об отраве, маке и белене – проявление интуиции, своего рода ясно-видения. Детрей, начинающий влюбляться в Джесси, мог уловить нависшую над девушкой беду (сестра дала той яд вместе с водой). То же самое касается, возможно, и оценки Моны Лизы самой Джесси. Допустимы и иные толкования. Суть же заключается в том, что не внешнее безобразие Морганы является главной причиной ее преступления. Красавица, подобная той, что смотрит с картины Леонардо да Винчи, тоже способна отравить. Суть во внутреннем состоянии человека – в степени чистоты его души. Но примечательно, что ключевую роль в этих мотивах играет произведение искусства, вернее, его восприятие. И, учитывая грандиозность силы воздействия искусства на душевное состояние человека, его создатель обязан постоянно помнить о границе между своим произведением и жизнью, не пытаться ни подменить жизнь, ни натуралистически точно повторить ее. Как, к примеру, делают кинематографисты в рассказе «Как я умирал на экране», о которых один из персонажей, Бутс, говорит: «...кинематограф становится подобием римских цирков. Я видел, как убили матадора – это тоже сняли. Я видел, как утонул актер в драме «Сирена» – это тоже сняли. Живых лошадей бросают с обрыва в пропасть – и снимают... Дай им волю, они устроят побоище, резню, начнут бегать за дуэлянтами» [4, IV, 432]. Узнав от приятеля, что тот решил спасти от нищеты семью, разрешив за деньги снять его самоубийство (кинематографисты могли бы вставить эти кадры в какую-либо картину), Бут обманывает организаторов съемки. Людей, с самым «деловым» видом подошедших к фиксации деталей самоубийства, Бут разыгрывает с помощью парика и прикрепленной к нему резиновой трубки с красным вином. При этом он поступает, как талантливый актер, исполняющий роль умирающего: откидывается, хватая воздух руками, проделывает «все гримасы агонии, какие придумал, с закрытыми глазами». А после замечает, разделяя настоящую смерть и собственную игру: «Я видел, как действительно застрелился один человек, и, знаешь, в этом было не много выразительности. Он просто выстрелил и просто упал, как пласт. Подражание правдивее жизни, но «Гигант» еще не дорос до такого, милый мой, понимания» [4, IV, 432]. О том, что искусство не тождественно жизни и копирование ее художником является нарушением если не этических (как в рассказе «Как я умирал на экране»), то уж точно эстетических законов, идет речь и в другом произведении А.С. Грина – «Искатель приключений» (1915). Его герой, художник Доггер создает три картины. Одна передает женскую красоту во всем ее нравственном совершенстве (а, следовательно, способна облагораживать зрителя): «Всю материнскую нежность, всю ласку женщины вложил художник в это лицо. Огонь чистой, горделивой молодости сверкал в нежных, но твердых глазах... Стоя вполоборота, но открыто повернув все лицо, сверкала она мо-

лодой силой жизни и волнующей, как сон в страстных слезах радости» [4, III, 242]. Другая картина, хотя и представляет ту же прекрасную женщину, пугает и отвращает силой безнравственного. У смотрящего на нее Аммона «волосы зашевелились на ... голове»: «Страшно, с непостижимой яркостью встретились с его глазами хихикающие глаза изображения. Ближе, чем ранее, глядели они мрачно и глухо; иначе блеснули зрачки; рот, с выражением зловещим и подлым, готов был просиять омерзительной улыбкой безумия, а красота чудного лица стала отвратительной; свирепым, жадным огнем дышало оно, готовое душить, сосать кровь; вождение гада и страсти демона озаряли его гнусный овал, полный взволнованного сладострастия, мрака, бешенства» [4, III, 243]. Это, по словам Доггера, «два лица Жизни, каждое в полном блеске могущества». Нечто подобное мы обнаруживаем в стихах Шарля Бодлера. Описывая в «Маске» «аллегорическую статую во вкусе Возрождения», поэт в первой строфе представляет один ее лик, во второй – противоположный, а в конце, как бы проникая в душу статуи, вопрошает о ее чувствах. В первой строфе, назвав статую «перлом меж граций флорентийских», поэт обращает внимание на ее совершенство, гармонию:

Изящество и мощь, две царственных сестры,
В изгибах этих форм укрылись исполинских [1, 85].

«Все в дивной женщине прекрасно» – замечает он. Все прелести слиты в ней «воедино». «С каким величием и царским торжеством, – признается поэт, – Веселый, резвый вид она соединяет!». Однако в статуе обнаруживается и иная, противоположная сторона. Обойдя ее кругом, зритель видит, что это не «перл», а «дикий фарс искусства». С «формами божества» контрастирует «двулика» голова. Оказывается, что «прелестное лицо с улыбкой на губах» – всего лишь маска:

Вот, вот оно, лицо без лжи и ухищренья,
Своими корчами внушающее страх [1, 86].

«О чем же плачешь ты, не одолев страданий (<...> о чем твои печали?»), – задается вопросом к «красе небесной» поэт и обнаруживает, ее тоска вызвана бесконечностью жизни: «... что жила, / И что живет теперь! / <...> ... что так же надо / Еще и завтра жить среди земного ада, – / И завтра, как вчера... И не назначен срок!». Так сливаются ужас от «двуликости» произведения искусства и от того, что на земле – ад. В еще большей степени мотив моральной амбивалентности красоты заявлен Шарлем Бодлером в «Гимне красоте», построенном на цепочке оппозиций. Красота принадлежит одновременно двум противоположным сферам – раю и аду. «О, кто ты, – восклицает поэт. – Дочь небес, иль порожденье ада?..». Поэтому ее загадочный взгляд одновременно и «порочный», и «святой», и в нем есть и «свет» с «райской усладой» и в то же время – «преступленья мрачный яд». Рука Красоты одинаково «бестрепетна» и к радости, и к печали. Но в конечном итоге поэт признается в том, что ему безразличен характер Красоты:

О, что за дело мне – эдема ль чистой пери,
Сирены ль темной взор мой разум осветил,
Мне к Бесконечному неведомые двери,
Давно желанные, открыл! [1, 88].

В рассказе А.С. Грина «Искатель приключений» Доггер уничтожает обе картины, поскольку эстетически совершенной, то есть принадлежащей искусству, является только третья из созданных им. На ней та же, что и на первых двух полотнах, женщина, которая вот-вот обернется. «Поза женщины, левая ее рука, отнесенная слегка назад, висок, линия щеки, мимолетное усилие шеи в сторону поворота и множество недоступных анализу немых черт держали зрителя в ожидании чуда» [4, III, 242]. Между живописным полотном и жизнью (зрителями) сохраняется граница, и, решает художник, «пусть каждый представляет это лицо по-своему». Потому и первые две картины Доггера, являющиеся лишь точным повторением жизни – как того, что влекло их автора к красоте, так и того, что в ней пугало, являясь обратной, скрытой стороной жизни – к искусству никакого отношения не имели и не должны были быть увидены кем-либо, кроме самого Доггера. В этом плане обращает на себя внимание одна особенность в той картине, которая являла переживание художником жизни во всем ее безобразии. «И еще выразительнее, полнее, глубже глянули на него, – сообщается об Амоне, впервые глядящем на картину, – настоящие глаза женщины» (разрядка А.С. Грина – В.М.) [4, III, 243]. Здесь вспоминается «петербургская» повесть Н.В. Гоголя: Чарткова и всех остальных зрителей поражали именно глаза нарисованного старика. «Это были живые, – сообщает повествователь, – это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслажденья, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет; здесь было какое-то болезненное, томительное чувство. «Что это? – невольно вопрошал себя художник. – Ведь это, однако же, натура, это живая натура; отчего же это странно-неприятное чувство? Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком?...» [2, III, 74]. Представляется, что Н.В. Гоголь и А.С. Грин размышляли об одном и том же: можно ли считать искусством копирование жизни, в котором нет «чего-то озаряющего» [2, III, 74], то есть проявления внутренней работы художника, выражающего в картине свое переживание жизни и тем самым проводящего грань между самой жизнью и ее воплощением в произведении искусства.

Обратим внимание также на следующее. Настаивая, как и некоторые его современники, на суверенности литературы и искусства, А.С. Грин исходил как из недопустимости игнорирования специфики искусства путем наделения его произведений внехудожественными задачами, так и опасности подмены жизни литературой. Учитывая, что уже вторая половина десятых годов XX века была «отмечена нарастанием нового отношения к литературе, ее месту в жиз-

ни, функциям, составляющим» [15, 165], А.В. Чернов пишет: «Исчерпанность литературы как универсального носителя истины становится очевидна многим, как очевидным становится и опасность засилия литературности» [15, 166]. В этом плане мы хотели бы остановиться на романе А.С. Грина «Золотая цепь» (1925). Проблема искусства, литературности в нем довольно неоднозначна. И ирония над тем, как иногда неверно (по ассоциации с бульварными романами) герой толкует происходящее, и поэтизация его образа (именно увлечение книгами развило воображение Санди и сформировало в нем жажду благородных подвигов) обусловлены тем, что миропонимание героя, который одновременно является и рассказчиком, насквозь романично. Но в еще большей степени возражение писателя литературоцентризму, как думается, проявляется в том, как он выстраивает судьбу Ганувера и Молли. Дюрок говорит о Ганувере: «Его ум требовал живой сказки...» [4, IV, 130]. Такой была и Молли. Вспоминая о мечтах, которыми они жили сразу после своей находки, Ганувер сообщает: «Тогда мы, два нищих, сидя под крышей заброшенного сарая, на земле, где была закопана нами грудка чистого золота, в мечтах своих, естественно, ограбили всю Шехерезаду. Это лицо, о судьбе которого мне теперь ничего не известно, обладало живым воображением и страстью обставлять дворцы по своему вкусу. Должен сознаться, я далеко отставал от него в искусстве придумывать. Оно побило меня такими картинами, что я был в восторге. Оно говорило: “Уж если мечтать, то мечтать”...» [4, IV, 106]. Создается впечатление, что «Золотая цепь» – еще один вариант «Алых парусов», где мечта становится реальностью. Близки даже эпизоды встречи героев. «Вот я пришел, – говорит Грэй, обращаясь к Ассоль. – Узнала ли ты меня?» [III, 67]. «- Это вы, Молли? – сказал он, оглядываясь с улыбкой. – Это я, милый, я пришла как обещала. Не грустите теперь!» [4, IV, 109]. Однако финал истории Ганувера и Молли драматичен и не похож на завершение «Алых парусов». И причина, как представляется, в том, что сказки «Тысячи и одной ночи», превратившись в жизнь, разделили героев. Золотые дворцы хороши только в сказке. Интересно, что формулировка смысла названия романа, а вместе с тем и причины, почему Молли не сможет быть счастлива в выстроенном для нее Ганувером сказочном дворце, вложена в уста негативного персонажа, Галуэя. «Вы сделали преступление, отклонив золото от его прямой цели, – расти и давить, – заставили тигра улыбаться игрушкам, и все это ради того, чтобы бросить драгоценный каприз к ногам девушки, которая будет простосердечно смеяться, если ей показать палец. <...>. Меж вами и Молли станет двадцать тысяч шагов, которые нужно сделать, чтобы обойти все эти – клянусь! – превосходные залы, – или она сама делается Эмилией Ганувер – больше, чем вы хотите того, трижды, сто раз Эмилия Ганувер!» [4, IV, 113-114]. Золото в сказке – чудо. Золото в жизни – сковывающая цепь. Поэтому «Тысяче и одной ночи» лучше оставаться сказкой и не превращаться в жизнь.

Нельзя исключить, что с мыслью о том, что сказка, как и все искусство, с одной стороны, и действительность, с другой, принадлежат разным мирам

и смешивать их нет смысла, связано и создание А.С. Грином рассказа «Обезьяна» (1924), который был опубликован раньше романа «Золотая цепь», но тогда, когда уже шла работа над ним. На «профанный» характер этого произведения по отношению к роману обратил внимание Е.А. Яблоков. В этом рассказе сначала актерами, оказавшимися из-за того, что судно, на котором они плыли, толкнулось о мину, на острове в лесу, «от нечего делать, для себя и для прочей спасшейся публики» было разыграно третье действие спектакля «Золотая цепь». Наблюдавшие за актерами обезьяны, приняли за реальное «притворное горе, и притворную смерть, и притворную любовь во всей недоступной им человеческой сложности и, ничего не поняв, все же что-то оставили для себя» [4, VI, 312]. После отъезда актеров обезьяны скопировали увиденное. При этом все происходившее на поляне, было для них, безусловно, не игрой (спектаклем), а жизнью. «Театральное действо, – пишет Е.А. Яблоков, сравнивая исполнение эпизода встречи Ганувера и Молли актерами и животными, – будучи “повторено” обезьянами, парадоксально обретает содержательную подлинность (уже безотносительно к роману “Золотая цепь”); оно лишается игровой основы и наполняется мистическим смыслом, поскольку символизирует “призыв из навсегда закрытого мира”» [17, 141]. Разрушение грани между искусством (игрой актеров, исполняющих свои роли) и жизнью (обезьяны воспринимают игру как таинственное действо, ритуал) завершается тем, что мнимая смерть на сцене становится реальной смертью одной из обезьян-исполнительниц. Но если в рассказе «Обезьяна» убийство животного происходит по недоразумению (охотнику кажется, что падающая на землю и затем поднимающаяся обезьяна поражена каким-то недугом), то в «Создании Аспера» (1917) уже актер решает завершить игру собственной реальной смертью. Судья Гаккер признается, что является одновременно и художником. Но он создает свои образы, подгоняя живых людей (это его материал) под определенную модель-образ. Сценой для придуманных и разыгранных им спектаклей становится реальная действительность, а зрителями – среда, в которой действуют смоделированные им люди-образы. Смысл рассказа неоднозначен. С одной стороны, его можно истолковать как одну из вариаций традиционной для романтиков темы художника, творящего в воображении собственный мир, то есть о воплощении А.С. Грином романтического понимания искусства как жизнотворчества. С этим же связан и мотив мистификации, являющийся ключевым в рассказе и часто использовавшийся романтиками в жизни. Гаккер, не удовлетворенный обыденностью, творчески преображает жизнь с помощью своей художественной фантазии. Однако делает он это не с помощью пера, нот, резца или же кисти, как те же романтики, а превращает собственную жизнь или жизнь своих актеров-людей в конспирологический роман («Дама под вуалью»), придумывает «застенчивого деревенского гиганта» Теклина, «самородка-поэта», и приковывает внимание публики к его творческому росту, или же разыгрывает авантюрное действо с «идеализированным разбойником»

Аспером, «другом бедняков» и возлюбленным дам, «ищущих героизм везде, где трещат выстрелы» [4, VI, 303]. Поэтому, разрушив границу «игра – жизнь», «искусство – жизнь» и превратив себя в одного из персонажей, он вынужден действовать по законам жанра и завершить судьбу Аспера самым эффективным образом, убив его, вернее себя в его роли.

Выводы. Эстетическая программа Александра Грина во многом связана со сложившейся к первым десятилетиям XX века в русской литературе традицией. В значительной мере его понимание искусства определяется связью с романтизмом. Это проявляется и в интересе к месту бессознательного в творческом процессе, к дару ясновидения, которым наделен настоящий художник, и в убеждении в том, что искусство с его проникновением в суть явлений приближает человека к постижению абсолютных, универсальных тайн, и в представлении об избранничестве и свободе творческой индивидуальности. Близость А.С. Грина импрессионистам, в частности А.А. Фету, в понимании искусства очевидна в признании непредвзятости и субъективности любого восприятия явлений и предметов действительного мира. Центральной эстетической проблемой для А.С. Грина, как и большинства его современников, была проблема отношений между искусством и действительностью. Для Грина исходным было признание недопустимости нарушения границы между ними, наделения искусства какими бы то ни было, кроме эстетических, задач, как и противоположная подобной утилитарности установка на литературоцентризм, применение к действительности книжного опыта, отождествления себя с литературными персонажами.

Список использованной литературы

1. Бодлер Ш. Цветы зла / Бодлэр; перевод П. Якубовича-Мельшина. – Пб.: Издание т-ва «Общественная польза», 1909. – 253 с.
2. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Правда, 1984. – Т. 3. – 336 с.
3. Грин А.С. Собрание сочинений: В 5 т. – М.: Худож. лит, 1991. – Т. 3 – 740 с.; Т. 4 [электронный вариант]. – Режим доступа: lib.rin.ru/doc/i/221136p52.html
4. Грин А.С. Собрание сочинений: В 6 т. / Александр Семенович Грин. – М.: Правда, 1980. – Т. 3 – 496 с.; Т. 4 – 480 с.; Т. 5 – 496 с.; Т. 6 – 496 с.
5. Дикова Т.Ю. «Аномальность» художественного времени и пространства в рассказах Александра Грина / Т.Ю. Дикова // А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сб. статей по материалам Международной научной конф. «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: Изд-во ВятГУ, 2005 – С. 81 -84.
6. Дикова Т.Ю. Функции мотививно-тематических антиномий в малой прозе А. Грина 1920-х годов / Т.Ю. Дикова // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной научной конференции. – Симферополь: Крымский Архив, 2000. – С.107 – 114.
7. Карельский А.В. Немецкий Орфей / Сост. А.Б. Ботникова, О.Б. Вайнштейн. – М.: Рос. гуманит. ун-т, 2007. – 608 с.
8. Кобзев Н.А. А.С. Грин: жизнь и творчество / Н.А. Кобзев // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной научной конференции. – Симферополь: Крымский Архив, 2000. – С.6 – 27.
9. Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов / Сост. Г.А. Белая. – М.: РГГУ, 2001. – 455 с.
10. Плютова М.И. Живые картины в рассказах А.С. Грина «Фанданго» и «Искатель приключений» / М.И. Плютова // Вестник Красноярского гос. пед. ин-та им. В.П. Астафьева. – 2012. – Вып. 3. – С.260-264.

11. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. / А.С. Пушкин. – М.: Худож. лит., 1974. -Т.2. – 688 с.
12. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика / Юрий Тынянов. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
13. Фет А.А. О стихотворениях Ф.И. Тютчева / А.А. Фет // Фет А.А. Сочинения: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1982. – Т. 2: Проза. – 461 с.
14. Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное / Владислав Ходасевич. – М.: Советский писатель, 1991. – 688 с.
15. Чернов А.В. Разрушение литературоцентрического сознания в новеллистике А.С. Грина / А.В. Чернов // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной научной конференции. – Симферополь: Крымский Архив, 2000. – С.165 – 166.
16. Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI-XX веков / Е.М. Черноиваненко. – Одесса: Маяк, 1997. – 712 с.
17. Яблоков Е.А. Феномен автореминисценции у А. Грина (рассказ «Обезьяна») / Е.А. Яблоков // А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сб. статей по материалам Международной научной конф. «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: Изд-во ВятГГУ, 2005 – С. 140 – 146.

Мусій В.Б.

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
кафедра світової літератури
urd7@rambler.ru

ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВА У ТВОРАХ О.С. ГРИНА

У статті на основі вивчення творів А.С. Гріна, написаних їм в різні роки, вирішується питання про розуміння цим художником характеру мистецтва, зокрема – співвідношення етичного і естетичного в художньому творі, про стосунки між мистецтвом і життям. Обґрунтовується висновок про моральну амбівалентність творів мистецтва з точки зору письменника, про неприпустимість руйнування межі між художнім твором і життям і утилітарності в оцінці мистецтва, з одного боку, та неприпустимість літературоцентризму, механічного перенесення літературних ролей у життя.

Ключові слова: творчість, мистецтво та життя, етичне та естетичне, утилітарність, літературоцентризм, натхнення, О.С. Грін

Valentina Musiy

Odessa I.I. Mechnikov National University
Department of World literary
urd7@rambler.ru

PROBLEMS OF ART IN A.S. GRIN'S LITERARY WORKS

An object of the article are artistic works of A.S. Grin, written in different years. Aim of the article is to investigate the connection of writer's conception of art with tradition existing in culture, and author's solving the problem of character of creative process. In the limelight of the article – A.S. Grin's imagination of relations between the art and reality, correlation of ethic and aesthetic in work of art. A conclusion about independence of the artist from moral and any pragmatic aims from

the point of view of A. Grin is made. This writer was assured in impermissibility of destruction of border between artistic work and life too. The utility in the estimation of art, from one side, and equations of literary role and behavior of man in society, from other side were impermissible for A.S. Grin in an identical degree.

Key words: *creative work, art and reality, ethic and aesthetic, utility, inspiration, A.S. Grin*

References

1. Bodler Sh. (1909), Tsvetyi zla [Flowers of evil], Petersburg [in Russian]
2. Gogol N.V.(1984) Sobranie sochineniy [Collected works], (volumes 1-8), Moscow, Pravda, vol.3 [in Russian].
3. Grin A.S. (1991) Sobranie sochineniy [Collected works], (volumes 1-5), Moscow, Hudozhestvennaja literature, vol. 3, available at: lib.rin.ru/doc/i/221136p52.html [in Russian].
4. Grin A.S. (1980) Sobranie sochineniy [Collected works], (volumes 1-6), Moscow, Pravda [in Russian].
5. Dikova T.Yu.(2005) «Anomalnost» hudozhestvennogo vremeni i prostranstva v rasskazah Aleksandra [The anomalous character of the artistic time and space in stories by Alexander Grin] – A.S. Grin: vzglyad iz XXI veka [A.S. Grin: A view from XXI century], Kirov [in Russian].
6. Dikova T.Yu.(2000) Funktsii motivno-tematicheskikh antinomiy v maloy proze A. Grina 1920-h godov [Functions of motive and thematic antinomy in short prose by A. Grin] – Aleksandr Grin: chelovek i hudozhnik [Alexander Grin: a person and artist], Simferopol, Kryimskiy Arhiv [in Russian].
7. Karelskiy A.V. (2007) Nemetskiy Orfey [the German Orpheus], Moscow, RGGU [in Russian].
8. Kobzev N.A. (2000) A.S. Grin: zhizn i tvorchestvo [A.S. Grin: life and creative activity] – Aleksandr Grin: chelovek i hudozhnik [Alexander Grin: a person and artist], Simferopol, Kryimskiy Arhiv [in Russian].
9. Opyit neosoznannogo porazheniya: Modeli revolyutsionnoy kulturyi 20 h godov [The unconscious experience of defeat: a model of revolutionary culture of 20-th years] (2001), The compiler G.A. Belaya, Moscow, RGGU [in Russian].
10. Plyutova M.I.(2012) Zhivyye kartinyi v rasskazah A.S. Grina «Fandango» i «Iskatel priklyucheniya» [Live pictures in the stories by A.S. Grin “Fandango” and “Adventurer” – Vestnik Krasnoyarskogo gos.ped.in-ta im. V.P. Astafeva [Krasnodar State Pedagogical Institute named after V.P. Astafjev Herald], issue 3 [in Russian].
11. Pushkin A.S. (1974) Sobranie sochineniy [Collected works]. (vols 1-10). Moscow, Hudozhestvennaja literature, vol. 2 [in Russian].
12. Tyinyanov Yu.N. (2001) Istoriya literatury. Kritika [History of Literary. Critics], Snt-Petersburg [in Russian].
13. Fet A.A. (1982) O stihotvorenyah F.I. Tyutcheva [About Poems by F.I. Tyutchev] – A.A. Fet, Works (vol.1-2), Moscow, Hudozhestvennaya literatura, vol.2 [in Russian].
14. Hodasevich V. (1991) Koleblemyi trenochnik: Izbrannoe [Shaken with the tripod: Favorites], Moscow, Sovetskiy pisatel [in Russian].
15. Chernov A.V.(2000) Razrushenie literaturotsentricheskogo soznaniya v novellistike A.S. Grina [The destruction of conception of a literature as a center in novelistic by A.S. Grin] – Aleksandr Grin: chelovek i hudozhnik [Alexander Grin: a person and artist], Simferopol, Kryimskiy Arhiv [in Russian].
16. Chernov E.M. (1997) Literaturnyy protsess v istoriko-kulturnom kontekste. Razvitiye i smena tipov literatury i hudozhestvenno-literaturnogo soznaniya v russkoy slovesnosti XI-XX vekov [Literary process in the historical and cultural context. Development and change of types of literature and literary consciousness in the Russian literature XI – XX centuries], Odessa, Mayak [in Russian]
17. Yablokov E.A. (2005) Fenomen avtoreministsentsii u A. Grina (rasskaz «Obezhyana») [The phenomenon of A. Grin’s autoreminiscence (the story „Monkey“) – A.S. Grin: vzglyad iz XXI veka [A.S. Grin: A view from XXI century], Kirov [in Russian].

Статтю подано до редколегії 12 квітня 2016 р.

УДК 821.161.1.09-3К

Наривская В.Д.

доктор филологических наук, профессор
кафедра зарубежной литературы
Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара
пр. Гагарина, 72, Днепропетровск, Украина, 49010
narivska@ukr.net

**«ТУРДЕЙСКАЯ МАНОН ЛЕСКО» ВСЕВОЛОДА ПЕТРОВА:
ПОВЕСТВОВАНИЕ ОБ ОЧАРОВАНИИ ЗАПРЕТНОЙ ЛЮБВИ
(ИЗ ТАЙНИКОВ ВОЕННОЙ КЛАССИКИ)¹**

Впервые в украинском литературоведении анализируется повесть Вс. Петрова «Турдейская Манон Леско», созданная во времена послевоенной «мини-литературной оттепели» 1946 года как вызов морали и литературе «советской цивилизации». Осмысливается заголовочный комплекс-посвящение, название, подзаголовок, эпиграф, продуцирующих единство XVIII и XX веков как культурных эпох с цепной реакцией литературно-живописной проблемности.

Ключевые слова: мини-литературная оттепель, литературная сюжетность, живописная аллюзивность, перекодирование образа любви, приращивание смыслов, трансформация жанра.

Повесть Всеволода Николаевича Петрова (1912–1978), с несколько необычным для военной прозы названием, опубликована в тот исторический миг, когда среди читателей и исследователей уже ощутимым стало осознание того, что мы действительно давно не читали новой военной прозы. Тем не менее, надежда уже почти на случайную встречу со «сходной вещью» времен ее триумфа, ослабевающая, не угасала, продолжая быть в нашем сознании тем, чем она явила себя и потрясла: «окопной правдой», проблемой человеческого выбора, трагедией подростков и штрафников, «не женским лицом войны» и темой любви, сила которой была такова, что именно от нее, а не от ран возможна была смерть посреди войны.

Повесть, найденная в архивах писателя/искусствоведа, с уважительным описанием состояния рукописи, вызывающим преклонение перед сохраненной временем вещью, обусловила состояние тихого восторга, с которым была принята ее публикация спустя шесть десятилетий после даты возможного создания. Если 1946 год все же остается под вопросом, то сохранен в памяти как атмосфера «маленькой послевоенной оттепели 1945-1946 годов» [1, 231], едва ли не наиболее ярким событием которой и была повесть Всеволода Петрова. Именно «литературная мини-оттепель» [1, 232], дала основания свидетель-

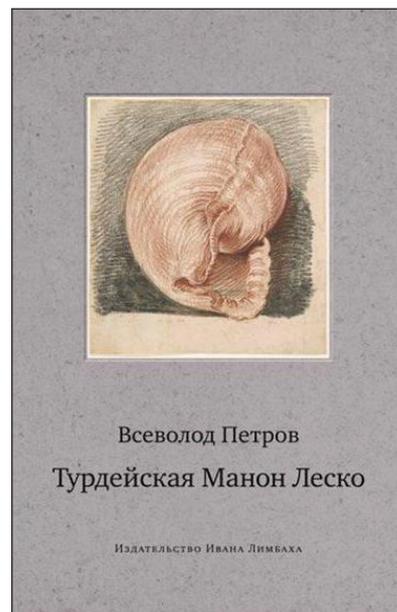
¹ 2-я, дополнительная редакция статьи

ствовать, что «ритм – не из советского 1946-го, интонация – не оттуда» [2, 259], к тому же так резко приглушенных властью. Безусловно, событийность повести изначально не могла возродить во всей полноте проблему единства вечного и военного, недосказанные смыслы, их оборванную нить в связи с уходом из жизни писателей-фронтовиков, а с ними и всех ожиданий, некогда возлагаемых на военную прозу. Сложившаяся ситуация, пожалуй, может быть объяснима через оптику Фуко, его универсальную философскую мысль, высказанную в адрес XIX века, (но, как всегда, со шлейфом XVIII и предыдущих культурных эпох) с преломлением и некоторой перефразировкой относительно происходящего в XX веке. В подобной оптике, наверно, было бы ошибкой видеть в образовавшейся временной и поколенческой нише лишь «признак иссушения, разрежения мысли, уже не способной уловить всю полноту содержаний» (имеем в виду мысль и читательскую, и исследовательскую); и «не менее ошибочно было бы помещать» (и повесть, и ее критическую оценку) «в горизонт новой мысли и нового знания» [3, 402] далеко не всегда адекватных художественной значимости произведения.

Несколько удивил непривычно большой разрыв между первой, журнальной публикацией (традиционно важной для произведений военной прозы в «Новом мире» (2006)) и санкт-петербургским изданием (2015).

При этом образовавшаяся лакуна не заполнилась за столь длительный период потоком критических отзывов, тем более, научными исследованиями, а лишь одинокими информационно-эмоциональными откликами, раскрывающими, преимущественно, наиболее впечатляющие страницы жизни писателя. В этих откликах очевидна ностальгическая констатация запоздалого ее появления для истории литературы XX века, отношение к которой, как известно, претерпевает весомые изменения и «уточнения», подчас граничащие с пробивающейся циничностью мысли или имитируемой забывчивостью (особенно путаницей в датах начала Второй мировой и Великой Отечественной), имеющих значение для восстановления «персональной военной истории» Вс. Петрова. И какими бы благими намерениями не обосновывались попытки представить миру облик «не советского», «анти-советского», «а-советского», «несовместимого с советским мировоззрением» писателя, изначально якобы не вписывающегося в контекст военной прозы, более всего просматривается в нем писатель-маргинал, создававший, как и А. Ахматова, М. Булгаков, О. Мандельштам, Б. Пастернак, в советское время альтернативную русскую литературу.

Это сохранилось и в облике, выделявшем его из среды как исчезающую натуру, восхо-



дядю к XIX веку. Фото Вс. Петрова военных лет не создает контраста относительно ситуации «Я и форма», а привносит ахматовско-петровскую изысканность в лик офицера-интеллигента, соотносимого разве что с героями военной прозы Эммануила Казакевича и с самим собой как создателем повести «Турдейская Манон Леско».



С одной стороны, фотоизображение Петрова естественно вписывается в портретный тезаурус повести, но вместе с тем выходит за пределы собственного портрета. На нем Петров выглядит как герой фильма или романа о любви и о войне, поэтому вдвойне убедителен через отголоски-черты «Прерванной повести» М. Кузмина, особенно его стихотворения «Мой портрет»:

Любовь водила Вашею рукою,
Когда писали этот Вы портрет,
Ни от кого лица теперь не скрою,
Никто не скажет: «не любил он, нет» [4, 29].

Писательское пространство локализовано не границами фото, а состоянием любви. Но вместе с тем в фотопортрете есть творческий посыл к созданию произведения без

банального обозначения на «тему войны», как вещи идеологической (в бахтинском смысле), противостоящей вытеснению «нежности» из военного бытия. В этом смысле Вс. Петров вписан и в бердяевские размышления: «Личность... своеобразна и неповторима. И вместе с тем личность социальна, в ней есть наследие коллективного ... (как сохраненного дворянского! в своем кругу – В.Н.) она исторична, она реализует себя в обществе и в истории» [5], (хотя «коллективность» Петрова объясняется только непривязанностью к советскому варианту). Именно уровень характерной для Петрова *другой* высокой культуры, бережно им хранимой, не исключал столкновения с той, которая по его же определению, превратилась в «серый пепел». Как писатель Вс. Петров был «обречен» создавать самодостаточные вещи, выстроенные на идее непрерывности литературного и культурного развития. Творческое наследие писателя/ученого в его целостности, свидетельствует о принадлежности к истокам формирования триумфальной военной прозы неожиданным и смелым разворотом к XVIII веку, эпохе отдаленной, но притягивающей своими поисками и открытиями. Поэтому так необходимо активизировать скрытую силу военной памяти писателя, ее «образы-следы» в качестве более тонкого ее ощущения – мнемы, со способностью впитывать, ощущать и передавать впечатления.

Прорисованный по воспоминаниям лик Всеволода Петрова (известный, повторяемый), но воспроизведенный именитым его окружением, характеризуется неоднозначностью восприятия его как «человека невероятно рафини-

рованного», «нежного по отношению к жизни» [Цит по: 6], сохранившего это состояние в любых испытаниях, а, по определению А. Ахматовой, – «distingué (изысканного) до потери сознания» [7]. Исключительность личности Вс. Петрова выразилась в отношениях к окружающим, к своему труду – научному и писательскому. В своих мемуарах он напишет: «Люди, о которых я говорю, сами были явлениями искусства» [8], то есть, обладали поразительной силы сцеплениями жизни и жизнотворчества, культурных артефактов, представляющих широкую возможность для интерпретативного воплощения в любой культурной форме. Это и о нем, как феномене, облагородившем мир своим в нем присутствием, без которого не состоялось бы важное событие литературы, нашей духовной жизни в целом.

Эстетические предпочтения Вс. Петрова были определены не без помощи известного искусствоведа, специалиста по XVIII веку Н.Н. Пунина, мужа А.А. Ахматовой, который помог ему, по его же определению, сформировать «пунинское искусствоведческое зрение – иначе говоря, умение анализировать и как бы вживаться в искусство и пластику в их профессиональных качествах, умение отличать хорошее от дурного, *умение угадывать в готовом произведении замысел*» [9] (подчеркнуто нами – В.Н.). С другой стороны, неопределима роль в этом близкого друга М.А. Кузмина, не только талантливого поэта, писателя, но и знатока XVIII века, представляющего в памяти самого В. Петрова «фигуркой аббата XVIII столетия и вместе с тем барственного русского западника» [10, 166]. И это при том, что интерес к этому периоду культуры у нас едва был обозначен, хотя на Западе никогда не затихал: не затихал еще и потому, что литература русского Серебряного века, с ее любовью к культуре рококо, уже биографически, вместе с эмигрантами переместилась из послереволюционной России на Запад.

Портрет Всеволода Петрова общими чертами представлен на фоне эпохи катастроф XX века, в котором высокое происхождение приумножено традиционной семейной интеллигентностью и обретенным высоким интеллектом, что предопределило возможную реализацию не столько творческих сил, сколько жизни в целом в артефактной наполненности – искусствоведение, XVIII век, Русский музей. Это был его мир, ограждающий от излишнего соприкосновения со сложностями действительности, от которой ему, с его происхождением, нечего было ожидать (из дворянского рода, известного с XV века; дед изображен на картине И.Е. Репина среди членов Государственного собрания, отец – известный в России медик). Спустя десятилетия известный французский философ Мишель Фуко даст обоснование подобным состояниям и обозначит *такие* места как укрытия для пребывания в избранном пространстве *гетеротопиями*, которые связаны с определенными коннотативными пространствами (сад, музей, библиотека, и т. д.) как местом средоточия не только вещей, но и людей, для которых гетеротопическая среда была местом постоянной инициации. Музей, в котором работал Вс. Петров, пожалуй, был для него «внеграницивающей мерой» (В. Подорога) или гетеротопией относительной, ситуационной (по

Нийоле Кершите), то есть, превращенный через гетеротопизацию обычного (хотя и музейного) пространства жизненной практикой. Этот гетеротопный образ жизни был взят как основа повествования о санитарном вагоне с явными гетеротопными признаками, раздвигаемого аллюзиями, артефактами других культурных эпох.

Есть некая закономерность в том, что история создания повести Вс. Петровым дошла до нашего времени, обозначенная всего лишь несколькими штрихами, открывая возможность для предположений, тем более, что о писательской деятельности сказано лишь в целом: «В 30-е годы он начал писать (отчасти под влиянием Хармса и Кузмина) короткие рассказы, а сразу после войны, вернувшись с фронта, (где он был с августа 1941-го по конец войны), написал повесть «Турдейская Манон Леско», которую позже изредка читал вслух друзьям и знакомым». Имеются также уточнения по машинописи, «пропусков, автором не восстановленных, – от мелких фрагментов и отдельных фраз до целых абзацев...» [9], свидетельствующих о том, что издавать свое произведение автор не собирался. И все же находка рукописи в архиве Вс. Петрова и публикация – сродни литературному открытию – вызвала естественные ассоциации с военной прозой («с большим запозданием ... судя по дате в конце текста, она была написана где-то рядом с повестью Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда»») [9], с уточнением того, что если повесть Некрасова «породила долгие разговоры про «окопную правду», то закономерен вопрос: «как назвать тогда ту правду, что мы читаем в повести о фронтовой Манон Леско?»» [9].

В откликах на повесть Вс. Петрова неоднократно высказывалось мнение, что «Турдейская Манон Леско» была сделана как «своеобразная реплика» на повесть Веры Пановой «Спутники» (1946), отмеченную Сталинской премией, которая «попалась под руку» писателю, а то и просто отклик на «Спутников», их своеобразный «перевертыш», в корне меняющий представление о «хороших советских людях». И все же такой подход упрощает замысел создания маленького шедевра. И дело не только в том, что произведения Вс. Петрова и В. Пановой с сюжетом о житии-бытии санитарного поезда разведены в пространстве. Как известно, в письмах к Екатерине Дмитриевне Лифшиц, дорогой и близкой Вс. Петрову, (от 22 июля 1942 года) писатель сообщал: «Служу в той же части; много читаю, а зимой довольно много писал: готова целая серия новых рассказов, несколько философских диалогов, начата большая вещь вроде повести...» [7]. Смеем предположить, что речь шла именно о «Турдейской Манон Леско», (но без обозначения исходных позиций в замысле, как и возможных происшедших изменений в процессе создания). Петров, таким образом, сам определил контекст своей повести, который предполагает необходимость его осмысления, в особенности, его философских диалогов, пока, к сожалению, нам недоступных. Поэтому истолкование всей глубины петровских контекстов повести немислимо в пределах одной статьи. Попытаемся обозначить новизну художественно-идеологического мышления писателя, особенно на уровне

заголовочної поезики, в якій пересеклись/сошлись взривні любовні почуття різних епох з преломленням к подіям війни, означених в підзаголовку як «Історія *одної* любові» (виділено нами –В.Н.), а також різноманітність використовуваних архетипів як незвичайно потужного посилля к розвитку сюжету з яркою літературною і живописною наповненістю.

Повість невелика по об'єму і лаконічна по сюжету. Головний герой, офіцер, явно багато переживший, звиклий к небагатоїсності, но не пробуаючийся даже обмовитися об этом в воєнно-санітарному поїзді. Лише серцева біль, не стільки сховаема, скільки сдерживаема як бы «Страданиями молодого Вертера» – книгою, з якою он не расстається, що свідечує о випадших на его долю страданиях, глибину которых может передать только літературний сюжет романа, воспринимаемый через совмещение романних аллюзий з елементами личной біографії. Тем самым Вс. Петров осознанно вовлекает *слушателей* своей повести в процесс перекодирования «сердечных» сегментов «страданий...», выходя за пределы літературного смысла с обретением множества интерпретаций, связанных с судьбой человека воєнного времени XX века. Казалось бы, ничего не предвещало каких-либо изменений в его судьбе, хотя на войне каждый миг мог изменить жизнь, что и произошло с героем повести. Таким событием для него неожиданно стала влюбленность в дружинницу поезда Веру, ведущую себя довольно свободно со встречающимися на ее пути воєнными, как и другие девушки из ее вагона. Признание ей в любви, его чувство к ней было принято как будто с осознанием того, что происходит нечто значительное в ее жизни. И все же изначально был в этом момент фанкції: девушка изменяет ему, поскольку это стало привычным образом ее жизни, и, несмотря на коллективное осуждение, она остается верна себе. Офицер знает об этом, но его реакция все же не соотносима с коллективной. Он тоже верен своим чувствам. Когда счастье было так близко и уже осязаемо, все разрешил обычный миг войны: Вера погибает от попавшей в дом бомбы. История, казалось бы, обычная для войны, при всей ее драматичности. И все же вызов обществу просматривается, прежде всего, в смысловой насыщенности заголовочной поэтики, ее многослойности, богатой літературной рефлексии подчеркнута свободного понимания трактовки расположения названия, підзаголовка, посвящения и епіграфу. Название повести этими елементами уточнено, обрамлено, защищено использованием как достойного обрамления высокого интеллектуального названия, открывающего путь к вариативности истолкования.

Как известно, повесть посвящена памяти Михаила Алексеевича Кузмина именно с обозначением имени и отчества своего друга в духе, столь характерного для Всеволода Петрова уважительного отношения к этикетности. В данном случае это усиливало значение и почитание автором повести творческой личности, многие годы подвергавшейся гонениям и презрению. Горьким напоминанием об этом является «голубой» портрет М. Кузмина, выполненный М. Сомовым с той предвзятостью, которая пыталась вытеснить в его образе

высокое, творческое, вопреки всему, что облагораживало его лик. И все же это была жизнь/миф с весьма стабильными, но противоречивыми слагаемыми, отмеченными известным исследователем русских «-измов» 1910–1920-х годов и личностей их представляющих, Владимиром Марковым, среди которых, пожалуй, главное то, что «сложившийся критический образ поэта удерживается на «трех китах»: гомосексуализм, стилизация и прекрасная ясность» [11, 307]. А. Лавров и Р. Тименчик указали на истоки первого «кита»: скандального восприятия обществом романа М. Кузмина «Крылья» (1906) с акцентом на его гомосексуальности, с тех пор прочно за ним закрепившихся выражений «поэт полового извращения», «половая провокация», «идеализация скотоподобия» и т. п. [12, 6]. И хотя ближайшее окружение, близкие друзья, к которым с определенных пор принадлежал и Всеволод Петров, знали Михаила Кузмина как личность целомудренную, с богатой (хотя и отдаленной) французской родословной, с большой любовью к французской культуре XVIII века, интеллектуала, но клеймо прочно за ним закрепилось в качестве девиантного поведения, крайне запретного и неприемлемого. Посвящая Михаилу Кузмину повесть о любви на войне, Всеволод Петров своим именем, своей «нежностью» бросил вызов обществу и взорвал это порочное «половое» сцепление, тем самым очищая имя поэта от унижительного позорного клейма, а близость его, в том числе и гетеротопная, к названию повести словно возвращала Михаила Кузмина как артефакт в его любимый XVIII век. Но поскольку, по определению культурологов, «артефакт культурный создается в условиях или при обстоятельствах практически никогда не бывают идентичными тем, в которых порождалась исходная форма», Вс. Петров воспроизводит его «вариативно» [13, 122].

Если возвратиться к мысли Вс. Петрова об усвоенных уроках Н.Н. Пунина, особенно об умении видеть «замыслы», в данном случае «своего» в «чужом», можно предположить, что посвящение несло в себе ту содержательную красоту любовной лирики М. Кузмина (вместившей в себя страты культурных эпох), в которой писатель увидел и ощутил замысел повести XX века о войне и о любви, даже, наверное в большей степени, чем его (возможные) дружески-творческие советы. И хотя содержание их пока остается за занавесом времени, но посвящение свидетельствует о дружбе этих писателей как о высоконравственных отношениях, взаимной любви, уважении, абсолютном доверии. Посвящение – открывшийся путь к самореализации Я (Петрова) через Ты (Кузмина), воплощенной и в сюжете повести в созданном им образе любви. Этот решительный шаг Вс. Петрова утверждал его состояние создателя повести в опосредованном восприятии, исходящим от стихотворения М. Кузмина из первой книги его стихов «Сети» («Любовь этого лета», 1908, 1915, 1923, Берлин). Стихотворение подчеркнуто лишено названия, при наличии которого возникли бы дополнительные смыслы, увеличивало бы расстояние между именем поэта и воплощенной им художественной мыслью. Нетерпение сердца непосредственно вскрывалось уже в первой строке Кузмина:

Ах, уста целованные столькими,
Столькими другими устами,
Вы пронзаете стрелами горькими,
Горькими стрелами, стали.

.....
Поцелуй, что к вам прикасается,
Крепкою печатью ложиться,
Кто устал любимым причащается,
С прошлыми со всеми роднится.

.....
Так идешь, местами ты скользкими,
Скользкими, святыми местами, –
Ах, уста, целованные столькими,
Столькими другими устами [14, 23].

Безусловно, Вс. Петров знал это стихотворение и уловил в горечи кузминского поцелуя замысел своей повести, солидаризуясь с высокой оценкой сборника С.М. Соловьевым: «Замечательно умение Кузмина говорить о самых обыденных вещах ... Его мир – маленький, замкнутый мир повседневных забот, теплых чувств, легких, чуть-чуть насмешливых мыслей. Кажется, со времен Катуллы и Марциала *мы не встречали в поэзии такой интимности, такой простоты, такой поэтизации житейских отношений*» [15, 64] (подчеркнуто нами – В.Н.). Через Кузмина и Соловьева писатель субъективно реинтерпретировал поцелуй, его горечь, приняв эту *интимность* как свою, а «замкнутый мир» Кузмина усугубил своим, не позволяя читателю в него ворваться и судить свою героиню как имморалистку военного времени. Эти «поцелуи», «целованные уста» в поэзии М. Кузмина, увлекают, соблазняют, дают ощущение принадлежности к «скользкому», но «святому» месту. Через эту «святую» образность происходит переход в пространство «советской Манон Леско», по определению автора-героя.

Но тогда почему это «надуманное» не вынесено в заглавие? Безусловно, не из-за боязни последствий. Это миг решительного обозначения всего происходящего, захлестнувшего осознание: «в самом деле все забыл и потерял себя и живу только тем, что люблю Веру» [15, 64], воспринимаемого, в особенности слов «...люблю Веру», как приращение смысла к глубокой любовной кузминской фразе: «Любовь – всегдашняя моя вера» с переходом слова «вера» в собственное имя с сохранением этического смысла в традициях русской литературы от М. Лермонтова до И. Гончарова. Поэтому лишь отчасти можно согласиться с предположением Олега Юрьева: «Думаю, учитывая очевидную абстрактность замысла и литературность повода, имя «советской Манон» не случайно совпадает с именем автора «Спутников» – как бы бессознательный (?) намек на исходный импульс» [1, 250]. Нет, это не шок, а открытый вызов высокой традиции литературы «советской цивилизации». В одной фразе о «со-

ветской Манон Леско» схлестнулись несколько девиантных смыслов, словно провоцируемых именем и поэзией Кузмина, подталкивающих к повествованию о ее судьбе, о запретной любви к ней. И эта часть жизни, повествование о ней представлено как защита, как мощный любовный посыл, одной, но гениальной, строкой: «Не умерло очарованье!», – шедевра Василия Жуковского, неизменно взрывающаяся в читательском сознании целостностью текста ее хранившего:

Но ты знаком мне, чистый Гений!
И светит мне твоя звезда!
Пока еще ее сиянье
Душа умеет различать:
Не умерло очарованье!
Былое сбудется опять [16, 367].

Именно «очарованье», воплощенное как тема во всей русской литературе – от Василия Жуковского до Александра Пушкина, а затем у символистов, преображаясь в чувство почти запретное и от того более привлекательное, так откровенно заявило о себе в повести Вс. Петрова, поэтому и не рассчитанной на публикацию. Фраза об очаровании раскрывала чистоту «советской Манон Леско» еще в поэтике заголовка, оберегая от возможной предвзятости суждений. Ведь война многое изменила в человеческих отношениях, особенно в женских судьбах: это и брошенные на растерзание немецкой солдатне женщины на оккупированных территориях, презрительно отвергнутые и властью, и обществом; так называемые «фронтовые жены», отстаивавшие свое право на счастье; скоротечные романы в госпиталях и на фронтах; легенды о свободе нравов в банно-прачечных подразделениях; вполголоса проговоренные и во все запретные темы о драме советских «солдатесс», которых держали в борделях для немецких солдат; и о любви, которая внезапно вспыхивала между немцами и нашими девушками (об этом один из последних пронзительных рассказов Анатолия Димарова «Немецкая курва»). И тут закономерен вопрос о безусловной роли поэзии М.А. Кузмина в рождении образа «Турдейской Манон». Вспомним «Надпись на книге» Н.С. Гумилеву:

Манон Леско, влюбленный завсегда
Твоих времен, я мыслию крылатой
Искал вотще исчезнувших забав,
И образ твой, прелестен и лукав,
Меня водил, – изменчивый вожатый.

И с грацией манерно-угловатой
Сказала ты: «Пойми любви устав,
Прочтя роман, где ясен милый нрав

Манон Леско:
От первых слов в таверне вороватой
Прошла верна, то нищей, то богатой,

До той пори, когда, без сил упав
В песок чужой, вдали родимых трав,
Была зарыта шпагой, не лопатой
Манон Леско!» [17, 48–49].

Название «Надпись на книге» четко ограничивает обращение к конкретному лицу, подчеркивает индивидуальность восприятия одного из наиболее ярких литературных явлений XVIII века. При четко усвоенной им закономерности, что «срок жизни всякой культурной формы... исчисляется длительностью ее продолжающихся интерпретаций», следовательно, и ее актуальности [13, 123], М. Кузмин обращением к образу Манон Леско продлевал очарование своего пребывания в XVIII веке, в которое он как «влюбленный завсегда» уходил, вовлекая окружение в этот мир страстей. При этом писатель считал свою эпоху временем Манон, следовательно, акцентировал ее значение в среде современных общественных вкусов, моды на женское лицо и поведение особенно в начале XX века. Кузмин создает невероятно привлекательный ее экфрасисный образ на все времена – «прелестен и лукав». В стихотворении разыгрывается диалог, в котором ведущая роль принадлежит Манон, требующей для понимания ее «милого нрава» уяснение «любви устава» для чего необходимо *прочитать роман*. Следовательно, Кузмин указывает на необходимость актуализации Манон Леско как литературной истории для всевозможных высоких любовных интерпретаций. Думается, что Вс. Петров принял эту трактовку и воспользовался ею как замыслом своей повести.

Писатель обратился к воплощению одной из тяжелых страниц войны и вместе с тем наиболее трогательных судеб этого времени. В свое время повесть могла быть и не воспринята читателями не только как явление военной прозы, но и с позиции ханжеской советской морали. К тому же те, кто знал Вс. Петрова, вряд ли могли представить его автором военной повести. Поэтому такой взрывной силой любовного чувства наполнен его заголовочный комплекс, развивающий по сути кузминскую трактовку Манон Леско. Справедливо отмечено, что в историю литературы вошел «личный рассказ [Петрова – В.Н.] о простой истории о фронтовом быте, в котором он остается самим собой, человеком искусства, отчего простая история становится необыкновенной, «пламенной»», ... совершается по законам искусства, но он в ней, как сам о себе говорит, – «лицо второстепенное» [9]. Тут вступают в силу, с одной стороны, закономерности формалистические, влияние которых вероятно испытывал Вс. Петров, в чем его обвинили в связи с арестом Н.Н. Пунина. Так, в статье «Формалисты и эстеты в роли критиков» некоего К. Джакова утверждалось, что Петров систематически поддерживал и восхвалял работы художников эстетско-формалистического направления. О явно формалистическом и далеком от жизни советского народа творчестве Н. Тырсы Петров пишет: «Что оно – лирично, трагично, эпично? Ни то, ни другое, ни третье – оно живописно» (Ленинградская правда, 27 февраля

1949). Из-за этих «буржуазных взглядов» Вс. Петров был уволен из Русского музея, но сохранился его всепроникающий, формалистически-живописный взгляд с усвоенными пунинскими традициями. «Героиня же истории, фронтовая дружинница, возводится в «перл создания», как было принято выражаться в старинной эстетике, и могут сказать, что все это невозможно литературно... Однако разве не так, что искусство оставляет нам вечные образы для понимания жизни?... Вечная Манон Леско.... перед нами... она живая, совсем не литературная, о своей литературности ничего не знающая... и он же в катастрофическом конце концов говорит о своей вине, потому что он, окружив ее всеми ассоциациями, накликал ее судьбу» [18]. В обозначенности культурно-литературных страт и артефактов, возникает необходимость их рассмотрения под углом трагически-красивого сцепления литературно-архетипического образа XVIII века Манон Леско, образа далеко не обычной ветреной девицы, и дружинницы санитарного поезда XX века, творческим воображением разработанного в захватывающий сюжет. Точнее, речь идет о вероятности пережитого Вс. Петровым состояния *всечувствования*, которое в эстетическом плане способствовало перенесению *его* чувств, мыслей, возбуждаемых литературой и искусством, на окружающих с такой силой, что это становилось их жизнью и вместе с тем составляющим его творческой целостности. Уже заголовок повести через обрамление любовным высоким чувством, воспетым М. Кузминым и В. Жуковским, разворачивает «взгляд нашего слуха» к французской классике, к роману А. Прево «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» (1731). И тут происходит то, о чем говорил О. Уайльд: «...Бывает, что роль искусства берет на себя в этом случае какой-нибудь человек сложной души, который и сам представляет собой творение искусства – ибо Жизнь, подобно поэзии, или скульптуре, или живописи также создает свои шедевры» [19, 52].

Как известно, в постреволюционное время роман Прево был малодоступен не только по причине бытующих запретных списков на классику, но и потому, что и освоение его предполагало соответствующий уровень знаний для чтения романа и понимания эпохи его создания в целом. Роман А. Прево достаточно сложно построен, в нем несколько линий любовного, приключенческого, авантюрного характера, объединенных судьбой многоликой Манон Леско – возлюбленной, любовницы, изменщицы, но всегда желанной, поскольку в ней есть обаяние порока, – тема, близкая романтикам, а позже – символистам, декадентам. В романе важна характерная для рококо двойственность/двузначность «комедии, которая плохо обернулась» [20, 114]. Участвуя в вечном вопрошании о том, кто такая Манон Леско: «Чудовище разврата и испорченности, или сама невинность и чистота, уличная девка или ангел» [Цит. по: 21,127], Вс. Петров пришел к собственному оригинальному пониманию через созданный Кузминым поэтический образ Манон. Тут прорывается живописное восприятие романа о Манон Леско, словно извлекаемое из глубин искусствоведческого сознания. Фраза о «населении» санитарного вагона о том свидетельствует: «Внизу под нарами жили дружинницы. Это были грубые де-

вушки, большей частью лет восемнадцати-двадцати. Они громко ссорились между собой... на станциях они завязывали молниеносные романы с военными из встречных эшелонов...» [22, 5]. Формалистичность петровской повести ощущается в том, как автор подчеркнуто выразительно «очищает» сюжет, снимает с него «стружку», а вместе с ним и освобождает героиню от привычных для нее любовных приключений, обсуждение которых в поезде стало нормой бытия, с соответствующим определением: «проститутка». Автор-герой изначально как бы ограждает себя от происходящего, занимаясь чтением на вагонной полке «Страданий молодого Вертера»: «Вокруг меня были люди, чужие жизни, нигде не соприкасавшиеся со мной» (6). Неожиданное сближение с Верой после очередной ее «победы», рассказ ее о себе, о пребывании в театральной студии, воспринимается словно намек на то, что девушку можно преобразить, воплотить ее мечту: «Что-нибудь сделать лучше всех, чтобы все на меня смотрели и чтобы мне подражали» (13). Его признание: «Вам подошло бы жить актрисой. У вас прелестная манера говорить и очень точные движения» (14) восстанавливает искусствоведческую телесную память писателя как основу душевной жизни, ее витального единства через душевные переживания, вызванные памятью-переживанием о красоте тела. Первое мимолетное впечатление: «Бледной была только Вера Мушникова, самая быстрая, тоненькая и порывистая...» (9) вытесняется прикосновением к ней, когда рассказчик «осторожно поцеловал кончики пальцев» (15), (не вспоминая о ее частых отставаниях от поезда). Этим аллюзивным-архетипным кузминским поцелуем, и соловьевской интимностью, сентиментально-романтическим очарованием Жуковского пронизана событийность повести: «Я обнял ее; она поднялась и прижалась ко мне. Я ее поцеловал, и она мне ответила неожиданно сильно и нежно»; «Когда мы оставались одни, я не мог оторвать от нее губ... Я ждал, когда вся она ко мне повернется и быстро, стремительно меня поцелует» (26). Не развивающиеся отношения, которые остаются не столько незамеченными, сколько проигнорированными окружением, а именно поцелуи обретают статус события и вызывают коллективное осуждение. Они и придают всему смысл необычности отношений. Герой повести, с «характерными» для интеллигента сердечными приступами, «лежа на нарах, надумал себе любовь к этой советской Манон Леско» (25). Петров-писатель мог (и все-таки *не мог*) вовлечь в свой круг ассоциаций образы и Кармен, и мопассановской Пышки, но направил свою визуальную память и фантазию на воспроизведение того, что на протяжении многих лет было более доступно ему и отвечало его вкусам в литературе (Манон Леско, Вертер, кавалер де Грие), в живописи (женские портреты Ватто. Возможно припомнилась ему «Искательница приключений» или женские персонажи полотна «Любовь на французской сцене» с такими волнующими изгибами в изображении, соотносимыми с его «Ракушкой», ее чувственной глубиной). Не менее впечатляющим, вероятно, было для него роскошное живописное многообразие Марии-Антуанетты в исполнении Э. Виже-Лебрен, в особенности ее портрет в муслиновом платье с чайной розой в руке, сочетая

величие и природную естественность, (чем и достигается женская нетипичность военного времени у Петрова).

Автор-герой нашел возможность «свою Манон очистить» и тем, что «перенес» ее в другую эпоху: «Я в самом деле только тут впервые увидел Веру. У нее было смугловатое лицо, небольшие темные глаза, временами зеленые, непонятное сходство с Марией-Антуанеттой, извилистые губы, прелестный овал, очерченный какой-то чистой и почти отвлеченной линией. Во взгляде были стремительность и лукавство: лицо из картины Ватто» (15). Как аллюзия возникает «нежность ее взоров, очаровательный налет печали» [23], то есть облик Манон Леско Прево-Кузмина-Петрова, становится явным способом формалистически очищенным.

Любовное чувство офицера-читателя романов Прево и Гёте приумножилось мгновениями счастья на станции Турда, привлекающей странностью и загадочностью названия, почему и возникло желание обозначить в заглавии героиню не советской, а Турдейской.

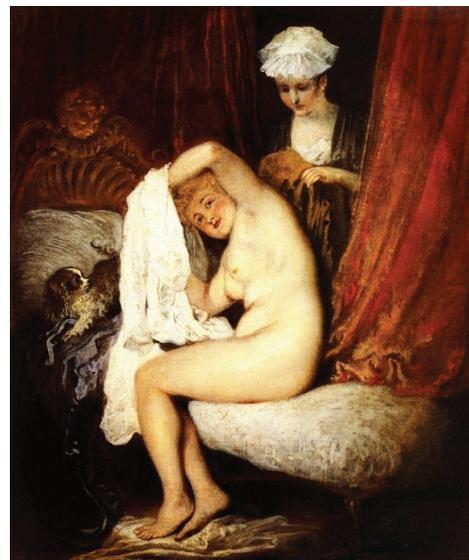
Но почему Турдея? По определению героя-рассказчика, «у разъезда было французское, какое-то бретонское название: Турдей, а на соседнем холме стояла разоренная вражеским нашествием русская деревня Каменка» (48). Приращение французского смысла усложняется картинами «вражеского нашествия». Как отметил Олег Юрьев, «Турдей... Для рассказчика это звучит как-то по-французски: Tourdeille... Никто не знает этого названия, нужны были специальные разыскания..., чтобы узнать, что Турдей – небольшая железнодорожная станция в сердце России, в Тульской области» [1, 253]. Это действительно сакральное для истории и литературы место. И все же в этой картине мира герой-рассказчик увидел «возвращение к природе, во всех этих рощах, полях и в весне есть какие-то черты того же восемнадцатого века, какого-то руссоизма, наивного и оправдывающего любую жизнь» (57).



Это далеко не вся полнота охваченного взглядом Вс. Петрова XVIII века. В. Библиер справедливо отмечал, что «каждая культурная эпоха – это нечто совершенно необозримое и по количеству своих продуктов (художественных произведений, философских прозрений, материальных орудий и т. д. и т. п.) и по содержанию того мира, который открывается этой эпохой, как нечто внекультурное, непонятное, выходящее за ее пределы» [24, 151].

Позволим высказать предположение, что в XVIII веке писатель/искусствовед намеревался найти для себя архетипы не только образные, но и жанровые. По-

тому для него был важен французский роман в его «последовательном освобождении от книжности, риторичности, от идеального конструирования художественной действительности из некоего набора «романических» клише... в приближении к прямому, непосредственному, ориентированному на достоверность целостно-синтетическому изображению действительности, соединяющему нравописание и психологизм...» – так объемно представила происходящее в романистике XVIII в. Наталья Пахсарьян [21, 5]. К моменту создания повести Вс. Петров не только ощущал важность этой тенденции, но и свою потребность в ней для формирования новых идейно-



художественных концептов изображения войны, освещения ее нравственных аспектов, а главное – судьбы человека. Он по-своему словно включился в тот процесс миниатюризации романного жанра, которая происходила в эпоху рококо, заставив отказаться от многотомной эпичности: не случайно первую «Манон Леско» тоже иногда называют повестью. А номинация женского лика современницы через прошлые эпохи, соединение простоты и грубости с королевской утонченностью и изысканностью Марии-Антуанетты и героинь живописных портретов Ватто, помогла увидеть неоднозначность и притягательность девиантности женского поведения периода войны. И все же если в романе Прево мы не только в предисловии, но и в логике развития сюжета ощущаем, говоря словами А. Франса, «косынку, накинутую на плечи Манон», толерантную, но последовательную морализацию (смерть Манон – своего рода наказание за ее двусмысленное в нравственном отношении поведение), то у Вс. Петрова смерть Веры – жестокое событие войны, не щадящее никого.

Вс. Петров придерживался пути, проторенного М. Кузминым, который мастерски демонстрировал создаваемые «свои вариации», как отмечают исследователи, на тему французского романа эпохи рококо. Безусловно, Вс. Петров ценил это качество прозы М. Кузмина («Приключение Эме Лебефа», «Путешествие сэра Джона Фирфакса», «Венецианские безумцы» и др) как превосходную стилизацию. Но была ли она в статусе кузминской модели свойственна самому Вс. Петрову? При всей эстетической сдержанности в высказываниях о своих приоритетах, Петров все же отдавал предпочтение не столько стилизации, сколько своего рода транспозиции романной модели XVIII – переводу ее из иронико-меланхолической в иную, глубоко драматическую тональность. Когда в тексте пробивается фраза, что герой «надумал себе любовь» с точным

определением к «советской Манон Леско», и эта надуманная и вместе с тем подлинно нежная любовь оказывается раздавленной не фактом очередной измены или злословием окружения, а будничным для войны фактом гибели героини, тогда раскрывается специфика создания художественного произведения через мелодическое переигрывание классических сюжетов – поэтических и романских.

Список использованной литературы

1. Юрьев О. Два поезда / О. Юрьев // Петров В. Турдейская Манон Леско. История одной любви. Воспоминания. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. – С. 231–257.
2. Урицкий А. О повести Всеволода Петрова «Турдейская Манон Леско» / А. Урицкий // Петров В. Турдейская Манон Леско. История одной любви. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. – С. 258–270.
3. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко. – СПб.: А-сad, 1994. – 408 с.
4. Кузмин М. Мой портрет / М. Кузмин // Избранные произведения. –Л.: Художественная литература, 1990. – С. 29.
5. Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека. Опыт персоналистической философии / Н.А. Бердяев. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/berdyayev/rabstvo/011.html>.
6. Наринская А. Прекрасная ясность. О «Турдейской Манон Леско» Всеволода Петрова / А. Наринская. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/2963550>.
7. Петров В. «Мир для меня полон Вами». Письма к Е.К. Лившиц / В. Петров / Публикация, вступительная заметка и комментарии П.Л. Вахтиной. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2014/12/10p.html>. 24.05.2016.
8. Самохоткин А. Страсть к разрывам. О «Турдейской Манон Леско» Всеволода Петрова / А. Самохоткин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/literature/10866>.
9. Николаев Н. Послесловие / Н. Николаев, В. Эрль // Петров Вс. Турдейская Манон Леско // Новый мир. – 2006. – № 11. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/11/pe2.html.
10. Петров В. Калиостро: Воспоминания и размышления о М.А. Кузмине / В. Петров // Турдейская Манон Леско. История одной любви. Воспоминания. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. – С. 5–100.
11. Марков В. Поэзия Михаила Кузмина / В. Марков // Кузмин М.А. Собрание стихов: в 3-х т. – Мюнхен, 1977. – Т 3. – 772 с.
12. Лавров А. «Милые старые миры и грядущий век». Штрихи к портрету М. Кузмина / А. Лавров, Р. Тименчик // Кузмин М. Избранные произведения. – Л.: Художественная литература, 1990. – С. 5–9.
13. Флиер А.Я. Артефакт культурный / А.Я. Флиер // Культурология. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: РОС-СПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 122–123.
14. Кузмин М.А. «Ах, уста, целованные столькими...» / М.А. Кузмин // Избранные произведения. – Л.: Художественная литература, 1990. – С. 23.
15. Соловьев С.М. «Александрийские песни» М. Кузмина / С.М. Соловьев // Веси. – 1908. – № 6. – С. 59–71.
16. Жуковский В. «Я Музу юною, бывало...» / В. Жуковский // Собрание сочинений: в 4 т. – М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959–1960. – Т. 1. – С. 367.
17. Кузмин М. Надпись на книге. Н.С.Гумилеву / М. Кузмин // Стихи и проза. – М.: Современник, 1989. – С. 48–49.
18. Бочаров С. Предисловие / С. Бочаров // Петров Вс. Турдейская Манон Леско. История одной любви // Новый мир. – 2006. – № 6. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/11/pe2.html. 24.05.2016.
19. Уайльд О. Портрет Дориана Грея / Оскар Уайльд. – М.: Искатель, 2014. – 256 с.
20. Mauron Ch. Manon Lescaut et le mélange des genres / Ch. Mauron // L'abbé Prévost. – Aix-en-Provence, 1965. – 234 p.
21. Пахсарьян Н. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-1760-х годов / Н. Пахсарьян. – Днепропетровск: «Пороги», 1996. – 270 с.
22. Петров В. Турдейская Манон Леско. История одной любви. Воспоминания. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2016. – С. 5–100. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
23. Прево А. История кавалера де Грие и Манон Леско / А. Прево. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://thelib.ru/books/prevo_antuanfransua/istoriya_kavalera_de_grie_i_manon_lesko-read.html.
24. Библер В.С. Век Просвещения и критика способности суждения. Дидро и Кант / В.С. Библер // Западно-европейская художественная культура XVIII века. – М.: Наука, 1980. – С. 151–248.

Нарівська В.Д.

доктор філологічних наук, професор
кафедра зарубіжної літератури
Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара
narivska@ukr.net

**«ТУРДЕЙСКАЯ МАНОН ЛЕСКО» ВСЕВОЛОДА ПЕТРОВА:
ОПОВІДЬ ПРО ЧАРІВНІСТЬ ЗАБОРОНЕНОГО КОХАННЯ
(З ТАЄМНИЦЬ ВІЙСЬКОВОЇ КЛАСИКИ)**

Вперше в українському літературознавстві аналізується повість Вс. Петрова «Турдейская Манон Леско», створена в часи повоєнної «міні-літературної відлиги» 1946 року як виклик моралі і літературі «радянської цивілізації». Осмислюється заголовковий комплекс-присвята, назва, підзаголовок, епіграф, що продукують єдність XVIII і XX ст. як культурних епох з ланцюговою реакцією літературно-живописної проблемності.

Ключові слова: міні-літературна відлига, літературна сюжетність, живописна алюзивність, перекодування образу любові, нарощування образних смислів, трансформація жанру.

Narivska V.D.

Dnipropetrovsk National University named after Oles Gonchar
Department of Foreign Literature
narivska@ukr.net

**«MANON LESCAUT OF TURDEY» BY VSEVOLOD PETROV:
THE STORY OF THE CHARM OF FORBIDDEN LOVE (FROM
THE RECESSES OF MILITARY CLASSICS)**

For the first time the story “Manon Lescaut of Turdey” by Vs Petrov is analysed in the Ukrainian literary studies. It was written in the time of post-war “mini literary thaw period” in 1946 as a challenge to morals and “Soviet civilization” literature. Headline complex-dedication, title, subtitle and epigraph that produce the unity of XVIII and XX centuries as cultural epochs with the chain reaction of the literary and artistic problematicity are under consideration.

Key words: mini literary thaw period, literary plot, artistic allusions, love image code translation, increase in meanings, genre transformation.

References

1. Jur'ev O. (2016) Dva poezda [Two rains] – Petrov V. Turdejskaja Manon Lesko. Istorija odnoj ljubvi. Vospominanija [Manon Lescaut of Turdey. History of one love. Memories], Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha [in Russian].
2. Urickij A. (2016) O povesti Vsevoloda Petrova «Turdejskaja Manon Lesko» [About a story by Vsevolod Petrov “Manon Lescaut of Turdey”] – Petrov V. Turdejskaja Manon Lesko. Istorija odnoj ljubvi [Manon Lescaut of Turdey. History of one love. Memories], Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha [in Russian].
3. Fuko M. (1994) Slova i veshhi. Arheologija gumanitarnyh nauk [Words and Goods. Archeology of Humanitarian Sciences], Saint Petersburg, A-cad [in Russian].

4. Kuzmin M. (1990) Moj portret [My Portrait] – M. Kuzmin, Izbrannye proizvedeniya [Selected works], Leningrad, Hudozhestvennaya literature [in Russian],
5. Berdjaev N.A. O rabstve i svobode cheloveka. Opyt personalisticheskoy filosofii [About slavery and freedom of a human been. Experience of personalistic philosophy], available at: <http://www.vehi.net/berdyaev/rabstvo/011.html> [in Russian].
6. Narinskaja A. Prekrasnaja jasnost'. O «Turdejskoj Manon Lesko» Vsevoloda Petrova [Beautiful clarity. About “Manon Lescaut of Turdey” by Vsevolod Petrov], available at: <http://www.kommersant.ru/doc/2963550> [in Russian].
7. Petrov V. «Mir dlja menja polon Vami». Pis'ma k E.K. Livshic [A world for me is full of You. A letters to E.K. Livshic] – V. Petrov, Publikacija, vstupitel'naja zametka i kommentarii P.L. Vahtinoj [Publication, introduction, notes and comments by P.L. Vahtina], available at: <http://magazines.russ.ru/znania/2014/12/10p.html>. 24.05.2016 [in Russian].
8. Samohotkin A. Strast' k razryvam. O «Turdejskoj Manon Lesko» Vsevoloda Petrova [A passion for the breaks. About „Manon Lescaut of Turdey” by Vsevolod Petrov], available at: <http://www.colta.ru/articles/literature/10866> [in Russian].
9. Nikolaev N., V. Jerl' (2006) Posleslovie [Afterword], Novyj mir [A New World], № 11, available at: http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2006/11/pe2.html [in Russian].
10. Petrov V. (2016) Kaliostro: Vospominanija i razmyshlenija o M.A. Kuzmine [Kaliostro: Memories and reflections of M. Kuzmin] – V. Petrov, Turdejskaja Manon Lesko. Istorija odnoj ljubvi. Vospominanija [Manon Lescaut of Turdey. History of one love. Memories], Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha [in Russian].
11. Markov V. (1977) Pojezija Mihaila Kuzmina [A poetry by Michail Kuzmin] – Kuzmin M.A. Sobranie stihov: v 3-h t. [Collection of poems], vol. 1-3, Mjunhen, vol.3 [in Russian].
12. Lavrov A., R. Timenchik (1990) «Milye starye miry i grjadushhij vek». Shtrihi k portretu M. Kuzmina [„Lovely old worlds and the coming age.” Touches to the portrait of M. Kuzmin] – Kuzmin M. Izbrannye proizvedeniya [Selected literary works], Leningrad, Hudozhestvennaja literature [in Russian].
13. Flier A.Ja. Artefakt kul'turnyj [An artifact of culture] – Kul'turologija. Jenciklopedija [Cultural studies. Encyclopedia], vol. 1-2, Moscow, ROSSPJeN, vol.1 [in Russian]
14. Kuzmin M.A. (1990) Izbrannye proizvedeniya [Selected literary works], Leningrad [in Russian]
15. Solov'ev S.M. (1908) «Aleksandrijskie pesni» M. Kuzmina [“Alexandrian songs” by M. Kuzmin] – Vesj [Libra], № 6 [in Russian].
16. Zhukovskij V. (1959-1960) Sobranie sochinenij [Collection of literary works], vol. 1-4, Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, vol.1 [in Russian].
17. Kuzmin M. (1989) Stihy i proza [Poems and Prose], Moscow, Sovremennik [in Russian].
18. Bocharov S. (2006) Predislovie [Preface] – Petrov Vs. Turdejskaja Manon Lesko. Istorija odnoj ljubvi [Petrov Vs, Manon Lescaut of Turdey. History of one love], Novyj mir [A New World], № 11, available at: http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2006/11/pe2.html [in Russian].
19. Uajl'd O. (2014) Portret Doriana Greja [A Picture of Dorian Gray], Moscow, Iskatel' [in Russian].
20. Mauron Ch. (1965) Manon Lescaut et le mélange des genres – L'abbé Prévost, Aix-en-Provence [in French]
21. Pahsar'jan N. (1996) Genezis, pojetika i zhanrovaja sistema francuzskogo romana 1690-1760-h godov [Genesis, poetics and genre system of the French novel 1690-1760 years], Dnepropetrovsk, Porogi [in Russian]
22. Petrov V. (2016) Turdejskaja Manon Lesko. Istorija odnoj ljubvi. Vospominanija [Manon Lescaut of Turdey. History of one love. Memories], Saint Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha [in Russian].
23. Prevo A. Istorija kavalera de Grie i Manon Lesko [History of the Chevalier des Grieux and Manon Lescaut], available at: http://thelib.ru/books/prevo_antuanfransua/istoriya_kavalera_de_grie_i_manon_lesko-read.html [in French].
24. Bibler V.S. (1980) Vek Prosveshhenija i kritika sposobnosti suzhenija. Didro i Kant [The age of Enlightenment and the critique of judgment. Diderot and Kant] – Zapadnoevropejskaja hudozhestvennaja kul'tura XVIII veka [West-European Artistic culture of XVIII century], Moscow, Nauka [in Russian]

Статтю подано до редколегії 5 вересня 2016 р.

УДК 821.161.1.09 +821(4).09

Оляндэр Л.К.

доктор філологічних наук, професор,
заведуюча кафедрою славянської філології
Всхідноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
кафедра славянської філології
просп. Воли, г. Луцьк, Україна, 43025
olk32@ukr.net

**ЧЕЛОВЕК В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА КАК ПОВОД К
ДИАЛОГУ С ПИСАТЕЛЯМИ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ**

В статті, виходячи з характеристики, даної А. Пушкіну Л. Шестовим («... он вольно и смело движется» и «...никто из русских писателей не умел так глубоко и напряженно думать, как он»), утверждается, что в пушкинской концепции человек предстает в движении самой жизни, что эта концепция лишена окаменелости и ее невозможно и не нужно схватывать клещами дефиниций. Доказано, что художественно-философская мысль А. Пушкина всегда природно диалогична, что его концепция, выходя за границы своего времени, стимулирует реципиента рассматривать ее в контексте концепций человека, представленных в творчестве других писателей, живущих в иные эпохи, в том числе и последующие.

Ключевые слова: анаграмматические предложения, дефиниция, интенция, концепция человека, претекст, пушкинское уравнение, реципиент, синергетика, текст.

Ми чуєм звуки музики нетлінні
Світів людських і далей незбагнених.
На свято чисте ми скликаєм тіні

Святих часів, часів благословених.
І таємниця формул тих магічних
Чарує душі, мерехтить у слові
І вічний світ у втіленнях невічних

Перекладає в символи чудові.
Вони бринять так ніжно і мінливо,
Звертають нас до істини обличчям.
І з цього кола випасти можливо
Лише у центр найглибших втаємничень.

Герман Гессе. Игра в бисер¹.

Творчество Пушкина... есть картина мира, построенная на ценностных основаниях. <...> ... в этой картине мира... все на своих местах: как высокое и светлое, так и низкое и темное; все соотношения и связи в этой картине естественны... Отсюда и возможность постижения, хотя бы частичного, хотя бы в основных чертах, этих соотношений, а стало быть, и картины в целом, и пушкинского духовного мира. Вместе с тем картина эта – не готовая, а становящаяся, пронизана сплошным движением в сознании и творчестве

автора. <...> Будучи картиною мира и духовной биографией одновременно, пушкинское творчество тем самым есть – выражаясь сухим языком терминов- художественная антропология.

Валентин Непомнящий. Да ведают потомки православных.
Пушкин. Россия. Мы.

При этом еще раз следует подчеркнуть, что в «Медном всаднике» столкновение образов-символов отнюдь не является аллегорией какого-либо однозначного смысла, а обозначает некоторое культурно-историческое уравнение, допускающее любую историко-смысловую подстановку, при которой сохраняется *соотношение* структурных позиций парадигмы. Пушкин изучает возможности, скрытые в трагически противоречивых элементах, составляющих его парадигму истории, а не стремится нам истолковать какую-то конечную, им уже постигнутую и без остатка поддающуюся конечной формулировке мысль.

Юрий Лотман. Пушкин.

...прежде устойчиво существовавшая традиция конфликта «личность и государство» и его реализация посредством образной пары «Евгений – Петр» должна быть скорректирована.<...> и ...должно отказаться от утверждения, что образ Петра создан Пушкиным в поэме как образ противоречивый, как образ творца-тирана. Релевантность подобных трактовок потеснена в «Медном всаднике» иной целевой задачей: создания славы и трагедии.

Ольга Богданова. «Наше описание вернее...»
(А. С. Пушкин): образы Петра и бедного Евгения в поэме
«Медный всадник».

Роль А. Пушкина в духовной жизни народа трудно переоценить. Его авторитет в культуре «сопоставим с царским» [См.:26]. И не потому ли столь велика амплитуда в его оценках: от «*Солнца в нашей поэзии...*» до «...*сбросим Пушкина с корабля современности*». Однако, как бы то ни было, он всегда присутствует, в том числе и в таких формулировках, как «*наш Пушкин*» и «*мой Пушкин*» (М. Цветаева). Оба подхода говорят о присвоении пушкинского мира: в первом случае – множествами, которые берут от него прежде всего то, что отвечает их интересам, взглядам и устремлениям, о чем подробно, но со сдержанной экспрессией пишет В. Непомнящий; во втором – речь идет об индивидуально-личностном и даже исповедальном отношении к поэту. Все это вместе взятое, кипя и сталкиваясь в спорах, напоминает «игру», в которой ни один из «игроков» не одерживает окончательной победы и не достигает цели. И трудность, по мнению В. Непомнящего, высказанному им в разделе книги «Да ведают потомки православных...» (1999) – «Центральное явление нашей культуры» – состоит в том, что при таком присвоении сама «*наука становится сферой споров не об истине, а о вкусах*».

«Но, – продолжает он, – ведь это вот что означает: что ключ к целостному пониманию Пушкина, что ключевое и фундаментальное в самом явлении Пушкина лежит в области не специальной – филологической, эстетической, собственно литературной, – а в сфере духовной, что коренное в этом феномене – его духовная природа» [См. : 26].

Конечно, можно не принимать некоторую категоричность в суждениях ученого, но нельзя не согласиться с ним, что человек, предавая забвению ради – порой бессмысленных – потребительских запросов, главные духовные ценности, сознательно подрывает основы самой жизни, что неизбежно ведет к трагическому концу. И в этом с ним согласуются многие деятели науки и искусства. В частности, русский писатель В. Астафьев («Царь-рыба»), белорусский В. Козько («Неруш»), русский перевод – «Колесом дорога»), украинский П. Сорока («Симфонія Петриківського лісу»), польський З. Герберт («Barbaużyńca w ogrodzie», что означает «Варвар в саду») и др. А вместе с тем возрастает и потребность постичь феномен А. С. Пушкина.

Лотмановское положение о том, что А. Пушкин создал в «Медном всаднике» *«...некоторое культурно-историческое уравнение, допускающее любящую историко-смысловую подстановку, при которой сохраняется соотношение структурных позиций»* [20, 297], ставит русского поэта и мыслителя не только в первые ряды мировых – и, прежде всего, европейских – художников и философов, но и указывает на то, что пушкинские подходы к человеческому *Бытию*, взятому в его главнейших ракурсах и противоречиях, служат своеобразным ключом к всеохватывающему пониманию проблемы – Человек и Мир, позволяя рассматривать ее не только на материале русской жизни. При этом А. Пушкин уводит от голой и холодной умозрительности, он всегда дает почувствовать, говоря словами В. Непомнящего, «напряженное сердечное созерцание мира как Божьего творения и мира человеческого духа» [См. дет.: 26]. Пушкинская концепция *жизни – человека – истории* таким образом поднимает *вечные темы* и представляет их в обновленном виде, будь то «Дон Жуан» или «Наброски к замыслу Фауста». Художественно-философская мысль А. Пушкина всегда природно диалогична. Ее понятийный уровень, кроющийся за живой и полнокровной образностью, не оставляет реципиента в положении наслаждающегося только гармонией пушкинских творений, но стимулирует его, раскрывая таящиеся в глубинах текста смыслы, к дальнейшему постижению самой сущности человека и его природы, человека в частной жизни, истории и мироздании. И такое движение реципиентов по пути его познания было непростым, противоречивым, определяющим неоднозначное отношение к существующим представлениям, к их носителям, в том числе и к А. Пушкину. Очень точно об этом в свое время сказал Л. Шестов в статье об «Умозрение и апокалипсис» (1927) В. Соловьева:

«Это загадочно, непонятно, – писал он, – но это так: Соловьев, как и Толстой, не любил Пушкина и враждовал с ним. <...> По-видимому, и Соловьева и Толстого больше всего раздражали в Пушкине его поистине царственное, так редко встречающееся у людей доверие к жизни и любовь к мирозданию. В Библии рассказывается, что, создавши человека, Бог благословил его. Когда читаешь Пушкина, иной раз кажется, что вновь до нас доходят слова всеми забытого благословения или, говоря

его собственными словами, что “как некий херувим он несколько занес нам песен райских”. Пушкин редко оглядывается назад, проверяет, допрашивает. Он вольно и смело движется, не загадывая о будущем. И не потому, что мало думает: никто из русских писателей не умел так глубоко и напряженно думать, как он, и Соловьев был, конечно, очень далек от истины, когда доказывал, что у Пушкина надо искать красоты, а за “мыслями” идти в иные места» [37, 327].

В призыве Л. Шестова – идти за «мыслями» вопреки В. Соловьеву именно к А. Пушкину – особое внимание обращают на себя два принципиальных положения: «он *вольно и смело движется*» и «...*никто из русских писателей не умел так глубоко и напряженно думать, как он*».

Эти положения философа указывают на специфические ключевые моменты в концепции человека у А. Пушкина, характеризую ее. Ведь едва ли не главное в ней то, что человек не *представлен*, но беспрестанно, видоизменяясь, *предстает* в *движении* самой жизни, а потому пушкинская концепция лишена окаменелости и ее невозможно схватить клещами дефиниций. Одновременно шестовские положения служат и методологическим подходом для дальнейшего осмысления видения человека А. Пушкиным. Философ позволяет, не теряя ни на минуту из виду конкретного исторического времени, вывести пушкинскую концепцию за его границы, стимулируя реципиента рассматривать ее в контексте концепций человека, представленных в творчестве других писателей, живущих в иные эпохи, в том числе и последующие. Безусловно, такой ракурс ставит исследователя перед глобальной проблемой, всесторонне охватить которую в рамках одной статьи невозможно. В связи с этим внимание будет сосредоточено лишь на некоторых характерных примерах.

Одновременно шестовская мысль *о движении* говорит о том, что не только тщетно искать у А. Пушкина прямые определения *понятия человек*, как это встречается у философов, но даже и не нужно стремиться такое понятие сформулировать. Важнее – что и составляет цель статьи – через поэтику проследить, если не все, то, по крайней мере, некоторые особенности пушкинского *движения* в этом направлении, понимая, что вместе с ходом жизни неизбежно меняются акценты в представлениях человека о самом себе. Это не всегда означает полный разрыв, но человек – вдруг! – предстает, как тот и не тот, т. е. как другой в своих оценках мира и отношениях с ним. А это предопределяет необходимость присутствия философских и художественно-философских взглядов в художественном тексте А. Пушкина, которые обнаруживаются за *словом / кодом*. Возникающие и сменяющиеся одна другой в Западной Европе концепции человека не являются исключением: они, как показывает пушкинский текст, проходят сквозь русское сознание, трансформируются в нем, обретая черты национального характера, не исключая и тех, которые грозят ему утратой самого себя. Отсюда в романе «Евгений Онегин» герой характеризуется и

«Как Child-Harold, угрюмый, томный
В гостинной появлялся он»
[27, V, 26]

и как

«Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел, сей надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье,
ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?»
Уж не пародия ли он?»

[27, V, 159]

Комментируя эти строки, Н. Драгомирецкая писала:

«Звучит хор голосов или ряд один за другим вводимых, которые порознь прозвучали, один – в строфах “романа в стихах”, другие – в романах мировой литературы, которые читал Онегин, русских критического реализма XIX века (имеется в виду статья С. Г. Бочарова «Онегин и Ставрогин». – Л. О.) <...>. То была маска героя. Поэт объяснил ее тогда следствием “недуга”, “подобного английскому сплину” – состоянием начавшийся хандры. Маска раскрывается в хоре как “пародия”, как потеря человеческого лица, национального самосознания, языка, превращение в ничтожный призрак» [15, 200].

Мысль Н. Драгомирецької о втраті героєм – внаслідок верхоглядства і слідування моді – *свого людського обличчя і національного самосвідомості (Москвич в Гарольдовому плащі)* отримує несподіваний поворот в статті українського письменника, філософа і економіста – Н. Д. Руденко (1920-2002) – «Адам Сміт і Євгеній Онегін. Чи винен Євгеній Онегін?». Обращаясь к IV, V, VII строфам первой главы «Евгения Онегина», ее автор рассматривает роман в неожиданном ракурсе, с позиций критики ошибочного, по его убеждению, выбора экономического пути своего развития Западом и Россией, которые предпочли – вслед за Англией – учение Адама Смита учению Франсуа Кене². Н. Руденко, подойдя к мировосприятию пушкинского героя как к реальному историческому факту, убедился, что *homo sapiens* способен легкомысленно отнестись к своим собственным великим открытиям, что в конечном счете направило цивилизацию ошибочным путем, ведущим к трагическим последствиям:

«Завжди, за всіх часів, – пише Н. Руденко, – справжніх інтелігентів було менше, ніж тих, що вміли удавати з себе інтелігентів. Добре відомо, що ідеї носяться у повітрі. Але саме тому вони легко перетворюються в моду.

<...> Ідеї носяться у повітрі тому, що людям властиво набувати досвід з побаченого і пережитого. Усі бачили, яких успіхів досягла Англія, ставши на шлях промислового розвитку. І хоч російське дворянство колись у всьому наслідувало французів, однак Франція занадто довго залишалася аграрною країною. Тому *за часів Пушкіна відбулася духовна переорієнтація* – Онегін навіть зовнішньо, в манерах й одязі, наслідує англійців, а не французів. Ось чому якась там дивна таблиця, що її колись уклав Кене, у Росії лишилася непомітною. Зате *ідеї Адама Сміта, підсвічені й розквітчані успіхами його батьківщини, відразу облетіли світ і докотилися до петербурзьких салонів*. Вони виявилися науковими не тому, що такими були насправді, а тому, що походили з Лондона» (курсив мой. -Л. О.) [30, 268].

Очевидно, що український учений акцентує увагу на произошедшей в Європі і світі – в зв'язі з промисловою революцією в Англії XVIII в. – *духовною переорієнтацією* людини. І Росія не стала винятком: *ідеї Адама Сміта... сразу облетели мир и докатились до петербургских салонов*. Включив Євгенія Онегіна в такий широкий історико-економічний контекст, Н. Руденко, не відкидаючи устоявшися в літературознавстві характеристики образу (он про них навіть не згадує), дозволяє сприймати пушкінський образ ще і як тип, вбираючий в себе риси європейського *духовно переорієнтованого* людини. І тим самим руденківський похід на якийсь момент виводить глибоко російський тип Онегіна за національні межі. В контексті роздумів Н. Руденко з Онегіним виникає приблизно те, що і з Дон-Кіхотом, Дон-Жуаном, Отцем Горіо і др. Під таким кутом зору, з однієї сторони, масштабність типизації пушкінського героя і життєвий охоплення в романі збільшилися. Однак, з іншої сторони, по ходу подальшого аналізу теоретичних заблуджень К. Маркса образ Євгенія Онегіна – Н. Руденко робить це свідомо і цілеспрямовано – зводиться до символу тільки одного єдиного характерного риса – верхоглядства. І, втрачаючи всі інші живі риси, він віддаляється від пушкінської повноти, а, відповідно, образ намірено схематизується і спрощується. Євгеній Онегін як *«російський денді від культури і науки»* [30, 274] стає для Н. Руденко образом нарицательним. Поставив во главу угла поверхнєве, некритичне ставлення до економічних теорій таких *многочисленных денди, живущих в последующие эпохи* (в тексті Н. Руденко це слово також узагальнено, як, наприклад, *хлестаковщина*), і, критикуючи їх покірне слухання за марксовим «Капіталом», учений приходив до висновку, що недолік Євгенія Онегіна дійсно винний, тому що завдяки його *верхоглядству* в Росії в кінці кінців з'явилася сталінізм [См. дет: 30, 269-274].

Таким чином, при порівнянні двох текстів суворо академічний літературознавчий текст Н. Драгомирецької починає взаємодіяти з

экономическим текстом Н. Руденко, раскрывая тем самым различные аспекты пушкинского типа, в котором содержатся и непреходящие общечеловеческие черты. Кроме того, герой-верхогляд А. Пушкина как определенный тип послужил украинскому ученому и писателю своеобразным инструментом для анализа сложившейся критической, угрожающей самой жизни ситуации на планете в результате того, что создана энергозатратная экономика, направленная на удовлетворение ненасытных, а то и извращенных запросов человека-потребителя, интересы которого сводятся к испытанию наслаждений. И тут неожиданно смыкаются взгляды Н. Руденко-экономиста и В. Непомнящего-пушкиниста, который видит трагедию Онегина в том, что вся его жизнь направлена только на *потребление*, которое и приводит к трагической утрате духовности.

С голосом Н. Руденко в защиту жизни и духовности человека созвучен, но несколько с иной стороны, и голос сербского писателя-постмодерниста М. Павича, написавшего рассказ «Герцог Фердинанд читает Пушкина» (1986). Глубокий знаток творчества русского поэта, переводчик его произведений, в том числе и романа «Евгений Онегин», М. Павич сюжетную канву своего рассказа соткал из эпизодов отношений Ленского с Онегиным, «Сказки о рыбаке и рыбке» и исторического эпизода – убийство эрцгерцога Фердинанда, – послужившего началом Первой мировой войны. И у того, и у другого писателя в основе лежит философское осмысление катастрофических последствий нарушения заповеди Христа: «Не убий!», осуществленное в раздумьях над текстом А. Пушкина и «вместе» с А. Пушкиным.

Здесь на лицо только три, из многих существующих красноречивых подстановок в *пушкинское уравнение*, о котором говорит Ю. Лотман, которые убеждают в действенности «движущейся» концепции А. Пушкина, концепции, позволяющей прогнозировать качества и судьбу человека.

Что касается собственно пушкинской концепции человека, воспроизведенного в образе Евгения Онегина, то он представлен во всей полноте жизни, которая достигается многими путями, в том числе и благодаря пушкинской *энциклопедичности*, являющейся неотъемлемой составной частью художественно-философского мышления поэта. Примечательно, что *энциклопедичность* в художественной системе А. Пушкина – это не простое насыщение текста фактами, что имеет место: пушкинская *энциклопедичность* органически переплавляется в живую образность.

Энциклопедичность как феноменальное свойство пушкинского художественно-философского мышления, позволившая В. Белинскому определить «Евгения Онегина» как *энциклопедию русской жизни*, характерна не только для романа в стихах, но и для других произведений и, прежде всего, для поэмы «Медный всадник». И эта пушкинская феноменальность, имеющая прямое отношение к философскому осмыслению самой сущности человека и его *Бытия* – как в понимании классической философии, так и в понимании М. Хайдеггера (Da-sein) – со всей очевидностью проЯвляется (графика Т. Гун-

доровой) и осознается в работе О. Богдановой «Наше описание вернее...»³. И с особой очевидностью проявляется тогда, когда анализируется исторический фон, который «разламывается и разделяется (3 ноября 1824 // 25 декабря 1825 г.) [3, 21], когда рассматриваются образы «стройных полков, воспринимаемых как волны с высоты дворцового балкона». Эти образы возникают в «Медном всаднике» ассоциативно благодаря тому, что архаические *стогны* (площадь), вызывающие в памяти трагический образ вольного Новгорода Великого, символа свободы человека, «на звуковом уровне явно коррелируют (играют) со словом *строй*»:

«И тогда “опасный путь” по “ближним улицам и дальним”, в который пустились царские генералы, – пишет исследователь, – прочитывается как “путь спасения” не только “тонущего народа”, но и монархии.

Бой Петра с волнами порождает уже нескрываемую аллюзию на подавление восставшей стихии (мятежной) стихии его царственным потомком. На сцене незримо возникает образ Николая I» [3, 22].

Открытие О. Богдановой ассоциативного созвучия *стогны* / *строй* трудно переоценить, потому что за вслушиванием в эти звуки распознаются «шаги *Истории самой*» (Я. Смеляков), те *шаги*, которые отчетливо улавливал и поразному интонировал А. Пушкин. И, говоря о пушкинской концепции человека, чаще акцентируют понятие *духовности*, что, конечно, верно, но как-то упускают из виду еще одну особенность: А. Пушкин – поэт и мыслитель – пробуждает в человеке живое ощущение *Истории*, не исчезающее ее присутствие, *Истории*, которая не есть прошедшее, запечатленное в *запыленных хартиях*, но текущая в нашей крови. И это неотъемлемая часть пушкинской концепции человека, что лишней раз говорит о ее *подвижности*.

Возникающая в «Медном всаднике» ассоциация *стогны* – *строй*, в ее связи с метафорическим образом *стихии*,⁴ активизирует в тезаурусе реципиента многие трагические эпизоды истории, когда народ, сопротивляясь насилию, стремился отстоять или добыть свою волю. Это и расправа Ивана Грозного с новгородцами,⁵ это и целый тематический пласт в литературе, в котором поэты-декабристы – К. Рылеев («Вадим», «Марфа Посадница», «Певец перед боем») и В. Раевский («Певец в темнице» [29], «К друзьям»[28]) – выступили с открытой пропагандой идей, направленных против тирании. Вместе с этими именами ассоциативно вспоминаются и политические программы декабристов, и их судьбы, и изображения в пушкинской рукописи «Медного всадника» пятерых повешенных – П. Пестеля, С. Муравьева-Апостола, М. Бестужева-Рюмина, П. Каховского, К. Рылеева и набросок пером его профиля и профиля В. Кюхельбекера⁶.

Таким образом не только в тексте, но и в подтексте, и в затекстовом пространстве за кодовым словом *стогны* встает образ свободолюбивой личности, которая, противопоставляя *не-свободе* идеал *свободы* (а это и есть концепция

человека эпохи романтизма), готова жертвовать и жертвовала ради ее торжества жизнью. Об этом А. Пушкин напоминает, прибегая к стихотворению П. Вяземского «Море» как интертексту, смыслообразующее значение которого детально проанализировано О. Богдановой [3, 12, 16]⁷.

Однако, идя путем дальнейших ассоциаций и размышляя о воплощенной в поэме *стихии*, над ее образом, можно подойти к картинам «Медного всадника» и фактам биографии А. Пушкина не с позиций классического пушкиноведения с его методологией, а иначе, опираясь на законы синергетики, соединяя, казалось бы, несоединимое. Очевидно, что ни у кого не может вызвать сомнения, что у А. Пушкина визуальный уровень в изображении действительности чрезвычайно высокий: Нева, одетая в гранит, сразу вызывает яркий до осязаемости реальный зрительный образ, существующий как объект, от которого можно дистанцироваться и сопоставить его с другим зрительным образом: Пушкин (!) в камер-юнкерском мундире. И в этом, казалось бы, произвольном сопоставлении открываются на уровне подсознательного – этого всечеловеческого языка – два плененных метафорических образа: свобода Невы и свобода личности, которые оказались в заточении, скованными. И – как неизбежное следствие – бунт, взрыв: Нева бросилась на город, на гранитную стену; Пушкин – в бой, на дуэль. И тогда раскрывается общая, физически осязаемая закономерность: нельзя безнаказанно пережимать пружину... И «Ужо тебе!» начинает звучать очень грозно.

Тут могут возникнуть упреки в произвольном толковании текста «Медного всадника», которые вполне обоснованы, ибо действительно нет доказательств, что поэт ставил перед собой и такую задачу. Скорее всего, не ставил. Но разве обязательно утверждать, что так говорит А. Пушкин? И разве не правомерно иначе поставить вопрос: какие мысли у реципиента может породить «Медный всадник»? И разве такой «отлет» от текста не ведет к углублению понимания не только трагедии поэта и его эпохи, но и общей закономерности? И разве не предстает в таком освещении «Медный всадник» как предупреждение? И разве не об этом говорит сцена – Клим Самгин перед Медным всадником в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина»? Ведь справедливо утверждает М. Кузьмин:

«...художник творит свое творение, но и творение продолжает творить: оно ставит вопросы, восстанавливает вечный спор между “есть” и “суть”. Включаясь в этот спор не по правилам, зритель становится философом» [См. дет.: 17].

Одним словом, так или иначе, но «Медный всадник», пройдя через опыт постмодернистского сознания,⁸ с его тягью к синергетике, смелостью сопоставлять и сплавлять в неожиданную целостность, на первый взгляд, не связанные между собой явления, будет раскрывать в себе новые, ранее не замеченные или слабо акцентированные смыслы. Более того, пушкинская концепция чело-

века, представленная в «Медном всаднике» и «подсвеченная», прежде всего, «Евгением Онегиным» и «Борисом Годуновым», будет стимулировать мысль в направлении дальнейшего развития концептуальных представлений о человеке, его сущности.

На наш взгляд, это опирающиеся на синергетическую закономерность явление – *творение продолжает творить* – позволило О. Богдановой обнаружить в тексте «Медного всадника», кроме уже рассмотренных здесь, и другие, более сложные коды. Эти коды базируются уже не на созвучиях, но могут быть услышаны и расшифрованы только с привлечением автобиографических, иногда, кажется, совсем малозначительных эпизодов, таких, как лицейская забава, которая и послужила ключом к раскрытию «ассонансно-аллитерированной звучной анаграммы Вильгельм // Евгений». В результате за именем литературного героя поэмы «Медный всадник» у О. Богдановой правомерно замаячила тень реальной личности – Кюхли. А при напоминании сцены встречи с арестованным В. Кюхельбекером обнаруживается и незримое присутствие самого А. Пушкина, «угадывается» состояние его души и дум. Такая сложная, можно сказать, многоярусная конструкция пушкинской образной системы была в свое время отмечена *погруженным в Пушкина Ю. Тувимом* [39, 421], писавшим об этом в юбилейные дни 1957 г. в газете «Трибуна люду»:

<...> innych poetów kochamy, w Puszkinie jesteśmy zakochani. Źródło tego specyficznego stosunku do Puszkina należy szukać w pewnej rzadkiej właściwości jego geniuszu: nie znam drugiego poety, za którego każdym utworem stałby nieodstępnie żywy człowiek – on właśnie -Aleksander Puskin <...> I to właśnie, to niepodzielne współistnienie człowieka genialnego i po prostu człowieka, wprawia nas w radość: że oto zjawił się ktoś bliski, swój, jakiś wspomniały krewny[Цит. за: 43]⁹.

Однако если польский поэт только указывает на присутствие А. Пушкина – как живого человека – за каждым его произведением, то О. Богданова доказательно обнажает это невидимое, но осязаемое присутствие в «Медном всаднике» путем рядоположения – широко известных, но существовавших в тезаурусе читателя отдельно от пушкинского произведения – биографических эпизодов с текстом поэмы. Среди них особенно важен один, произошедший 26 октября 1827 г. и потрясший поэта, который «по пути из Михайловского в Петербург на станции Залазы Псковской губернии... случайно встретил узника Вильгельма Кюхельбекера, этапиремого из Шлиссельбургской крепости в Динабургскую» [3, 29]. В результате *слово*, соотнесенное с жизненным фактом, создает возможность представить и внутреннее состояние А. Пушкина в момент создания поэмы. И, выявляя в нем, говоря словами Р. Вагнера, *истинного человека* [8, 547], с его мышлением и чувством, воспринять поэта духовно близкородственным и приближенным.

Как известно, Рене Декарт в труде «Первоначальная философия» (1644) писал:

«Под словом “мышление” я понимаю все то, что совершается в нас осознанно, поскольку мы это понимаем. Таким образом, не только понимать, хотеть, воображать, но также и чувствовать есть то же самое, что мыслить» [13, 316.]

Иначе: сказавши «*Cogito ergo sum*» (в смысле *Я есмь*, заключающее в себе деятельность), – философ *стремился тем самым спаять мышление и чувства в неразрывную целостность*. Декартовское суждение служит основанием для того, чтобы в должной мере оценить выявленное О. В. Богдановой присутствие в подтексте «Медного всадника» не только В. Кюхельбекера, который в сопоставлении с образом Евгения тоже обретает некое обобщенное значение, стимулирующее последующие проникновения в содержательные пласты поэмы, но и присутствие в затекстовом пространстве А. Пушкина. Эффект присутствия поэта – с его духовностью и душевным состоянием в момент написания «Медного всадника» – очень важен: вспоминается и отношение поэта к декабристам, идеалам декабризма и восстанию, что не одно и то же. Следует подчеркнуть, что О. Богданова, обращаясь к страницам биографии поэта, к лицейской игре, при анализе «Медного всадника» тем самым дает возможность понять и глубоко почувствовать то, что А. Пушкин, прибегая к своей эрудиции, одновременно рассчитывал и на эрудицию читателя, воспринимая его «*n(p) освященным*» (графика О. Богдановой). Ведь без обогащения своего тезауруса он многое не охватит ни в «Медном всаднике», ни в «Евгении Онегине». Вот почему для наиболее полного постижения, например, смысла романа – через прием перечисления, через осознание его смыслообразующей функции – необходимо читать комментарии к нему и Ю. Лотмана [20], и В. Набокова [25]. Сам прием не является открытием А. Пушкина, он широко применялся в русской поэзии XVIII в., пользовался им и его дядя – Василий Львович. В. Набоков, указывая на этот прием, кратко отмечает характер его применения А. Пушкиным: *не такой длинный* [25, 577]. Однако к сказанному нужно добавить еще несколько слов о способе введения в текст *приема перечня* реальных, исторически значимых ближайших пушкинских предшественников (почти современников) и современников, о функциональной и смыслообразующей его ролях. Во-первых, эти лица не всегда представлены в одной строфе, как, например, в XVIII строфе первой главы (*Фонвизин, Княжнин, Семенова, Катенин, Шаховской, Дидло*) [27, V, 16]. Иногда они разбросаны по строфам и тем не менее это тоже перечень: «...ждет его *Каверин*» (гл. 1, XVI), «*Второй Чадаев, мой Евгений*» (гл. 1, XXV); «*Вы, школы Левшина птенцы*» (26, V, гл. 7, IV), «*Старик Державин нас заметил*» (26, V, гл. 8, II). Всеохватывающее, общее значение таких перечислений заключается в своеобразном *документировании* художественного единичного образа / типа или образа множеств, например, целого

поколения или его части - «...*Левшина* птенцы»; «...*нас* заметил». Но при этом есть и добавочные оттенки, которые обнаруживаются в том случае, если читатель откликнется на предложение А. Пушкина и, пожелав стать «*п(р)освященным*», не ограничится только краткими комментариями, где для современного читателя поясняется, кем был названный в тексте реальный, но оставшийся в истории человек – П. Катенин(1792-1853), или А. Шаховской (1777-1846), или А. Лахутина (1802-1875) etc. Недостаточно и обращение к комментариям Б. Томашевского, Н. Бродского, Ю. Лотмана и В. Набокова, хотя все они представляют большой исторический и историко-литературный интерес даже безотносительно к пушкинскому тексту не только для понимания эпохи, но и ее человека. Взять хотя бы такой фрагмент:

«– Как *dandy* лондонский одет... – Ориентация русских щеголей на английский дендизм датируется началом 1810-х гг. В отличие от петиметра XVIII в., образцом для которого был парижский модник, русский денди пушкинской эпохи культивировал не утонченную вежливость, искусство салонной беседы и светского остроумия, а шокирующую небрежность и дерзость обращения» [20, 550].

Это лотмановское пояснение приоткрывает еще одну особенность пушкинского понимания человека: в индивидуальности он видел воплощенные черты поколения определенной эпохи, одновременно осознанные и как типологическое свойство, взятое вне времени. Становится очевидной проявленная характеристика протестной формы молодых людей в переломные исторические моменты – демонстративное шокирование внешним видом и поведением.

Однако комментарии не являются достаточными для того, чтобы путем *сотворчества* представить пушкинского человека и его судьбу во всем многообразии индивидуально проявляемых типологических свойств. Для этого требуется и вдумчивый интерес реципиента к судьбам названных поэтом людей, и обращение к их жизнеописаниям, и расширение фоновых знаний, что способствует возникновению специфической игры *затекста* и *претекста* с текстом романа. Так, знание жизнедеятельности Петра Павловича Каверина позволит соотнести его не только с Онегиным (*разочарование*), но и – благодаря строке «*С душою прямо геттингенской*» – с Ленским,¹⁰ про которого сказано: «*Он верил, что друзья готовы / За честь его принять оковы...*»... Ведь этот, говоря словами В. Вацура, *порыв экзальтированной геттингенской дружбы, почти влюблённости* [9], характеризующий каверинский круг единомышленников, не чужд был ни Онегину, ни самому А. Пушкину, с его культом дружбы, памяти и размышлений о ней: «*Друзья мои, прекрасен наш союз! / Он как душа неразделим и вечен...*» («19 октября 1825») [27, II, 273]. О том, что дружба относилась поэтом к высшим духовным ценностям, говорит хронология его стихов, посвященных лицейской годовщине и носящих в определенной мере доверительно исповедальный характер - «19 октября 1827» [27, III, 35],

«19 октября 1828» [27, III, 80], «19 октября 1831 г.» [27, III, 238], «19 октября 1836» [27, III, 374–376]. Для наибольшего понимания пушкинской концепции человека и его восприятия дружбы как ценности у романтиков служит привлечение стихов поэта, посвященных П. Каверину. В результате при восприятии романа возникает углубляющая смысл игра между отдельной реальной исторической личностью и обобщенным художественным образом. Онегин предстает одновременно равным и не равным как П. Каверину, так и А. Пушкину: они сходятся между собой только в отходе от мировоззренческих представлений Владимира Ленского. Но и разнятся они именно в том, в чем сходятся. У П. Каверина разочарование – это не онегинский *сплин*: оно намного сильнее, чем у Онегина, даже катастрофично по своей сути, означая утрату смысла самой жизни. Однако он все-таки что-то делал: то уходил в отставку, то снова возвращался на службу, тогда как Евгений вел праздную светскую жизнь. Что касается А. Пушкина, то он иначе посмотрел на реальную жизнь и иначе строил свои отношения с ней: понимая ее, он свое разочарование – у него это было признаком роста – всю свою жизненную энергию направлял в творчество, видя в нем смысл, спасение и предназначение. Эта то самое понимание смысла человеческого существования, с которым созвучна бердяевская концепция предназначения человека: философ, разрабатывая ее в своих книгах «Философия свободного духа» (1927), «О назначении человека» (1931), «Царство духа и царство кесаря» (1939-1951), неизменно апеллирует к А. Пушкину. Одна из работ Н. Бердяева, написанная в бурные революционные годы, носит емкое название «Кризис искусства» (1918), который означал коренную перемену в самом художественном мышлении. В сущности речь идет об общей закономерности, которая проявилась и у А. Пушкина. Говоря о своем отходе от олицетворенного в Ленском романтического взгляда на жизнь, поэт продемонстрировал не только новое художественно-философское мышление, направив литературу по реалистическому пути, но и тип нового человека. Этот человек в своем сознании как бы объективировал Ленского, который когда-то был им самим, а в новых условиях стал его антиподом – в отношении к жизни и к людям. Здесь нет необходимости возвращаться к трактовкам образа Ленского – он глубоко осмыслен в пушкиноведении – достаточно отметить, что его внешний портрет, так органично гармонирующий с внутренней сущностью романтического героя в искусном изображении А. Пушкина, идеально воплощает в себе и ту концепцию человека, которая сложилась у поэтов и философов эпохи романтизма:

Поклонник Канта и поэт.
Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч.

[27, V, 38–39]

И эта концепция ложилась в основы жизнотворчества целого поколения, она была путеводной звездой у многих, в том числе и – на самом раннем этапе формирования личности – у А. Пушкина, польских филоматов, а значит, и у А. Мицкевича, который был «*jeden z pierwszych apostołów filomatyzmu*» («одним из первых апостолов филоматизма») [46, 98].

Закономерно то, что А. Пушкин и А. Мицкевич в какой-то момент оказались «под одним плащом»¹¹: *человек и его жизнотворчество* воспринимались ими согласованно, что выражалось и в их культе дружбы, оставшейся неизжитой ими до конца их дней. Столкнувшись не без душевной боли в острых принципиальных противоречиях, они оба сохраняли память о ней. А. Мицкевич, намного переживший А. Пушкина, не отступая от своей принципиально противоположной позиции, с какой-то особой проникновенностью говорит о нем, о его романе «Евгений Онегин» в своих парижских лекциях о славянской литературе в 1841-1842 гг.[39], а некролог подпишет: «Друг Пушкина». Во всем этом было что-то созвучное с пушкинской ностальгией по молодости, по тому, что было в Ленском:

Но грустно думать, что напрасно
Была нам молодость дана,
Что изменяли ей всечасно,
Что обманула нас она;
Что наши лучшие желанья,
Что наши свежие мечтанья
Истлели быстрой чередой,
Как листья осенью гнилой.
Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд,
Глядеть на жизнь как на обряд,
И вслед за чинною толпой
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей.

[27, V, 170]

Ностальгический характер строфы – многовекторный по своей адресной направленности: здесь и авторское лирическое переживание, и философские раздумья о поколении Ленского, и усиление сожаления о Ленском, которое возникает при обратном чтении после стиха: «*Несчастной жертвой Ленский пал*» [27, V, 181].

В строфе обращает на себя внимание смыслообразующая *игра* с синтаксическими конструкциями в четвертой и пятой строке, где придаточное предложение присоединяется союзным словом *что*. Игра возникает благодаря строфе, где каждый стих начинается с прописной буквы. Изъятые из целостного текста два стиха в отдельный фрагмент: «*Что* наши лучшие желанья, / *Что* наши свежие мечтанья», – подсознательно воспринимаются как самостоятель-

ные анаграмматические предложения. Ответ на вопросы содержится в легко рит(ф)мически возникающем слове **ничто**: «Что? Что? – Ничто». А это в свою очередь придает слову «истлели» выразительную визуальность, подчеркивая тщету романтических устремлений.

Говоря о пушкинской концепции человека, нельзя не обратить внимания на отношение поэта к Петербургу, Петру Первому и на разное видение этого отношения современными исследователями. Путь к разгадке, на наш взгляд, указан в статье Н. Бердяева «Астральный роман (Размышление по поводу романа А. Белого “Петербург”»), где сказано:

«Было что-то странное, жуткое в возникновении Петербурга... <... Магической волей Петра возник Петербург из ничего, из болотных туманов. Пушкин дал нам почувствовать жизнь этого Петербурга в своем “Медном всаднике”» [1, 36].

В бердяевской мысли ключевым словом является *жизнь*, которая многоаспектностью своего проявления и провоцирует разность в подходах, делая понятным их обоснованность. Так, С. Бураго заподозрил в словах «Люблю тебя, Петра творенье...» некую умышленную декларативность, подтверждая это знанием трагической судьбы Пушкина, тем, что поэт не мог любить Петербург, «исподволь приводившего его к дуэли» [7, 591-592]. Е. Сверстюк, напротив, пишет о любви А. Пушкина к Петербургу. Цитируя из «Медного всадника» признания поэта: «Пишу, читаю без лампы...», – он добавляет задушевное: «Для Пушкина все было родным...» [32, 9]. Однако оба, несмотря на противоположность восприятия одических строк поэмы, исходят только из психологических оснований. Понимание А. Пушкиным исторической значимости Петра Первого и признание необходимости мощной созидательной энергии для жизни как таковой содержится в концепции О. Богдановой, которая, анализируя *Вступление* к «Медному всаднику», говорит о звучании «ярко выраженного акцентно субъективированного голоса автора, его лиризованного признания в высокой и вечной любви “Петра творенью”» [3, 8]. Внимание заслуживает то, что исследовательница пишет о любви к Петербургу как *творению* Петра. Именно этот акцент связывает текст *Вступления* с пушкинской концепцией человека и во многом делает оправданным завершение статьи О. Богдановой о «Медном всаднике», которое по своей содержательности – больше, чем вывод. Оно явно становится кодовой проблемой, которая требует дальнейшей расшифровки: «...памятник славы и трагедии». В расшифрованном виде это завершение выводит поэму за рамки русской истории и одновременно остается ее страницей. Метафизический аспект тоже очевиден и вызывает раздумья о сакральной сущности Дома, взятого в его метафорическом смысле и понимаемого как Отечество. Перед А. Мицкевичем предстал Дом- Отечество. Так писал Б. Кежин (Bronisław Kieżun (1914-1984) в стихотворении «Adam Mickiewicz», раскрывая мечту поэта о времени, «Когда народы распри позабыв / В великую

семью соединятся» [27, III 278]: «On Puszkinowi opowiadał o tym, / Zakochany w Ojczyźnie-w swoim domu» [Цит. за: 42]. (Он Пушкину рассказывал о том, влюбленный в Отечество – в свой дом»). Тогда как А. Пушкин в поэме «Медный всадник» употребил слово Дом в доминантном его значении, как очаг. Контроверзная его трактовка представлена, в частности, у А. Гуковского (дом – символ мещанства) и у С. Бураго (символ независимости). Не нужно думать, что А. Гуковский, глубокий и тонкий знаток творчества поэта, *не* понял поэта и его Евгения в «Медном всаднике», когда в книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (1948) писал:

«...Евгений побежден, потому что его цели – только частные, только человечески-интимные, личные <...>» [12, 403].

В доказательство приведены и строки монолога героя из первой редакции поэмы со словами: «Кровать, два стула, шей горшок / Да сам большой... Чего же боле?» [12, 405].

Это не ошибка прочтения А. Пушкина, а обусловленная контекстом конкретно-исторического времени с его идеологическими установками и жизненными ценностями позиция по отношению к *дому*, при которой интересы дома почти поглощаются интересами «всеобщего блага» и высокими целями. При всей кажущейся высоте они, как это впоследствии докажет Ч. Милош в III главе «Кетман» из книги «Порабощение разума» (1953) [22, 56-70], приводят к утрате личностного начала в человеке и его независимости, с чем фактически не мирился А. Пушкин, правоту которого доказала история.

Вернее будет сказать, что А. Гуковский вступил в диалог, но не с А. Пушкиным, а с его героем, рассматривая его мечты с позиции человека своего поколения, позиции, которая может быть теперь оценена как жертвенность, представляя собой только исторический интерес.

Однако в процессе осмысления Второй мировой войны, которая внесла свои коррективы, взгляды на *Дом* стали резко меняться: он под разным углом зрения попадает в центр писательского внимания. А вместе с тем иным предстает и сам человек, о чем свидетельствуют поэма А. Твардовского «Дом у дороги» (1942-1946), драма Л. Леонова «Золотая карета» (1946, 1957, 1964), роман Г. Белля «Woharst du, Adam» («Где ты был, Адам?», 1951), «Haus ohne Hüter» («Дом без хозяина», 1954), завершающий тетралогию «Братья и сестры» Ф. Абрамова роман «Дом» (1978) и др. Но как ни различны подходы писателей к проблеме *человек – дом*, их объединяет вопрос *о его счастье*. И если вдуматься, то за каждым текстом звучит пушкинское: «А счастье было так возможно, / Так близко!.. Но судьба...» [27, XLVII, 189]. И это ускользнувшее на веки *счастье* у Л. Леонова связано с потерей дома. Архетипный образ *Дома* осмысливается писателем как основа жизни и по-пушкински, с использованием архетипных образов пищи: у Пушкина «... и сам большой и *шей горшок*»; у Л. Леонова – сакральный *черный хлеб*. В пьесе «Золотая карета» на вопрос Кареева: «Так

что же, по-вашему мнению, прежде всего надо человеку в жизни?» – заданный при встрече фронтовику полковнику Березкину – следует ответ:

«Сперва – чего не надо. Человеку не надо дворцов в сто комнат и апельсиновых рощ у моря. Ни славы, ни почтения от рабов ему не надо. *Человеку надо, чтоб прийти домой...* и дочка в окно ему навстречу смотрит, и жена режет черный хлеб счастья. Потом они сидят, сплетя руки, трое. И свет из них падает на деревянный некрашеный стол. И на небо» [18, 602].

С Л. Леоновым солидаризуется сербская поэтесса Десанки Максимович, лирическая героиня которой, мечтая о возвращении любимого с войны, рисует такую картину «простого человеческого счастья»: он «свежий хлеб старательно нарежет», а она «насыплет в солонку соли»... [22].

Все это говорит о том, что пушкинское понимание *дома* актуализуется и осознается не только как символ личной независимости: «*Мой дом – моя крепость*», но как *Бытие*. На сегодня проблема Дома у А. Пушкина глубоко разработана В. Непомнящим. Проанализировав пушкинские тексты, ученый доказал, что Дом для поэта – «ценность важнейшая, коренная, бытийственная» [26, «Под небом голубым»]. А это в свою очередь характеризует и концепцию человека в художественно-философской системе А. Пушкина, которая находится в непосредственных диалогических отношениях с концепциями человека у других писателей, в частности европейских. Однако для полноты представлений об ее функционировании в художественном сознании XX и первой трети XXI вв. необходимо указать хотя бы на некоторые казалось бы очень отдаленные, но тем не менее возникающие переклички его мыслей с мыслями о человеке, например, современных польских поэтов, в частности, – Чеслава Милоша, Виславы Шимборской и Збигнева Герберта.

Одна из проблем, поднятых А. Пушкиным, – проблема возвращения человека в *среду*, бывшую когда-то *своей*, но ставшую *чужой*. В основе концепции *человек в своей / чужой среде* лежало то, что происходило с А. Пушкиным после возвращения его из ссылки в 1826 г., о чем с особой остротой и проникновенностью писал В. Вацуро в «Открытой филологии» [См.: 21]. Ценность этой работы ученого состоит в том, что ему удалось раскрыть глубинные пласты пушкинского понимания особого одиночества человека, находящегося в кризисной духовной изоляции, через свой личный многострадальный трагический опыт. И вот нечто близкое наблюдается в произведениях Ч. Милоша в двух направлениях: человек, попавший в грозно измененный мир («*O książce*», «*O книжке*») [23, 16], и человек, сопротивляющийся порабощению разума [24]. В первом случае Ч. Милош, хорошо знающий поэзию А. Пушкина [См.: 24, 10; 39, 246, 396, 421], пошел – независимо от него, тем же путем – путем противопоставления ушедшего типа человека новому, измененному в своем восприятии мира, что было вызвано Первой мировой войной и *законами*, «*które czerwona przesłania kurzawa*» [23, 16] (которые принесла красная пыль). Не бездушевной

боли и сожаления поэт пишет: «Już nam z twoich kart nigdy nie zaświeci mglisty / wieczór na cichych wodach jak w prozie Conrada, / ani chórem Faustowskim niebo nie zagada / i czoła zapomniany dawno śpiew Hafiza, / chłodem swoim nie dotknie, głów nie ukołysze» [23, 16]. (Уже нам никогда с твоих страниц не засветится мглистый / вечер на тихих водах, как в прозе Конрада / даже и фаустовским хором небо не отзовется, / и лба давно забытое пенье Хафиза, / холодом не коснется, головы не убаюкает). Однако и его лирический герой в дальнейшем найдет выход в творчестве, подхватив фаустовский мотив [41, 220]. Поставленная Ч. Милошем проблема человека, сопротивляющегося порабощению разума, может быть рассмотрена в контексте ее разработки А. Пушкиным в «Медном всаднике», «Везувий зев раскрыл», «И делу своему владыка сам дивился» и др., где *человеческая личность и ее судьба* представлены в *борении двух сил* [См.: 20, 294 -299].

Таким образом, сопоставление концепций человека у Ч. Милоша и А. Пушкина может создать картину изменений в духовном мире человека, происшедших в результате пережитых им социальных потрясений на протяжении XIX-XX вв., в плане приобретений и утрат.

Особый ракурс видения пушкинкой концепции человека возникает при установлении переключек – созвучных и контрверзных – при рядоположении призываний А. Пушкина, в том числе таких, как «Поэт и чернь» и др., и концептуальной поэмы «Pan Cogito» З. Герберта, где речь заходит о связи человека с родом, где он предстает в своей силе и слабости, в отношении к славе, где он должен идти вперед, невзирая ни на что, чтобы быть достойным великих предков.

Ассоциативно образуются отдаленные смыслообразующие переключки А. Пушкина с В. Шимборской. Так, игра смыслов возникает, между сценой в пушкинской трагедии – «Красная площадь. Народ» («Борис Годунов»), где Бориса упрашивают быть царем: «*Неумолим! Он от себя прогнал / Святителей, бояр и патриарха <...>. О Боже мой, кто нами будет править?*» [27, IV, 224]-и стихотворением В. Шимборской «W rzece Heraklita», где «*ryba wymyśliła rybę nad rybami* (рыба придумала рыбу над рыбами), / *ryba klęka przed rybą, ryba śpiewa rybie* (рыба встаёт на колени пред рыбой, рыба поет рыбе), / *prosi rybę o lżejsze pływanie* (просит рыбу о лёгком плавании) [45]. Рядоположение этих отрывков из стиха «W rzece Heraklita» создает эффект «комментария» к происходящему в «Борисе Годунове», заостряет трагизм, заключенный в парадоксальности социальных отношений. Одновременно этим провоцируются размышления в философском, психологическом, социальном и историческом аспектах, ставится вопрос о неизбежности выбора между *равенством* и *неравенством* (подчиненностью), необходимости сохранения личного достоинства и свободы.

Еще более отдалены отзвуки поэзии А. Пушкина в других стихах В. Шимборской. Однако они слышны и не только: особенность этих отзвуков заключена в том, что они создают широчайшее лирико-философское пространство

в границях *Пушкин-Шимборська*, притягиваюче к себе поетов, ставлящих перед собою цель раскрыть природу и сущность человека. Именно такую задачу решает польская поэтесса в стихотворении «Sto posiech»[31;44], где она, создавая уникальную картину формирования через упорство, творческий труд *homo sapiens(a)*, определила в первой строфе дерзкие его желания как жизненные константы, стимулирующие действия *homofaber (a)*: *счастье, правда, вечность*: *Zachciało mu się szczęścia / zachciało mu się prawdy / zachciało mu się / wieczności / patrzcie go!* [Цит. за: 31, 251] (Захотелось ему счастья / захотелось ему правды / захотелось ему вечности / смотрите-ка на него!). И все это проходит сквозными мотивами через творчество А. Пушкина, как и ситуация, выраженная В. Шимборской в краткой формуле- «rozumem gani rozum» («разумом гонит разум»). А определение человека – «słowem: prawie nikt» (словом, никто) позволяет рассмотреть это как проблему в трехчастной парадигме: Г. Державин («Бог») – А. Пушкин («Поэт и толпа», «Пророк») – В. Шимборская («Sto posiech»). Это же можно сказать и о таком поэтичном тезисе, как «ale wolność mi w głowie, wszeczwiedza i byt / poza niemądrym mięsem, / patrzcie go!» [Цит. за: 31, 251] (но свобода в его голове, всеведение и бытия / вне глупого мяса, / смотрите-ка на него!). И наконец, у А. Пушкина во всем его творчестве есть отклик на удивленно-восхищенный возглас поэтессы: «Sto posiech, bądź co bądź. / Niebożę. / Istny człowiek» [Цит. за: 31, 251]. (Вот потеха, будь что будет. / Бедняга. / Истинно человек).

Отмечая отдаленные пушкинские переключки с современными европейскими поэтами, надо иметь в виду и слова В. Державина о том, что А. Пушкин пришел в Европу раньше Л. Толстого и Ф. Достоевского [14, 481]. Однако эта проблема, как и дискуссионно освещенная Ч. Милошем специфика вхождения А. Пушкина в польскую литературу [24, 64], оставаясь недостаточно изученной, требует нестандартных подходов для своего раскрытия.

Изложение размышлений, направленных на раскрытие темы статьи, подходит к своему завершению, поэтому в заключение следует добавить несколько итоговых слов.

Во-первых, даже на основании только сказанного в этой статье можно с уверенностью утверждать: у А. Пушкина в его художественно-философской системе человек концептуально охвачен не только во всех своих основных определяющих его смыслах – *homo sapiens, homo faber, homo feriens* и в определенной мере *homo symbolicus* – но и как человек, осмысляющий себя. И все это изображено и выражено писателем-мыслителем с акцентацией на тех или иных доминантных проявлениях, пропущено им через самого себя, через всю свою трагически молниеносную жизнь и через познание человеческого существования: *Бытия*, традиционно понимаемого как *сущее*, и *Бытия / сознания*, которое А. Пушкин, говоря хайдеггеровским языком, *умел спрашивать* и в которое *вслушивался*. И оно у него представлено, если глянуть с точки зрения современной философии, как *при-существо* (Da-sein) *тут* и *сейчас*, взятое в понятие М. Хайдеггера, говорившего: «Поскольку для мысли в “Бытии

и времени” существенно важно осмысление бытия-вот» [34, 205]. Упоминание здесь М. Хайдеггера вполне уместно, потому что философ искал пути спасения человечества, теряющего в погоне за материальной выгодой духовность. И в этой ситуации особенно актуально звучат две мысли В. Непомнящего: «Трагедия России – прежде всего духовная трагедия» и «Пушкин – современный писатель, и слушать его надо так, как слушаем мы врача, объясняющего природу нашей болезни» [26, «Центральное явление нашей культуры»]. В связи с этим в диалогичной перекличке мнений о человеке – и о пушкинской концепции его – складывается своеобразная игра, в которой начинает игнорироваться временная последовательность высказывания мысли. И суждения, например, Н. Бердяева могут восприниматься то как предшествующие, то как продолжающие мысли о *Бытии* М. Хайдеггера и о А. Пушкине В. Непомнящего и др. Они как бы начинают вращаться, взаимодействуя друг с другом. И в круговорот идей и представлений входит голос Н. Бердяева:

«...в познании, – говорит он, – осуществляется творческое призвание человека. <...> Отблеск утраченного рая есть в искусстве, в поэзии, и человек приобщается в них к мгновениям райского блаженства через творческий экстаз, т. е. через свой творческий путь вверх. Отблеск рая лежит на поэзии Пушкина, в ней преодолевается тяжесть “мира”. Искусство Пушкина и не христианское, и не языческое искусство, а искусство райское. Но и в нем райское достигается через творчество человека, через путь человека, а не через возврат к первоначальной природе» [2, 244].

Н. Бердяеву вторит Л. Шестов, который согласуется и с представителем последующего поколения – В. Непомнящим, говоря: «Бог благословил его. <...> как некий херувим он несколько занес нам песен райских”. Пушкин редко оглядывается назад, проверяет, допрашивает» [37, 327]. Допрашивая, А. Пушкин, в своем стремлении познать человека обнажает необходимость найти ответ на его предназначение: «Жизнь, зачем ты мне дана?» [27, III, 62], в этом же аспекте может рассматриваться и стихотворение «Поэт». А стихотворения «Дар напрасный, дар случайный...» и «Стою печален на кладбище» направляют интенции в сторону философского осмысления самого таинственного явления, каким и является *Жизнь*. При этом следует не упускать из виду разнообразие диалогических отношений, складывающихся между реципиентами А. Пушкина. Нельзя не учитывать отдаленных перекличек самого А. Пушкина, существующих помимо непосредственных связей, вернее, его голоса, который, доносясь из далекой первой трети XIX-го в XX и XXI вв., оттеняет голоса современных поэтов, прежде всего европейских, обогащая их произведения философского характера добавочными смыслами. Идя к Пушкину, ища у него ответов на вопрос: *что такое человек и каков он?*-идем к самим себе.

«В произведении искусства, – говорит Ф. В. Й. Шеллинг, – отражается тождество сознательной и бессознательной деятельностей. Однако их

противоположность бесконечна.<...>Художник как бы инстинктивно привносит в свое произведение помимо того, что выражено им с явным намерением, некую бесконечность, полностью раскрыть которую не способен ни один конечный разум» [36, 478].

Этот тезис Ф. В. Й. Шеллинга, легко переосмысляемый применительно к пушкинскому наследию, дает право утверждать, что оно содержит в себе и тот *бесконечный*, неисчерпаемый по своей глубине смысл, который раскрывает перед человеком дальнейшие пути в его понимании своей сущности.

Примечания

1. Стихотворение из одноименного романа Германа Гессе. Перевод Лины Костенко [11, 438].
 2. Кене или Кенэ (François Quesnay, 4. 06. 1694 – 16. 12. 1774) – французский экономист, основоположник школы физиократов. Н. Руденко как сторонник экономической программы Ф. Кене был поддержан академиком Д. Сахаровым, который, прочитав «Энергию прогресса», согласился выступить в роли официального консультанта по вопросам физики [См. дет.: 35, 8].
 3. В энциклопедическом словаре «Литературный Санкт-Петербург. XX век» о статьях О. В. Богдановой – известного талантливого литературоведа и организатора науки – в частности, сказано: «В 2013 ... подготовила *спорные* и проблемные статьи...», что, на наш взгляд, требует уточняющей корректировки: «написала проблемные статьи, *призывающие* к дискуссии и *стимулирующие* научную мысль» [19, 271-273].
 4. Аналитическое осмысление Ю. Лотманом переносного значения стихийных образов в пушкинском творчестве [20, 208] не только подтверждает правомерность соотнесения картины наводнения, воспринятой как бунт природы, с восстанием декабристов, но и подчеркивает необходимость раскрытия этого метафорического смысла разбушевавшейся стихии. Иначе будет не вполне понятен финал поэмы [20, 295-299].
 5. О жесткости изощренной расправы Ивана Грозного с новгородцами свидетельствует казнь одного из составителей «Великих Четвх-Миней» и предтечи меценатов-купцов, построившего на свои деньги несколько церквей, – боярина Федора Сыркова, которого сначала окунули в ледяную воду Волхова, а затем живьем сварили в котле [См. подробно: 33].
 6. Самая полная публикация работы О. В. Богдановой «Наше описание вернее...» (А. С. Пушкин): образы Петра и бедного Евгения в поэме «Медный всадник» осуществлена в научно-монографическом издании Санкт-Петербургского университета. Журнальный вариант подается без рисунка Пушкина на странице его рукописи, где изображены повешенные декабристы. А между тем это не иллюстрация к тексту, а визуальный ряд, который, взаимодействуя с богдановским текстом, входит в его структуру, связывается с ним системно и тем самым подчеркивает правомерность соотносительности имен Евгений / Вильгельм.
 7. В связи с тем, что научно-монографическое исследование О. В. Богдановой вышло малым тиражом, приведем расширенную выписку из ее работы: «Выбор стихов, а точнее имени П. А. Вяземского в этом контексте тоже оказывается не просто мотивированным, но и смыслоемким, семантически значимым. Пушкин действительно опирался на образный ряд стихотворений Вяземского – однако п(р)освященному читателю он подсказывал аллюзию не на “Разговор...” и даже не на “Петербург”, а на стихотворение “Море”, написанное Вяземским летом 1826 г., сразу после известия о казни пяти декабристов, которое тот получил в Ревеле. По мысли Пушкина, имя Вяземского неизбежно должно было обратить “догадливого” читателя к известному стихотворению “Море”, в котором поэт воплощал образ восстания и его участников в символическом ракурсе, скрывая, вуалируя, маскируя их под образом морских волн, бурных и пенистых морских дочерей – с их “влажным сапфиром”, “светлой чистотой”, “прекрасными таинствами откровения”. Прием природного параллелизма позволял Вяземскому заместить образы пугающей и замалчиваемой реальности не менее выразительными и по-своему “говорящими” образами морской стихии, воссоздающей “мировое слово друга”, “отзыв” его “песням и мечтам» [3, 16-17].
- Важно и напоминание О. В. Богдановой о метафоричности образа стихии в пушкинском творчестве: «В этом смысле временная близость размышлений Пушкина о восстании Пугачева подсказывает механизм рождения и воплощения фольклорной образности в еще только обдумываемом романе

писателя: подобно морской стихии, снежная стихия (буря, метель) в последующем будет формировать в романе о Петруше Гриневе образ стихии народной (сцена появления вождя, будущего главаря Пугачева, из снежного бурана)» [3, 17]. Исследовательница, не приходя в противоречие с лотмановской трактовкой, тем не менее – благодаря словосочетанию в *еще только обдумываемом романе* «Капитанская дочка» – делает акцент на постоянном размышлении А. Пушкина над страшной, неукротимой и разрушительной силой стихийного бунта, когда в человеке пробуждается зверь. Уже сама цитата, данная в сноске, призвана ассоциативно актуализировать в памяти наших современников стремление декабристов добиться освобождения от тирании «организованным путем», не пробудив при этом стихийных выступлений, которые таились в угрозе Евгения: «Ужо тебе!»

^{8.} См. об этом подробнее в монографиях О. В. Богдановой [4; 5].

^{9.} «<...> иных поэтов люблю, в Пушкина влюблен. Источник такого специфического отношения к Пушкину следует искать в определенном свойстве его гения: не знаю другого поэта, за каждым произведением которого неотступно стоял бы живой человек – он сам – Александр Пушкин <...>. И это именно то, то неподдельное сосуществование гениального и простого человека, приводит нас в радость: что вот явился кто-то близкий, свой, какой-то кровно близкий».

^{10.} Этот вопрос глубоко осмыслен В. Вацура[9]. Нельзя упускать из виду и его статью о Каверине в «Лермонтовской энциклопедии» [10].

^{11.} О проблематичности смысла мицкевичевского метафорического образа «под одним плащом», его актуальности и изученности подробно говорится в работе Д. Ивинского «Пушкин и Мицкевич» [16].

Список использованной литературы

1. Бердяев Н. А. Кризис Искусства / Николай Александрович Бердяев. - М.: Издание Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. – 48 с.
2. Бердяев Н. А. О назначении человека / Николай Александрович Бердяев. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
3. Богданова О. В. «Наше описание вернее...» (А. С. Пушкин): образы Петра и бедного Евгения в поэме «Медный всадник» / Ольга Владимировна Богданова. – СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2016. – 44 с.
4. Богданова О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е гг. XX в. – нач. XXI в.) / Ольга Владимировна Богданова. – СПб: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. – 716 с.
5. Богданова О. В. Роман А. Битова «Пушкинский дом»: «Версия и вариант» русского постмодерна / Ольга Владимировна Богданова. – СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2002. – 96 с.
6. Бриташинский В.О Милоше и его книге // Милош Ч. Порабощенный разум / В. Бриташинский. – СПб.: Алтея, 2003. –С. 1-23. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://krotov.info/lib_sec/13_m/il/osh_2.html.
7. Бурого С. Б. Набег язычества на рубеже веков / Сергей Борисович Бурого. – К. : Изд. Дом Дмитрия Бурого, 2013. – 672 с.
8. Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избр. работы / Рихард Вагнер. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс; СПб : TerraFantastica, 2004. –С. 421-466.
9. Вацура В. Э. К биографии В. Г. Теплякова // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). / Вадим Эразмович Вацура.-Л.: Наука. Ленингр. отд., 1983. -Т. 11. – С. 192-212.
10. Вацура В. Э. Каверин // Лермонтовская энциклопедия /Вадим Эразмович Вацура.- М.: Советская энциклопедия, 1981. -С. 212.
11. Гессе Г. Гра в бісер: роман / Герман Гессе; пер. з нім. Є. О. Поповича; худож.-оформлювач О. М. Иванова. – Харків: Фоліо, 2014. – 543 с. – (Б-ка нобелівських лауреатів). Перевод одноименного стихотворения Г. Гессе осуществлен Линой Костенко.
12. Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля / Григорий Александрович Гуковский.- М.: ГИХЛ, 1957. – 434 с.
13. Декарт Рене. Первоначальная философия / Рене Декарт - М. : Мысль, 1984. - Т. I. – С. 297-422.
14. Державин В. У задзеркаллі художнього слова. Вибрані літературознавчі праці з української та зарубіжної літератури, теорії літератури, перекладознавства, мовознавства / Володимир Державин. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2015. -756 с.
15. Драгомирецкая Н. В. А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»: манифест диалога-полемики с романтизмом / Наталия Владимировна Драгомирецкая.- М. : Наука, 2000. -256 с.
16. Ивинский Д. Пушкин и Мицкевич: История литературных отношений // [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pushkin-i-mickevich-istorija-literaturnyh-otnoshenij.html>
17. Кузьмин М. Синергетика и искусство // Соты / Михаил Кузьмин. – К.: Видавничий дім Дмитра Бурого, 1998. – № 1 [Электронный ресурс] Режим доступа: www.burago.com.ua/.../585-mikhail-kuzmin-sinergetika-i-iskusstvo

18. Леонов Л. М. Золотая карета // Леонов Л. М. Собр. соч.: В 10 т. / Леонид Максимович Леонов. -М.: Худож. лит., 1983. -Т. 7. -686 с.
19. Литературный Санкт-Петербург. XX век: энциклопедический словарь: в 3 т. – СПб., 2015. – Т. 1. – 2-е изд., испр. и доп. – 768 с.
20. Лотман Ю. М. Пушкин / Юрий Михайлович Лотман. -С-Петербург: Искусство-СПБ, 1995. – 847 с.
21. Майофис М. «Открытая филология» В. Э. Вацура// Журнальный зал /Мария Майофис. -[Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/maiiof.html>
22. Максимович Д. «Мрія про домашній спокій» // Максимович Десанка. Три вірші / Пер. з серб. Ольга Маргішева// Всесвіт. – 2004. – № 1-2.– С. 143.
23. Милош Ч.Вибрані поезії: Упор. і пер. зпол. С. О. Шевченка / Чеслав Милош. -Львів: Каменяр, 2000. – 133 с.
24. Милош Ч. Порабощенный разум / Чеслав Милош. – СПб: Алтея, 2003. –158 с. -[Электронный ресурс] Режим доступа: http://krotov.info/lib_sec/13_m/il/osh_2.htmaza
25. Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» – Перевод с англ. / Владимир Владимирович Набоков.- СПб «Искусство-СПБ», «Набоковский фонд» 1998. – 928 с.
26. Непомнящий В. С. Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы / Валентин Семенович Непомнящий – [Электронный ресурс] Режим доступа: azbyka.ru/fiction/da-vedayut-potomki-pravoslavnyx-pushkin-tossiya-my
27. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / Александр Пушкин. – М.: Изд-во АН СССР, 1956-1958. – Т. V-С. 9-213. Далее ссылки на это издание будут даны в тексте с указанием тома и страницы.
28. Раевский В. Ф. К друзьям // Поэзия декабристов. -Л., 1950.-С. 481.
29. Раевский В. Ф. Певец в темнице // Там же.- С. 476-477.
30. Руденко М. Д. Енергія прогресу. Вибрані праці з економії, філософії і космології / Упоряд. Р.А. Руденко. – / Микола Данилович Руденко. – К.: ТОВ «Вид-во “КЛІО”», 2015.- 680 с.
31. Саковець А. Поезія у перекладі: українська Шимборська: монографія / Андрій Саковець. – Люблин -Житомир: Полісся, 2006. -306 с.
32. Сверстюк Є. Гоголь і українська ніч. Есеї / Євген Сверстюк. -К.: КЛІО, 2013. -328 с.
33. Скрынников Р. Г. Иван Грозный / Руслан Григорьевич Скрынников. – М. ООО «Издательство АСТ», 2001. – 480 с. Это же: [Электронный ресурс] Режим доступа: http://militera.lib.ru/bio/skrynnikov_rg/03.html
34. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. / Мартин Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
35. Шевчук В. Український вимір загальнолюдського рятівного знання: подвижництво Миколи Руденка-мислителя // Руденко М. Д. Енергія прогресу. Вибрані праці з економії, філософії і космології / Упоряд. Р. А. Руденко. -/ Володимир Шевчук.- К.: ТОВ «Вид-во “КЛІО”», 2015. -С. 5 – 24.
36. Шеллинг Ф. В. Ф. Й. Соч.: в 2 т. / Пер. с нем. / Сост., ред., авт. вступ. ст. А.В. Гулыга / Фридрих Вильгельм Йозеф Шеллинг – М.: Мысль, 1987 -Т. I.- С. 227 - 489.
37. Шестов Л. Умозрение и апокалипсис. Религиозная философия Вл. Соловьева // Шестов Л. Сочинения / Лев ИсааковичШестов. – М.: Раритет, 1995. – 431 с. (Философское наследие)
38. Шимборская Вислава. В реке Гераклита / Пер. Руслана Винниченко [Электронный ресурс] Режим доступа:<https://www.stihi.ru/2011/01/20/5740>
39. Franaszek Andrzej. Młosz. Biografia / Andrzej Franaszek-Kraków :Znak, 2011. – 959 s.
40. Mickiewicz A. Literatura słowiańska. Wykłady w Collège de France // Mickiewicz A. Dzieła: W 10 t. / Adam Mickiewicz. – Kraków: Czytelnik,1953. – Т. X. -S. 334-338.
41. Miłosz Cz. Piesek przydorożny / Czesław Miłosz. – Kraków : Znak, -317 s.
42. Orłowski Jan Puszkini Mickiewicz. Rosyjski mit dwóch poetów pod jednym płaszczem[Электронный ресурс] Режим доступа: <http://pisarze.pl/eseje/10771-jan-orlowski-puszkini-mickiewicz-rosyjski-mit-dwoch-poetow-pod-jednym-plaszczem.ht ml>
43. Orłowski Jan Julian Tuwim w kręgu poezji Puszkina [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://pisarze.pl/eseje/6023-jan-orlowski-julian-tuwim-w-kręgu-poezji-puszkina.html>
44. Szymborska Wisława, Sto pociech[Электронный ресурс] Режим доступа: wiersze.doktorzy.pl/stopociech.htm
45. Szymborska Wisława. W rzece Heraklita [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://poema.pl/publikacja/1291-w-rzece-herak>
46. Witkowska Alina. Równieściny Mickiewicza/ Alina Witkowska- Warszawa, PW «Wiedza Powszechna», 1962. – 326 s.

Оляндер Л.К.

Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки
просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
olk32@ukr.net

**ЛЮДИНА У ТВОРЧОСТІ О. ПУШКІНА ЯК ПРИВІД
ДО ДІАЛОГУ З ПИСЬМЕННИКАМИ ХХ – ХХІ СТ.**

У статті, виходячи з характеристики О. Пушкіна, наданої йому Л. Шестовим: «...він вільно і сміливо рухається» і «ніхто з російських письменників не вмів так глибоко і напружено думати, як він», -стверджується, що в пушкінській концепції людина предстаєв русі самого життя, що ця концепція позбавлена закамінелості, її неможливо та й не треба брати в кліщі дефініції. Доведено на конкретних прикладах, що художньо-філософська думка поета завжди природно діалогічна, що його концепція людини, виходячи за межі свого часу, стимулює реципієнта розглядати її в контексті людини інших письменників, котрі живуть в інші епохи, у тому числі й наступні.

Ключові слова: анаграматичні речення, дефініція, інтенція, концепція людини, претекст, пушкінське рівняння, реципієнт, строфа, синергетика, текст.

Oliander L. K.

Lesya Ukrainka Eastern European National University
Department of Slavic Philology
olk32@ukr.net

**A PERSON IN A. PUSHKIN'S WORKS AS A REASON TO
DIALOGUE BETWEEN THE WRITERS
OF THE XX – XXI CENTURIES**

The article, based on the characteristics of A. Pushkin given by Shestov: "... he moves freely and courageously" and "none of the Russian writers could not think so deep and hard as he did", – tells that in Pushkin's concept a man appears in the movement of life itself, this concept is not petrified, it is not possible and not necessary to give some definitions for this conception. Specific examples proved that artistic and philosophical thought of the poet has always dialogic nature, that his concept of a man, going beyond his time, encourages the recipient to consider it in the other writers' context of a man who live in other times, including the following.

Keywords: anagrammatical sentence, definition, intention, the concept of a man, Pushkin equation, recipient, verse, synergetics, text.

References

1. Berdjaev N. A. (1918) *Krizis Iskusstva* [The crisis of art], Moscow, Izdanie G. A. Lemana i S. I. Saharova [in Russian].
2. Berdjaev N. A. (1993) *O naznachenii cheloveka* [About the Purpose of a Human Being], Moscow, Respublika [in Russian].
3. Bogdanova O. V. (2016) «Nashe opisanie vernee...» (A. S. Pushkin): obrazy Petra i bednogo Evgenija v pojeme «Mednyj vsadnik» [„Our description rather...” (A. S. Pushkin): The images of Peter and poor Eugene in poem „The Bronze Horseman”], Saint Petersburg, Filologicheskij fakul'tet SPbGU [in Russian].

4. Bogdanova O. V. (2004) Postmodernizm v kontekste sovremennoj russkoj literatury (60–90-e gg. XX v. nach. XXI v.) [Postmodernism in the context of modern Russian literature (60-90-ies of XX century, early XXI century)], Saint Petersburg, Filologicheskij fakul'tet SPbGU [in Russian].
5. Bogdanova O. V. (2002) Roman A. Bitova «Pushkinskij dom»: «Versija i variant» russkogo postmoderna [A. Bitov's Novel "Pushkin's House": "version and variant" of Russian postmodernism], Saint Petersburg, Filologicheskij fakul'tet SPbGU [in Russian].
6. Britashinskij V. (2003) O Miloshe i ego knige [About Milosh and His Book] – Milosh Ch. Poraboshhennyj razum [Enslaved Mind], Saint Petersburg, Alteja, available at: http://krotov.info/lib_sec/13_m/il/osh_2.html [in Russian].
7. Burago S. B. (2013) Nabeg jazychestva na rubezhe vekov [The inroad of paganism at the turn of the century], Kyiv, Izd. Dom Dmitrija Burago
8. Vagner R. (2004) Opera i drama [Opera and Drama] – Vagner R. Kol'co Nibelunga: Izbr. Raboty [The ring of the Nibelung: selected works] Moscow, Izd-vo JeKSMO-Press; , Saint Petersburg, TerraFantastica [in Russian].
9. Vacuro V. Je. (1983) K biografii V. G. Tepljakova [To V. G. Tepljakov's biography] – Pushkin: Issledovanija i materialy [Pushkin: studies and materials], Leningrad, Nauka, Leningrad. otd., vol. 11 [in Russian].
10. Vacuro V. Je. (1981) Kaverin [Kaverin] – Lermontovskajaj enciklopedija [Lermontov encyclopedia], Moscow, Sovetskaja jenciklopedija [in Russian].
11. Gesse G. (2014) Gra v biser: roman [Play beads: a novel], Kharkiv, Folio [in Ukrainian]
12. Gukovskij G.A. (1957) Pushkin i problemy realisticheskogo stilja [Pushkin and Problems of realistic style], Moscow, GHL [in Russian].
13. Dekart Rene (1984) Pervonachal'na filosofija [The original philosophy], Moscow, Mysl', vol. 1 [in Russian].
14. Derzhavin V. (2015) U zadzerkalli hudozhn'ogo slova. Vibrani literaturoznavchi praci z ukrains'koï ta zarubizhnoï literaturi, teorii literaturi, perekladoznavstva, movoznavstva [In the mirror of artistic word. Selected literary works in Ukrainian and foreign literature, literary theory, translation studies, linguistics], Ivano-Frankivsk , Misto NV [in Ukrainian].
15. Dragomireckaja N. V. (2000) A. S. Pushkin. «Evgenij Onegin»: manifest dialoga-polemiki s romantizmom [A.S. Pushkin. „Eugene Onegin”: a Manifesto of dialogue-polemics with romanticism], Moscow, Nauka [in Russian].
16. Ivinskij D. Pushkin i Mickevich: Istorija literaturnyh otnoshenij [Pushkin and Mizkevich: History of literary relations], available at: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pushkin-i-mickevich-istorija-literaturnyh-otnoshenij.html>
17. Kuz'min M. (1998) Sinergetika i iskusstvo [Synergetics and the arts] – Soty [Honeycomb], Kyiv, Vidavnichij dim Dmitra Burago, № 1, available at: www.burago.com.ua/.../585-mikhail-kuzmin-sinergetika-i-iskusstvo
18. Leonov L. M. (1983) Zolotaja kareta [The Golden coach] – Leonov L. M. Sobr. soch.: V 10 t. [Collected works, vol. 1 – 10, Moscow, Hudozh. lit., vol. 7 [in Russian].
19. Literaturnyj Sankt-Peterburg. XX vek: jenciklopedicheskij slovar': v 3 t. (2015) [Literary St. Petersburg XX-th century: encyclopedic dictionary, vol. 1 – 3], Saint Petersburg , vol. 1. [in Russian].
20. Lotman Ju. M. (1995) Pushkin {Pushkin}, Saint Petersburg, Iskusstvo [in Russian].
21. Majofis M. «Otkrytaja filologija» V. Je. Vacuro [V. Je. Vacuro's „Opened Phylology”] – Zhurnal'nyj zal, Marija Majofis [Coffee room of Maria Matios], available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/maiof.html>
22. Maksimovich Desanka (2004) «Mrija pro domashnij spokij» [Dream about Home Rest] – Maksimovich Desanka. Tri virshi [Three Poems], Per. z serb. Ol'ga Martisheva – Vsesvit [Univerce], № 1 [in Ukrainian].
23. Milosh Ch. (2000) Vibrani poezii [Selected Poems], Upor. i per. Z pol. S. O. Shevchenka, L'viv , Kamenjar [in Ukrainian].
24. Milosh Ch. (2003) Poraboshhennyj razum [Enslaved Mind] , Saint Petersburg, Alteja, available at: http://krotov.info/lib_sec/13_m/il/osh_2.htm [in Russian].
25. Nabokov V. (1998) Kommentarij k romanu A. S. Pushkina «Evgenij Onegin» [Comments to Alexander Pushkin's novel «Eugene Onegin»], Saint Petersburg “Iskusstvo-SPB”, «Nabokovskij fond» [in Russian].
26. Nepomnjashhij V. S. Da vedajut potomki pravoslavnyh. Pushkin. Rossija. My [Let the descendants of the Orthodox know. Pushkin. Russia. We], available at: azbyka.ru/fiction/da-vedajut-potomki-pravoslavnyx-pushkin-rossiya-my
27. Pushkin A. S. (1956 – 1958) Evgenij Onegin [Eugene Onegin] – Pushkin A. S. Poln. sobr. sch.: v 10 t. [Complete works, vol. 1 – 10], Moscow, Izd-vo AN SSSR, vol.5 [in Russian].
28. Raevskij V. F. (1950) K druz'jam [To a Friends] – Pojezija dekabristov [Poetry by Dekabrists], Leningrad [in Russian].
29. Raevskij V. F. (1950) Pevec v temnice [The poet in prison] – Pojezija dekabristov [Poetry by Dekabrists], Leningrad [in Russian].

30. Rudenko M. D. (2015) Energija progresu. Vibrani praci z ekonomii, filosofii i kosmologii [The energy of progress. Selected papers on economy, philosophy, and cosmology], Kyiv, TOV «Vid-vo "KLIO"» [in Ukrainian].
31. Sakovec' A. (2006) Poezija u perekladi: ukrains'ka Shimbors'ka: monografija [Poetry in translation: Ukrainian Szymborska: Monograph], Ljublin – Zhitomir, Polissja [in Ukrainian].
32. Sverstjuk Є. (2013) Gogol' i ukrains'ka nich. Eseї [Gogol and Ukrainian night: Essays], Kyiv, KLIO [in Ukrainian].
33. Skrynnikov R. G. (2001) Ivan Groznyj [Ivan the Terrible], Moscow, OOO «Izdatel'stvo AST», available at: http://militera.lib.ru/bio/skrynnikov_rg/03.html
34. Hajdegger M. (1993) Vremja i bytie. Stat'i i vystuplenija [Time and Life, Articles and speeches], Moscow, Respublika [in Russian].
35. Shevchuk V. (2015) Ukrains'kij vimir zagal'nojuds'kogo rjativnogo znannja: podvizhnicтво Mikoli Rudenkamislitelja [Ukrainian dimension universal life-saving knowledge: the asceticism of Mykola Rudenko-the thinker] – Rudenko M. D. , Energija progresu. Vibrani praci z ekonomii, filosofii i kosmologii [The energy of progress. Selected papers on economy, philosophy, and cosmology], Kyiv, TOV «Vid-vo "KLIO"» [in Ukrainian].
36. Shelling F. V. F. J. (1987) Soch.: v 2 t. [Works, vol.1 – 2], Moscow, Mysl', vol 1 [in Russian].
37. Shestov L. (1995) Umozrenie i apokalipsis. Religioznaja filosofija Vl. Solov'eva [Speculation and the Apocalypse. Religious philosophy of VL. Solovyov] – Shestov L. Sochinenija [Works], Moscow, Raritet [in Russian].
38. Shimborskaja Vislava. V reke Geraklita [In Geraklit's River], Per. Ruslana Vinnichenko [Translated by Ruslana Vinnichenko], available at: [dostupa:https://www.stihi.ru/2011/01/20/5740](https://www.stihi.ru/2011/01/20/5740)
39. Franaszek Andrzej (2011), Msłoz. Biografia, Kraków [in Polish].
40. Mickiewicz A. (1953) Literatura słowiańska. Wykłady w Collège de France – Mickiewicz A. Dzieła: W 10 t., Kraków, Czytelnik, T. X [in Polish].
41. Miłoz Cz. Piesek przydrożny, Kraków, Znak [in Polish].
42. Orłowski Jan, Puszkina i Mickiewicz. Rosyjski mit dwóch poetów pod jednym płaszczem, available at: <http://pisarze.pl/eseje/10771-jan-orlowski-puszkina-i-mickiewicz-rosyjski-mit-dwoch-poetow-pod-jednym-plaszczem.html> [in Polish].
43. Orłowski Jan, Julian Tuwim w kręgu poezji Puszkina, available at: <http://pisarze.pl/eseje/6023-jan-orlowski-julian-tuwim-w-kregu-poezji-puszkina.html> [in Polish].
44. Szymborska Wisława, Sto pociech, available at: wiersze.doktorzy.pl/stopociech.htm [in Polish].
45. Szymborska Wisława, W rzece Heraklita, available at: <https://poema.pl/publikacja/1291-w-rzece-herak> [in Polish].
46. Witkowska Alina (1962) Równieśnicy Mickiewicza, Warszawa, PW «WiedzaPowszechna» [in Polish].

Статтю подано до редколегії 5 вересня 2016 р.

УДК 821.161.1-3.09:111.32

Остапчук В.В.

кандидат филологических наук, доцент
кафедра славянской филологии
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки,
Украина, 43025, г. Луцк, ул. Винниченка, 30-а
kwitka25@ukr.net

ЧЕЛОВЕК СКВОЗЬ ПРИЗМУ «ОКАЯННЫХ ДНЕЙ» И. БУНИНА

В статье ставится цель, чтобы через поэтику, понимаемую в самом широком смысле слова, раскрыть не только политический, но и философский смысл «Окаянных дней» И. Бунина. Метаморфоза человека рассматривается через призму революционного времени, через описание страдания людей и проявление жестокости, анализируются те моменты дневникового текста И. Бунина, в которых раскрывается процесс расчеловечения человека, пребывающего в состоянии острой ненависти. На основании словарного определения лексемы окаянный сделан вывод об ассоциативных переключках этого слова с библейским именем Каин; исследуется роль цитат из Библии в структуре «Окаянных дней», что обеспечивает глубинное понимание содержания бунинского текста. Анализ производится с использованием описательного, герменевтического, сравнительно-типологического методов. В результатах исследования подчеркивается борьба И. Бунина за Человека в человеке, утверждается, что одним из путей такой борьбы в «Окаянных днях» является акцентирование на забытых извечных библейских истинах. Выход из сложившейся драматичной ситуации русский писатель видит в религии, в возвращении к истинным ценностям

Ключевые слова: человек, окаянный, проклятый, заглавие, революция, Библия, ассоциации, повтор, контраст.

Я как-то физически чувствую людей
Л. Толстой

«Светейшее из званий», звание «человек»,
опозорено как никогда.
Опозорен и русский человек...
И. Бунин

По мысли М. Шелера, которую он высказал в книге «О месте человека в Космосе» («Der Mensch im Weltalter des Ausgleichs», 1928), к концу XIX в. «человек стал полностью, без остатка проблематичным для самого себя» [См. дет.: 1]. Неслучайно в литературах XX в. слово *Человек* выносятся в заглавие многих произведений, в частности – М. Горького «В людях» (1915–1916), Л. Андреева «Жизнь человека» (1906), Г. Фаллады «Что же дальше, маленький человек?» («Kleiner Mann, was nun?», 1932), М. Домбровской «Przygody człowieka myślącego» (1970), поэмы Э. Межелайтиса «Человек», и др. *Человек*

по-прежнему выступает главным предметом литературы, но выступает он особенно загадочным, оставаясь таким и до наших дней. В этом отношении интересно письмо В. Астафьева к В. Курбатову, в котором есть слова: «Что стоила нам эта победа? Что сделала она с людьми?» [2]. В перифразе эти слова звучат таким образом: «Как отразилась война на человеке? Как отразился человек на войне?»¹ Сказанное можно отнести к И. Бунину, а поэтому целесообразно с этих позиций рассмотреть «Окаянные дни» (1918–1920).

Охарактеризованный ракурс постановки проблем о человеке в литературе XX в. даёт возможность через поэтику проследить не только документальный пласт «Окаянных дней», но и раскрыть аспект философского осмысления природы человека, рассматриваемого писателем сквозь призму революционного времени, в чём и состоит **цель статьи**.

Известны многочисленные кардинально противоположные отзывы об «Окаянных днях» И. Бунина – от отрицательных до положительных. В частности, не восприняли книгу А. Нинов и О. Михайлов: оба критика резко высказались о ней с разной силой экспрессивности в своих выражениях. А. Нинов увидел в «Окаянных днях» прежде всего раздражение И. Бунина. Он писал, что в книге «нет... ни России, ни ее народа в дни революции. Есть лишь одержимый ненавистью человек» [См. дет.: 3]. Еще более экспрессивен был О. Михайлов, сравнивая в своих характеристиках И. Бунина с *юродивым*, который, «шевелия вершами, под звон *дурацкого* колокольчика иступленно кричит хулы... проклиная революцию» [См. дет.: 3].

Против такой однозначной оценки по отношению к книге «Окаянные дни» возражает С. Федякин: «К ней, – пишет критик, – давно приклеились эпитеты: гневная, злая, – как будто нет в ней отчаяния, горя, ужаса от чувства неотвратимости худших времен» [4, с. 7].

Высоко оценил книгу И. Бунина находящийся в эмиграции М. Алданов, считая, что «в „Окаянных днях“ есть страницы лучшие из всего написанного писателем». На эти его мысли обратила внимание В. Литвинова [См. дет.: 3]. Анализируя подборку материалов к 120-летию со дня рождения «Неизвестный Бунин» в литературно-художественном и общественно-политическом журнале «Слово», исследовательница акцентирует внимание на «пророческих мыслях незабвенного Бунина, не дрогнувшего произнести высокую правду об Октябрьской революции и ее вождях» [См. дет.: 3]. Сама В. Литвинова считает И. Бунина в некоторой мере пророком: «Жизненный опыт, – пишет она, – убеждает нас, что человек может строить прогнозы, делать серьезные предсказания, если он умеет глубоко проникнуть в предшествующую историю страны, найти в ней вектор развития, тогда он может судить о будущем. Пожалуй, таким мирозерцанием обладал И. А. Бунин» [3].

В отличие от М. Алданова, который, по-видимому, имел в виду и изобразительные достоинства книги И. Бунина, многие авторы, например, М. Дунаев, акцентировали внимание на политическом аспекте «Окаянных дней»: «Бунин

был тогда одним из немногих (не единственным ли?) трезво-мудрых художников, кто резко отверг и февральский, и октябрьский перевороты...» [5, 785].

Такое разное отношение к произведению И. Бунина свидетельствует о том, что на сегодняшний день «Окаянные дни» не рассмотрены всесторонне и объективно, прежде всего, не достаточно освящена проблема человека, поднятая писателем, и не понята гуманная направленность книги.

Да, в состоянии обостренного чувства раздражения И. Бунин использует много экспрессивных выражений и слов, которые, вероятно, и послужили поводом до неприятия его *гневной, злой* книги: *скоты, сукины дети* [6, 74], *проклятые обезьяны* [6, 96], *потерявшие всякий образ человеческий оружие дикари* [6, 138], *гадюка* [6, 75], *гадина* [6, 124], *собачье лицо поколения* [6, 125], *в человеке просыпается обезьяна* [6, 69], *стерва* [6, 134], *рычал* [6, 71] и др. Однако это не дает основания говорить об *одержимом ненавистью* авторе «Окаянных дней», потому что его дневниковые записи содержат прежде всего тревогу о человеке. Исходя из этой мысли, необходимо обратить внимание на многозначность заголовка, в котором нельзя видеть только *проклятие* самой *революции*. Есть все основания предполагать, что речь пойдет о погибшем, духовно обедненном, *проклятом* человеке. Правомочность такого ожидания от заголовка подтверждается толковым словарем В. Даля, где раскрывается значение слова *окаянный*, как *проклятый, нечестивый, изверженный, отчужденный, преданный общему поруганью, недостойный, жалкий, погибший духовно, несчастный, грешник* // *Сщ. м. злой дух, нечистый, дiаволь, сатана* [7, 661]. Возможно, *окаянный* – это для И. Бунина ключевое понятие при создании образа человека той поры. К такому предположению приводит М. Фасмер, выводя этимологию слова *окаянный* от *каять(ся)*, и указывая на то, что слово «связано чередованием гласных с *цена*, родственно др.-инд. *cauate* „мстит, наказывает“, авест. *kaēnā* „наказание, месть“» [8, 128, 216].

Невольно на звуковом уровне возникают ассоциации слова *окаянный* с библейским именем *Каин* (ср. *kaēnā*), которые подтверждаются словарем древнерусского языка И. Срезневского: «*Оканьныи – жалкий, несчастный, грешный, проклятый*. Слыши, Арію, безглавыи звери, нечистыи душе, *оканьныи* человеце, новыи *Каине*, вторыи Іюдо [Кир. Тур. 78]» [9, 639].

Анализируя словарное определение лексемы *окаянный*, необходимо отметить, что М. Фасмер больше других акцентировал внимание на её значении – *проклятый*. Не потому ли за текстом «Окаянных дней» звучит вопрос: «Каин, где твой брат, Авель?» Очевидно, что сам заголовок носит оценочный характер и концентрирует внимание на братоубийственном характере революции и гражданской войны.

Возникшие ассоциации – не случайны, поскольку Каин стал первым *окайным* человеком – *проклятым изверженным, несчастным грешником*. Подтверждение этой мысли содержится в «Толковой Библии»: «...и ныне *прокляты* от земли”... Здесь мы имеем первый пример божественного *проклятия*, на-

правленного непосредственно на человека. При осуждении, напр., Адама, *проклинались* только дьявол и земля (Б. III, 17), последняя ради человека (Быт. IV, 17); теперь же сама земля, обогренившая кровью невинного страдальца, превращается в орудие наказания для убийцы, лишая его своих естественных даров» [10, 34]. Проклятием для Каина было его *изгнание от лица земли*. Некоторые богословы видят связь между этим наказанием и знаменем, положенным Богом на Каина: «...ты будешь *изгнанником* и скитальцем на земле» [Бытие, гл. 4, 12]. В Толковой Библии это место поясняется следующим образом: «Вместо этих слов русского перевода славянский текст имеет: „стеняй и трясыйся будиши на земли“... „Сей последний перевод, – по справедливому замечанию митр. Филарета, – сделан, кажется, для догадочного изъяснения знаменья, положенного на Каина“» [10, 34].

Все это наводит на мысль, что заголовок «Окаянные дни» являлся не только характеристикой той действительности, которая описывается, но и служил своеобразным предостережением о неизбежности наказания. И. Бунин, решительно восставая против *каинова* греха – братоубийства, создаёт портрет нового Каина, который сливается с образом Иуды: *Каин России, с радостно-безумным остервенением бросивший за тридцать сребреников всю свою душу под ноги дьявола, восторжествовал полностью* [10, 137]. Писатель обнажил кричащее противоречие между глубоко человеческими лозунгами и разгулом жестокости: *...сатана Каиновой злобы, кровожадности и самого дикого самоуправства дохнул на Россию именно в те дни, когда были провозглашены братство, равенство и свобода. Тогда сразу наступило исступление, острое умопомешательство* [6, 68].

Неоднократно русский писатель на страницах своего дневника подчёркивает помраченность ума человека: *Помешательство* [6, 97], *повальное сумасшествие* [6, 99], *идиотическая тупость* [6, 99], *сумасшедший* [6, 103], *как в сумасшедшем доме* [6, 118] и др. Мотив *острого умопомешательства* является одним из основных в дневнике И. Бунина. В результате само это понятие обладает насыщенным интенциональным полем, куда втягиваются прямые и посредственные контекстуальные синонимы. Статистический метод подтверждает, что состояние умопомрачения передано частотным употреблением этих слов каждый раз в новом сочетании. И. Бунина поражает необъяснимая воодушевленность соотечественников после кровавых событий революции 17-го года: *Москва, 1918 год. 1 января (старого стиля). Кончился этот проклятый год. Но что дальше? Может, нечто еще более ужасное... А кругом нечто поразительное, почти все почему-то необыкновенно веселы, кого ни встретишь на улице, просто сияние от лица исходит...* [6, 43].

И. Бунин вступает в непримиримую дискуссию с А. Блоком и М. Горьким, называя их *словоблудами, глупыми, безумцами*:

«Блок слышит Россию и революцию, как ветер...» О, словоблуды! Реки крови, море слёз, а им всё нипочём [6, 71].

Блок открыто присоединился к большевикам... А Блок человек глупый [6, 46].

«Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой...». Как любил рычать это Горький! А и сон-то весь только в том, чтобы проломить голову фабриканту, вывернуть его карманы и стать стервой ещё худшей, чем этот фабрикант [6, 71].

Борясь за человека, И. Бунин протестует против его страшной метаморфозы: *... Одна из самых отличительных черт революции – бешеная жажда игры, лицедейства, позы, балагана. В человеке просыпается обезьяна* [6, 69].

По И. Бунину, революция обнажила в человеке самое низменное, заставила так **остро** почувствовать, так **остро** и внимательно разглядеть его, его душу, его мерзкое тело [6, 104]. Смотря на человека обостренным взглядом, писатель с ужасом восклицает: *Опротивел человек!* [6, 104]. Безумие людей И. Бунин видит прежде всего в том, что они заменяют библейские ценности своими, перевернутыми, дьявольскими лжеценностями. Библия учит не противиться злу насилием, и И. Бунин показывает, до чего привело такое противление. В «Окаянных днях» много сцен, парадигматически соотносящихся с библейским текстом. Вот некоторые из них:

И. Бунин «Окаянные дни»
Уложение о наказаниях за преступления
общества тамбовских мужиков:

*- Если кто кого ударит, то потерпевший должен ударить обидчика десять раз,
- Если кто кого ударит с поранением или со сломом кости, то обидчика лишит жизни,
- Если кто совершит кражу, или кто примет краденое, то лишит жизни,
Если кто совершит поджог и будет обнаружен, то лишит того жизни* [6, 47].

Евангелие от Матфея, гл. 5, с. 38. Нагорная проповедь:

Вы слышали, что сказано: «око за око и зуб за зуб». А Я говорю вам: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую; и кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду; и кто принудит тебя идти с ним одно поприще, иди с ним два. Просящему у тебя дай и от хотящего занять у тебя не отвращайся [10].

Протокол тамбовских мужиков на ассоциативном уровне пародийно противопоставляется нагорной проповеди Иисуса Христа. Сам стиль *уложения о наказаниях...* свидетельствует, что авторы документа несомненно были знакомы с библейским текстом, но в революционные дни, отбросив его подлинное моральное содержание, заменили мораль антиморалью.

Иисус Христос вместо старозаветных правил – *око за око, зуб за зуб* – дал человечеству в Новом Завете противоположные – *кто ударит тебя в правую щеку, обрати к нему и другую*. И. Бунин показывает, как люди возвращаются к старым правилам мести: *Поплыл по рабочим липкий и жестокий слух: „Матьяша убили!” Гневно сжимались мозолистые руки и уже хрипло доносились крики: „Око за око! Мстить!”* [6, 123].

Негодую против ложных ценностей, И. Бунин тем самым выражает любовь к своему народу, борется за человека в человеке, пытается возродить в нем утраченную икону. Народ, по мнению автора «Окаянных дней», представляет собой

два типа: *В одном преобладает Русь, в другом – Чудь, Меря... Народ сам сказал про себя: «Из нас, как из древа, – и дубина, и икона», в зависимости от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев.* Словно предвидя упреки критиков в том, что в «Окаянных днях» «нет... ни России, ни ее народа», И. Бунин с болью пишет: *Если бы я эту «икону», эту Русь не любил, не видал, из-за чего же бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так беспрерывно, так люто?* [6, 78].

Тревога И. Бунина за человека усиливается еще и потому, что революционные события русский писатель воспринял как Апокалипсис, где *живые завидуют мертвым*:

И. Бунин «Окаянные дни»

... Через Кудринскую площадь тянутся бедные похороны... А на углу стоит старуха и, согнувшись, плачет так горько, что я невольно приостанавливаюсь и начинаю утешать, успокаивать... Спрашиваю: – «Родня, верно, покойник-то?». А старуха хочет передохнуть, одолеть слезы и наконец с трудом выговаривает: – Нет... Чужой... Завидую... [6, 82]

Мимо нас несут покойника (не большевика). «Блаженны, иже избрал и приял еси, Господи...». Истинно так. Блаженны мертвые [6, 115].

Откровение от Иоанна, гл. 9, стих 6

В те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее; пожелают умереть, но смерть убежит от них [10].

И. Бунин органично вводит в структуру «Окаянных дней» цитату из „Российской истории” Татищева, которая тоже соотносится с библейским пророчеством о братоубийстве:

И. Бунин «Окаянные дни»

«Брат на брата, сынове против отцев, рабы на господ, друг другу ищут умертвить единого ради корыстолюбия, похоти и власти, ища брат брата достояния лишить, не ведущее, яко премудрый глаголет: ища чужого, о своем в оный день възрыдает...». А сколько дурачков убеждено, что в российской истории произошел великий „сдвиг” к чему-то будто бы совершенно новому, доселе небывалому! [6, 75].

Евангелие от Матфея, гл. 10, стих 21

Предаст же брат брата на смерть, и отец – чадо; и восстанут чада на родителей и убьют их; и будете ненавидимы всеми за имя Мое; претерпевший же до конца, той спасется [10].

Это апокалипсическое настроение делает книгу И. Бунина пессимистичной. Сконцентрировав факты *озверения, одичания* человека, писатель одновременно иронически противопоставляет картины *смерти* обещаниям *светлого будущего*: *Ах, эти сны про смерть! Какое вообще громадное место занимает смерть в нашем и без того крохотном существовании! А про эти годы и говорить нечего: день и ночь живем в оргии смерти. И все во имя «светлого бу-*

дущего», которое будто бы должно родиться именно из этого дьявольского мрака [6, 69].

И. Бунин не верит в большевицкие лозунги, он доверяет библейским пророчествам. Вводя в свою книгу цитаты из Библии, русский писатель ищет ответ на сложившуюся ситуацию. Так, запись 10 февраля содержит выдержку из Книги пророка Иеремии: *«Мир, мир, а мира нет. Между народом Моим находятся нечестивые; сторожат, как птицеловы, припадают к земле, ставят ловушки и уловляют людей. И народ Мой любит это. Слушай, земля: вот Я приведу на народ сей пагубу, плод помыслов их». Это из Иеремии, – все утро читал Библию. Изумительно... [6, 49].*

Будучи убежден в том, что *мира не будет*, И. Бунин не видит утешения даже в весне: *И весна-то какая-то окаянная! Главное – совсем нет чувства весны. Да и на что весна теперь?* [6, с. 69]. Жизнь потеряла для него смысл, *пасхальная радость* смешалась с безмерной печалью: *Дерево, зазеленевшее у нас во дворе, побледнело. В мире была тогда Пасха, весна, и удивительная весна... А надо всеми моими тогдашними чувствами преобладала безмерная печаль... Весна, пасхальные колокола звали к чувствам радостным, воскресным. Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в этой весне, последнее целование...* [6, 91] И. Бунин, отрицательно оценивая революционные события, использует прием противопоставления, резкого контраста. В результате весна предстает в своей противоположности:

весна–Пасха–радость–воскресение _____ весна–могила–последнее целование–смерть.

Очевидно, для эмоционального усиления И. Бунин обращается к повторам. В приведенном отрывке часто повторяется лексема *весна* с двумя семантическими полями: в первом поле – слова, вселяющие надежду – *Пасха, радость, воскресение*, во втором – *весна – смерть, бледная, окаянная, несущая последнее целование*.

Весна-смерть убивает надежду, лишая человека смысла жизни, поэтому в «Окайных днях» часто звучит вопрос: *Зачем жить, для чего?: ...Опять тупость, безнадежность, опять впереди пустой долгий день, да нет, не день, а дни, пустые, долгие, ни на что не нужные! Зачем жить, для чего? Зачем делать что-нибудь? В этом мире, в их мире, в мире поголовного хама и зверя, мне ничего не нужно...* [6, 77].

И все же надежда не исчезает бесследно, она мелькает на страницах «Окайных дней» – надежда на то, что люди раскаются, *проклянут теперешние дни* и Бог помилует Россию: *Когда совсем падаешь духом от полной безнадежности, ловишь себя на сокровенной мечте, что все-таки настанет же когда-нибудь день отмщения и общего, всечеловеческого проклятия теперешним дням. Нельзя быть без этой надежды. Да, но во что можно верить теперь, когда раскрылась такая несказанно страшная правда о человеке?* [6, 94].

Итак, отмечая высокую степень морального падения людей в революционные годы, И. Бунин борется за Человека в человеке. Одним из путей такой борьбы в «Окаянных днях» является напоминание о забытых извечных библейских истинах. Выход из сложившейся драматичной ситуации русский писатель видит в религии, в возвращении к истинным ценностям, поэтому дневниковые записи завершаются воспоминаниями церковного благолепия, где *...пристойность, мир всего того благого и милосердного, где с такой нежностью утешается, облегчается всякое земное страдание* [6, 141–142].

Все это говорит о том, что бунинские «Окаянные дни» требуют детального, всестороннего анализа и дальнейшего глубокого изучения. В одной статье нельзя охватить в полном объеме произведение И. Бунина, его следует рассматривать в контексте всего творчества писателя.

Примечания

1. Этой проблеме посвящено творчество польского писателя Т. Ружевича, в частности, его драма «Kartoteka».

Список использованной литературы

1. Васильева С.В. Антропология становления Макса Шелера и автономная ответственность человека. [Электронный ресурс]. – Режим доступа http://anthropology.rchgi.spb.ru/sheler/sheler_i5.htm
2. Письмо В. Астафьева к В. Курбатову [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.golubinski.ru/russia/astaf/kurbatov.htm>
3. Литвинова В. И. Окаянные дни в жизни И. А. Бунина [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://www.philology.ru/literature2/litvinova-95.htm>
4. Федякин С. Бунин после России // Бунин И. Обреченный дом. М.: ОЛМА–ПРЕСС, 2002. С. 5–10.
5. Дунаев М. М. Иван Алексеевич Бунин // Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX веках. М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. С. 774–795.
6. Бунин И. Окаянные дни // Обреченный дом. М.: ОЛМА–ПРЕСС, 2002. С. 43–142.
7. Толковый словарь живаго великорускаго языка Владимира Даля. – Санкт–Петербург: Гостиный двор, 1881. Т. II (И–О).
8. Фасмэр М. Этимологический словарь русского языка / Пер. с нем. и дополнение О. И. Трубачева. М.: Прогресс, 1971. Т. III.
9. Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка. – Москва: Книга, 1989. Т. II, Ч I (Л–О).
10. Толковая Библия, или комментарий на все книги Св. Писания Ветхаго и Новаго Завета / под ред. А. П. Лопухина. – Петербург, 1904–1907. В IV т.

Остапчук В.В.

Кафедра слов'янської філології

Східноєвропейський національний університет им, Лесі Українки

kwitka25@ukr.net

ЛЮДИНА КРІЗЬ ПРИЗМУ «ОКАЯННИХ ДНІВ» І. БУНІНА

У статті ставиться мета, щоб через поетику, яка розуміється в самому широкому значенні слова, розкрити не тільки політичний, але і філософський сенс «Окаянных днів» В. Бунина. Метаморфоза людини розглядається через при-

зму революційного часу, через опис страждання людей і прояв жорстокості, аналізуються ті моменти щоденникового тексту В. Буніна, в яких розкривається процес расчеловечення людини, що перебуває в стані гострої ненависті. На підставі визначення лексеми окаянный за різноманітними словниками зроблено висновок про асоціативні зв'язки цього слова з біблійним ім'ям Кайн; досліджується роль цитат з Біблії в структурі «Окаянних днів», що забезпечує глибинне розуміння змісту бунинського тексту.

Аналіз проводиться з використанням описового, герменевтичного, порівняльно-типологічного методів.

У результатах дослідження підкреслюється боротьба В. Буніна за Людину в людині, стверджується, що одним із шляхів такої боротьби в «Окаянних днях» є акцентування уваги на одвічних біблійних істинах, які були забуті. Вихід з цієї драматичної ситуації російський письменник бачить у релігії, у поверненні до істинних цінностей

Ключові слова: людина, окаянный, проклятий, заголовок, революція, Біблія, асоціації, повтор, контраст

Ostapshuk V.V.

Lesya Ukrainka Eastern European National University

Department of Slavic Philology

kwitka25@ukr.net

THE MAN THROUGH THE PRISM OF “THE CURSED DAYS” BY I. BUNIN

The purpose of the article is to show not only the political but also the philosophical significance of “The cursed days” of Bunin I. through the poetics, which is understood in the full meaning of this word. Metamorphosis of the man is examined through the prism of the revolutionary time, the description of the man’s suffering and demonstration of the cruelty. The moments of the diary text by Bunin I, in which the processes of the dehumanization of the man who is in the condition of the sharp hatred, are analyzed. The conclusion about associative similarities of this word “cursed” with the biblical name Kain is made on the base of the lexical meaning of this word. The role of the quotes from the Bible in the structure of “The cursed days” is examined and it gives the deep understanding of the Bunin’s text content.

The analysis is made with the help of descriptive, hermenevitical and comparative-typological methods.

Bunin’s struggle for Individual in the man is emphasized in the results of the research. It is confirmed that one of the ways of such a struggle in “The cursed days” is the accentuation on the forgotten biblical facts. The Russian writer sees the way out from the dramatic situation in the religion, recurrence to the real worthes.

Key words: man, cursed, goddamn, title, revolution, the Bible, associations, repetition, contrast.

References

1. Vasileva S.V. Antropologiya stanovleniya Maksa Shelera i avtonomnaya otvetstvennost cheloveka [Anthropology of max Scheler formation and Autonomous responsibility of the person], available at: http://anthropology.rchgi.spb.ru/sheler/sheler_i5.htm [in Russian].

2. Pismo V. Astafeva k V. Kurbatovu [A letter of V. Astafev to V. Kurbatov], available at: <http://www.golubinski.ru/russia/astaf/kurbatov.htm> [in Russian].
3. Litvinova V. I. Okayannyye dni v zhizni I. A. Bunina [Cursed days in Bunin's life], available at: <http://www.philology.ru/literature2/litvinova-95.htm> [in Russian].
4. Fedyakin S. (2002) Bunin posle Rossii [Bunin after Russia – I. Bunin, Obrechennyiy dom [Doomed house], Moscow, OLMA–PRESS [in Russian].
5. Dunaev M. M. (2003) Ivan Alekseevich Bunin [Ivan Alekseevich Bunin] – Dunaev M. M. Vera v gornile somneniy: Pravoslaviye i russkaya literatura v XVII–XX vekah [Faith in the crucible of doubt: Christianity and Russian literature in the XVII–XX centuries], Moscow, Publishing Council of Russian Orthodox Church [in Russian].
6. Bunin I. (2002) Okayannyye dni [Cursed days] – I. Bunin , Obrechennyiy dom [Doomed house], Moscow, OLMA–PRESS [in Russian].
7. Tolkovyyi slovar zhivago velikoruskago yazyika Vladimira Dalya (1881) [Explanatory dictionary of the living great Russian language by VL Dahl], vol. II (I–O), Saint Petersburg, Gostinyiy dvor [in Russian].
8. Fasmer M. (1971) Etimologicheskii slovar russkogo yazyika [Etymological dictionary of the Russian language], vol. III, Moscow, Progress [in Russian].
9. Sreznevskiy I. I. (1989) Slovar drevnerusskogo yazyika [A dictionary of Ancient Russian language], vol. II (L–O), Moscow, Kniga [in Russian].
10. Tolkovaya Bibliya, ili kommentariy na vse knigi Sv. Pisaniya Vethago i Novago Zaveta (1904-1907) [Explanatory Bible, or commentary on all the books of Holy. The Scriptures of the Old and New Testament], vols. IV-V, Petersburg [in Russian].

Статтю подано до редколегії 5 вересня 2016 р.

УДК 89.09. : 140.8

Раковская Н.М.

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

**ДРАМАТИЗМ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ СИТУАЦИИ
Л. ШЕСТОВА**

В статье актуализируются религиозно-философский и литературоведческий подходы Л. Шестова к литературе. Рассматривается особенность метафизического дискурса критика. Отмечается парадоксальность Л. Шестова, обусловленная его мировидением.

Делается акцент на размышлении Л. Шестова о литературе как познании бытия; сущность идей Л. Шестова заключается в определении экзистенциалов в художественных текстах. Отмечается, что с точки зрения критика философия основывается на рациональном мышлении, абсолютном и всеобщих правилах, но откровение художника познается только личным опытом и открытием божественного. Мир художественного творчества определяется «произволом писателя», т. е. его интуицией и прозрением.

В статье указывается, что включение богословских, философских, литературных текстов позволяет назвать литературную критику Л. Шестова не только философско-эстетической, экзистенциальной, но и интегративной. Монотематизм критика подтверждается системой повторяющихся мотивов и лейтмотивов, интертекстуальными элементами, концентрическими кругами, повторами, вопросами с отрицательной коннотацией, вследствие которых остается «чистое философское поле» для размышлений. Так как в большинстве случаев Л. Шестов заимствует цитаты из первоисточников, добавляя собственный перевод и точные данные об источнике, возникает впечатление, что они играют роль доказательств и научного знания. Однако Л. Шестов категорически против такого знания, следовательно, вновь возникает противоречие, которое можно назвать парадоксом его дискурса.

Ключевые слова: критика, парадоксальность, дискурс, экзистенциал, система.

Постановка проблемы

В конце XX – начале XXI в. в литературоведении актуализируется осмысление религиозно-философской критической мысли. Но о литературной критике Л. Шестова, ее значимости и своеобразии в контексте идей переходной эпохи, написано крайне мало. Укажем в этом плане исследования Е. Бурковой, Л. Моревой, В. Лашова, касающиеся отдельных аспектов его наследия. Однако системный подход к его работам практически не применяется. С нашей точки зрения данный факт обусловлен, во-первых, отсутствием полного собрания со-

чинений критика с необходимыми научными комментариями, во-вторых, ряд статей находится в зарубежных изданиях, в третьих, сложностью и парадоксальностью его системы.

Целью данной статьи является осмысление критической системы Л. Шестова, связующими звеньями которой являются экзистенциальные ситуации его судьбы и судеб художников, мыслителей, на идеях которых критик основывался. Экзистенциальные ситуации в судьбе Л. Шестова связаны с определенными пространственными локусами (Киев – Париж) [1]. В Киеве были опубликованы исследования критика, в которых проявился интерес к взаимосвязи культуры, философии и литературы в их единстве и целостности. Уже в этот период очевиден антропоцентризм критика, его взгляд на художника как человека имеющего право избирать личностные ценности, идеи и образы для своего духовного пути [2, 283]. В работах Л. Шестова ощутимо присутствие эпистемологических и богословских трактатов, текстов об истории культуры, что позволяет определить его критику как культуранцентристскую.

Укажем, что системность Л. Шестова свойственна как его целостным исследованиям «Добро в учении гр. Толстого и Ницше», «Достоевский и Ницше», «Апофеоз беспочвенности», «Афины и Иерусалим», так и очеркам, эссе, этюдам о западноевропейской и русской литературе XIX века.

«Вечными спутниками» для Л. Шестова становятся Св. Писания Ветхого и Нового Заветов, античная культура и русская словесность. Предпочтение литературе как предмету философского размышления мотивируется взглядом Л. Шестова на ее место в культуре. Художественная литература, как указывал критик, более адекватно выражает экзистенциалы человеческого бытия, чем традиционная философия. В этом смысле именно она является продолжением Святого Писания [7].

В системе, выстроенной Л. Шестовым, очевидно отрицание не только концепции французского позитивиста И. Тена об обусловленности литературы окружающей средой, но и характерное для его времени соединение представлений о закономерности и случайности как главных законах в жизни и истории. Естественно, отвергается предшествующая И. Тену гегелевская идея о связи человека со всеобщим, а также мысль Г. Брандеса о неизбежности влияния «культурной современности» на писателя. Творчество автора связано, с точки зрения критика, исключительно с его личной жизнью. Более того, автор «Апофеоза беспочвенности» противостоял традиции умозрительного мышления и настаивал на восстановлении Божественного Откровения. Он убежден, что философствование основывается на рациональном умозаключении и стремится к абсолютным и всеобщим правилам. Но «Откровение» возможно только благодаря опыту личной жизни и поэтому открывает путь к Богу. В этом смысле полемика с рационализмом соответствует позиции немецкого учёного В. Виндельбанда (статья «Божественное») и «философии жизни» А. Бергсона о природной необходимости нарушения норматива и рации. Райнель Грюбель

в связи с этим замечает, что литературная критика Л. Шестова принадлежит, вместе с психоанализом, к ряду «противонаук» начала XX ст. и пытается найти свое собственное место в этой эпистеме.

Интерпретация творчества писателя и художественных текстов Л. Шестовым ориентирована на выявлении экзистенциальных ситуаций (статьи о В. Шекспире, Г. Ибсене и Ф. Достоевском). Персональную, решающую в жизни творческой личности проблему критик называл «экзистенциалом» (как известно, речь идет о концепции австрийского психолога В. Франкля). А. Камю писал о Л. Шестове: «На всем протяжении своего изумительного монотонного труда, обращаясь к одним и тем же истинам, он без конца доказывает, что даже самая замкнутая система, самый универсальный рационализм всегда спотыкается об иррациональность человеческого мышления. От него не ускользают все те трагические очевидности и ничтожнейшие противоречия, которые обесценивают разум. И в истории человеческого сердца, и в истории духа его интересует один-единственный исключительный предмет. В опыте приговоренного к смерти Ф. Достоевского, в ожесточённых авантюрах нищестанства, проклятиях Гамлета или горьком аристократизме Г. Ибсена он выслеживает, высвечивает и возвеличивает бунт человека против неизбежности» [4, 239].

Вместе с тем парадоксальным в системе критика является то, что исходным пунктом он часто выбирает не главную тему, разрабатываемую автором, а сопутствующей ей мотив. Критик замечает, что его интересуют не только собственно намерения автора, но прежде всего персонификация и экзистенция, ему важно не только то, о чем думал художник, а то, как возникает в его судьбе трагизм или драматизм собственной жизни. С этим связана, с его точки зрения, установка автора на конструирование биографии персонажей. В таком случае тексты читаются как свидетельства жизни, в связи с чем возникает особый интерес критика к экзистенциальным ситуациям. Так, экзистенциалом В. Шекспира является не его метафорическое «отравление» (так писал Г. Брандес), а трагический опыт художника, который выражался, с одной стороны, в осознании распада связи времен «the time is out of joint», а с другой, в убеждении, что он (художник) рождён восстановить связь времён, вернуть им целостность. Автор и герой в системе Л. Шестова не различаются, ибо, с его точки зрения, происходит совпадение их жизненного опыта, их экзистенциальных ситуаций.

Заметим, что центральной темой всех работ критика, созданных в Париже, становится соотношение знания и веры, в частности, парадокс веры, ее предпосылки, импликации и последствия [2, 283; 3, 341]. Л. Шестов как бы превращает читаемые им книги в свои собственные, что и делает его оригинальным критиком, но, вместе с тем, он цитирует из этих книг постоянно одни и те же положения, которые рассеиваются по всем созданным им текстам. Он приводит слова М. Лютера, когда говорит о С. Кьеркегоре, слова Тертуллиана и Г. Гейне – в рассуждениях о М. Лютере или Ф. Достоевском, в текстах о Л. Толстом или Ф. Достоевском цитирует В. Шекспира, а размышляя о В. Шекспире, ссылается на

Г. Гейне и т. д. Как паратекстуальные вкрапления в функции лейтмотивов они связывают разные тексты критика и создают из них разнородное целое. В связи с этим можно говорить о концентрических кругах, своеобразных повторах в стиле Л. Шестова и о его манере ставить вопросы, не давая ответов. Более того, в его вопросах очевидна отрицательная коннотация, вследствие чего остаётся «чистое философское поле» для размышлений. В большинстве случаев Л. Шестов заимствует цитаты из первоисточников, добавляя собственный перевод и точные данные об источнике; возникает впечатление, что они играют роль доказательств и научного знания. Однако Л. Шестов категорически против такого знания, следовательно, вновь возникает противоречие, которое можно назвать парадоксом его дискурса.

Научное знание претендует на постоянство мира, о котором, с точки зрения критика, у нас нет достоверных сведений. Как С. Кьеркегор, так и Л. Шестов уверен в абсурдном состоянии мира. Он отмечает, что в европейской культуре Нового времени знание постепенно приобретает ранг особой ценности и часто отождествляется с истиной. Более того, уже после Средневековья учёные нередко стремились придать знанию высший ранг в иерархии ценностей и, таким образом, развенчать сакральное. В этом аспекте, любопытна мысль М. Мамардашвили о том, что «сознание как таковое (а не его понимание) не может быть нами, буквально говоря, жизненно пережито, не может быть для нас феноменом жизни, и поэтому оно не может быть объектом позитивного знания» [6, 31].

Именно такое научное, тоталитарное знание отвергается Л. Шестовым как «грех и несчастье людей». Знание пробуждается любопытством, доступ к вере даётся откровением. Хаос и космос меняются местами в системе Л. Шестова. Космос – источник злого, а хаос является источником свободы. Эта переоценка хаоса и космоса совпадает с точкой зрения теоретиков символизма.

В этом смысле мир художественного творчества определяется, с точки зрения критика, произволом мастера. Любопытно размышление Л. Шестова об эпиграфе романа Л. Толстого «Анна Каренина»: «Мне отмщение и Аз воздам». По мнению Л. Шестова-читателя, эпиграф передает не привилегию власти Бога, а претензию на власть со стороны автора романа. У Л. Толстого создается альтернатива между смертью, т. е. казнью героини, и спасением души. Согласно Л. Шестову, учение Л. Толстого о тождественности добра и Бога скрывает экзистенциал автора в такой же мере, как и учение о сверхчеловеке Ф. Ницше. Любопытно и следующее суждение. В работе «Добро в учении гр. Толстого и Ницше» Л. Шестов приводит изначально оксюморонное выражение Л. Толстого о Соне из уст Наташи: «Она пустоцвет как на клубнике» [8, Т. 1, 52]. Слово «пустоцвет», которое подчеркивается в романе Л. Толстого объяснением «У неё нет эгоизма», по Л. Шестову, является не только мнением Наташи, но и убеждением автора. Преданность и самоотверженность Сони, пишет Л. Шестов, являются для Л. Толстого не такими качествами, ради которых стоит жить;

здоровий інстинкт повинен підказати істинний шлях людині. Писатель, по мненню Л. Шестова, підводить ітог своєї власної сорокалітньої життя, вменяє героїні в вину її покорність долі, неуміння постояти за себе і чисте служіння долі. Як над Анною Кареніною, так і над Соней проізноситеся приговор. Над однією за те, що вона не прступила правила, а над другою за те, що прступила. Противоречивість Л. Толстого, с точки зрення Л. Шестова, єть вираження метафізическої парадоксальності, обусловлюючої всі мшленіє писателя. Сущність шестовських розмішленій о «Войні і мирі» закінчується в том, що Л. Толстой, створюючи епопею, жив в повній гармонії с тайними законами життя. Улавлюючи їх інтуїцією генія, он сторує своє повествованіє, ісходя з ритма життя, не привнося в неї суб'єктивних оценок і нравочительств, радісно підчиняюся її необхідному різнообразію: все живе живіть по-своєму і має право на життя [8, Т. I, 82].

Характеризуючи душевне сторуаніє П'єра, Л. Шестов приводить слова Л. Толстого: «С той мінуты, як П'єр увидал это страшное убійство <...> в душі его як будто вдруг выдернута та пружина, на котрої всі держалось і представлялось живим, і всі заваливалось в кучу бессмысленного сора. В нём, хотя он і не отдавал себе отчета, уничтожилась вера і в благоустройство мира, і в человеческую, і в свою душу, і в Бога... Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь – не в его власти» [8, Т. I, 92]. Однак в ночь того же дня, когда П'єр находился «на дне отчаяния», у него происходит знакомство і разговор с Платоном Каратаевым, і после этого разговора «П'єр долго не спал і с открытыми глазами лежал в темноте на своём месте, прислушиваясь к мерному храпению Платона, лежавшего подле него, і чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новою красотой, на каких-то новых і незыблемых основах двигался в его душі». Метаморфозу, совершившуюся с П'єром в течение считанных часов, приведшую его «от крайнего отчаяния і совершенного, окончательного неверия в Бога, в мир і людей <...> к твердой, прочной, незыблемой вере в мир і Творца» [8, Т. I, 93], Л. Шестов сравнивает с чудом воскресения Лазаря.

Обретая новый мир, П'єр – Толстой, как пишет Л. Шестов, преодолевает все эмпирические затруднения, і его отношение к жизни выражается в восклицаниях: «Ах, как хорошо! Как славно!» Однако эти восклицания вызывают у Л. Шестова чувство разочарования. Вера в жизнь оказывается «никуда не годной», потому что, устремляясь к счастью, человек немедленно впадает в метафизическую «спячку», утрачивает вкус к последним вопросам бытия. «Ему хорошо! Он забылся!» Что бы его вернуть к философии жизни Л. Шестов призывает на помощь страх смерти. Мысль о смерти, ее неизбежности наполняет человека ужасом... Но что же? Даже проникнувшись ею, человек не способен быть достойным открывшейся ему истины. Он опять забывает! Он опять забывается! «На мгновение человек, как кузнецик, взлетит в высоту – и вот он уже снова на своем прежнем месте...» [8, Т. I, 140], – констатирует Л. Шестов, – і снова живет, руководствуясь своим разумом. Но все

«что угодно, только не разумное!» [8, Т. I, 150], – восклицает мыслитель. Для него «окаменевшие в своем безразличии истины разума» заграждают путь к «спасению». Можно предположить, что критик противопоставляет концепции рации – идею «прозрения». С точки зрения Л. Шестова парадокс Л. Толстого определяется тем, что художник создаёт два мира. Первый – первобытный, монадологический, в котором познание осуществляется непосредственно, а явления объясняются всеобщим принципом причинности. Второй мир – где познание осуществляется лишь опосредованно, через рефлексию и люди перестают соблюдать принцип причинности. Л. Толстому хочется восстановить первый мир, используя средства второго мира. Происходит парадоксальное совмещение двух несовместимых начал, в результате которого появляются повести «Отец Сергей» и др.

Произвол автора, как и жизнь, есть творческое дерзновение и поэтому вечная мистерия, которую нельзя сводить к готовому и понятному, – замечает Л. Шестов: «Чеховские герои, люди ненормальные, поставлены в противостественную, а потому страшную необходимость творить из ничего. Писатель подобен раненой тигрице, прибежавшей в свое логовище к детёнышам. У нее стрела в спине, а она должна кормить своим молоком беспомощные существа, которым дела нет до ее роковой раны. Творческому человеку свойственна невропатологическая аномалия, он никогда не находится в среднем состоянии, а колеблется между состоянием крайней возбужденности и совершенной прострации» [9, 362].

Творческим человеком мыслитель считает того, кто испытал собственную драму в жизни, его постоянное разочарование находится в рамках традиционного европейского мотива меланхолии, тоски. Чувство трагичности жизни Л. Шестов связывает с готовностью отказаться от нормальности. Таким образом, возникает философия драмы и в творчестве писателя. Мыслитель реконструирует её в жизни Ф. Достоевского как момент прерванной смертной казни и последующей ссылки в Сибирь, а в жизни Ф. Ницше как заболевание без шансов на выздоровление (у самого Л. Шестова в жизни и тяжёлое нервное заболевание, и смерть единственного сына, погибшего на войне. (Б. Пастернак вспоминал о своем предостережении Л. Шестову – война это смерть, идти сыну на неё нельзя). Кризис Л. Шестова обозначился открытием им «нового зрения» – скорбного, редкого дара ангела смерти, неминуемо приковавшего внимание критика к теме трагизма индивидуального человеческого существования, который главным образом характеризуется фатальной неизбежностью смерти, конечного уничтожения мыслящего «Я», отчаянно противящегося этому уничтожению. Есть и другие причины: болезни, страдания, «частные» конфликты и, наконец, кабала случая, в которую слишком часто попадает человек в течение жизни, чтобы не ощутить ее силы. Вследствие такого экзистенциального опыта, экзистенциальных ситуаций происходит «перерождение убеждений» человека (статья о Ф. Достоевском).

Задачу, которую ставил Ф. Достоевский перед собой до своего кризиса, он, с точки зрения Л. Шестова, сформулировал в повести «Униженные и оскорблённые». Писатель должен влиять на совесть читателя: «сердце захватывает; познаётся, что самый забитый, последний человек есть тоже человек и называется брат твой» [9, 180]. При этом автор должен быть отстранен от читателя. Вполне совпадая с *impassibile* Г. Флобера, эта концепция противоречит учению Л. Толстого, которому хотелось «заряжать» своим душевным состоянием читателя. Эта оппозиция между душевным движением читателя и отстранённостью автора рассматривается Л. Шестовым как противоестественная, как парадокс. «Хорошо, если ему (т. е. автору) удастся собственную совесть хотя бы на время так заворожить, чтоб картины, предназначенные действовать на других людей, проходили бесследно для нее самой» [8, Т. II, 51]. Л. Шестову кажется, что много сладких часов принес ему (Достоевскому) Макар Девушкин. Однако Л. Шестов уверен также и в том, что страдание такого героя, как Девушкин, накладывает на душу автора тяжёлое бремя. Ф. Достоевский, побывавший на каторге, вынес новое убеждение: «задача человека не в том, чтоб плакать над Макаром Девушкиным и мечтать о таком будущем, когда никто никого не будет обижать, и все устроится спокойно, радостно и приятно, а в том, чтоб уметь принять действительность со всеми её ужасами» [8, Т. II, 52].

В связи с этим Л. Шестов замечает: «Помните ли вы изображения ангела смерти? Он сплошь покрыт глазами. Он слетает на землю, чтобы разлучить душу человека с его телом. Но иногда, забывая о своей миссии, в силу особой симпатии и как знак избранничества он дарит человеку свои глаза, и тогда, наделенный новым зрением, человек внезапно начинает видеть сверх того <...> что он сам видит своими старыми глазами... А так как остальные органы восприятия и даже сам разум наш согласован с обычным зрением, и весь личный и коллективный “опыт” человека тоже согласован с обычным зрением, то новые видения кажутся незаконными, нелепыми, фантастическими, просто призраками или галлюцинациями расстроенного воображения. Кажется, что ещё немного – и уже наступит безумие». Сам Ф. Достоевский до конца своей жизни не знал достоверно, точно ли он видел то, о чем рассказал в «Записках из подполья», или он бредил наяву, выдавая галлюцинации и призраки за действительность. «Оттого так свободна и манера изложения “подпольного” человека, оттого у него каждая последующая фраза опровергает и смеётся над предыдущей, оттого эта странная череда и даже смесь внезапных, ничем не объяснимых восторгов и упоений, тоже ничем не объяснимыми отчаяниями. Он точно сорвался со стремнины и, стремглав, с головокружительной быстротой, несётся в бездонную пропасть <...> всепоглощающую бездну» [9, 126].

Но Ф. Достоевский обретет и предчувствие великой истины. Показав читателю земной ад, он научится вызывать к Господу. Неслучайно, что статью «О прерождении убеждений» Л. Шестов завершает поэтическим отрывком из «Братьев Карамазовых»: «Алеша стоял, смотрел и вдруг, как подкошенный,

повергся на землю. Он не знал для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но целовал плача. О чём плакал он? Он плакал в восторге своём и об этих звёздах и не стыдился испуга своего. Как будто нити от всех этих миров Божьих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, соприкасаясь мирам иным» [8, Т. II, 246]. Л. Шестов видит смысл перерождения Ф. Достоевского в том, что писатель «перевернул» формулу «Любовь есть Бог», которая определяла его раннее творчество, тем самым включая писателя в известный теологический спор: «Не любовь есть Бог, а Бог есть любовь... Чтобы обрести истину, Достоевский прошел сам и провел нас всех через те ужасы, которые изображены в его сочинениях...» [8, Т. II, 247].

Неизменность метода «произвола» (творчество есть произвол автора) не означала неизменности шестовской концепции. В 1930-е годы произошла знаменательная «встреча» Л. Шестова с С. Кьеркегором (на творчество которого ему указал Э. Гуссерль). По силе ее воздействия она сопоставима лишь с шестовским открытием Ф. Ницше. Из всего кьеркегоровского наследия самой привлекательной стала для Л. Шестова идея «повторения» [5]. Эта идея явилась развитием мысли о всемогуществе творца, для которого нет ничего невозможного и который свободен даже по отношению к тем истинам и заветам, которые сам утвердил, а следовательно, он имеет «власть» их изменять, и тогда возникает возможность изменения прошлого, победа над бывшим в том смысле, чтобы бывшее стало небывшим, могло быть «переиграно». Условием такого «повторения» выступает вера, а носителем такой веры – библейский Иов, который, ведя тяжбу с Богом, причинившим ему столько беспричинных страданий, в конце концов получает потерянное: детей, здоровье, богатство, причем Л. Шестов настаивает на том, что Иов обрел не новых детей, а старых, умерших [11, 84].

В связи с гибелью единственного сына, идея «повторения» имела для Л. Шестова сугубо личный смысл [1]. Отзвуки этой экзистенциальной ситуации постоянно слышатся в его книгах; в судьбе Л. Шестова и Иова есть родственные черты. Крик штабс-капитана Снегирева, теряющего своего Илюшечку: «Не хочу другого мальчика!», – можно считать лейтмотивом статей позднего Л. Шестова.

Выяснение смысла страданий смыкается с проблемой смысла человеческого экзистенциала. В свою очередь это выяснение связано с книгой Иова. С. Кьеркегор соотносит эту книгу с решением вопроса о богоотношении как смысле бытия и свободе как выборе человека. С. Кьеркегор пишет, что «невозможно описать какое значение он <Иов> имеет для меня. Я не читаю его как читаю книгу глазами, но я читаю эту книгу как бы сердцем, глазами сердца» [5]. Праведник, искушаемый дьяволом, переносит нечеловеческие страдания. Он требует ответа. Его не удовлетворяет здравый смысл ответа друзей. Голос Бога из туч (т. е. иррациональное включение) убеждает его в том, что всё

в мире создано по воле Творца. Л. Шестов применяет к себе слова С. Кьеркегора: «Для Бога всё возможно. Эта мысль стала для меня лозунгом, приобрела значение, какого я никогда не думал, что она могла приобрести» [10, 252].

Итак, Л. Шестов отрицает философию, при этом обращаясь к множеству философских систем; отрицает культуру, прекрасно ориентируясь в ее мире, отрицает Л. Толстого, подменяющего веру добром, отрицает Ф. Достоевского, ибо постоянное страдание уничтожает личность, говорит о смерти, но при этом вспоминает, что постоянные звуки о смерти переводят их в иронию, что же остаётся? Смог ли Л. Шестов, которого называют на Западе «горящая русская земля» [3] пройти свой путь до конца? Одно ясно, иррациональность, ностальгия, экзистенциальные ситуации и порождённый их встречей абсурд – вот три персонажа драмы, которую можно проследить в исканиях Л. Шестова до конца, «со всей логикой, на которую способна экзистенция» [7].

Список использованной литературы

1. Бинсвангер Л. Экзистенциальный анализ / Л. Бинсвангер. – М. : Институт общегуманитарных исследований, 2014. – 272 с.
2. Зеньковский В. В. История русской философии : в 2 т. / В. В. Зеньковский. – Л. : Эго, 1991.
3. Ильин В. Н. Эссе о русской культуре / В. Н. Ильин. – СПб. : Акрополь, 1997. – 464 с.
4. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об Абсурде / А. Камю // Сумерки богов / [сост. А. Яковлев]. – М. : Полит. лит., 1990. – С. 222–318.
5. Кьеркегор С. Несчастнейший / С. Кьеркегор. – М. : Библ.-Богосл. ин-т св. ап. Андрея, 2002. – 500 с.
6. Мамардашвили М. К. Символ и сознание / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. – М. : Языки русской культуры, 1997. – 224 с.
7. Фізер І. Філософія літератури / І. Фізер. – К.: НАУКМА, 2012. – 217 с.
8. Шестов Л. Собр. соч. : в 6 т. – СПб. : Шиповник, 1911.
9. Шестов Л. Соч. : в 2 т. – Томск : Водолей, 1996. –Т I. – 510 с.
10. Шестов Л. Достоевский и Ницше (Философия трагедии) / Л. Шестов // Избранные произведения. – М. : Наука, 1993. – С. 252–253.
11. Шестов Л. Афины и Иерусалим / Л. Шестов. – М. : АСТ, 2007. – 416 с.

Раковська Н.М.

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

ДРАМАТИЗМ ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЇ СИТУАЦІЇ Л. ШЕСТОВА

У статті актуалізуються релігійно-філософський та літературознавчий підходи Л. Шестова до російської літератури. Розглядається особливість метафізичного дискурсу критика. Відзначається парадоксальність Л. Шестова, обумовлена його світоглядом.

Акцентовано увагу на роздумах Л. Шестова про літературу як пізнання буття. Сутність ідей Л. Шестова полягає у визначенні екзистенціалів в художніх текстах. З його точки зору філософія ґрунтується на раціональному мисленні, абсолютному та загальних правилах, але одкровення художника пізнається тільки через особистий досвід та відкриття божественного. Світ художньої

творчості визначається «свавіллям письменника», тобто його інтуїцією та прозрінням.

У статті вказується, що інтерпретація богословських, філософських, літературних текстів дозволяє дійти висновків про характер критики Л. Шестова не лише як філософсько-естетичної, екзистенціальної, але й інтегративної.

Монотематизм критика підтверджується системою мотивів та лейтмотивів, інтертекстуальними елементами, концентричними колами, повторами, питаннями з негативною коннотацією, внаслідок яких залишається «чисте філософське поле» для роздумів. Оскільки у більшості випадків Л. Шестов запозичує цитати з першоджерел, додаючи власний переклад і точні дані про джерело, виникає враження, що вони грають роль доказів і наукового знання. Проте Л. Шестов категорично проти такого знання, отже, знову виникає протиріччя, яке постає парадоксом його дискурсу.

Ключові слова: *критика, парадоксальність, дискурс, екзистенціал, система.*

Rakovskaya N.M.

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

DRAMATIC EFFECT OF THE EXISTENTIAL SITUATION OF L. SHESTOV

In the article the religious philosophical and literary approaches of L. Shestov to the Russian literature are updated. The metaphysical discourse of literary criticism is learned. L. Shestov's paradoxical that caused by world seeing of the critic and his author's model of the world is also noted.

Emphasized the preference of literature as a subject of philosophical reflection of L. Shestov. The essence of ideas of L. Shestov is in definition of existential in art texts. The philosophy is based on rational thinking, absolute and general rules, but revelation of the artist is learned only by personal experience and opening of divine. The world of art creativity is defined by «the writer's arbitrariness»: his intuition and work.

In article is specified that interpretation of theological, philosophical, literary texts allows to name the literary criticism of L. Shestov not only philosophical and esthetic, existential, but also to talk about an integrity of his model.

Monothematic of the critic is confirmed by system of the repeating motives and key-notes, intertextual elements. In this regard it is possible to speak about concentric circles, peculiar repetitions in L. Shestov's style and about his manner to put questions, without giving answers. Moreover, in his questions the negative connotation is obvious and as a result there is «an open philosophical field» for reflections. As in most cases L. Shestov borrows quotes from primary sources, adding own translation and exact data about a source, there is an impression that they play a role of proofs and scientific knowledge. However L. Shestov categorically against such knowledge, therefore, contradiction which it is possible to call paradox of his discourse is once again raised.

Key words: *criticism, a paradoxical, a discourse, existential.*

REFERENCES

1. Binsvanger L. (2014), *Ekzistentsialniy analiz* [Existential analysis], Moscow, Institut obshchegumanitarnykh issledovaniy, [in Russian].
2. Zenkovskiy V. V. (1991), *Istoriya russkoy filosofii: v 2 t.* [History of Russian literature: in 2 volumes], (Vol. 1–2), Leningrad, Ego [in Russian].
3. Ilin V. N. (1997), *Esse o russkoy culture* [The essay about Russian culture], St. Petersburg, Akropol [in Russian].
4. Kamiy A. (1990), *Mif o Sizife. Esse ob Absurde* [Myth about Syzif. The essay about absurdity], *Sumerki bogov* [Twilight of the God], Moscow, Polit. lit. [in Russian].
5. Kierkegor S. (2002), *Neschastneyshiy* [The most unhappy], Moscow, Bibleysko-Bogoslovskiy Institut svyatogo apostola Andreyana [in Russian].
6. Mamardashvili M. K. (1997), *Simvol i soznanie* [Symbol and consciousness], Moscow, Yazyki russkoy kultury [in Russian].
7. Fizer I. (2012), *Filosofiya literatury* [Philosophy of literature], Kiev, NaUKMA [in Russian].
8. Shestov L. (1911), *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected Works: in 6 volumes], St. Petersburg, Shipovnik [in Russian].
9. Shestov L. (1996) *Sobranie sochinenii: v 6 t.* [Collected Works: in 2 volumes], Tomsk, Vodoley, [in Russian].
10. Shestov L. (1993), *Dostoevskiy i Nitsshe (Filosofiya tragedii)* [Dostoevskiy and Nietzsche (The philosophy of tragedy)] – Shestov L, *Izbrannyye proizvedeniya* [Favorite works], Moscow, Nauka [in Russian].
11. Shestov L. (2007), *Afiniy i Ierusalim* [Athens and Jerusalem], Moscow, AST [in Russian].

Статтю подано до редколегії 15 вересня 2016 р.

УДК [821.112.2:821.161.2]-311.8.091

Саєнко В.П.

кандидат філологічних наук, доцент
кафедра української літератури
Одеський національний університет імені І.І.Мечникова
Французький бульвар, 24/26, 65058, Одеса, Україна
s_valentynos@ukr.net

Гуца П.С.

студент факультету романо-германської філології
Одеський національний університет імені І.І.Мечникова
Французький бульвар, 24/26, 65058, Одеса, Україна

МОДИФІКАЦІЇ ТРАВЕЛОГУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ І НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ

Стаття присвячена історико-літературним і теоретичним граням жанрової моделі травелогу в сучасній українській та німецькій літературах. Об'єктом дослідження є такі твори, як «Лексикон інтимних міст», «Дезорієнтація на місцевості» Ю. Андруховича та «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» К. Рансмайра, «Фазерланд» К. Крахта, розглянуті в порівняльному і герменевтичному аспектах.

Ключові слова: *травелог, Ю. Андрухович, К. Крахт, К. Рансмайр, типологічне зіставлення, документальне і художньо-документальне начала як чинники жанрової моделі.*

До закріплення терміна «травелог» у літературознавчому обігу пройшов тривалий час від дефініції «подорожні записки», «мандрівний сюжет» «мандрівний нарис», «мандрівний репортаж», «роман-подорож» тощо. Але сама жанрова форма не тільки набувала поширення у різних літературах, але й нових рис. Серед них 1) особливий тип літературного твору – розповіді про вигадані чи уявні мандри; 2) поєднання описових принципів побудови документального твору, в якому домінує ідейно-художній елемент; 3) складна дія документальної, художньої і фольклорної форм, об'єднаних образом героя-мандрівника чи оповідача. Визначальна позиція такого героя – спостерігач за чужим світом; антитеза між «своїм» (світом, простором) і «чужим» як формотвірний чинник жанру травелогу. При цьому «масштаб для оцінки явищ чужого світу дає «свій» світ мандрівника – його Батьківщина. Через те такий герой-мандрівник, на відміну від чисто літературного персонажа, присутньо не змінюється впродовж оповіді. У чужому світі він виступає як носій своєї національно-культурної традиції, що відтісняє на периферію його індивідуальну самосвідомість і психологію. Прикметно і те, що в літературі мандрів виникає суб'єктивна гра з простором, пародійне переосмислення мотиву реальної подорожі» [4, 839–843].

Виходячи з цих суджень про жанрову природу травелогу, слід наголосити, що ця форма функціонально націлена на ствердження власної національно-культурної ідентичності у різновиді твору-подорожі шляхом порівняння «свого» і «чужого», підкреслення інонаціональної екзотики у вимірах схожого часу і різного простору, в утвердженні національної ідеї, коли вона відходить на другий план.

Цією властивістю пояснюється актуалізація жанрової форми травелогу в сучасній українській і німецькій літературах як спосіб оприявлення функціонального наповнення національної ідеї у перехідних періодах культурно-стилістичних епох та цілеспрямованого вираження важливих аспектів національно-культурної ідентичності.

Варто наголосити, що існує типологічна спорідненість українських і німецьких сучасних травелогів, які задовольняють потребу у розширенні меж між-європейського обміну духовною інформацією України і Німеччини у схожій ситуації локалізації, що інтенсивно переходить у глобалізацію, цебто – глокалізацію. Тим більше, що Україна прагне органічно увійти в сім'ю народів заради європейських морально-духовних цінностей. Географічне положення України і Німеччини багато в чому аналогічне як притягальних центрів слов'янського і неслов'янського світів.

Через те є рішучі підстави проаналізувати, як же трактується національно-культурна ідентичність України і Німеччини у жанрових формах травелогу. З цією метою зіставляються «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» («Зізнання туриста. Допит») Крістофа Рансмайра і «Faserland» («Фазерланд») Крістіана Крахта та «Дезорієнтація на місцевості» й «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича. Має сенс і виявлення спільного та відмінного у жанровій моделі травелогу на українському та німецькому ґрунті, як і з'ясування авторських індивідуальних підходів в інтерпретації національно-культурної ідентичності.

Становлення і розвиток жанрової форми має доволі стійку традицію як в українській, так і німецькій літературі. Досить взяти до уваги культурно-стилістичну епоху модернізму, коли з'явилося багато експериментальних текстів, у яких сполучалося художньо імпресіоністичне начало із документальним. Унаслідок цього виникли твори-симбіонти, у котрих химерно сходилися елементи різних жанрових моделей. Як приклад – «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію» Майка Йогансена – твір, у якому мандрівний сюжет заявлений не тільки в заголовку, але й в усій конструкції твору. «Через те Майкові Йогансену не загрозувало однотоєм'я чи дрібнотоєм'я, бо все з усього виходило й у все переходило, пере-со-творювалося, ставало живою матерією тексту, що рухався ніби й сам по собі – зі своїм ім'ям (своєрідним, бо норвезьким серед ареалу українських антропонімів), власними віршами, зі своїм характером віртуозного містифікатора й вигадника, врешті зі своїми захопленнями – спортом, риболовлею і полюванням, інтересом до подорожей у різні світи – науки й культури,

психології та демонології, етнології й етнографії, звичаєвого права і театру як життя і навпаки» [8, 103]. Недарма у пролозі до роману-травелогу М. Йогансена, що складається із 16-ти мікророзділів, на перше місце винесений фрагмент, номінований п'ятьма мовами – «Подорож! Путешествие! Wanderung! Travel! Viaje!», – хоч автор був поліглотом і професором університету, який викладав порівняльну фонетику мов світу.

Якщо порівнювати зразок класичного травелогу 1920-х рр. Майка Йогансена з аналогічними творами Юрія Андруховича, його «Дезорієнтацією на місцевості» та «Лексиконом інтимних міст», то відчутною стає різниця. Вигадка зміщується на маргінеси, натомість пріоритетним стає документальний опис, насичений власними авторськими рефлексіями. Придивимося до особливостей, якими характеризуються травелоги Андруховича.

Відомо, що семилітня праця знаного патріарха Бу-Ба-Бу, відомого письменника, есеїста, перекладача, активного учасника літературного процесу постмодерного періоду Юрія Андруховича завершилася публікацією книги «Лексикон інтимних міст». Починаючи від заголовка й авторського жанрового визначення – «довільний посібник з геопоетики та космополітики», – Андруховичевий том нагадує добру зарядку для інтелектуальних вправ у царині наукової інтерпретації особливостей книги, і передусім – її жанрової специфіки та тематологічних аспектів ідейного змісту.

Поверховий аналіз змушує *volens nolens* передусім звернути увагу на конструкцію книги, що складається з «ПЕРЕДМОВИ типу ІНСТРУКЦІЇ», «ДОДАТКУ: МІСТА, ЯКИХ ТУТ НЕМАЄ (проте дуже хотілося б)» і на завершення – 111 місторозділів, за авторським визначенням. Уже на перших сторінках так званого посібника, зокрема в своєрідному інструктажі, мають місце авторські рефлексії з приводу того, в якому ж порядку краще розставити міста-розділи і як краще визначити жанр: «...книжка мала бути енциклопедією. Звичайно ж – особистою, авторською, такою, що її пише одна людина. Тож за великим рахунком радше «енциклопедією» [2, 7], при цьому обґрунтовуючи назву твору. Варто зацитувати, чому Ю. Андрухович для назви своєї книжки вжив цілком мовознавчий термін – лексикон – і згідно з його законами (за алфавітним принципом) нанизав міста-розділи, в яких або побував, або які він додав задля контрастного зіставлення і вибудови свого бачення цілісної картини світу. Ось як автор пояснює доречність назви книги: «Судячи з тлумачень у переважній більшості джерел, він, лексикон, є фактично тим же, що і словник. Так стверджують усі, і тільки німці – що то «словник у широкому сенсі», «довідник або посібник»¹ у спеціальній галузі» [2, 9].

Отже, заголовкове слово «лексикон» служить у вузькому і широкому значенні. Це дає змогу розташувати розділи за кириличною українською абеткою, а не за хронологічним чи яким-небудь іншим критерієм. За цією логікою виходить, що сусідніми є Гамбург, в якому побував автор 2004 року, і Гданськ – аж у

¹ Nachschlagewerk (нім.)

1991 р., або Чернівці і Чикаго, зближені за алфавітом, але роз'єднані тривалістю у 18 років. Зате наскрізним інтимним містом, думка про яке пронизує чи не всі розділи, є рідний улюблений Львів – український і водночас європейський.

Автор «Лексикону» дає ключ до сприйняття книги, наголошуючи, що читати можна у будь-якій послідовності, тим самим створюючи власний посібник не у вузькоутилітарному значенні, але імпровізуючи до рівня твору-подорожі, твору-гри, твору-свободи, що є провідним мотивом, заради якого автор «писав усе, що трапиться вам на цих сторінках» [2, 13].

Прикметно і те, що у «Лексиконі» наскрізний мотив свободи зумовлює і його жанрову специфіку. Цілком виправдано можна віднести цей твір Юрія Андруховича до жанрової моделі тревелогу.

Спостерігаючи за тим, як трактується категорія «Центральної Європи» у творчості Мілана Кундери, Юрія Андруховича та Анджея Стасюка, польський дослідник Адам Кола резонно підкреслив: «Росія в Андруховича представлена злом, яке своєю силою, особливо більшовистською та «красноармійською», знищує будь-яку унікальність, що трапляється на її шляху» [6, 46].

Глокалізація як наративний принцип письма дається взнаки в образі автобіографічного героя, за яким постає завуальована (прихована) і відкрита позиція автора «Лексикону інтимних міст». Так, у місторозділі «ВЕНЕЦІЯ, 1992, 2001» виходить на поверхню топос дії, тісно пов'язаний з долею головного героя постмодерного твору «Перверзія» авторства Андруховича. Буквально цей мікророзділ, складений із 13-ти підрозділів, маркованих зірочками, розпочинається з історії Стаса Перфецького: «Закінчуючи своє «Передслово Видавця до «Перверзії», я вдячно згадую панів Франческо Аполлоні та Россано Россі, «кожен з яких сам того не відаючи, блискуче виконав місію мого таємного агента у Венеції». Цією згадкою я доповнив текст «Передслова» не інакше як улітку 1995-го, коли переписував увесь роман в остаточній версії, готуючи його до поступового оприлюднення. У грудні попереднього року, тобто у своїй первісній редакції, «Передслово» ще нічого такого не містило.

Що ж це за «таємна місія» і хто такі обидва її блискучі виконавці, панове Аполлоні та Россі?

Щоб відповісти на ці запитання, поставлю для початку інше: чому Венеція? Чому з тисячі магічних місць Окциденту мій герой Станіслав Перфецький вибрав саме її?» [2, 73].

У своєрідному автокоментарі до роману про Стаса Перфецького письменник подає не тільки історію підготовки тексту до оприлюднення, але й вдається до автоалюзій і ремінісценцій, таким чином підводячи до характеристики особливостей Венеції як одного зі знакових міст не тільки Італії, але й Західної Європи. І знакових тому, що в ньому «забагато культури – в усіх її рівнях і вимірах. Забагато минулого – при цьому ти ніяк не позбуваєшся підступного враження, що саме воно тут усім і командує, тобто тільки минуле тут і є теперішнім, а теперішнього тут немає. Забагато цифр у номерах будинків... Забага-

то місць, які обов'язково слід відвідати, інакше згодом обов'язково почуєш: «Ти в ній не був» [2, 73].

Посилаючись на авторитет головного героя «Перверзії», автор «Лексикону» підкреслив домінуючу рису Венеції: Венеція – це коли забагато. У своєму записнику Перфецький так і нотує велетенськими, завбільшки з коня, і ледь не розпачливими літерами: «ЗАБАГАТО ВЕНЕЦІЇ! Що він може мати на увазі?» [2, 73].

Прикметно і те, що вибором місця для дії, вчинків, життя і смерті Стаса Перфецького Юрій Андрухович обрав саме Венецію, таким чином перенісши свого героя з українського ґрунту на європейський. І саме тому не тільки в цьому мікророзділі вияскравилася головна проблемно-ідейна лінія «Лексикону інтимних міст», орієнтована на входження України в європейський контекст, про що подбав письменник-постмодерніст у своєму знаковому творі «Перверзія», який оригінально і глибоко проаналізував Ю. Шерех у своїй праці «Го-Гай-Го».

В основі книги «Лексикон інтимних міст» лежить принцип діалогічності, змодельований на різних рівнях тексту, починаючи від структури кожного з розділів і закінчуючи різними прийомами.

Одним із найбільш поширених художніх засобів є контраст, який виявляється як на рівні структури кожного розділу, так і з погляду наративної тактики. Досить навести фрагмент такої характеристики, як у розділі «ГДАНСЬК, 1991»: «Наше подальше життя у Гданську-Сопоті визначалося двома антитезами – культурою і комерцією. Для першої існували вечори і ночі: поетичні читання, рок-сейшні... Увечері читаєш свої найлункіші вірші для їхньої розчуленої публіки, позуєш перед камерами і роздаєш усім навколо автографи та гримаси. Удень стоїш на базарі над розстеленою цератою, на якій виклав чотири пляшки «Русской» і дві парасольки, зроблені на франиківському заводі «Геофізприлад» і з нього ж украдені, поруч із кількома іншими в'єтнамцями... І це роздвоєння було по-своєму щемке і драматичне. Я любив його, бо розумів, що то насправді якесь очищення або принаймні кінець холодної війни» [2, 103–104].

Діалогічність «Лексикону» найбільше увиразнюється у постійних формах зіставлення Сходу і Заходу, України та Європи. Часто-густо аналогічні порівняння набувають різких контрастних форм, завдяки яким опукло постає настроєве авторське ставлення, що не завжди відповідає об'єктивності розповіді, як це маємо у розділі «ВРОЦЛАВ, 2002, 2003, 2005, 2006, 2008...»: «Багатьох моїх знайомих просто-таки верне від слова «Європа». Що за нудний, самовдоволений, вилізаний і – як це в нас називають? – ситий відросток євразійського суходолу! Який жахний зомбоїдний добробут! Яка зарегульованість! Яка ліберастична гнилизна! Інших (а часом і тих самих моїх знайомих) аж вивертає від слова «Україна». Що за дрімучий заповідник посткомуністичної обмеженості та безпорадності! Який безнадійно запущений совкізм, що навіть і не збирається відходити в минуле! Яка тотальна пригніченість і безгосподарна халявність... Так от: як першим, так і другим (а часом одним і тим самим) знайомим

я раджу побачити Вроцлав. Бо це місце, де відбувається дифузія: східнішання Заходу, західнішання Сходу. Вроцлав – ідеальне місце для змішування світів. «Європа» боїться «України». «Україна» ненавидить «Європу». Але коли вони десь-таки зустрічаються, то з цього виходить Вроцлав» [2, 90].

Як бачимо, тут постає діалог-відштовхування з елементами діалогу-паралелі. Але доволі багато прикладів і діатриби, що має місце, коли одна сторона – уявний співрозмовник, – здається, не бере участі у віртуальному спілкуванні. Через те всі функції у цьому переліку міст, з якого і складається «Лексикон» прибирає на себе автор-наратор, який добре орієнтується на сприйняття реципієнта як представника однієї сторони (Сходу), так і іншої (Заходу).

Досліджуючи теоретичний аспект жанру травелогу, до якого відноситься «Лексикон інтимних міст» Ю. Андруховича, не можна не помітити ще однієї прикмети тексту – тієї, яку В. Шачкова визначає як домінуючу рису героя-мандрівника, побудовану за «принципом жанрової свободи, відсутності літературних умовностей та жанрових канонів» [10, 281].

І така властивість збігається з перехідною культурно-історичною епохою постмодернізму, прикметою якої є мозаїчність, фрагментарність, ризоматичність архітектоники. Здавна відома форма об'єднання окремих розділів у цілісний текст – форма дороги і різних зустрічей героїв на ній – у постмодернізмі змінює свої функції: «замість систематизації авторських ідей, шлях у постмодерністській літературі стає радше засобом передачі хаотичності та перехідності уявлень. Саме тому образ лабіринту стає одним із центральних образів постмодернізму» [5, 166]. Ця думка відповідає і композиції «Лексикону інтимних міст», що підтверджується статистичним аналізом. Як доводить вибірка міст, найуживанішими є міста України (цілком логічно!) та Німеччини, де багато часу проводить Ю. Андрухович.

Наскрізним мотивом «Дезорієнтації на місцевості» є уявна подорож Україною та європейськими землями, перше місце серед яких посідає Німеччина. Прикметно те, що масштабом для оцінки явищ чужого світу є «свій» світ – Батьківщина, – але осмислена не стільки в позитивному ключі, скільки в критичному плані. Порівнюючи «своє» і «чуже», Ю.Андрухович у жанрі документального травелогу підкреслює непривабливість комуністичного спадку, що продовжує даватися взнаки в Україні. Саме тому крізь призму Львова з його багатого історією і різноманітними інонаціональними впливами подається прагнення українців знайти свою ідентичність в Європі, а не потрапити в нову пастку – до «оновленої слов'янської федерації, другої за значенням союзної республіки» [1].

Точкою відліку для автора сучасного українського травелогу стають трагічні українські події: Чорнобиль, наприклад, який зруйнував найстаровинніший край – Полісся, в якому за однією з історичних версій, – осердя «арійської чистоти коренів і древлянських нескаламучених джерел, з його визначальними генетично-культурними кодами, з найархаїчнішим фольклором, епосом,

діалектами – озерами, торфовищами, готичними соснами: Полісся – це національний субстрат, це чорнобильський вибір України, це сама справжність, це сокирна автентика і щирість...» [1].

У травелозі Ю. Андруховича почесне місце посідає ідея вписаності української культури у європейський контекст. І це найкраще виявляється на прикладі рідної письменнику Галичини. Через те він виносить на поверхню своїх вражень від «свого» і «чужого» знамениті імена Ліотара, Дерріді чи Саїда, при цьому посилаючись на авторитет не тільки власний, але й польського приятеля, письменника і видавця Кшиштофа Чижевського, який «над усе любить подорожувати, знайомити людей, намацувати солодкі й болісні вузли перетину культур, блукати закапелками цього поруйнованого світу «між Німеччиною й Росією, званого упродовж останніх кількох десятиліть Центрально-Східною Європою» [1].

Але найбільше важить для автора «Дезорієнтації на місцевості» варіант української ідентичності, що має виразний індекс європейськості, пропущений крізь львівську історію, специфіку містобудування і сліди культурної взаємодії, явлені в обличчі Львова. Роздумуючи про полісемантичну львівську атмосферу, сповнену не тільки впливів середземноморської культури, натхненної ідеями «ренесансового гуманізму, епігонства високого quattrocento і куртуазного ман'єризму», але й германських, саксонських, готських: «Хто ще плив на цьому кораблі? Німці, або, як їх тут називали, «шваби», залишили по собі слід у поперекручених назвах львівських передмість. Те, що нині знаємо як Личаків, походить насправді від Luetzenhof, Замарстинів від Sommerstein, Клепарів від Klopper, Майорівка від Majer, Кульпарків від Goldberg і т.д. Був ще власник винарні на Замарстинові з дуже виразним прізвиськом Макольондра і була Йозефа Кун, черниця-бенедиктинка, авторка поетичної збірки «Lembergs schone Umgebungen», себто «Прегарні околиці львівські» [1]. У спільники автор «Дезорієнтації на місцевості» бере й австрійського письменника Йозефа Рота, який вдавня до метафори корабля-Ноева ковчега, «де, як завжди у старому еkleктичному Львові, нас зібрано, щоб урятувати кожної тварі по парі. Можливі й інші метафори з кораблями – п'яний корабель, корабель дурнів, корабель смерті. А може, як у Рота, – місто стертих кордонів, пливучий Трієст, мандрівний Львів, Львув, Львов, Лемберг, Леополіс, Сингапур...» [1].

Як бачимо, методом від супротивного і через порівняльний спектр різних країн Ю. Андрухович підкреслює українську національно-культурну ідентичність. Прикметно і те, що Андруховичева дезорієнтація в українських реаліях обертається чіткою орієнтацією в німецьких, – отже, європейських цінностях.

Що стосується жанру травелогу в німецькій літературі, то він, як і в європейській, має плідну традицію: «Опис подорожі Гольштинського посольства до Московії та Персії» Адама Олеарія, «Мандрівні нариси» Генріха Гайне або «Італійська подорож» Гете. Спеціально не зупиняючись на цих творах, зосередимося на німецькомовних травелогах К. Рансмайра та К. Крахта.

Крістіан Крахт – відомий сучасний німецькомовний письменник та журналіст, який побував у дослідницьких експедиціях в Індії, Таїланді, Танзанії і Північній Кореї. Народився 1966 р. в селі Гштаад, кантон Берну, Швейцарія. Дитинство провів у США, Канаді та на півдні Франції, а на даний момент живе в Буенос-Айресі. Суперечки навколо його творчості досі не вщухають. Твором, який реалізує в собі риси сучасної течії популярної літератури, став культовий дебютний роман «Фазерланд». Іншими відомими його творами є «1979», «Метан», «Я буду тут на сонці та в тіні» та «Імперіум», за який письменник отримав нагороду ім. Вільгельма Раабе. Важливим є те, що романи «Фазерланд» та «1979» реалізують в собі значною мірою специфіку жанру травелогу.

В основу роману «Фазерланд» покладено подорож різними місцями головним героєм – я-оповідачем (Ich-erzähler), що починаються з північного німецького містечка Ліст-на-Зильті, а завершуються у швейцарському Цюриху. Проходячи країну з півночі на південь, головний герой відвідує 7 міст: Зильт, Гамбург, Франкфурт, Гайдельберг, Мюнхен, Меєрбург та Цюрих. Але при цьому помічає тільки зовнішні прояви дійсності, не задумуючись над побаченим, маючи досить примітивні судження про світ. Так, крізь його призму бачення подається опис німецьких дівчат: «Франкфуртським дівчатам даровано таку невимушеність, якої більше ніде в Німеччині не побачити. Гамбурзькі дівчата майорять зеленню бабурівських курток, берлінські – підкреслено спотворюють себе одягом, бо хочуть мати артистичний вигляд, а мюнхенські – через тепле альпійське повітря ніби зсередини світяться. У Франкфурті ж дівчата цілком природні. Маю на увазі не таких, як Варна, котру, вже зобразив, а дівчат у сукенках, із недовгим світло-коричневим волоссям та випнутим догори носиком, які сидять у кав'ярнях та посміхаються» [11, 87]. Я-оповідач звертає завжди увагу в першу чергу на зовнішність.

Протагоніст з роману ковзає поверхнею життя, лише змінюючи декорації-міста, жадаючи віднайти свою індивідуальність. Саме постать постмодерної розчавленої й невпевненої людини змальовує автор у романі. Так, головного героя переслідує нав'язлива думка про втечу в широкому значенні цього слова: від себе, від оточення, від суспільства стереотипів, що давить на психіку, від життєвої складності у пошуках гармонії зовнішнього і внутрішнього світу поза власною вітчизною.

Розглядаючи специфіку композиції роману К. Крахта, не можна не зупинитися на номінації твору. Адже заголовок – це перший художній образ, який несе інформацію про весь текст. Не випадково автор дібрав слово незвичне, але присутнє для вираження змісту твору, його підтексту і надтексту. І тут не можна не погодитися з розшифровкою назви, запропонованою в післямові перекладачки роману Тетяни Баскакової, яка звернула особливу увагу на модель заголовка, декодувавши його так: «Перше, що спадає на думку, – перекласти це слово як «Вітчизна», припустивши, що оповідач використовує не німецький термін (Vaterland), а його англійський аналог (Fatherland), тільки записаний фонетично так, як його сприймають на слух німці. Але ж можна сприйняти те ж

слово і по-іншому, буквально: «волоконна країна» (*faser* – волокна, зокрема використовувані у волоконній оптиці, *Faseroptik*, яка, наприклад, застосовується в медицині – для просвічування внутрішніх органів; у фізиці для реєстрації треків ядерних частинок; в обчислювальній техніці – там лазерні волокна виконують функції елементів пам'яті; і в багатьох інших галузях). Чи має таке тлумачення хоч якесь відношення до сюжету?» [3, 100].

Звісно, має пряме відношення, і не тільки до сюжету, а до всієї тканини тексту. Важливим є підтекстове наповнення заголовка, адже «волоконна країна» – це не тільки візуальний образ розшарування німецького суспільства, але передовсім трагедія розриву німецької нації на західну і східну системи та відповідний спосіб життя. Метафоричний заголовок розкриває суть ідейного змісту роману і його побудови.

Автор реалізує бажання втечі героя в змалюванні фізіологічної форми постійного відчуття блювоти; почуття критицизму по відношенню до інших; картині втечі на Міконос: «Крім маленької валізки, при мені нічого не було, тому я почувався втікачем, який вкрав купу грошей і хапає наступний рейс до Монтевідео, Дакку або Порт-Морсбі» [11, 154]. Хоча герой знаходиться у вічному прагненні до свободи і самореалізації, безглуздість його поведінки позбавляє його всіх цих важливих цінностей. Це все більше і більше призводить героя-оповідача до роздвоєння особистості й до символу цілого втраченого покоління кінця ХХ століття. Як не прагне він до поєднання і реалізації різних потреб і бажань свого «я», як не намагається шезнути з ритуальної світопобудови, йому це ніяк не вдається, бо він постійно відчуває дисгармонію. «Порушуючи закони ницості, я-оповідач хоче виключити себе із символічного порядку, а в ширшому контексті прагне вирватися з цього національно пов'язаного постмодерністського простору матеріальних обмежень» [12, 58].

Я-оповідач Крахта належить до нової німецької генерації, яка не зазнала тортур війни та роз'єднання країни, але все одно посттоталітарна ситуація тяжіє над ним. Деякі німецькі дослідники слушно вважають, що протагоніст роману «*Faserland*» наприкінці готується до суїциду, що було б логічним закінченням життєвої історії героя. І все ж у відкритому фіналі можна вбачати позитивні настрої – головний герой готовий до нового етапу життя і вже спроможний перейти межу власного ескапізму. Доречно зацитувати завершальний вислів К. Крахта: «Я сходжу в човен і сідаю на дерев'яний ослін, а чоловік встромляє весла в якісь металеві штуки й береться гребти. От-от ми досягнемо середини озера. От-от» [11, 185]. Отже, я-оповідач з роману «*Фазерланд*» – асоціалізована особистість, що ніяк не може знайти своє місце у житті, саме тому він так хаотично рухається літературним простором-текстом. Щодо жанрової моделі травелогу, то вона скоріше умовна з дотриманням лише форми, бо увиразнює ескапізм героя, який блукає лабіринтами своєї душі і за допомогою якої прозаїк увиразнює характер сучасної неприкаяної людини, що не знаходить місця у суспільстві, постійно знаходячись у пошуках себе через втечу від себе.

На відміну від роману «Faserland», «Зізнання туриста. Допит» Рансмайра витримано цілком у жанрі класичного травелогу, особливістю якого є органічне поєднання документального начала в описах географічних і просторових координат мандрів я-оповідача з авторським ставленням до інонаціональних традицій і ментальностей, зокрема таких країн, як Нова Зеландія, Тибет, Марокко, Німеччина, Австрія, Ірландія. Це дало змогу письменникові через міфологему дороги не тільки поєднати в один текстовий масив розрізнені спостереження і відчуття, але й розгорнути вагомий підтекст, який опрозорює антитетичне протиставлення «свого» і «чужого» – специфіки європейського континенту та океанічного, арабського близько- і далекосхідного світу.

Тим часом «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» К. Рансмайра відрізняється від «Фазерланду» Крахта не тільки типом героя-зайвої людини, – але й дотриманням канонів травелогу. І це цілком виправдано не лише передусім життєвою моделлю поведінки: він не тільки журналіст, репортер, визнаний письменник, про що свідчать такі нагороди, як премія імені Франца Кафки (1995), Бертольда Брехта (2004) та Велика австрійська премія за літературу¹(2004), але ще й мандрівник. Так, Фолькер Вайдерманн іронічно називає його «великим пройдисвітом сучасної німецької літератури» [14, 185]. Не можна не погодитися з думкою Г. Фролова, який не випадково приписує автору «Записок» звання відомого туриста-пілігрима [Див. 9], акцентує увагу на тому, що за 62 роки життя письменник устиг побувати на всіх континентах земної кулі, йому вдалося об'їздити багато країн та екзотичних місць. Варто лишень згадати про експедицію, поштоvhом до якої став роман «Die Schrecken des Eises und der Finsternis» (1984). От як характеризує це сам автор: «...прочитавши мій роман, Менсер вирішив, що я побував на льодовику, дійшов навіть до полюсу, і запросив мене до експедиції на південну сторону Лхонцзе» [13, 97].

Як і кожен роман австрійського письменника, «Зізнання туриста. Допит» являє собою твір-симбїонт, що поєднує в собі елементи мандрів, алюзій, інтертекстуальних прийомів у системі художніх інтерпретацій й своєрідної гри з читачем. Це твір з автобіографічним компонентом, в якому, крім описів екзотичних подорожей, зокрема життя в Ірландії, постає захоплення експериментальним театром, підкріплене аналітичними викладками про власну творчість. Прикметою «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» є не тільки широкий просторовий, але й часовий діапазон. Так, географічні і ментальні особливості жителів Нової Зеландії, що постають на початку твору, завершуються власною історією – спогадами про батька. Уся книга являє собою поєднання історичних, географічних та філософських дискурсів. Резонно Г.А. Фролов у статті «Документально-художнє двосвіття (двоемирие) у «Подорожніх нарисах» Кристофа Рансмайра» наголосив на симбїотичному поєднанні: «Із цього народжується особливий літературний простір, в якому поєднуються фактичне (те, що існує) й можливе, фантастичне (те, чого немає у романах)» [9, 166].

¹ нім. Großer Österreichischer Staatspreis für Literatur

Як приклад фантастичного, наведемо такий фрагмент тексту: «...я добре пам'ятаю той засніжений серпень на Південному острові Нової Зеландії та багатогодинний шлях схилами гори Кука, де крижані язика спадають прямо до лісу дрововидних папоротей на узбережжі. Крига! Велетенські, заввишки з хмарочос, крижані стіни серед самого справдешнього розлогого зілля» [13, 8]. Створюється враження – тут не опис природи Океанічної країни, а іншого світу. Письменник вибудовує іншу реальність, керуючись власними враженнями та фантазіями. Однак це властиво не всьому тексту, бо «Зізнання туриста» вміщують ознаки твору-симбїонта, в якому елементи ірреального чергуються з реальним та документальним. Тому домінує антитетичний принцип викладу подорожнього матеріалу. Ось приклад поховальних традицій на Тибеті, що заслуговує на окрему увагу: «Небіжчиків там залишають на верхніх майданчиках вєж мовчання, на поживу стерв'ятникам, щоб ті, наскакуючи гучними зграями, на зразок янголів..., шматками рознесли на всі чотири сторони знешену оболонку душі-мандрівниці. При цьому баштові сторожі – послушники, одурманені алкоголем або іншими наркотичними засобами, – зобов'язані на очах у рідні розчленувати тіло на шматки, зручні для птахів» [13, 16]. Моторошні традиції відображуються у К.Рансмайра як своєрідний документальний фільм, не позбавлений, однак, емоційного забарвлення. Усе чуже та нове він захоплено сприймає, як би химерно воно не виглядало. Це ознака широкого погляду на реальність, як і філософського підходу до життя у всіх його проявах. Любов'ю та теплом пронизані епізоди, присвячені Ірландії – новій Батьківщині письменника: «За минулі роки я об'їздив усі графства Республіки Ірландії і Ольстера, як звичайно багато мандрував пішки і чув історії про Бірму і Нову Зеландію, про Австралію і чиказькі бойні, де ірландським переселенцям доводилося працювати в жахливих умовах, неначе вільним рабам. Я збирав такі історії у графствах Керрі і Крок, скажімо, в горах півострова Бера і, зрозуміло, в Макгіллікаддіз-Рікс, де спорудили найвищі вершини острова, найвища, щоправда, ледь більша тисячі метрів, хоча нерідко і прихована низькими хмарами» [13, 72].

Іншим цікавим епізодом твору стає опис подорожі до Марокко, в якому дається взнаки тяжіння до культури Близького Сходу. Автор не дарма підкреслив, що вперше потрапив до країн цього регіону, працюючи водієм вантажівок, але потім знову і знову повертався туристом. Так, прикметна розповідь про майдан в одному із міст: «У ті дні нерідко годинами я сидів за м'ятним чаєм з печивом на плоскому даху над Джемаа-ель-Фна, майданом Мертвих, де колись виставляли насаджені на кілки черепи страчених. Але просторий цей майдан у центрі найменшого з королівських міст Марокко знову належить тільки живим» [13, 28]. Увагу письменника привертають історичні традиції, що вельми важливо для жанру травелогу. Через історичні дискурси читач краще усвідомлює прикметні особливості інобуття представників різних країн. Системна модель Всесвіту та повторюваність подій цінні для письменника як філософа, що навчався у Віденському університеті.

Ще однією специфічною рисою «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» постають авторські відступи-монологи та діалоги з читачами. Чи не з перших сторінок К.Раснмайр розмірковує щодо своєї ролі, найбільш відповідної його палкій натурі: «Письменник? Поет? Автор? Ні, я на такі звання не претендую, Оповідач? Називайте мене, як хочете» [13, 10]. Найбільше йому імponує звання «турист», за яким приховується невибагливість розповіді, «...уміння дивуватися, легкий багаж, допитливість або хоча б готовність не просто судити про світ, але й пізнавати його, виходивши пішки вздовж і поперек чи переплисти під вітрилом, облазити і навіть вистраждати» [13, 10] (переклад наш – В.С., П.Г.).

Ця теза є вкрай важливою для всієї творчості письменника, орієнтованого на знищення кордонів та подолання меж, як і знаходження єдності у різноманітності.

Автор не обмежується власними репліками, а провокує читачів до співучасті. Текст «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» пронизаний провокаційними питаннями у кожному з тематичних підрозділів. Ось деякі з них: «А як з вами? Чи потрібні вам такі відчуття? Адже ми ж вами, в тому числі, тут і зараз займаємося приблизно одним і тим же – запитуємо. Хто довго запитував, довго слухав, той здатен розповісти про світи, де ніколи не був і не буде» [13, 101]. К.Раснмайр не залишає без уваги читачів ні на мить – створюється враження, що він, живий-живісінький, знаходиться поруч, провокуючи діалог. Усвідомлюючи це, коментує: «І ще: якщо вже говорити, якщо вже шукати діалогу зі слухачами, читачами і критиками, то оповідачеві не слід тільки скаржитися, варто і подякувати, знову-таки публічно: дякую за увагу. Дякую за терпіння. Дякую за те, що послідували за мною» [13, 39–40] (переклад наш – В.С., П.Г.).

Чи автор, не зупиняючись, мандрує? І куди ж веде ця подорож? Чи не втікає він від чогось? Може, від остогидлої сталості добробуту? Скоріше – це плінний стан душі динамічної людини, якій не сидиться на місці: «...частенько я тікаю. Однак, утікаючи, не тільки залишаєш щось позаду, але і знаходиш нові перспективи, ракурси, часом нові проблеми, адже де б ти не перебував, куди б не прибув – на годину або назавжди, – потрапляєш не в порожнечу, не у вакуум, там завжди щось уже є» [13, 85].

Незважаючи на захоплення, з яким автобіографічний герой описує своє життя та місця, якими подорожував, залишається відчуття вічної жаги руху задля віднайдення себе, як це постає у творах «Geständnisse eines touristen. Ein verhör», «Die Schrecken des Eises und der Finsternis» (1984), «Die letzte Welt» (1988), та «Morbus Kitahar» (1995).

При цьому наскрізною є тема самотності, ключ до якої полишив сам автор: «Моя тема – людина-одинак. І якою б не була її історія, вона куди виразніше бачиться мені у вільних просторах, так-так, у тому числі і в уявних пустелях, аніж на переповнених площах» [13, 105].

Як показав аналіз зразків травелогу в сучасній українській і німецькій літературах – таких, як «Лексикон інтимних міст», «Дезорієнтація на місцевості»

Ю. Андруховича та «Зізнання туриста. Допит» К. Рансмайра, «Фазерланд» К. Крахта, – ця жанрова форма активно слугує вираженню національної ідеї, як і культурної ідентичності. При цьому включаються ще й імагологічні відтінки знання про духовий світ народів європейських країн. Це сприяє скасуванню штучних кордонів між націями, як і упереджень та фейкових міфів, які руйнують гармонійні міжнародні стосунки. Водночас травелог – завжди актуальна і востребувана модель твору, в якій чи не найбільше реалізується не тільки потяг людини до знань інших світів і континентів, паралелей і меридіанів, але передусім – жага свободи, вельми важливої духовної цінності. Недарма П. Загребельний у філософському романі «Розгін» оригінально втілює травеложну ідею потягу до волі, яка допомагає не тільки вижити в найскрутніших умовах, але й досягти достойного гармонійного життя. Через те, як здається, цій жанровій формі заповідається довге мистецьке майбуття.

Список використаної літератури

1. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості [електронний ресурс] / Юрій Андрухович. Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/Література/Юрій-Андрухович/20008/Дезорієнтація-на-місцевості>.
2. Андрухович Ю. Лексикон інтимних міст / Юрій Андрухович. – К.: Meridian Czernowitz, 2011.
3. Баскакова Т. Послесловие переводчика. – М.: Ad Marginem, 2001.
4. Буланін Д. Путешествие // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвак, 2001.
5. Калинюшко О. Постімперський простір в рецепції мандрівника: версії А. Стасюка та Ю. Андруховича / Оксана Калинюшко // Young scientist. – 2015. – 1(16).
6. Кола А. Категория центральной Европы в творчестве Милана Кундеры, Юрия Андруховича и Анджея Стасюка / Адам Кола // Европа. – 2002. – 2(3).
7. Лучинская С. Журналы-травелоги в условиях глобализации масс-медиа / Светлана Лучинская. – Краснодар, 2009.
8. Сасенко В. Українська література ХХ ст. : діапазони творчих голосів і мистецьких відкриттів / Валентина Сасенко. – Львів: Піраміда, 2016. – 870 с.
9. Фролов Г. Документально-художественное двомирие в путевых заметках Кристофа Рансмайера / Григорий Фролов // Филология и культура. – 2012. – Вып. 4 (30)
10. Шачкова В. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Филология. Искусствоведение. – 2008. – № 3.
11. Kracht Ch. Faserland. Verlag Kiepenheuer & Witsch. Köln. Umschlaggestaltung Tina Obladen. – Hamburg, 1995.
12. Langston R. Escape from Germany: Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose / R. Langston // The German Quarterly. – 2006. Vol. 79 №1.
13. Ransmayr Ch. Geständnisse eines touristen. Ein Verhör / Christian Ransmayr. – Frankfurt am Main: Clausen & Bosse, Leck, 2004.
14. Weidemann V. Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute. Köln: Verlag Kiepenhen

Саенко В.П., Гуца П.С.

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
кафедра украинской литературы
minichnatf@rambler.ru

МОДИФИКАЦИИ ТРАВЕЛОГА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ

Статья посвящена историко-литературным и теоретическим аспектам жанровой модели травелога в современной украинской и немецкой литературах. Объектом исследования являются такие произведения, как «Лексикон интимных городов», «Дезориентация на местности» Ю. Андруховича и «Geständnisse eines touristen. Ein verhör» К. Рансмайра, «Фазерланд» К. Крахта. Эти произведения изучены в сравнительном и герменевтическом аспектах.

Ключевые слова: *травелог, Ю. Андрухович, К. Крахт, К. Рансмайр, типологическое сопоставление, документальное и художественно-документальное начала, жанровая модель.*

Sayenko V.P., Gusha P.S.

Odessa I. I. Mechnikov National University,
department of Ukrainian Literature
minichnatf@rambler.ru

MODIFICATION OF TRAVELOGUE IN MODERN UKRAINIAN AND GERMAN LITERATURES

The article is devoted to literary-historical and theoretical aspects of genre model of traveloh in modern Ukrainian and German literatures. The object of the research are such literary works as «Lexicon of intimate places», «Disorientation in locality» by Yuri Andrukhovych and “Geständnisse eines touristen. Ein verhör” by K. Ransmayr, “Fatherland” by K. Kracht. These works are studied in comparative and hermeneutic aspects.

Keywords: *traveloh, Yuri Andrukhovych, K. Kracht, K. Ransmayr, typological comparison, documentary and artistic-documentary, genre model*

References

1. Andrukhovych Yu. Dezorientatsiia na mistsevesti [Disorientation on the ground], available at: <http://www.ukrcenter.com/Literatura/Iurii-Andrukhovych/20008/Dezorientatsiia-na-mistsevesti> [in Ukrainian].
2. Andrukhovych Yu. (2011) Leksykon intymnykh mist [The lexicon of intimate places], Kyiv, Meridian Czernewitz [in Ukrainian].
3. Baskakova T. (2001) Posleslovye perevodchika [Afterword of Translator], Moscow, Ad Maringem [in Russian].
4. Bulanyn D. (2001) Puteshestvye [Journey] – Lyteraturnaia entsyklopedyia termynov y poniatyi [Encyclopedia of Literary Terms and Concepts], Moscow, Yntelvak [in Russian].
5. Kalyniushko O. (2015) Postimperskyi prostir v retseptsii mandrivnyka: versii A. Stasiuka ta Yu. Andrukhovycha [Post-Imperial space in the reception of the traveller: version A. Stasiuk and Yuri Andrukhovych] – Young scientist, № 1(16) [in Ukrainian].

6. Kola A. (2002) Kategoryia tsentralnoi Evropy v tvorchestve Mylana Kundery, Yuryia Andrukhovycha y Andzheia Stasiuka [Category of Central Europe in the works of Milan Kundera, Yuri Andrukhovych and Andrzej Stasiuk] – Evropa [Europe], N 2(3) [in Russian].
7. Luchynskaia S. (2009) Zhurnaly-travelohy v usloviakh hlobalyzatsyy mass-medya [Magazines-travelogues in the context of globalization of the mass media], Krasnodar [in Russian].
8. Saienko V. (2016) Ukrainska literatura XX st. : diapazon tvorchykh holosiv i mystetskykh vidkryttiv [Ukrainian literature of the twentieth century. range of creative voices and artistic discoveries], Lviv: Piramida [in Ukrainian].
9. Frolov H.(2012) Dokumentalno-khudozhestvennoe dvoemyrye v putevykh zametkakh Krystofa Ransmaera [] – Fylolohiya y Yskusstvovedenye [Philology and Art History], Issue 4 (30) [in Russian].
10. Shachkova V. «Puteshestvye» kak zhanr khudozhestvennoi lyteratury: voprosy teoryy [«Journey» as a genre of artistic literature: questions of theory] – Fylolohiya. Yskusstvovedenye [Philology and Art History], № 3 [in Russian].
11. Kracht Ch. (1995) Faserland. Verlag Kiepenheuer & Witsch. Köln. Umschlaggestaltung Tina Obladen, Hamburg [in German].
12. Langston R.(2006) Escape from Germany: Disappearing Bodies and Postmodern Space in Christian Kracht's Prose – The German Quarterly, Vol. 79 № 1 [in English].
13. Ransmayr Ch.(2004) Geständnisse eines touristen. Ein Verhör / Christian Ransmayr. – Frankfurt am Main: Clausen & Bosse, Leck [in German].
14. Weidermann V. Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute. Köln: Verlag Kiepenhen [in German].

Статтю подано до редколегії 5 вересня 2016 р.

УДК 821.111-2 Шоу1/7.08

Соколянський М.Г.

доктор філологічних наук, професор,
г. Любек, ФРГ
m.sokolyansky@gmail.com

БЕРНАРД ШОУ – ПОЧЁТНИЙ ТИЛЬ ОЙЛЕНШПИГЕЛЬ (ШТРИХ К ПОЛНОЙ БИОГРАФИИ БРИТАНСКОГО ДРАМАТУРГА)

В статье освещается малоизвестный, проигнорированный биографами Бернарда Шоу факт присуждения знаменитому британскому драматургу в 1950 году звания почётного гражданина немецкого города Мёльн, излагается история этого присуждения

Ключевые слова: *Бернард Шоу, Тиль Ойленшпигель, Мёльн, почётный гражданин, биография.*

Бернард Шоу прожил, образно говоря, «мафусаилов век» (1856-1950), а его поразительно продуктивная творческая активность продолжалась более шести десятилетий. К подробному описанию всей долгой жизни выдающегося драматурга разные авторы обратились практически сразу же после его ухода из жизни. Первые **научные**¹ биографии писателя появились в год столетия со времени его рождения [3; 4]; за этими внушительными фолиантами последовали весьма многочисленные книги, очерки и статьи, а в конце двадцатого века увидело свет самое подробное (на сегодняшний день) четырехтомное жизнеописание писателя, созданное Майклом Холройдом [5]. Казалось бы, с учётом впечатляющего объёма каждого из названных выше изданий, не говоря уж о многих прочих, менее подробных книгах и очерках, ни один даже мелкий эпизод из жизни великого человека не должен был оказаться вне поля зрения биографов.

На часто возникающий и обсуждающийся в специальной литературе вопрос о том, всякий ли факт должен непременно найти своё отражение в жизнеописаниях известных людей, существуют неоднозначные ответы. Думается, что в полной биографии, адресованной прежде всего читателям-специалистам, буквально каждая, даже не крупная на первый взгляд деталь, хоть в какой-то мере связанная с профессиональной деятельностью значительной личности и оценённая по достоинству, может оказаться немаловажной. Ведь, как справедливо заметил в своё время Г.О. Винокур, «в биографию входит всё» [8, 33]. Позволю себе внести только одно небольшое уточнение – в **научную** биографию. В предлагаемой вниманию заинтересованных читателей заметке речь

¹ В литературоведении принято дифференцировать биографии на художественные, научно-популярные и собственно научные. См., напр.: [7].

пойдёт всего лишь об отдельном, малоизвестном, не замеченном даже наиболее скрупулёзными британскими и американскими биографами факте жизни Бернарда Шоу, имевшем место на самой, что называется, финальной её стадии и заслуживающем, очевидно, внимания.

Расположенный в получасе езды от ганзейского Любека небольшой северо-немецкий городок Мёльн, возникший ещё в двенадцатом веке, привлекает интерес немецких и иноземных туристов не только средневековой архитектурой церкви святого Николая. У западного портала этого храма находится большой могильный камень, на котором выбит текст, напоминающий о том, что именно здесь, в хольштейнском Мёльне, в 1350 году в разгар эпидемии чумы окончил своё брэнное существование и на этом самом месте был погребён не кто иной, как сам Тиль Ойленшпигель (Eulenspiegel)¹ – легендарный острослов, выдумщик, мастер искусных проделок и эскапад, простолюдин, не робевший поднять свой голос в защиту истины и справедливости даже в тех случаях, когда ему приходилось идти наперекор властям предержавшим, чванливой знати или фанатичным и мстительным церковникам.² К имени и жизни этого знаменитого персонажа обращались многие поэты, драматурги, живописцы и графики. Например, знаменитый немецкий композитор Рихард Штраус написал в его честь симфоническую поэму «Весёлые проделки Тили Ойленшпигеля» (1895), а в 1916 году на музыку Рихарда Штрауса был создан балет о Тиле, поставленный Вацлавом Нижинским. На ту же музыку ставили балет о Тиле на сценах разных театров мира и другие известные хореографы, включая Джорджа Баланчина. Активный интерес различных деятелей смежных искусств к образу этого трикстера не прекращался во многих странах на протяжении всего двадцатого столетия.

Несколько европейских народов с гордостью числят остролова Тили среди своих замечательных соотечественников. Впрочем, спор о фламандском, валлонском или германском происхождении легендарного шутника и защитника неправедно обиженных длится уже несколько веков. Первая немецкая книга о Тиле появилась ещё на заре «гутенберговской эры» – во второй декаде шестнадцатого столетия. Правда, слово «ещё» здесь, быть может, не самое подходящее: к тому времени прах Ойленшпигеля уже более полутора веков покоился в земле. Как раз в земле Мёльна, где на Рыночной площади возле фонтана обращает на себя внимание бронзовая скульптура правдолюбца Тили. Установлена она была осенью 1950 года, когда в городе торжественно отмечалось шестисотлетие со времени кончины Ойленшпигеля. Все любознательные посетители провинциального Мёльна непременно подходят к этой достопримечательности городка, и многие фотографируются на фоне Тили или рядом с ним. Есть в

¹ См., напр.: [6, 78-79].

² Из любви к заслуженно популярной книге бельгийского франкоязычного писателя Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, их приключениях, забавных, отважных и достославных во Фландрии и иных странах» (1867 г.), русскоязычный читатель больше привык к иному, фламандскому варианту имени – Уленшпигель.

городке и небольшой Музей Ойленшпигеля, а в туристических справочниках Мёльн нередко называют образно «городом Ойленшпигеля» (Eulenspiegelstadt).

При этом далеко не все туристы обращают внимание на то, что справа от статуи знаменитого Тиля, буквально в двух шагах от неё, с мемориальной доски, что расположена на стене ратуши, смотрит на небольшую площадь и её посетителей бородатый старец с насмешливым выражением лица. Лицо это ни с каким другим не спутаешь: это Бернард Шоу. «Узнавание» порождает закономерный вопрос: какая могла быть связь между известнейшим британским драматургом XX века и городком Мёльном? Текст на мемориальной доске гласит, что установлена она в память о «почётном гражданине города Мёльна» Джордже Бернарде Шоу.

Между тем, ни в одном из названных выше детальных жизнеописаний замечательного драматурга, как и в ряде других известных монографий и очерков о нём, об этой почести, которой удостоил писателя немецкий городок, даже не упомянуто. Можно в разных книгах встретить сообщения о том, что по случаю девяностолетия писателя в 1946 году удостоили его подобной чести столица Ирландии Дублин, где Шоу, как известно, родился и вырос, а также Сент-Пенкрес – один из районов столицы Великобритании Лондона. Но любопытно, как попал в этот ряд маленький Мёльн, и сегодня не слишком уж заметный даже в пределах федеральной земли Шлезвиг-Хольштейн – городок, где само Шоу и вообще не бывал никогда? И почему эта загадочная связь писателя с Мёльном не была замечена исследователями британской литературы?

Даже для жизни столь эксцентричного человека и автора, как создатель «Пигмалиона» и «Дома, где разбиваются сердца», такой факт удивительно экстравагантен и уже потому чрезвычайно любопытен. Однако то событие, мимо которого по неизвестным причинам прошли многие биографы «Мольера двадцатого века» (так когда-то назвал Бернарда Шоу его французский исследователь Огюстен Амон) было зафиксировано педантичным мёльнским архивистом и затем получило крайне лаконичное отражение в немецкой прессе и некоторых локально-краеведческих публикациях.

Реально-биографическая история интересного эпизода измеряется довольно сжатыми сроками. В конце 1949 года городок Мёльн был не на шутку озабочен тем, как бы получше отметить близившуюся дату – шестисотлетие со времени смерти своего «земляка»¹ Тиля Ойленшпигеля. Помимо установки памятника, хотелось придумать что-нибудь такое, что с наибольшей точностью отвечало бы фольклорно-литературному образу знаменитого человека. Наиболее интересную инициативу проявил тогдашний бургомистр Мёльна Рудольф Микельзен, предложивший ввести звание «почётного Ойленшпигеля» и присудить его в юбилейный год самому знаменитому остроумцу современности. По-

¹ В строгом смысле слова Ойленшпигель не был «земляком» мёльнцев, поскольку являлся уроженцем маленького Кнайтлингена, что находится неподалёку от Брауншвейга. Однако Мёльн, где известному остроумцу и правдолюбу суждено было закончить свой земной путь, более всех других мест сделал для сохранения памяти о нём и потому утвердился в германской истории как его родина.

сле предварительных консультаций с видными гражданами города он в первый день юбилейного, ойленшпигелевского года (1 января 1950 г.) послал знаменитому британскому драматургу Бернарду Шоу телеграмму следующего содержания: «Представляя город Мёльн, где в 1350 году умер Тиль Ойленшпигель, имею честь, высокочтимый господин Шоу, в знак признания Ваших всемирно известных заслуг в области юмора объявить Вас **почётным Ойленшпигелем**¹ и просить Вас от имени города Мёльна, последнего обиталища и места смерти великого проказника, мудреца и остроумца Ойленшпигеля, принять эту честь. С дружеским приветом, глубокоуважаемый господин Шоу, преданный Вам Микельзен, бургомистр» [1, 28; 2].

Звание «почётный Ойленшпигель» звучало и в то время и спустя годы довольно необычно. В телеграмме мэра города весьма забавно (на грани гротеска) сочетались традиционная северонемецкая обстоятельность, нашедшая своё выражение в чиновничьей велеречивости, с явным желанием уберечься от тривиальных оборотов речи и пошутить в духе как юбиляра, так и адресата. Речь шла, по сути, об избрании Бернарда Шоу почётным гражданином Мёльна. Такая идея пришлась по вкусу не одним лишь городским олдерменам, но и всем просвещённым горожанам. Дело было не только в том, что Шоу по заслугам считался первым юмористом века, но и в его общеизвестной склонности к парадоксальным остротам и поступкам, к неожиданным, порой – мальчишеским, несмотря на солидный возраст, выходкам. Всё это, на взгляд мёльнцев, как нельзя лучше соответствовало духу легендарного Ойленшпигеля.

О неожиданном предложении бургомистра Рудольфа Микельзена оперативно оповестили цивилизованный мир многие немецкие пресс-агентства, а также британское информационно-новостное агентство «Рейтер» (Reuters), американское «Ассошиэйтед Пресс», равно как многочисленные газеты Европы и Америки. 22 января 1950 года Шоу направил в Мёльн ответную открытку, в которой говорилось:

«Я очень тронут высокой похвалой и честью быть поставленным на одну ступень с лучшим рассказчиком всех времён Тилем Ойленшпигелем. Агентство «Рейтер» перепутало его с Тилем Рихарда Штрауса², единственным Тилем, который известен в Англии. К счастью, благодаря опубликованному в 1943 году в Америке переводу книги Шарля де Костера, настоящий Тиль мало-помалу и здесь становится известным. В любом случае принимайте меня в почётные граждане Мёльна. Большое спасибо за Ваше письмо.

Дж. Бернард Шоу» [1, 28].

Реакция мёльнского муниципалитета на согласие британского драматурга не заставила себя долго ждать. 9 февраля 1950 года ратуша единодушно приняла решение об избрании «великого юмориста, сатирика и человека» Джор-

¹ В оригинале – Ehreneulenspiegel.

² Речь идёт о симфонической поэме немецкого композитора Р.Штрауса «Весёлые проделки Тили Ойленшпигеля», упоминавшейся выше.

джа Бернарда Шоу почесним громадянином міста Мельна в ознаменування шестисотліття со смерті Тіля Ойленшпігеля. Бургомістр одразу ж направив новообранному почесному громадянину офіційне повідомлення о результатах відбувшогося вибору, а також запрошення відвідати місто Мельн.

Однак відповідь з Великої Британії на це повідомлення не наслідувало. Життєві сили дев'яносточотирьохлітнього драматурга були на виході. Коли в вересні 1950 року в Мельні відбувалися святкування і відкривався пам'ятник легендарному Тілю, Шоу був уже дуже слаб, а 2 листопада його не стало. Тем не менше, незважаючи на те, що візит знову обраного почесного громадянина в Східну Німеччину не міг відбутися, маленький Мельн не тільки залишився вірним рішенням свого муніципалітету, але і увековечив в центрі міста пам'ять о знаменитому британському сатирику. В 1952 році той же скульптор, який був творцем статуї Ойленшпігеля, Карлхайнц Гедтке виготовив меморіальну дошку з зображенням обличчя Бернарда Шоу анфас – ту саму дошку, яку і сьогодні можна побачити на Ринковій площі Мельна.

Таким чином почесний Ойленшпігель і знаменитий середньовіковий міст зустрілися.

Список использованной литературы

1. *Der Spiegel*. 1950, Nr. 5.
2. *Die Zeit*. 2/II-1950.
3. Ervine, St.-John. Bernard Shaw: His Life, Work and Friends. – Lnd.: William Morrow & Co, 1956.
4. Henderson, Archibald. G.B.S.: Man of the Century.- New York: Appleton-Century Crofts, 1956.
5. Holroyd, Michael. Bernard Shaw. In 4 vols. – Lnd.: Chatto & Windus, 1988-1992.
6. Scharweber, Werner. Kreis Herzogtum Lauenburg.- Bremen: Edition Tremmen, 2002.
7. Scheuer, Helmut. Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18 Jahrhundert bis zur Gegenwart. – Stuttgart: J.B.Metzler, 1979.
8. Винокур Г.О. Биография и культура / Г.О. Винокур. – Москва: ГАХН, 1927.

Соколянський М.Г.

м. Любек, ФРН,
m.sokolyansky@gmail.com

БЕРНАРД ШОУ – ПОЧЕСНИЙ ТІЛЬ ОЙЛЕНШПІГЕЛЬ (ШТРИХ ДО ПОВНОЇ БІОГРАФІЇ БРИТАНСЬКОГО ДРАМАТУРГА)

У статті висвітлюється маловідомий, проігнорований біографами Бернарда Шоу факт присудження слав'янському британському драматургу у 1950 році звання почесного громадянина німецького міста Мельн; викладається історія цього присудження.

Ключові слова: Бернард Шоу, Тіль Ойленшпігель, Мельн, почесний громадянин, біографія.

Mark G. Sokolansky

Lübeck, BRD,

m.sokolansky@gmail.com

**BERNARD SHAW AS A HONORARY TILL EULENSPIEGEL
(A STROKE TO THE BIOGRAPHY OF THE FAMOUS BRITISH
PLAYWRIGHT)**

The goal of the study is to elucidate a little known and enigmatic fact in the biography of George Bernard Shaw, who was awarded the title of the honorary citizen of the small German town Mölln in the twilight of his life.

Key words: *Bernard Shaw, Till Eulenspiegel, Mölln, honorary citizen, biography.*

References

1. Der Spiegel. 1950, Nr. 5.
2. Die Zeit. 2/II-1950.
3. Ervine, St.-John (1956), Bernard Shaw: His Life, Work and Friends, London, William Morrow & Co [in English]
4. Henderson, Archibald (1956) G.B.S.: Man of the Century, New York, Appleton-Century Crofts [in English].
5. Holroyd, Michael (1988 – 1992), Bernard Shaw. In 4 vol., London, Chatto & Windus [in English].
6. Scharnweber, Werner (2002), Kreis Herzogtum Lauenburg, Bremen, Edition Tremmen [in German].
7. Scheuer, Helmut (1979) Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18 Jahrhundert bis zur Gegenwart, Stuttgart, J.B.Metzler [in German].
8. Vinokur G.O. (1927) Biografiya i kultura [Biography and culture], Moscow, GAHN [in Russian]

Статтю подано до редколегії 15 вересня 2016 р.

УДК 821.161.1.09«19»

Терешкина Д.Б.

доктор филологических наук, доцент
кафедра русской и зарубежной литературы
Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого
(Великий Новгород)
terdb@mail.ru

**«СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ» И «КНИГА ЖИВЫХ»: ТРАДИЦИИ
ДРЕВНЕРУССКОГО СИНОДИКА В ЭПОПЕЕ И.С. ШМЕЛЕВА**

В статье рассматриваются традиции древнерусского синодика (поминальной книги с нравоучительным предисловием) в эпопее И.С.Шмелева «Солнце мертвых». Анализ трансформации топосов (постоянных мест) текстов синодиков вносит дополнительные оттенки смысла «самой страшной книги» писателя.

Ключевые слова: синодик, древнерусская традиция, смерть, вера, смысл.

О «самой страшной книге» Ивана Шмелева написано немало. Не раз говорилось также о глубочайшем контексте этой книги, лежащем в древних – вернее, вечных – пластах развития русской словесности и народного представления о смерти, испытаниях и Божьей воле. С.И.Кормилов в свое время писал о сдержанной манере изображения И.Шмелевым ужасного, восходящей к древнерусской традиции, явленной в житийных и молитвенных текстах и изобразительном искусстве [1]. В настоящей статье мы бы хотели обратить внимание еще на одну традицию, отчетливо проявляющуюся в книге И.Шмелева, – синодичную.

Синодики – это поминальные книги, куда вписывались имена умерших и молитвы за них, а также нравоучительные тексты о необходимости поминания мертвых. Имеющие сложную литературную историю и разветвленную систему редакций и вариантов [2], в том числе местных [3], синодики преследовали одну цель: внушить живущим мысль о необходимости помнить о смерти и каяться при жизни, чтобы не быть застигнутым смертью неприготовленным к уходу в мир иной. Важнейшей функцией синодиков являлось общее поминание всех умерших. Особое внимание уделялось поминанию умерших внезапной (и часто – насильственной) смертью. Так, книжник, создававший в XVII в. Новоезерский синодик (ныне хранится в Новгородском музее), вслед за своим источником, подробно описывает виды «нужной» смерти людей утопших, разбившихся, огнем сожженных, убитых разбойниками, на поле брани, замученных «злыми господами», самих себя лишивших жизни во исступлении ума, заблудившихся в лесу и болоте, умерших от голода, жажды, холода, грозы, в плену, в расселинах каменных и пещерах, за веру Христову замученных и

убитых, куском подавившихся, младенцев, небрежением отца и матери умерших, прося Господа помянуть их всех, о ком знают и кто принял смерть никому не ведомую, и за тех, кого некому помянуть. Последнему уделялось особое внимание: когда умершего не поминали близкие, знавшие его, эта скорбная роль отводилась Книге – синодику, куда вписывались все христиане: жившие праведно либо грешившие, успевшие покаяться или не причастившиеся Святых Тайн – смерть уравнивает всех; посмертную судьбу души волен решить только Всевышний.

Синодичная традиция в «Солнце мертвых» И.Шмелева широко явлена прежде всего в главном своем образе – книге. Поминальной книгой является сама эпопея (духовным обетом звучит в финальной части книги: *Я останусь свидетелем жизни Мертвых* [4, 268]. Книгой, куда вписаны имена и дела людские, становится в кровавом месиве послереволюционного Крыма сама земля: *...земля напилалась кровью, и вино выйдет крепким и не даст радостного забвения. Страшное вписала в себя серая стена Куш-Кай, видная недалеко. Время придет – прочтется...* [4, 14]. Последние слова становятся лейтмотивом, повторяются не единожды (*А голая стена Куш-Кай – все та же летопись: пишет по ней неведомая рука. Все вбирает в себя, все видит* [4, 147, то же – 4, 258]). Словно на каменных скрижалях, записаны не просто имена и судьбы людские (как в «обычных» поминальных книгах), а судьбы страшные, смерти бесчисленные, насильственные, долгие и мучительные – смерти, людям людьми причиняющиеся. Пока светит солнце мертвых, пишется книга живых – теми, кто в живых остался и кто верит в Бога Живаго, для Которого смерти нет. *... я даю себе слово: в душу принять их муку и почтить светлую память бывших* [4, 158].

Образ смерти, явленный на страницах книги, – это образ прежде всего пришедший из синодичной традиции. Многие из дошедших до нас древнерусских синодиков являются лицевыми, т.е. иллюстрированными. И смерть в них предстает в виде антропоморфного существа, чрезвычайно бледного, худого, нагого, со всеми его привычными атрибутами: крюками, косой, стрелами, луком, крючьями. Образ смерти в «Солнце мертвых» растворен в тысячах страшных и разных смертей вокруг; но этот же образ – конкретен, до предела визуален: предстает в образе старьевщика (*Что понимают старьевщики? Они и живую душу крючком зацепят, чтобы выменять на гроши. <...> Раздолье теперь старьевщикам, обновителям жизни! Возят они по ней железными крюками* [4, 12]). Разгул смерти в Крыму представлен как разгул старьевщиков, орудующих ее атрибутами. Смерть одна; в изображении синодиков она приходит закономерно, в назначенный час и не по своей воле, она бескорыстна, а в изображении древнерусской повести об Анике-воине [5] смерть еще и сочувствует бедному человеку, не подготовившемуся к ее приходу. В изображении И.Шмелева в полной ужаса человеческой жизни люди страшнее смерти. Каждый из них, пытаясь сохранить свое брэнное тело и едва теплящуюся жизнь, готов на унич-

тожение другого, теряя человеческое обличье. Смерть предстает, в зловещей своей персонификации, в виде Бабы-Яги, железной метлой подметающей Крым (глава «Про Бабу-Ягу»); как известно, Баба-Яга – мертвец, встречающий героя в мире мертвых.

Примечательно, что при тотальном разгуле смерти в «Солнце мертвых» смерть не страшна, потому что *лучше теперь в земле, чем на земле* [4, 64]. (*Теперь на всем лежит печать ухода. И – не страшно* [4, 48]).

Как уже было сказано, умерших насильственной и внезапной смертью синодики поминали особо. В «Солнце мертвых» случайная смерть одного несчастного вытесняется всеобщей, массовой смертью, ставшей вследствие своей всеобщности привычной и в каждом отдельном случае ожидаемой. Единственное, что сближает «обычное» представление о смерти со смертью в «Солнце мертвых», – это ее индивидуальный характер. Смерть всегда уникальна для каждого человека, и каждый встречается с нею один на один. Задачей остающихся жить становится погребение усопшего, проводы его в мир иной, оплакивание и истовое моление за душу умершего, чтобы она упокоилась в сферах, где царит милосердие Божие. В эпопее И.Шмелева страшна смерть всеобщая, но еще страшнее видеть, как при этом каждый умирает в одиночестве, не оплакиваемый и не погребаемый, что является самым страшным наказанием для любого живущего (*А сколько теперь больших, которые знали солнце, и кто уходит во тьме!.. Ни шепота, ни ласки родной руки* [4, 48]); и моление за него в мире, где надежды нет, откладывается. Потому так страшна смерть Кулеша, не умолкшего после смерти, не будучи погребенным, истово «просящего» «я-а-а... мы-ы-ы» [4, 168], а над портным Гвоздиковым панихидку поют только зеленые мухи: три дня тот лежал мертвый за перегородкой, не будучи замеченными людьми, еще пока оставшимися в живых. Потому и важно, чтобы ничего не забылось, чтобы напомнилось потом людям в письменах, оставленных не живущими, а самой жизнью, для которой, в отличие от человека, смерть никогда не будет привычной. Синодик пишется людьми; книгу смертей и страданий пишет в «Солнце мертвых» сама природа, живая и умирающая вместе с человеком: *богомол, монах усохший, в порыжевшей ряске, стоит он на умной своей молитве, воздевая иссохшие руки-лапки* [4, 119], (*Смотрят на него горы... Я вижу тайную их улыбку – улыбку камня* [4, 22]). *Свидетели нашего умирания* [4, 38] – только птицы. *Хорошо знаю, как люди людей боятся – людей ли? – как тычутся головами в щели, как онемело роют себе могилы* [4, 41]. Поэтому так пронзительно звучит рассказ о татарке, вымолившей у мучителей своего умирающего сына, принявшей «его вздох на родных коленах», повествование доктора о похоронах своей жены, которую он не мог оставить без достойного погребения. Доктор хоронит жену не в гробу, которого нет, и не в домовине напрокат, которую можно было взять для препровождения тела на кладбище, а в фамильном столе, куда он буквально ключом закрывает – запечатывает свою «чистоплотную» подругу жизни. «Чистая»

«плоть», удостоившаяся познания ада на земле, ждет избавления от ада на том свете, где Христос уже избавил от уз адских первых людей Адама и Еву, сокрушив замки и врата ада. (Доктор сам ясно представляет себе картину Страшного Суда, где предстанут все убиенные – и его Наталья Семеновна, *в мешковине... из-под картошки в мешочек обряжена* [4, 71]). Примечательно, что, достойно проводив в другой мир свою жену, близкий к сумасшествию доктор сам подходит к черте смерти осознанно, готовясь и осознавая конец жизни: *подвожу, так сказать, итоги. На многое открылись глаза, поздно только* [4, 80]. Его смерть не является неожиданной. Она мучительна, но подготовлена самим умирающим, смирившимся с судьбой.

В русле синодичной традиции описаны видения в виде снов [4, 9-10] – нездешнего мира, с людьми, находящимися вне жизни, испытавшими страшные страдания в ней и теперь печальющиеся там, откуда автор возвращается с радостью в мир, несмотря на то, что явь полна мук и слез.

В мире смерти нет времени. Календаря *не надо (бессрочнику все едино* [4, 11]). *Время убивается (еще один день убит* [4, 11]), ибо смерть к человеку еще медлит приходить, и жизнь приходится проживать помимо воли, без сил, веры и желания. Жизнь не нужна – а потому человек мертв, люди мертвы, только не физически, а духовно, ибо телесно они все еще живы, а духом мертвы, находятся вне жизни. Солнце мертвых для живых трупов – и это сочетание уже не воспринимается оксюморонным. В повествовании между безвременьем страшного земного существования сквозит истинный, сакральный календарь: Преображение, Рождество. О них вспоминает повествователь, словно предполагая, глубиной своей веры, наличие где-то вечной, настоящей, жизни. А потому – *молитвой встречай утро* [4, 14]...

Человек, в представлении И.Шмелева, силен (*Она же знает великую силу человека* [4, 23]). Но в какой-то момент он становится беспомощным. И этот момент связан исключительно с саморазрушением человека, когда лишь по его воле сеется вокруг смерть ему самому и всей окружающей природе (*здесь люди пожирают детей своих* [4, 31]). Постоянный мотив эпопеи – земля, политая кровью.

Видимым диссонансом звучит в «Солнце мертвых» мысль о неприсутствии Бога на земле. *Бога нет (У меня нет теперь храма. Бога у меня нет: синее небо пусто* [4, 28]). Но Бога нет только у мертвых. Ибо тут же – *Великий ее создал* [4, 34] и *порой и стервятники говорят о Боге* [4, 42] (о Шурке-Соколе). Евангелие повествователь «предал», описав библиотеку по приказу новых властей. Доктор забыл, как читается «Отче наш». И предполагает в сомнении, *как после такой помойки поверишь, что там есть что-то? И «там» обанкротилось!*

В этом контексте очень важна в эпопее мысль об обмане. Человек и миллионы людей обмануты новой властью (*Миллионы таких обмануты, и миллионы еще обманут* [4, 170]). Обман как соблазн дьявола, обещавший все блага мира. Но главный обман, как оказалось, заключался не в том, что «власть пролетариата»

обещала голодным и неимущим горы хлеба, аэропланы и поезда – и ничего не дала, а в том, что заставила забыть о главном регуляторе человеческих отношений – смерти. *А смерть у дверей стоит, и будет стоять упорно, пока не уведет всех. Бледною тенью стоит и ждет!* [4, 252] – этот облик смерти полностью совпадает с тем, что представляли себе в русских лицевых синодиках миниатюристы. По-настоящему живой человек (и физически, и духовно) помнит о смерти всегда и должен быть готов к ней в любую минуту – это закон жизни. Человек, забывший о смерти, – уже не живой. Потому и смерть в этом мире мертвых вошла в свою чудовищную силу. *Ужас в том, что они-то никакого ужаса не ощущают!* [4, 221], – говорит про таких «живых мертвецов» доктор. Именно потому, что это мир мертвых, сама смерть стала привычным явлением – при том, что оставшиеся жить «на себя» эту смерть не примеряют. И это не абсурд – это беспомощность обманутых, которые готовы были быть соблазненными, прельщенными дьяволом. Потому, при всей мерзости поступков, эти обманутые удостаиваются жалости и нуждаются в отмаливании их грехов после их смерти, во вписании их в Книгу живых. Подобно синодику, в котором поминаются все, уравненные смертью.

В скорбном списке поминальных записей персонифицируется страна – Россия. *Новые творцы жизни, откуда вы? /.../ Осквернили гроба святых и чуждый вам прах благоверного Александра, борца за Русь, потревожили в вечном сне. Рвете самую память Руси, стираете имена-лики... Эх, Россия! соблазнили Тебя – какими чарами? споили каким вином?* [4, 113]. В этом аду на земле все теряет не только жизнь, но и именование. Все обращается в ничто, ибо даже имя целой страны осквернено; ее, погибающую, даже в книгу не вписывают: не нужна мертвым поминальная книга.

Испытание веры и жизни происходит для самого героя-повествователя. И если сначала было *Лица твоего не вижу, Господи!* [4, 99], если вначале герой свидетельствует о страшном времени разорения как о смерти души: *Но теперь нет души, и нет ничего святого. Содраны с человеческих душ покровы. /.../ Для мертвых все – ничего!* [4, 108-109] и отделяет себя от «мертвых» (*Гордые вожди масс, воссядете вы на костях их с убийцами и ворами и, пожирая остатки прошлого, назоветесь вождями мертвых* [4, 114]), то потом, не смирившись со зверствами политической власти, герой объединяется со своим страдающим народом, разделяет его общечеловеческую скорбь: *Я останусь свидетелем жизни Мертвых. Полную чашу выпью. /.../ Чаю Воскресения Мертвых! Я верю в чудо! Великое Воскресение – да будет* [4, 268]. Герой становится очевидцем важнейшего для понимания человеческого страдания случая: грек покупает у когда-то благополучной женщины ожерелье за три фунта хлеба – и «дарит» ей три дня жизни [4, 113]. Дарить жизнь может только Бог; только Христос питал народ Своим чудом пяти хлебов. Простой человек, не наделенный божественной силой, не может взять хлеб ниоткуда. За жизнь – каждый ее день – приходится платить самой высокой ценой, когда обесценивается то, что раньше

представлялось ценным – богатства, украшения, часы, столы редкой работы. Одновременно происходит возвращение утерянной способности человека видеть Господа в самом малом и в самом материальном. *С неба вестник! Старый татарин прислал с корзинкой. Яблоки, грушка-сушка... мука? И бутылка бек-меса!.. <...> Знаю я: с нами Бог! Хоть на один миг с нами. Из темного угла смотрит, из маленьких глаз татарина* [4, 236-237]. Слишком дорогой ценой далось это понимание – но только после этого прозрения можно было сказать: *Жива человеческая душа! <...> Теперь ничего не страшно* [4, 236-237]. И «не страшно» уже не потому, что в такой жизни смерть лучше, а потому, что именно в такой жизни, на фоне всеобщего обесчеловечивания, наиболее отчетливо виден лик Бога в человеке.

В 1925 г., в письме к П.Б.Струве, И.С.Шмелев напишет: *В записях и в памяти есть много кусков, – они как-нибудь свяжутся с книгой (в параллель «Солнцу мертвых»)*. *Может, эта книга будет – «Солнцем живых» – это для меня, конечно. В прошлом у всех нас, в России, было много живого и подлинно светлого, что, быть может, навсегда утрачено. Но оно было. Животворящее проявление Духа Жива, что, убитое, своей смертью, воистину, должно попрасть смерть. Оно жило – и живет – как росток в терне, ждет...* [6, 8]. «Солнце мертвых» как поминально-покаянная книга не могла не продолжиться книгой живых. Только у И.С.Шмелева она, в отличие от древнерусских синодиков, стала повествованием о человеке, увидевшем Бога не за смертной чертой, а на земле, где величие Всевышнего явлено людям не только в Духе, но и в плоти, которая, будь человек праведен, – бессмертна.

Список использованной литературы

1. Кормилов С. И. «Самая страшная книга» (Соотношение изобразительного и выразительного в «эпопее» Ивана Шмелева «Солнце мертвых») / С. И. Кормилов // Русская словесность. – 1995. – № 1. – С. 21-30.
2. Поньрко Н. В. Синодик / Н. В. Поньрко // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1989. Вып. 2. Ч. 2. С. 339-344; Дергачева И.В. 1) Синодик с литературными предисловиями: история возникновения и бытования на Руси // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2001. – № 2 (4). – С. 89-96; 2) Древнерусский Синодик: религиозно-философские аспекты истории бытования памятника. М., 2007.
3. Терешкина Д. Б. «Гробьзяще, живемъ яко безсмертни»: Тема смерти в синодике из собрания Новгородского музея / Д. Б. Терешкина // Динамика эволюции человеческого интеллекта, этико-эстетического восприятия мира и художественного творчества: Сборник материалов XIII международной научно-практической конференции (Киев, Лондон, 10–14 ноября 2011 года). – Одесса, 2011. – С. 65-68.
4. Шмелев И. С. Солнце мертвых / И. С. Шмелев – М. : Согласие, 2000. – 268 с.
5. Текст сказания на древнерусском языке опубликован: Изборник (Сборник произведений литературы Древней Руси). – М., 1969. – С.464-466, 757-758 (прим.) – Сер. «Библиотека всемирной литературы». Подготовка текста повести и прим. Р.П.Дмитриевой.
6. Шмелев И. С. Лето Господне: Автобиографическая повесть / И. С. Шмелев. – М. : Издательство АСТ; Олимп, 1996.

Терьошкіна Д.Б.

Новгородський державний університет Ярослава Мудрого
terdb@mail.ru

«СОНЦЕ МЕРТВИХ» І «КНИГА ЖИВИХ»: ТРАДИЦІЇ ДАВНЬОРУСЬКОГО СИНОДИКА В ЕПОПЕЇ І.С. ШМЕЛЬОВА

У статті розглядаються традиції давньоруського синодика (поминальної книги з повчальною передмовою) в епопеї І.С.Шмельова «Сонце мертвих». Аналіз трансформації топонімів (постійних місць) текстів синодиків вносить додаткові відтінки сенсу «найстрашнішої книги» письменника.

Ключові слова: синодик, давньоруська традиція, смерть, віра, сенс.

Tereshkina D.B.

Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
terdb@mail.ru

“THE SUN OF THE DEAD” AND “BOOK OF THE LIVING”: THE TRADITIONS OF OLD RUSSIAN SINODIC BY I.S. SHMELEV

The article discusses the traditions of old Russian sinodik (the memorial book with didactic preface) in I.S. Shmelev's epic «The Sun of the dead». Analysis of the transformation of the toponyms (permanent places) of the texts of sinodics introduces additional shades of meaning of «the most terrible book» by the great Russian writer.

Key words: sinodik, Old Russian tradition, death, faith, meaning.

References

1. Kormilov S. I. (1995) «Samaja strashnaja kniga» (Sootnoshenie izobrazitel'nogo i vyrazitel'nogo v «jepopee» Ivana Shmeleva «Solnce mertvyh») [“The worst book” (The correlation of descriptive and expressive in «epic» by Ivan Shmelev «The sun of the dead»)] – Russkaja slovesnost' [Russian literature], № 1, pp. 21-30 [in Russian].
2. Ponyrko N. V. (1989) Sinodik [Synodic] – Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnej Rusi [The dictionary of scribes and booklore of Ancient Rus], Leningrad, Iss. 2, part 2, p. 339-344; Dergacheva I. 1) Sinodik s literaturnymi predisloviyami: istorija vzniknovenija i bytovanija na Rusi [Synodic with the literary prefaces: the history of the emergence and existence in Russia] (2001) – Drevnjaja Rus': Voprosy medievistiki [Ancient Rus: Harvard Ukrainian studies], № 2 (4), pp. 89-96; 2) Drevnerusskij Sinodik: religiozno-filosofskie aspekty istorii bytovanija pamjatnika [The ancient Synodic: religious and philosophical aspects of the history of existence of the monument], Moscow [in Russian].
3. Tereshkina D. B. (2011) «Grob#zrjashhe, zhivem# jako bezsmertni»: Tema smerti v sinodike iz sobranija Novgorodskogo muzeja [«Seen the coffin, live like immortal»: the Theme of death in obituary from the collection of Novgorod Museum] – Dinamika jevoljucii chelovecheskogo intellekta, jetiko-jesteticheskogo vosprijatija mira i hudozhestvennogo tvorcestva: Sbornik materialov XIII mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii (Kiev, London, 10 –14 nojabrja 2011 goda) [Dynamics of the evolution of human intelligence, ethical-aesthetic world perception and artistic creation: proceedings of the XIII international scientific-practical conference (Kiev, London, 10 -14 November 2011), Odessa, pp. 65-68 [in Russian].
4. Shmelev I. S. (2000) Solnce mertvyh [The sun of Dead], Moscow, Soglasie [in Russian].
5. Tekst opublikovan: Izbornik (Sbornik proizvedenij literatury Drevnej Rusi) [The text is published: Izbornik (Collection of literature of Ancient Russia) (1969), Moscow, Biblioteka vseмирnoj literatury, [in Russian].
6. Shmelev I. S. (1996) Leto Gospodne: Avtobiograficheskaja povest' [The year of the God: an Autobiographical novel], Moscow, AST; Olimp [in Russian].

Статтю подано до редколегії 15 вересня 2016 р.

УДК 821.161.1-1.Ширяев«20»

Фокина Светлана

кандидат филологических наук, доцент
кафедра мировой литературы
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
Французский бульвар, 24/26, 65058, г. Одесса, Украина.
svetlana_fokina@ukr.net

**ДИАЛОГ АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ И ТЕКСТА –
КОНТЕКСТА – ИНТЕРТЕКСТА В СТИХОТВОРЕНИИ
А. ШИРЯЕВА «ТЫ НАЧИНАЕШЬСЯ ИЗ ТЕМНОТЫ...»**

В статье представлено изучение поэтической идентичности современного поэта Андрея Ширяева. Осмыслен диалог авторского сознания поэта с контекстными и интертекстуальными модусами поэтического текста. Проведен поливалентный анализ стихотворения «Ты начинаешься из темноты...». Выявлены маркеры авторского сознания во взаимодействии славянского и европейского контекстов. Прослежены процессы семиотизации страстей авторским сознанием поэта в их полифоническом единстве с различными интертекстами, мифологемами, культурными кодами.

Ключевые слова: авторское сознание, интертекст, контекст, семиотизация страстей, культурные коды, А. Ширяев.

Постановка проблемы мотивирована рядом факторов. Интересом современного литературоведения к изучению поэзии XXI века. Вниманием филологической мысли к доминантам авторского сознания и текстоцентрическим стратегиям в их взаимовлиянии как на классику, так и на становление литературной ситуации на данном этапе. Важностью рецепции диалога между различными авторскими, культурными и текстообразовательными кодами.

Изученность вопроса. Наследие Андрея Ширяева относится к значимым и самобытным литературным явлениям. Произведения поэта, будучи до сих пор малоизученными, несомненно, открывают широкий потенциал для применения различных интерпретационных техник. Одним из адекватных материалу подходов можно расценивать осмысление своеобразия лирики А. Ширяева в плане выявления культурных и интертекстуальных пластов во взаимодействии с авторскими кодами поэта.

Цель данной статьи – осмыслить диалогическую обусловленность показателей авторского сознания, контекста и интертекстов для понимания полифоничности авторского мира А. Ширяева, на примере одного из приоритетных для анализа произведений поэта.

Стихотворение А. Ширяева «Ты начинаешься из темноты...» при первом прочтении можно принять за лирическое послание с соответствующими адресацией и эротическими кодами. Но образная система данного ширяевского

поэтического текста способствует выявлению аллюзивных слоев, соотносимых с различными авторскими и культурными мифологемами, создающих лирико-полифоническое единство.

*Ты начинаешься из темноты,
из белого, из шелеста и свиста –
так многие приходят в мир, но ты
от быстрых нот и быстрой крови Листа*

*над клавишами вызревших полей
глядишь, как будто ищешь оправданья;
иди ко мне, иди и уцелей
в потоке восходящего дыханья,*

*в полёте мимо храмов и мостов,
где, как в кино – замедленно и узко –
взмывает в перекрестиях крестов
девятый вал Андреевского спуска*

*и падает. И не попросишь лучшей
судьбы, и город ляжет на ладонь,
мы снова вместе – глина и огонь –
коснись меня, смотри со мной и слушай:*

*седой сверчок, молящийся тайком
светилу, закипевшему в зените,
поёт – и то ли ноты, то ли нити
вытягивает тёмным тенорком... [9]*

Характерно обращение к возлюбленной, единение с которой оборачивается познанием ее духовной и телесной природы, равным приобщению к постижению основ мира. Женский образ получает ряд смысловых оттенков, которые при каждой новой идентификации, усложняясь, наделяют адресата архетипическими чертами.

При обширнейшей традиции любовно-эротической лирики образная система начала стихотворения А. Ширяева, очерчивая тип отношений, способствует возникновению ассоциации с бодлеровским лирическим посланием «Спрячь когти, кошечка; сюда ко мне на грудь ...». Намеки на пассионарную, двойственную и в то же время демоническую природу героини подкрепляют значимость вышеуказанного интертекста.

У Ш. Бодлера та, кого призывал лирический герой, идентифицировалась и с кошкой, и с реальной подругой поэта, предстающей в поэтическом мире «соблазнительницей, совратительницей, ощущающей в себе “живущего зве-

ря”» [6]. Так героиня бодлеровської лірики в двойственності своєобразного оборотництва обрєтала демонічні черти. В поетическєм текєте А. Ширєєва при уподєбленності ситуаций принципіально інші акцєнти, соотвєтствующіє маркерам свєдєннєя сєвєременного поєта.

Образ возлюбленної ліричєского героя в ширєєвскєм текєте оказуєтєся, видимо, свєдєтельно четкє не выписан. Нет черт єє ліричєского портрєта, не названа она по имени, пусть даже поєтичєски условнєму. Автором акцєнтировано тєлько то, что єє жєнскєя сущность неразрывно свєзана с определенным звуковым рисунком, диапазон которого дан в начале текста:

*Ты начинаешь из темноты,
из белого, из шелеста и свиста –
так многие приходят в мир, но ты
от быстрых нот и быстрой крови Листа...*

Ширєєвскєя героиня изначально идентифицируется с помощью ряда намеков с демоницєй, но по ходу развития ліричєского сюжєта приписываемая єє інфєрнализация, в определенном смысле, если не опровергается, то явно мєняет свой привычный статус.

Доминантами природы адресата выступают следующие характеристики: *темнота, шелест и свист*. Показательно, что свист согласно славянским представлениям «входит в совокупность “неправильных”, “нечистивых” действий, составляющих левую часть оппозиций *языческий – христианский, грешный – праведный*» [2, 295]. Более того, «свист в простонародье назывался “подражанием чертям”» [2, 295]. Но при явной взаимосвязи резких звуков, в частности свиста, со славянскими представлениями о вторжении в человеческий мир нечистой силы, акцентирование эмоциональной важности, даже интимности, случайных ночных звуков, может иметь и предсказательные функции.

Славянские поверия сохранили память о ритуале гадания по звукам. По наблюдению Л. Виноградовой, «в тех случаях, когда партнер по коммуникации не осмыслился столь явным образом как принадлежащий к ряду персонажей нечистой силы, все равно любые звуки (голоса животных, шумы, звон) воспринимались как особый “язык” потустороннего прорицателя, посылающего свое сообщение на запрос гадающего» [1, 313]. Характерно, что гадание также этимологически сохраняет ряд языческих коннотаций. Для А. Ширєєва, вероятно, важна не только демоническая составляющая женского образа, но и акцентирование ее экзатичности, что подразумевает страстность и связь с язычеством.

В ширєєвскєм текєте коды авторского свєдєннєя задают взаимодействие и переосмысление различных європейских традиций – от Античности до модернистских исканий, с не менее разнообразным и подчас скрытым и неожиданным славянским контекстом. Объединяющими звєньями європейских и славянских

коннотаций в лирическом послании А. Ширяева выступают взаимосвязанные процессы семиотизации страстей и звуков.

В данном плане характерно замечание Т. Цивьян, что человек «не безразличен к звукам мира: осваивая его и осваиваясь в нем, он производит семиотизацию звукового пейзажа, т. е. отбор и содержательную интерпретацию природных звуков. На этом, как известно, основан целый класс гаданий, предсказаний, примет, ср. античные оракулы: Зевсов гром, журчание ручья и шелест священного дуба в Додоне, жужжание пчел и т. д.» [7, 24]. Опираясь на мысль Т. Цивьян, можно предположить следующее. Подобная семиотизация авторским сознанием поэта звукового пейзажа или же портрета, если звуки связываются с определенными персоналиями, то отражает не только культурные или этнические реалии, но и эксплицируют глубоко личные эмоции и страсти интерпретатора, в данном случае автора стихотворения.

Для цитируемого лирического послания А. Ширяева вообще показательно, что именно звуки маркируют своего рода семиотизацию страстей, причем страстей потаенных, реализующихся в ночном бдении, переходящем в состояние экстаза. Но основной источник страсти, возможности внутреннего погружения и обусловленной этим инспирации, именно чувство, испытываемое лирическим героем. Страсть единения оборачивается зарождением сокровенного, будь оно проявлено в эротическом плане, как самоуглубление или же озарение.

Восстанавливая античные коды анализируемого текста, следует вспомнить, что А. Ширяев не раз обращался к Древнеримской культуре и даже мистифицировал перевод с латыни стихов вымышленного им Марка Корнелия Эхиона. Несомненно, в творчестве современного поэта античные коды и их разнообразные парафразы занимают важное место. Знание античных примет и их предсказательный потенциал позволяет развернуть А. Ширяеву метафору сотворения музы-возлюбленной из обыденных и даже неприятных звуков. Этот аспект открывает не только путь для демонизации женского образа, но и возможность для автора более глубокой укорененности в Античность.

Если искать античный след, то во многом переживания лирического героя от встречи окажутся парадоксально сближенными с действием голосов сирен на услышавших их моряков.

Современный немецкий философ П. Слотердаик, осмысляя в одной из глав своей книги загадочную природу сирен, отмечает, «голоса сирен порождают звуковой вихрь, застающий врасплох и обезоруживающий <...> бороться с такими чарующими звуками, еще не удавалось никому» [5, 500]. При этом П. Слотердаик подчеркивает, что пение сирен нельзя назвать мелодично-очаровывающим и если его звучание реконструировать, то оно будет пронзительным, резким и даже неприятным. С точки зрения немецкого философа эффект сирен осуществляется именно «посредством своего рода отталкивающей неумолимости, она до изнеможения преследовала слушателя – магически-сверхартикулированная,

мучительно ритмичная и неослабно-настойчивая...» [5, 511]. Но при гибельности и даже удивительной завораживающей мучительности голосов сирен, слышать их «означает слышать самого себя» [5, 515]. Соблазн, исходящий от сирен, заключается в их посредничестве между миром живых и теней, а их песнь оказывает гипнотическое влияние из-за того, что даруют «ощущение наступления момента полной самореализации...» [5, 516], которое может быть достигнуто лишь по завершении земного бытия. Воображаемая демоничность возлюбленной наравне с ее музыкальной ипостасью в ширяевском стихотворении позволяет выявить в ее образе нечто подобное тому, что П. Слотердайк обозначает как *эффект сирен*.

Совмещение славянской и античной трактовок семиотики резких звуков и их профетический потенциал, с учетом аспекта авторского сознания А. Ширяева интерпретируются как зарождение страсти, визии, вдохновения.

Надо полагать, что для А. Ширяева уподобление звуков, порождающих образ подруги, голосам сирен и их роковой, завораживающей силе становится одним из путей акцентирования темы музыкальности и вместе с тем семиотизации страстей. Трансформация античных представлений, видимо, для А. Ширяева – возможность самопознания и наделения в игровом ключе своего поэтического слова профетической и перформативной функциями.

Дальнейшее уточнение «*так многие приходят в этот мир*» способствует модификации читательских ожиданий и природа возлюбленной начинает соотноситься с зарождающейся идеей, или же музой, что подтверждают строки «...но ты / от быстрых нот и быстрой крови Листа...». Упоминание Ф. Листа акцентирует не только авторскую интерпретацию А. Ширяевым музыкальной мифологии, но и становится одной из доминант лирического сюжета и авторской символики.

Музыка Ференца Листа ассоциируется с интенсивностью лирической эмоции, отсутствием плавности и предельной виртуозностью. Своеобразие музыки Ф. Листа как композитора и его исполнительской манеры пианиста-виртуоза соответствуют метафорическому описанию женского характера в ширяевском тексте. Показательно, что в тексте А. Ширяева созданный культурой миф о Ф. Листе фиксируется не только на уровне восприятия его музыки, но и в родовом аспекте («от <...> быстрой крови Листа»). Так музыкальная ипостась расширяется до знака не только наследуемой страсти, но и судьбоносной, генетической предрешенности.

Если изначально ночные звуки, подчеркивают вымороченность своего рода анимы лирического героя, то отождествление ее природы с нотами и кровью Ф. Листа преобразует ситуацию. Музыка Ф. Листа вводит тему воспарения «над клавишами вызревших полей», с локусом которых, неразрывно связана персоналия-адресат лирического послания. Тема полей задает указание на Элизиум, с благословенностью которого демоническая подруга связана в большей степени, чем с кажущейся бесовской ипостасью. Такой поворот определя-

ет своеобразное очищение от изначальной inferнальной роли: *«глядишь, как будто ищешь оправданья»*, позволяя разрушить стереотипичность ожиданий и акцентировать тему не разрушительной роковой страсти, а реализации тайно и неистово желанного, запредельного.

Отсылка к топосу античных Елисейских полей вносит в подтекст стихотворения обыгрывание мифа об Орфее и Эвридике. По поэтической логике А. Ширяева принадлежность после смерти Эвридики иному миру и утрата ее Орфеем, могут быть, в отличие от древнегреческого мифа, преодолены именно Музыкой.

Познание возлюбленной и как женщины, и как личности, оборачивается осознанием собственной сущности, растворенной в мире, и концентрируемой не только в ряде музыкальных ипостасей, но и в созерцании города. Для поэтического мира А. Ширяева характерно следование антично-библейской традиции при обыгрывании мифологемы женщины-города. Но в данном стихотворении город и женский образ не объединяются. Важнее тема совместного полета, порождающего ряд ассоциаций, актуализирующих как демонический план, так и возвышенный. Если полет расценивать проявлением ведьмовского начала в героине и ее колдовской власти над поэтом, то тему совместного парения над городом можно интерпретировать как принципиальную лиризацию соответствующей сцены из гоголевского «Вия». Тема любви, наделяющей возможностью летать, также в качестве протосюжета отсылает к мифу об Амуре и Психеи. Примечательно, что в изобразительной традиции оба супруга крылаты. Более того, полет-греза влюбленных может иметь и более конкретное экфрасическое наполнение, обыгрывая сюжет и символику картины М. Шагала «Над городом» (1914–1918).

Упомянутая в стихотворении топонимика задает ряд авторских кодов, которые можно конкретизировать как: 1) обращение к особой онерической кинореальности, 2) своеобразную модель культурного ландшафта, 3) фиксацию топоса, который позволяет точно восстановить черты города, возникающего в грёзе лирического героя.

Упоминание Андреевского спуска локализует образ города и соответствующую киевскую топонимику. Такой поворот развития лирического сюжета в определенной степени неожидан. Киев не родной город А. Ширяева, родившегося в Казахстане. Не связан поэт, окончивший Московский Литературный институт имени А. М. Горького и бывший членом Союза писателей Москвы, с украинской столицей и студенческими воспоминаниями. Более того, местом его иммиграции становится латиноамериканский Эквадор. Так почему же А. Ширяев в своем стихотворении явно обыгрывает киевские реалии: *«в полёте мимо храмов и мостов / где, как в кино – замедленно и узко / вздымает в перекрестиях крестов / Девятый вал Андреевского спуска»?*

Ответ, возможно, кроется в «семиотической карте» Киева. И. И. Сверида утверждает, что «маркируя конкретную локализацию культурных явле-

ний» [4, 36] определенными кодами неизменно фиксируется значимость «взаимосвязи исторических и культурных процессов с самим природным пространством, присущими ему ареальными и региональными особенностями» [4, 36]. С одной стороны, в топониме Андреевский спуск обыгрывается имя поэта – Андрей, что, несомненно, для А. Ширяева оказывается знаком глубоко личного. Также возможно, именно тема полета с полудемонической возлюбленной и способствует выбору данного локуса. Как известно в Киеве на Андреевском спуске находится мемориальный музей М. Булгакова. Такое истолкование позволяет активизировать булгаковские ассоциативные пласты в подтексте поэтического текста А. Ширяева. Упоминание Андреевского спуска – места «храмов и мостов», обыгрывает как тему святости, так и пограничности – соединения и перехода между мирами, позволяет вступить поэту в творческий диалог с наследием М. Булгакова, биографическими фактами и созданным писателем мифом. Более того, тот факт, что родной дом М. Булгакова находится по адресу, обыгрывающему имя Андрей, видимо, становится для А. Ширяева – поэта и писателя фантаста, своеобразным знаком преемственности. Демоничность образа возлюбленной в ширяевском стихотворении, сближается с ипостасью булгаковской Маргариты, а лирический герой в игровом ключе уравнивается Мастеру.

А. Ширяева также объединяет с ментальными стратегиями М. Булгакова и стремление воссоздать образ Города. При этом в стихотворении булгаковские пласты не становятся доминирующими, а вплетаясь в создаваемую А. Ширяевым визию, оттесняются эротическими кодами любовного послания. Полет завершается прикосновением, слиянием («мы снова вместе – глина и огонь...») и обретением особого слуха.

Полет-греза по поэтической логике А. Ширяева ассоциируется с движением кинокадров («как в кино – замедленно и узко»), символизируя, сродни шагаловскому сюжету, воплощение наяву иного, фантазийного и почти ирреального бытия.

Столь же преображенным и значимым представляется и образ сверчка – певца и музыканта, который выводит «ноты-нити», связывающие основы мироздания, словно воссоздавая мир из ночи, подобно тому, как в античной мифологии космос рождается из хаоса. Образ сверчка отсылает к теме домашнего очага и уюта. В энциклопедии символов отмечается, что сверчок помимо уже указанных традиционных значений «символизирует лето, храбрость (устраивались даже бои между сверчками), а также возрождение...» [3, 799]. В ширяевском поэтическом тексте образ сверчка актуализирует ряд интертекстуальных отсылок, обыгрывающих тему: от диккенсовского «Сверчка за печкой» до коллодиевской истории Пиноккио, где именно сверчок должен стать персонификацией совести героя.

В этой ипостаси сверчок сближается с ломоносовским кузнечиком:

*Кузнечик дорогой, коль много ты блажен,
<...>
Хотя у многих ты в глазах презренна тварь,
Но в самой истине ты перед нами царь;
Ты ангел во плоти, иль, лучшиє, ты бесплотен!*

Так сверчок не только становится ширяевским «зеркалом» – своего рода парафразом ломаносовского кузнечика-ангела, но и обретает античную ипостась. Музыкальный контекст в свою очередь наделяет сверчка пророческой и космогонической функциями. Нити же вызывают устойчивую ассоциацию с Мойрами, прядущими нить судьбы.

Кроме того, для античной культуры были характерны животные-дублиеты богов или же героев. По замечанию Г. Шегуловой, «... образ птицы следовало бы рассматривать как *зооморфный дублет героя* (вспомним сову Афины, орла Зевса и т. п.)» [8, 60]. Сверчок в ширяевском тексте не только источник ночных звуков, обретающих музыкальные и космические ипостаси, но своеобразное зооморфное альтер эго лирического героя.

Ассоциативный ряд расширяет смысл известной пословицы «всяк сверчок знай свой шесток». Ведь именно сверчок в ширяевском стихотворении восстанавливает «тёмным тенорком» основы мира, делая его гармоничным и преображенным музыкой, подобно решению музыкальной темы в «Волшебной флейте» В. Моцарта.

Для ширяевского поэтического текста характерна тематическая музыкальность, именно ноты способны не только одухотворить личный мир поэта, но и даровать ему особую судьбу.

Музыкой оборачиваются случайные ночные звуки: шелест и свист, из которых является возлюбленная. В то же время от «нот Листа», видимо, в данном контексте выступающих в качестве эмблемы страстности, зарождается образ музы лирического героя, слияние с которой оборачивается ночным полетом над Городом. Именно музыкальный контекст наиболее ярко эксплицирует в тексте коды авторского сознания поэта и связывается с возможностью обретения смысла, поэтического вдохновения, любви, воспарения.

Ширяевский лирический герой в своем полете с возлюбленной над городом балансирует между жизнью и смертью, обретая символическое бессмертие, которое становится наградой за умение услышать музыкальность, колдовские и одновременно космические потенции каждого звука, вплетающегося в исповедь переживаемой страсти.

Взаимодействие широкого европейского и славянского контекстов позволяет А. Ширяеву осуществлять в рамках своего стихотворения семиотизацию страстей и звуков, актуализируя ряд смысловых сцеплений, порождающих утверждение единства мужского/женского, демонического/возвышенного, музыкального/космогонического и др.

Список использованной литературы

1. Виноградова Л. Н. Гадания по звукам / Л. Н. Виноградова // Мир звучащий и молчащий : Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / [отв. ред. С. М. Толстая]. – М. : Индрик, 1999. – С. 311–319.
2. Плотникова А. А. О символике свиста / А. А. Плотникова // Мир звучащий и молчащий : Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / [отв. ред. С. М. Толстая]. – М. : Индрик, 1999. – С. 295–304.
3. Рошаль В. М. Сверчок / В. М. Рошаль // Энциклопедия символов / [сост. В. М. Рошаль]. – М. : АСТ; СПб. : Сова, 2008. – С. 799.
4. Свирида И. И. Ландшафт в культуре как пространство, образ и метафора / И. И. Свирида // Ландшафты культуры. Славянский мир / [отв. ред. И. И. Свирида]. – М. : Прогресс-Традиция, 2007. – С. 11–42.
5. Слотердаjk П. Гл. 7. Стадия сирен. О первом аудиосферическом альянсе / П. Слотердаjk // Сферы. Микросферология. – Т. 1. : Пузыри. – СПб. : Наука, 2005. – С. 492–553.
6. Сподарец Н. В. К проблеме художественной концептуализации феномена человека в лирике Ш. Бодлера и А. Блока [Электронный ресурс] / Н. В. Сподарец. – Режим доступа к ист. : http://journals.uspu.ru/attachments/article/84/Vest_2012_1_1.pdf
7. Цивьян Т. В. Музыкальные инструменты как источник мифологической реконструкции / Т. В. Цивьян // Язык : тема и вариации : избранное : в 2 кн. – Кн. 2. : Античность. Язык. Знак. Миф и фольклор. Поэтика. – М. : Наука, 2008. – С. 24–38.
8. Шегулова Г. Н. Женщина-птица: к семантике образа в драме И. Анненского «Фамара-кифарэд» / Г. Н. Шегулова // Бестиарий в словесности и в изобразительном искусстве [сб. статей]. – М. : Intrada, 2012. – С. 60–66.
9. Ширяев А. Мастер зеркал – поэзия и проза [Электронный ресурс] / А. Ширяев. – Режим доступа: <http://www.shiryayev.com>.

Фокіна С.О.

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова
кафедра світової літератури

ДИАЛОГ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ ТА ТЕКСТУ – КОНТЕКСТУ – ІНТЕРТЕКСТУ У ВІРШІ А. ШИРЯЄВА «ТИ ПОЧИНАЄШСЯ З ТЕМРЯВИ...»

У статті представлено вивчення поетичної ідентичності сучасного поета Андрія Ширяєва. Осмислений діалог авторської свідомості поета з контекстними та інтертекстуальними модусами поетичного тексту. Проведено полівалентний аналіз вірша «Ти починаєшся з темряви...». Виявлені маркери авторської свідомості у взаємодії слов'янського та європейського контекстів. Простежені процеси семіотизації пристрастей авторською свідомістю поета в їх поліфонічній єдності з різними інтертекстами, міфологемами, культурними кодами.

Ключові слова: авторська свідомість, інтертекст, контекст, семіотизація пристрастей, культурні коди, А. Ширяєв.

Fokina S.A.

Odessa I. I. Mechnikov National University,
department of World Literature

DIALOGUE OF AUTHOR'S CONSCIOUSNESS AND TEXT – CONTEXT – INTERTEXTUALITY IN A. SHIRYAEV'S POEM «YOU BEGIN FROM DARKNESS...»

In the article research search is directed on the studying of poetic identity of the modern poet Andrey Shiryayev. This work analyzes dialogue of authorial consciousness of the poet with contextual and intertextual modes of the poetic text. In this

article are explaining interaction of markers of authorial consciousness and Slavic and European contexts.

Relevance of the chosen problem is caused by interest of today's literary science in the comprehension of originality of 21st century lyric poetry. The point of view to new personnel of the Russian and world poetry promotes versatile application of scientific searches of modern analytics.

Specifying the research question. *Andrey Shiryayev's heritage belongs to the significant and original literary phenomena. Works of the poet are studied still not enough, but undoubtedly open the wide potential for application of different analysis methods and interpretation techniques.*

One of approaches adequate to material is the analysis of indicators of an originality of lyric poetry by A. Shiryayev in respect of identification of cultural and intertextual layers in interaction with author's codes of the poet.

The purpose of this article is restoration of a wide cultural context, both Slavic and European, for understanding of polyphony of Shiryayev's authorial consciousness on the example of one of priority for an analysis works of poet.

In the article is submitted the polyvalent analysis of the poem by A. Shiryayev «You Begin from Darkness...». In the course of research have been revealed intertextuality, mythemes, cultural and author's codes in semantic structure of the poem. Scientific search has allowed to track processes of a semiotization of passions author's consciousness of the poet taking into account interaction of wide European and Slavic contexts.

Keywords: *authorial consciousness, context, intertextuality, semiotization of passions, cultural codes, A. Shiryayev.*

REFERENCES

1. Vinogradova, L. N. (1999), "Fortune-telling on sounds" – Mir zvuchashhij i molchashhij : Semiotika zvuka i rechi v tradicionnoj kul'ture slavjan [The world which is sounding and silent : Semiotics of a sound and the speech in traditional culture of Slavs], Indrik, Moscow, pp. 311–319 [in Russian].
2. Plotnikova, A. A. (1999), "About whistle symbolics" – Mir zvuchashhij i molchashhij : Semiotika zvuka i rechi v tradicionnoj kul'ture slavjan [The world which is sounding and silent : Semiotics of a sound and the speech in traditional culture of Slavs], Indrik, Moscow, pp. 295–304 [in Russian].
3. Roshal', V. M. (2008), "Cricket", Jenciklopedija simbolov [Encyclopedia of symbols], AST, Moscow; Sova, St. Petersburg, pp. 799 [in Russian].
4. Svirida, I. I. (2007), "Landscape in culture as space, an image and a metaphor", Landshafty kul'tury. Slavjanskij mir [Culture landscapes. Slavic world], Progress-Tradicija, Moscow, pp. 11–42 [in Russian].
5. Sloterdajk, P. (2005), Chapter 7. "Stage of sirens. About the first audiospherical alliance", Sfery. Mikrosferologija [Spheres. Microspherology], Nauka, St. Petersburg, vol. 1. : Puzyri [Bubbles], pp. 492–553 [in Russian].
6. Spodarec, N. V. (2012), "To a problem of art conceptualization of a phenomenon of the person in lyrics Ch. Baudelaire and A. Blok", available at: http://journals.uspu.ru/attachments/article/84/Vest_2012_1_1.pdf [in Russian].
7. Civ'jan, T. V. (2008), "Musical instruments as source of mythological reconstruction", Jazyk : tema i variacii : izbrannoe : v 2 kn. [Language : subject and variations : chosen works : in 2 books], Nauka, Moscow, pp. 24–38 [in Russian].
8. Shegulova, G. N. (2012), "Female bird: to semantics of an image in I. Annensky's drama «Famara-kifared»"- Bestiarij v slovesnosti i v izobrazitel'nom iskusstve [Bestiary in literature and in the fine arts], Intrada, Moscow, pp. 60–66 [in Russian].
9. Shirjaev, A. Master zerkal – poezija i proza [The master of mirrors – poetry and prose], available at: <http://www.shiryaev.com/> [in Russian].

Статтю подано до редколегії 7 червня 2016 р.

УДК 82-31, 821

Чекалов К. А.

доктор филологических наук,
заведующий Отделом классических литератур Запада
и сравнительного литературоведения
Институт мировой литературы имени А.М. Горького (ИМЛИ) РАН
Россия, г. Москва, 121069 Поварская ул. 25 а
ktchekalov@mail.ru

**АНТРОПОНИМИКА РОМАНА ГАСТОНА ЛЕРУ
«ТАЙНА ЖЕЛТОЙ КОМНАТЫ»¹**

В статье анализируются имена основных персонажей романа Гастона Леру «Тайна Желтой Комнаты» из цикла «Приключения Рультабийля», а также соотношение главного героя и автора.

Ключевые слова: *Рультабийль, Гастон Леру, детство, роман, детектив, автобиографическое*

Роман Г. Леру «Тайна Желтой Комнаты»² является одним из ключевых произведений в истории детективного жанра и (наряду с «Призраком Оперы») принадлежит к наиболее популярным ныне сочинениям писателя. Сказанное относится и к его судьбе в нашей стране: по каталогам Российской государственной и Российской национальной библиотек числится в общей сложности 24 русских издания книги, опубликованных начиная с 1990 года (дореволюционные издания и перевод написанной Леру в 1912 году по мотивам романа пьесы – предмет для отдельного разговора). Между тем, невзирая на повышенный интерес к этой книге со стороны читателей и издателей, на русском языке пока не существует научной традиции, которая способствовала бы более углубленному восприятию «Тайны Желтой Комнаты» – произведения гораздо более изощренного, чем может показаться на первый взгляд. Сказанное относится, разумеется, и к продолжению «Тайны Желтой Комнаты», роману «Аромат дамы в черном». Эти произведения связаны общим кругом главных персонажей и образуют один из внутренних диптихов обширного цикла «Необычайные приключения репортера Рультабийля» – второй получил авторское наименование «Рультабийль на войне» и включает в себя романы «Черный замок» и «Странный брак Рультабийля» (газетная публикация – 1914). Настоящая статья призвана в какой-то мере компенсировать пробел в изучении «Рультабийлианы» отечественными учеными. При этом мы исходим из того,

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №16-44-93517 («Популярно о популярной литературе. Гастон Леру и массовое чтение во Франции «прекрасной эпохи»»)

² Мы используем написание, принятое в первой публикации романа – все знаменательные слова в названии начинались с прописных букв («Le Mystère de la Chambre Jaune»).

что именно для двух первых романов цикла антропонимический универсум имеет особенно существенное значение.

Романы «Тайна Желтой Комнаты» и «Аромат дамы в черном» первоначально печатались на страницах литературного приложения к парижскому еженедельнику «Иллюстрасьон» (соответственно с 7 сентября по 30 ноября 1907 года и с 26 сентября 1908 по 2 января 1909 года). Отдельные издания этих книг Пьер Лаффит выпустил в январе и сентябре 1908 года. Успех первого романа цикла оказался весьма скорым, о чем свидетельствует, например, опубликованная одновременно несколькими парижскими газетами от 19-20 октября заметка рекламного характера:

«На этой неделе на первой полосе “Illustration” был напечатан весьма впечатляющий портрет. И это вовсе не портрет недужного императора Франца-Иосифа или султана Абд-эль-Азиза <основатель Саудовской Аравии. – К.Ч.> в Рабате – это «Жозеф Рультабийль, репортер». Вот уже несколько недель как Рультабийль пользуется огромным успехом у бесчисленных читателей всех возрастов <...> На фоне Рультабийля всякие там Холмсы и Раффлзы – просто дети. Дело не только в том, что он не уступает им по части чутья и ловкости; потрясает его умение мыслить рационально» [11].

Первоначально главный персонаж этой книги Леру – юный репортер и сыщик-любитель – носил прозвище Буатабийль (Voitabille). Вот что говорилось в журнальной версии «Тайны Желтой Комнаты» по поводу происхождения этого антропонима:

«Казалось, голову его – круглую как шар – вынули из коробки для бильярдных шаров <в оригинале «boîte à billes». – К.Ч.>. Думаю, именно поэтому его отиравшиеся во Дворце Правосудия друзья-репортеры, завзятые бильярдисты, окрестили его Буатабийлем. Прозвище закрепилось за ним...» [15].

Однако, начиная с шестой главы романа (то есть неделю спустя после начала публикации), герой сменил прозвище на Рультабийль (Rouletabille). Причина этой коррективы заключалась в том, что в парижской прессе именно под этим псевдонимом выступал один спортивный журналист (настоящая фамилия его была Гармон, Garmond; он печатался, в частности, на страницах уже известной нам газеты «Жиль Блаз»). Гармон поднял скандал; в результате – «во избежание недоразумений и споров», как писала по этому поводу «Иллюстрасьон» – история детективного жанра обогатилась именем Рультабийля.

Обновленное прозвище героя стало позднее предметом рефлексии писавших о Леру критиков. Например, Жан Рудо отметил, что Rouletabille – «не совершенная анаграмма» фамилии писателя в сочетании со словом «ловкий»: Legoux habile [цит. по изд.: 8, 24]. Подобная трактовка лишней раз подчеркивает присутствие в этом персонаже автобиографического начала: как и Рультабийль, Гастон Леру начинал свою карьеру в качестве обозревателя судебных процессов и подолгу находился в упомянутом выше Дворце Правосудия. В ряде своих очерков и интервью писатель прямо отождествляет себя со сво-

им персонажем: «Когда я работал репортером, то есть когда я был Рультабийлем...» [14]. Но, разумеется, не стоит принимать эти слова слишком серьезно – здесь немало той же литературной игры, которой насыщен анализируемый нами роман в целом.

Заслуживает внимания не только прозвище, но и настоящее имя главного героя цикла: Жозеф Жозефен. Когда будущий Рультабийль впервые предстает перед главным редактором газеты «Эпок», его имя вызывает у маститого газетчика некоторое недоумение. (Название издания вымышленное; частично оно субституирует газету «Матен», в редакции которой работал Гастон Леру и которая также фигурирует в «Рультабийлиане» под своим настоящим названием). «Это не имя», решительно заявляет редактор. Значимость данного эпизода подчеркнута тем, что он приводится как в первом, так и во втором романе цикла; тем самым внимание читателя приковывается – пускай и апофатическим образом – к настоящему имени персонажа.

Имя Жозеф совпадает с именем младшего брата Леру (именно брату, «старине Жо», писатель посвятил роман «Призрак Оперы»; в «Рультабийле на войне» красавица Ивана Виличкова ласково именует пылко влюбленного в нее героя «мой милый Джо» [3, 459]). Но автобиографической аллюзией дело не ограничивается. Уже в самом начале книги автор отдает дань уважения своим великим предшественникам – Эдгару По и Конан Дойлу; их имена и творения многократно упоминаются в различных частях «Рультабийлианы». Между тем самым первым произведением, посвященным приключениям Шерлока Холмса, стала повесть «Этюд в багровых тонах», впервые опубликованная в 1887 году. Одним из второстепенных персонажей повести зовут Джозеф Стенджерсон; в романе Леру он – повинувшись «странному явлению распада материи» (мы использовали здесь ироничную формулировку, примененную по другому поводу самим писателем) – расщепляется надвое: отца «дамы в черном», Матильды, зовут профессор Стейнджерсон, а имя Жозеф переходит к Рультабийлю (то есть, как выясняется со временем, к внуку профессора).

Фамилия героя, Жозефен, носит условный характер и представляет собой всего лишь фоническое развитие имени «Жозеф», напоминая о давней традиции давать сиротам фамилии, основанные на их имени. Тем самым акцентируется символическое «сиротство» персонажа, долгое время пребывавшего в неведении относительно своих родителей. Таинственная «дама в черном» (старательно скрывавшая от мальчика, что она-то и есть его настоящая мать) определила его в коллеж городка Э, откуда Жозеф в конце концов сбегает и скитается по Франции с цыганским табором (с самим писателем ничего подобного не приключалось, но ранняя кончина его матери, несомненно, сильно травмировала мальчика психологически). Весь первый том цикла разворачивается под знаком загадки, связанной с обстоятельствами появления на свет героя; по мнению одного из самых проницательных исследователей книги, Кристиана Робена, именно она и является истинной тайной Желтой Комнаты –

ведь никакого убийства в упомянутой комнате на самом деле не происходит [18, 82]. В «Аромате дамы в черном» упомянута, по существу, альтернативная версия названия первого романа цикла: «Тайна мадмуазель Стейнджерсон» [3, 291]. Встречаясь с прекрасной Матильдой, Рультабийль не сразу понимает, кто на самом деле перед ним; лишь благодаря «самому тонкому, нежному и, безусловно, самому естественному и приятному аромату в мире» [3, 240] он узнает в ней собственную мать.

Вернемся, однако, к прозвищу героя. В его окончательном варианте нетрудно расслышать отсылку к французскому фразеологизму *rouler sa bosse* – «мно- го путешествовать, вести кочевой образ жизни». Кстати, Гастон Леру несколько ранее применил это выражение к самому себе: «Я немало катался коломбом <в оригинале «j'ai roulé ma bosse». – К.Ч.> по свету, как говорит Старый ходок <персонаж одноименного романа и пьесы Анри Лаведана. – К.Ч.>, и повидал вещи столь поразительные, что дух захватывает» [16, 56]. Леру и впрямь немало путешествовал – много больше, чем его персонаж; их маршруты частично совпадали (как сообщается в пятом романе цикла, «Странный брак Рультабийля», герою довелось сталкиваться с проявлениями ужасающей жестокости в Марокко и Баку; всё это отражает впечатления самого автора от командировок 1904-1906 годов, в бытность его корреспондентом газеты «Матен»). Однако совпадение оказывается неполным, ведь действие дилогии «Рультабийль на войне» происходит в Болгарии, куда писатель никогда не ездил. В дальнейшем Леру, с его любовью к автоцитированию, передал реплику «катался коломбом» – с некоторыми коррективами! – эпизодическому персонажу романа «Шери-Биби и Сесили» (1913): «Я *чересчур* <курсив наш. – К.Ч.> много катался коломбом по свету, а теперь остепенился» [13, 255].

Слово «колобок» (оно было удачно использовано в переводе «Тайны Желтой Комнаты», выполненном Н. Световидовой) кажется нам тем более уместным, что в портрете героя важны округлости: «симпатичный малый *с круглой, как шар, головой, румяный, то веселый, как жаворонок, то серьезный, словно папа римский*» [3, 14]; «*в его кругленьких глазках светился такой ум, что я успокоился и насчет его рассудка*» (курсив наш; перевод И. Русецкого. – К.Ч.) [3, 27].

Круглыми (а не пронзительными, как у Холмса!) глазами наделен в романе не только Рультабийль, но и его антагонист Фредерик Ларсан, высокопоставленный полицейский, под маской которого выступает преступник Балмейер – а он, как со временем (точнее, во втором романе цикла и в конце пьесы «Тайна Желтой Комнаты») узнает читатель, приходится Рультабийлю отцом. Ларсан/Балмейер женится на Матильде («даме в черном») под именем Жан Руссель – нетрудно заметить, что инициалы этой очередной маски совпадают с инициалами главного героя (Жозеф Рультабийль). Ларсан – мнимый полицейский; на арго полиция именуется «*la rousse*» (буквально: «рыжая») – тем самым возникает создается еще одна занятная параллель между Ларсаном, Рультабийлем и автором книги (у Жозефа рыжие волосы, а фамилия писателя Leroux соответствует русскому Рыжов). В одном из эпизодов первого романа цикла Ларсан надевает рыжий парик:

«Я успел заметить косматую бороду, глаза безумца, бледное лицо, обрамленное густыми бакенбардами, насколько я смог за секунду разглядеть в темноте, рыжими – так мне, во всяком случае, показалось» [3, 123].

Наконец, и особые, свидетельствующие о незаурядных умственных способностях и вместе с тем опять-таки обладающие округлой формой «выпуклости лба» (Леру отдает здесь ироничную дань уважения френологии) также роднят Ларсана с Рультабийлем. Внешнее сходство этих персонажей особенно явственно проступает в одном из ключевых эпизодов «Аромата дамы в черном», когда собравшаяся в замке Геркулес компания лицезреет профиль Рультабийля на фоне заходящего солнца.

Прозвище «Рультабийль» отсылает, кроме того, к теме детства, которая с такой пронзительностью звучит во втором романе цикла. Как считает известный специалист по творчеству Леру Изабель Каста, округлость формы ассоциируется с темой детской игрушки, с незрелостью главного героя – «существа, которому еще только предстоит развиваться» [8, 24]. И действительно, в первых двух романах цикла автор неоднократно напоминает читателю о юном возрасте героя: со своим приятелем Сенклером (выступающим здесь в роли повествователя) Жозеф познакомился, когда ему еще не было семнадцати лет; в «Тайне Желтой Комнаты» ему восемнадцать. Нетрудно вычислить, что он родился на свет в 1874 году (одновременно с Арсеном Люпенем!). Да и первое появление нашего героя в третьем романе цикла («Рультабийль у царя», 1912) сопровождается следующей репликой генеральши Требасовой: «Но ведь это мальчуган!» [2, 9] – и это при том, что события книги как будто бы разворачиваются в 1906 году, то есть 14 лет спустя после случившегося в Желтой Комнате. «Парнишка», «мальчишка» и даже «ребенок» (*gamin, enfant*) – так Леру неоднократно аттестует своего персонажа. Интересно, что юный возраст в некоторых случаях помогает Рультабийлю прийти к правильному решению там, где «взрослые» впадают в заблуждение. В одном из эпизодов «Тайны Желтой Комнаты» торчащий из сейфа ключ с «затейливой медной головкой» приближает нашего героя к разгадке преступления. Бдительность «взрослых» персонажей этот ключ усыпляет, ведь они считают его символом надежно спрятанных ценностей; однако Рультабийль иного мнения...

В этой связи интересно вспомнить характеристику детективного жанра, сформулированную одним из самых знаменитых его создателей – Г.К. Честертоном: «откровенная игрушка, то, во что играют дети» [6, 472]. Игровое начало чрезвычайно сильно выражено в романах Гастона Леру (не только в «Рультабийлиане»); в первых двух частях цикла эта особенность оказывается подчеркнута на антропонимическом уровне.

Здесь важно подчеркнуть, что ряд игровых составляющих антропонимического универсума Леру исчезает в русском переводе. Сказанное относится, например, к фамилии Ларсана. Для русского читателя это имя выглядит вполне нейтральным, тогда как французу в нем явственно слышится слово «sang»

(кровь). Не исключено, что уже во второй главе «Тайны Желтой Комнаты» скрыта своего рода криптограмма, позволяющая внимательному читателю установить имя преступника [17, 31]. Речь идет о беседе Рультабийля с Сенклером относительно происходивших в комнате событий: «то, чего мадемуазель Стейнджерсон боялась, все же случилось; она стала защищаться, завязалась борьба, и ей удалось довольно ловко воспользоваться револьвером и ранить убийцу в руку – вот откуда взялись *кровавые отпечатки ладони* на стене и двери» [3, 18]. В оригинале закурсивленные нами слова звучат как «l'impression de la LARge main d'homme enSANglantée» (заглавными буквами мы выделили криптограмму имени ЛАРСАН).

Что касается настоящего имени Ларсана – Балмейер, то оно отсылает читателя к вполне конкретному и достаточно хорошо известному тогдашней публике прототипу. Имеется в виду «преступник-виртуоз», заядлый игрок и любитель женщин Эжен Алмейер (1859-1903). Интересно, что в «Аромате дамы в черном» приводится целый ряд материалов о похождениях Русселя – Ларсана – Балмейера (при этом Леру прямо ссылается на свой основной источник – книгу Альбера Батайля «Уголовные и гражданские дела», 1888). Как видим, в данном случае Леру ограничился минимальной трансформацией реального имени. Батайль подробно описывает личность Алмайера, отдавая должное его интеллекту, силе убеждения и мастерству актера. Перечислены и многочисленные маски персонажа – у Ларсана «сколько имен, столько и обликов» [7, 73]: граф де Мопá, виконт Друэ д'Эрлон, граф де Бонвиль, граф де Мотвиль; «элегантный, всегда одетый по последнему слову моды, удачливый игрок, он разъезжал по приморским и курортным городам ... проигрывая по десять тысяч франков за вечер, окруженный хорошенькими женщинами, ссорившимися из-за его улыбки» [3, 301]. Вроде бы прилежно следуя за документальными источниками, Леру все же несколько ретуширует их таким образом, чтобы придать Алмейеру максимальное сходство со знаменитым персонажем, созданным воображением своего главного конкурента. Речь идет, разумеется, об Арсене Люпене и Морисе Леблане. К тому же фамилия Ларсан фонетически сближена с именем «джентльмена-взломщика»; в обоих антропонимах для французского читателя очевидным образом проступает формант «arsenic» («мышьяк»). Кроме того, есть основания говорить о созвучии фамилий Ларсана и его соперника Робера Дарзака, который в самом начале «Аромата дамы в черном» женится на Матильде Стейнджерсон; созвучие подготавливает причудливое двойничество героев, развернутое по ходу этого произведения (его кульминацией становится эпизод, в котором перед изумленными героями предстают два Робера Дарзака – настоящий и «фальшивый»).

При этом следует иметь в виду, что суд над Алмейером состоялся задолго до написания книги Леру. Однако летом 1903 года его имя снова всплыло на страницах газет: приговоренный к двадцати годам каторги, он скончался от лихорадки во Французской Гвиане. Нет сомнений в том, что именно указанная

новость и побудила весьма чуткого к публикациям в прессе писателя ввести в «Рультабийлиану» это имя.

Образ Алмейера/Ларсана во многом тяготеет к традиционному злодею из романа-фельетона (с его недюжинной физической силой, поразительной способностью к перевоплощению, inferнальной злобой и пр.); его противостояние с Рультабийлем может быть интерпретировано как противостояние двух нарративных логик, логики традиционного романа с продолжением (во многом именно к этой традиции тяготеет цикл о Фантомасе П. Сувестра и М. Аллена) и логики детективного жанра [10, 59].

Еще более сложными представляются источники образа матери Рультабийля, «дамы в черном», изящной и необычайно красивой голубоглазой блондинки. Как сам этот образ, так и имя Матильда связывают книгу Леру с романтической традицией, которая неизменно играла для писателя очень существенную роль (см. об этом статью В.Б. Мусий: [4, 176]). Название второго романа цикла – в отличие от первого – напитано ассоциациями не столько с детективным жанром, сколько с мелодрамой и салонным романом, напитанными сниженной романтической поэтикой. Вместе с тем имя Матильда отмечено глубокой амбивалентностью, ведь оно отсылает читателя еще и к «Монаху» Льюиса (1796), тем самым (вкуче с образом испускающей inferнальный вой Божьей Коровки и чрезвычайно подробно артикулированным в нескольких частях «Рультабийлианы» топосом готического замка) подкрепляя связь Леру с готической традицией.

Следует также напомнить, что Матильдой звали героиню самого известного романа Стендаля – госпожу де Ла Моль; вполне вероятно, что автор «Красного и черного» позаимствовал это имя у высоко ценимой им писательницы Софи Коттен (ее роман «Матильда» вышел в 1805 году). Кроме того, Гастон Леру на антропонимическом уровне подчеркивает свою связь с «классикой» французского популярного романа, ведь это имя носит и героиня одноименного романа Эжена Сю (1841), снискавшего в свое время большой успех. Интересно, однако, что стандартный паралитературный персонаж предстает здесь модернизированным: Матильда вместе с отцом занимается научными экспериментами (они во многом превосходят опыты Пьера и Мари Кюри). Наконец, «дама в черном» (*la Dame en noir*) представляет собой лукавую антитезу «женщины в белом» (*la Dame en blanc*); тем самым метатекстуальный слой книги обогащается отсылкой к знаменитому роману Уилки Коллинза (еще одно этапное в истории детективного жанра произведение, опубликованное в 1860 году).

Всем этим заключенные в имени Матильды смыслы, однако, не исчерпываются. По мнению известного специалиста по эзотерике писателя Ришара Хайцина, в романах о Рультабийле (равно как и в романах Мориса Леблана об Арсене Люпене) присутствует скрытая алхимическая символика, а «дама в черном» имеет к ней самое непосредственное отношение. Ее инициалы – «М.С.»; в романе содержится намек на то, что эти инициалы отнюдь не произвольны. Вот

что говорит о Матильде Рультабийль: «у нее очень сильный характер» [3, 27]. В переводе полностью теряется заключенная в оригинальном тексте игра слов: «c'est un grand, un très grand caractère». Приведенную фразу можно перевести и по-другому: «это очень, чрезвычайно большая буква». Инициалы «М.С.» соответствуют первым буквам двух основополагающих компонентов, необходимых для осуществления Великого Делания – Меркурий (то есть ртуть) и Сера. Эти буквы, напоминает Хайцин, неоднократно использовал при именовании своих персонажей Жюль Верн: Матиас Шандор, Михаил Строгов [12, 240].

Интересно, что в одном из эпизодов «Тайны Желтой Комнаты» Матильда, изменяя своему обычаю, появляется в белом наряде. Тем самым оказывается подчеркнута не только ее пародийная связь с героиней Коллинза, но и не менее ироничная соотнесенность образа с Великим Деланием (происходит мимолетный переход от «стадии нигредо» к «стадии альбедо», что соответствует классической последовательности этих стадий). Глубокая меланхолия, охватившая Матильду и в конце концов приведшая ее в психиатрическую больницу, также отвечает традиционному представлению о связи «стадии нигредо» с меланхолическим темпераментом. (Кстати, желтый цвет, запечатленный в названии интересующего нас романа, традиционно связывался с помешательством; не исключено, правда, и пародирование здесь еще одной стадии Великого Делания – *citrinnitas*).

Если признать наличие эзотерического слоя в имени Матильды реальностью, а не плодом воображения исследователей, то напрашивается новая интерпретация фамилии главного героя романа. В самом деле, Жозефом именовал себя знаменитый французский оккультист и писатель Жозеф-Эме Пеладан, образ которого чрезвычайно интересовал Гастона Леру; один из наиболее колоритных персонажей его книг – известный парижский чернокнижник, «Человек Света» – г-н Элифас де Сент-Эльм де Тайбур де ла Нокс. Это, несомненно, пародия на Пеладана. Элифас впервые появляется в романе Леру «Двойная жизнь Теофраста Лонгэ» (1903), где осуществляет сложнейшую «психическую хирургию» – а именно, пытается изгнать из тела главного героя книги, скромного парижского буржуа, вселившийся в него дух известного разбойника XVIII века Луи-Доминика Картуша (подробнее см. [5, 561]). Впоследствии этот персонаж снова встречается на страницах романа Леру «Заколдованное кресло» (1909).

Весьма примечательно, что «дама в черном» полностью исчезает из «Рультабийлианы» после самоубийства Ларсана; не остается даже воспоминаний о ней (зато они вдруг всплывают в не имеющем никакого отношения к рассматриваемому циклу романе «Призрак Оперы» (1910): мы имеем в виду мимолетную встречу Кристины Даэ с некоей «дамой в черном», которая оказывается матерью Рауля де Шаньи) [1, 68]. Тем самым, по мнению известного специалиста по массовой литературе Даниэля Куэнья, вслед за символическим убийством отца устраняется и «проблема притяжения к матери» [9, 133]. Как Д. Куэнья, так и другие исследователи склонны уподоблять Рультабия Эдипу

(убившему своего отца Лая), а Матильду – Иокасте. Что же касается «странного брака Рультабийля», давшего название пятому роману цикла, то странен он не в последнюю очередь присутствием в нем траурного начала – неизбежное следствие «неверности по отношению к даме в черном», которую совершает Рультабийль, пленившись Ивановой Виличковой [19, 231]. Кстати, этот «странный брак» продлился не так уж долго, ведь в опубликованном в 1921 году романе «Преступление Рультабийля» (седьмая часть цикла) Ивана трагически гибнет.

Присутствие в «Рультабийлиане» мифологического пласта, связанного с мифом об Эдипе, подтверждается следующим эпизодом из «Аромата дамы в черном», где описывается прогулка Стейнджерсона с дочерью:

«Перед моим мысленным взором встали два горестных силуэта – отец и дочь, гуляющие на закате в громадной тени башни, которую косые лучи вечернего солнца удлинити еще больше, и я подумал, что гнев небес безжалостно обрушился на них, словно на Эдипа и Антигону, что они напоминали знакомых нам с юности героев Софокла, живущих в Колоне с грузом нечеловеческого несчастья на плечах» [3, 390].

Таким образом, антропонимика «Тайны Желтой Комнаты» фиксирует, наряду с комплексом автобиографических мотивов, присутствие в романе ряда символических смыслов (нередко иронично окрашенных), а также маркирует соотносительность книги как с литературной традицией, так и с «хроникой происшествий». В последующих томах «Рультабийлианы» выдвигаются на первый план национально окрашенные антропонимы, причем Гастон Леру особое внимание уделяет русским именам (хорошо знакомым ему по пребыванию в России). Но это уже тема для другой статьи.

Список использованной литературы

1. Леру Г. Призрак Оперы / Г. Леру. – СПб: Азбука-Аттикус, 2015. – 352 с.
2. Леру Г. Рультабийль у бывшего царя / Г. Леру // Сочинения: В 3 т. – М.: Терра, 1997. – Т. 3. – С. 7–134.
3. Леру Г. Тайна желтой комнаты / Г. Леру // Романы. – М.: ЭКСМО, 2010. – 672 стр.
4. Мусий В.Б. Мифопоэтика как поле проявления художественности романа Гастона Леру «Призрак Оперы» / В.Б. Мусий // Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). – 2015. – № 2 (16). – С. 174–179.
5. Чекалов К.А. Интерпретация легенды о Картуше в романе Гастона Леру «Двойная жизнь Теофраста Лонгэ» / Чекалов К.А. // XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох. – СПб: Алетейя, 2016. – С. 556–566.
6. Честертон Г.К. Как пишется детективный рассказ / Г.К. Честертон // Карр Дж. Д., Пирсон Х., Конан Дойл А., Честертон Г.К. Артур Конан Дойл. Жизнь и творчество. – СПб: Terra Fantastica – М.: ЭКСМО, 2003. – С. 467–473.
7. Casta I. Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux: «Le Mystère de la chambre jaune», «Le Parfum de la dame en noir», «Le Fantôme de l'Opéra», «La Poupée sanglante». Thèse de doctorat Université de Picardie / I. Casta. – Lille: Presses Universitaires de Septentrion, 1992. – 573 p.
8. Casta I., Van der Linden V. Étude sur Le Mystère de la Chambre Jaune et Le Parfum de la dame en noir / I. Casta, V. Van der Linden. – P.: Ellipses, 2007. – 110 p.
9. Couégnas D. Fictions, énigmes, images: lectures (para?)littéraires / D. Couégnas. – Limoges: PULIM, 2001. – 226 p.

10. Denis B. Gaston Leroux et la dissociation de la matière Romanesque / B. Denis // «Tapis-Franc». – 1996. – № 7. – P. 56-66.
11. «Gil Blas». – 1907. – 19 octobre. – P. 1.
12. Khaitzine R. Fulcanelli et le cabaret du Chat noir: histoire artistique, politique et secrète de Montmartre / R. Khaitzine. – Villeseve: Ramuel, 1997. – 336 p.
13. Leroux G. Chéri-Bibi et Cécily / G. Leroux // Chéri-Bibi. – P.: Laffont, 1990. – P. 158-338.
14. Leroux G. En marge des Ténébreuses. Une victoire de Rouletabille / G. Leroux // Oeuvres. – P.: Laffont, 1984. – P. 1002.
15. Leroux G. Le Mystère de la Chambre Jaune / G. Leroux // «L'Illustration». – 1907. – 7 septembre. – P. 9.
16. Leroux G. Le Poteau de supplice / G. Leroux // Sur mon chemin. – P.: Flammarion, 1901. – 355 p. – P. 55-60.
17. Le parti du détail: Enjeux narratifs et descriptifs // Textes réunis et présentés par M. Ricord. – P.: Minard, 2002. – 206 p.
18. Robin C. Le «vrai» mystère de la chambre jaune / C. Robin // «Europe». – 1976. – № 571-572. – P. 71-91.
19. Vareille J.-Cl. Filatures: itinéraire à travers les cycles de Lupin et Rouletabille / J.-Cl. Vareille. – Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1980. – 239 p.

Чекалов К.О.

Институт світової літератури Російської Академії наук, Москва
завідуючий відділом класичних літератур Заходу та
порівняльного літературознавства
ktchekalov@mail.ru

АНТРОПОНІМІКА РОМАНУ ГАСТОНА ЛЕРУ «ТАЄМНИЦЯ ЖОВТОЇ КІМНАТИ»

У статті аналізуються імена основних персонажів роману Гастона Леру «Тємниця Жовтої Кімнати» з циклу «Пригоди Рультабийля», а також співвідношення головного героя і автора.

Ключові слова: Рультабийль, Гастон Леру, дитинство, роман, детектив, автобіографічний

Chekalov K.A.

Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow
head of the Department of classical literatures of the West
and comparative literature
ktchekalov@mail.ru

ANTHROPONIMS IN THE NOVEL BY GASTON LEROUX'S «MYSTERY OF THE YELLOW ROOM»

The paper focuses the names of the main characters of the novel by Gaston Leroux, “The Mystery of the Yellow Room” (part of the cycle “The Adventures of Rouletabille)” and the relation between protagonist and author.

Key words: Rouletabille, Gaston Leroux, childhood, novel, detective novel, autobiographical

References

1. Leru G. (2015) Prizrak Opery [“The Phantom of the Opera”], Saint Petersburg, Azbuka-Attikus [in Russian].
2. Leru G. (1997) Rul'tabil' u byvshego carja [Rul'tabil' visiting a former king], – G. Leru Sochinenija: V 3 t. [Literary Works, vol. 1-3], Moscow, Terra, vol. 3 [in Russian].
3. Leru G. (2010) Tajna zheltoj komnaty [Mystery of Yellow Room] – G. Leru, Romany [Novels], Moscow, JeKSMO [in Russian].
4. Musij V.B. (2015) Mifopojetika kak pole projavlenija hudozhestvennosti romana Gastona Leru «Prizrak Opery» [Mythopoeitics as a sphere of clarifying the artistic value of Gaston Leroux’s novel “The Phantom of the Opera”] – Naukovij visnik MNU imeni V.O. Suhomlin'skago. Filologichni nauki (literaturoznavstvo) [Scientific Bulletin of V.O. Suchomlinsky Mykolaiv National University. Philologia. Literary Critics], № 2 (16) [in Russian].
5. Chekalov K.A. (2016) Interpretacija legendy o Kartushe v romane Gastona Leru «Dvojnaja zhizn' Teofrasta Longé [Interpretation of the legend about Cartouche, in the novel of Gaston Leroux «the Double life of Theophrastus Longuet] – XVIII vek kak zerkalo drugih jepoh. XVIII vek v zerkale drugih jepoh [XVIII century as a mirror of the other eras. The eighteenth century in the mirror of other epoch], “], Saint Petersburg, Aletejja, 2016 [in Russian].
6. Chesterton G.K. (2003) Kak pishetsja detektivnyj rasskaz [How to write a detective story] – Karr Dzh. D., Pirson H., Konan Dojl A., Chesterton G.K. Artur Konan Dojl. Zhizn' i tvorcestvo [Life and Creative Activity], Saint Petersburg, Terra Fantastica – Moscow, JeKSMO [in Russian].
7. Casta I. (1992) Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux: «Le Mystère de la chambre jaune», «Le Parfum de la dame en noir», «Le Fantôme de l'Opéra», «La Poupée sanglante». Thèse de doctorat Université de Picardie, Lille: Presses Universitaires de Septentrion [in French].
8. Casta I. (2007) Van der Linden V. Étude sur Le Mystère de la Chambre Jaune et Le Parfum de la dame en noir, P., Ellipses [in French].
9. Couégnas D. (2001) Fictions, énigmes, images: lectures (para?) littéraires, Limoges, PULIM [in French].
10. Denis B. (1996) Gaston Leroux et la dissociation de la matière Romanesque, «Tapis-Franc», № 7 [in French].
11. «Gil Blas» (1907), 19 octobre, P. 1 [in French].
12. Khaizine R. (1997) Fulcanelli et le cabaret du Chat noir: histoire artistique, politique et secrète de Montmartre, Villeselve, Ramuel [in French].
13. Leroux G. (1990) Chéri-Bibi et Cécily P., Laffont [in French].
14. Leroux G. (1984) En marge des Ténébreuses. Une victoire de Rouletabille – Oeuvres, P., Laffont [in French].
15. Leroux G. (1907) Le Mystère de la Chambre Jaune – «L'Illustration», 7 septembre [in French].
16. Leroux G. (1901) Le Poteau de supplice – Sur mon chemin, P., Flammarion [in French].
17. Le parti du détail: Enjeux narratifs et descriptifs. Textes réunis et présentés par M. Ricord (2002), P., Minar [in French].
18. Robin C. (1976) Le «vrai» mystère de la chambre jaune – «Europe», № 571–572, p. 71–91 [in French].
19. Vareille J.-Cl. (1980) Filatures: itinéraire à travers les cycles de Lupin et Rouletabille, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble [in French].

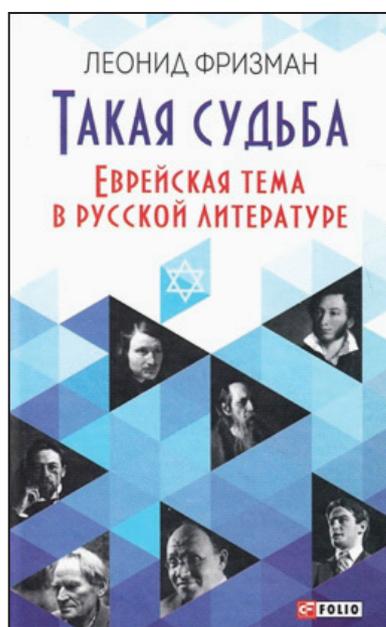
Статтю подано до редколегії 5 вересня 2016 р.

УДК 82.0(821.161.1)"18/19"

Шевчук Т.С.

доктор філологічних наук, професор
кафедра загального мовознавства, слов'янських мов та світової літератури
Ізмаїльський державний гуманітарний університет
Репіна, 12, 68610, Ізмаїл, Україна
shevchuktat2@gmail.com

РОСІЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА І ЄВРЕЙСТВО



Рецензія на: Фрізман Л.Г.

Такая судьба. Еврейская тема в русской литературе. –
Харьков: Фолио, 2015. – 506 с.

*“Можна встановити чотири типи антисемітизму:
побутовий, політичний, расовий і релігійний”*

М. Бердяев,

«Єврейське питання, як питання християнське»

“Мама, а чому ми євреї?”

Е.М. Ремарк,

«Триумфальна арка»

Немає менш вивченої і делікатнішої теми в російському літературознавстві, як тема єврейська. Це пов'язано з так званим «єврейським питанням»: довічним прокляттям нації, що переслідується з ірраціональною послідовністю впродовж відомої нам історії людства. Обрані й прокляті, консолідовані й роз'єднані, процвітаючі й переслідувані – євреї на генетичному

рівні несуть волю до життя й неабиякий талант культурної адаптації.

Унікальним продуктом етногенезу ХХ століття став етнотип радянського єврея, який повністю інтегрувався в культуру СРСР; як і весь народ, пройшов крізь горнило атеїзму, через що не мав жодних уявлень про іудаїзм та його традиції; знав про сіонізм і лихварство саме з книг; однак незмінно ніс свою єврейську печатку вигнанця, свій сум у великих єврейських мудрих очах, незважаючи на широку декларацію у країні концепції дружби народів, яка аж ніяк не була порожнім звуком. Загадковість єврейського характеру, що, за влучним висловом гумориста Ігоря Губермана, поєднала у собі не «геній з лиходійством», а «жертвно кришталеву порядність» і (чого гріха таїти?) «таким же невгамовним пройдисвітством», що допомагало вижити у спотвореному юдофобією світі у пошуках відповіді на страшне питання восьмирічного хлоп-

чика з антифашистського роману Е.М. Ремарка «Тріумфальна арка»: «*Мама, а чому ми євреї?*»...

Прояви побутового, політичного, расового і релігійного антисемітизму мають місце і в ХХІ столітті, однак, немає жахливіших часів для долі європейського єврейства, ніж ХХ століття, що у масштабах світової історії є навіть не вчорашній день. При цьому кожна країна може назвати імена своїх відомих на весь світ євреїв-співвітчизників, досягненнями яких може за правом пишатися¹.

Внесок євреїв у культурне життя Росії величезний. Багато з них, а також євреї-напівкровки, що, як правило, соромилися своїх коренів, стали виразниками загадкової російської душі і символами поколінь у різних галузях культури². Самуїл Маршак, Агнія Барто, Корній Чуковський створили цикл дитячих творів, на яких не просто виховали, але й продовжують виховуватися покоління російськомовних дітей: вони містять найбільш людяну, націоцентричну і гуманістичну картину світу в парадигмі російської дитячої художньої літератури. У той же час, констатація факту приналежності до єврейства багатьох видатних діячів російської культури викликала не завжди адекватну реакцію на побутовому й адміністративному рівнях. «У Росії ніколи не було моральної свободи думки при обговоренні єврейського питання, – констатував М. А. Бердяєв в есе «Єврейське питання, як питання християнське»³ (1924). На думку філософа, навколо нього утворилася хвороблива атмосфера недовірливості та підозрливості, оскільки одні всюди бачать “жидомасонську змову”, а інші – антисемітизм. А значить, “свобода думки і свобода совісті абсолютно задавлені в цій атмосфері взаємної ненависті і взаємної ворожнечі” ...

Література як квінтесенція суспільної моралі здатна дати відповіді на багато запитань в області функціонування «єврейського питання» в Росії. Російська література рясніє неоднозначними оцінками і повним набором кліше в обігранні одного з традиційних образів світової літератури – «Вічного Жида», який доповнюється низкою негативних шаблонних характеристик (Шейлок, Фейгін, Гобсек та ін.). Прописуючи їх, автори часто спиралися не на досвід, але на стійку традицію створення негативного іміджу єврея в свідомості європейця⁴.

Вихід нової книги видатного харківського вченого Леоніда Генріховича Фрізмана «Такая судьба. Еврейская тема в русской литературе» (2015) є значною подією у вітчизняній русистиці. Навряд чи є потреба представляти ав-

¹ Бенедикт (Барух) де Спіноза, Генріх Гейне, Стефан Цвейг, Фелікс Мендельсон, Зигмунд (Шломо) Фрейд, Альберт Ейнштейн, Марсель Пруст, Франц Кафка, Станіслав Лем, Ежен Йонеско, Джером Селінджер, Джо Дассен, Елізабет Тейлор, Жак Дерріда, Еріх Фромм, Гаррі Каспаров, Марк Цукерберг й ін. Євреями також були Ісус (з застереженням), Марія і перші розповсюджувачі християнства: пророки, апостоли, перші євангелісти.

² Ісаак Левітан, Всеволод Мейерхольд, Ісаак Дунаєвський, Марк Бернес, Володимир Висоцький, Андрій Миронов, Леонід Бронсвой, Зіновій Герт, Ролан Биков, Ельдар Рязанов, Юрій Тинянов, Юрій Лотман, Майя Плесецька, Давид Тухманов, Олександр Розенбаум, Андрій Макаревич та ін.

³ Бердяєв Н. А. *Єврейський вопрос, как вопрос христианский*. – Рувль. – 18–19 марта 1924 г. № 999–1000.

⁴ Зображуючи в комедії «Венеціанський купець» образ Шейлока, В. Шекспір (1564-1616) орієнтувався на не більше ніж стереотип, оскільки з 1290 року в Англії діяла заборона на проживання в країні євреїв, яка була скасована тільки в 1656 році О. Кромвелем для подолання економічної кризи, що вибухнула внаслідок руйнівних громадянських війн

тора. Але все ж, відзначимо, що він – всесвітньо відомий пушкініст, автор і упорядник 44 книг, серед яких монографії та видання, випущені в серіях «Літературні пам'ятники», «Бібліотека поета», «Історія естетики в пам'ятниках і документах», «Російська літературна критика». На його рахунок 550 наукових публікацій і керівництво більше 50 захищеними кандидатськими та докторськими дисертаціями.

Художній феномен «єврейського питання» в російській літературі не має аналогів монографічного осмислення в Росії, а значить, книга проф. Фрізмана є першою в цій галузі науковою розвідкою, до проблематики якої сором'язливо уникали звертатися багато поколінь літературознавців. Автор провів колосальну дослідницьку роботу. У книзі представлена еволюція єврейської теми в російській літературі за період без малого 200 років: від Великої Вітчизняної війни 1812 року до розпаду СРСР. У ній використані численні історичні та мемуарні матеріали, есеїстика, проаналізовані сотні текстів художньої літератури. При цьому дослідження носить популяризаторський характер і, незважаючи на значний обсяг опрацьованого матеріалу, воно декларативно необтяжене бібліографічними посиланнями і коментарями. Замість традиційного наукового апарату робота насичена тонким гумором, неповторною авторською іронією, що надає їй особливої глибини і філософичності.

Передмова під назвою «Про цю книгу» руйнує всі канонічні уявлення про вступну частину до наукової роботи. Звичайно, така тема – це виклик сучасному літературознавству. Тому автор з удаваною простодушністю звертається до свого читача на «ти»: «Дорогой читатель! Со страниц этой книги на тебя смотрят евреи, какими их изобразили русские писатели в произведениях, созданных на протяжении более чем полутора столетий – с начала XIX века до последних лет существования советской власти». І якщо читач в юдофобському пориві не відмовиться читати цю книгу, значить, він дійсно буде з автором на «ти»...

Перша глава, що відкривається іскрометною фразою одного з героїв «Золотого теляти» Ільфа і Петрова: «Євреї є, а питання немає», починається з історичного екскурсу про значну підтримку (матеріальну й інформаційну), яку надали євреї російській армії під час Вітчизняної війни 1812 р. Автор посилається на малодоступну сьогодні монографію С. М. Гінзбурга «Вітчизняна війна 1812 року та євреї» (1912), замітки учасників війни з числа керівного складу, зокрема «Військові записки» Дениса Давидова. Сюди увійшов і значний художній матеріал епохи початку XIX століття. Представлені у творах письменників цього періоду образи євреїв неоднозначні, коливаючись від формату «Вічний Жид» з епізодичним зображенням людських рис (О. Пушкін, М. Гоголь, Ф. Булгарін, І. Лажечников, Н. Кукольник, І. Тургенєв) до несподіваної симпатії і заперечення традиційних відразливих характеристик в зображенні євреїв (М. Коншин, В. Нарезний, М. Лермонтов).

У трьох наступних главах міститься аналіз єврейської теми у творах письменників другої половини XIX століття; початку XX століття і перших десяти-

літь після жовтневої революції. П'ята і шоста глави, відповідно, відображають думки письменників воєнного і поствоєнного періоду.

Друга глава відкривається з творчості Л. Мея, що вирізнялося симпатією до гнаного народу, відображеної у циклах «Єврейські мотиви», «Єврейські пісні», забороненому у радянський період вірші «Жиди»:

Но там, где понят Бог и понята природа,
Везде они – жиды, жиды, жиды!

До рахунку співчуваючих «єврейському питанню» письменників цього періоду відносяться Ф. Решетніков, Д. Мордовець, Г. Матчетт, М. Салтиков-Щедрін, М. Гарін-Михайлівський, К. Станюкович, М. Лесков. Останній зобразив у романі «Владичний суд» (1876) безправне становище євреїв і «перегиби на місцях» під час рекрутування, а також створив зворушливу повість-притчу «Сказання про Федора-християнина і його друга Абрама-жидовина», сюжет якої розгортається від сварок між персонажами, до рішення спільного будівництва будинку для бідних дітей «всіх вір без розбору».

У цьому ж ряду знаходиться позиція А. Чехова, який був дружний з багатьма євреями (Соломон Крамарев, Ісаак Левітан й ін.) і пережив драматичний роман з єврейською дівчиною Євдокією Ефрос. Єврейські художні національні образи у його творчості неоднозначні, трагічні і сповнені співчуття (розповіді «Тіна», «Перекотиполе», «Степ», «Скрипка Ротшильда», п'єса «Іванов»). Цю лінію продовжили Є. Чириков, Максим Горький, В. Короленко, В. Ропшин (Б. Савінков), В. Маяковський, В. Набоков.

Виразним антисемітизмом відзначилися погляди М. Некрасова, Ф. Достоєвського, В. Крестовського і, зі значними застереженнями, О. Купріна. У радянський період цей ряд обережно доповнить М. Шолохов, а переконано – О. Солженіцин і В. Пікуль.

У творчості М. Некрасова іудей стане втіленням ідеї золотого тільця, носієм огидних моральних характеристик. Російській літературі, підкреслює Л. Г. Фрізман, завжди був противний дух торгашества, який вона зображувала гостро і правдиво. Однак, промальовування таких якостей як хитрість, жадібність, гонитва за живою в образах євреїв (в яких, зрозуміло, є й чимало правди) не просто тяжіла над усіма іншими рисами в очах Некрасова і багатьох інших письменників, але й не терпіла альтернатив, підсилюючись палітрою відразливих епітетів.

У Ф. Достоєвського зоологічна неприхильність до євреїв, яких він називає не інакше як «жиды», «жидки», «жидюги», «жиденята», «жидюшки», супроводжується незрозумілою для майстра психологічного роману переконаністю провини нації у всіх можливих гріхах: оскверненні православних ікон, ритуальних вбивствах християнських немовлят, патологічній ненависті до росіян, їхньому прагненні гноблення та ін. У цій логіці найбільш небезпечною для

нього видається «надзвичайно сильна життєва сила» іудеїв, а також Жид освічений... Парадоксальним чином в одному зі своїх листів до А. Г. Ковнера побоювання Ф. Достоєвського набувають рис мало не панегіричного захоплення силою духу єврейського народу: «...Чтоб существовать сорок веков на земле, то есть весь почти исторический период человечества, да еще в таком плотном и нерушимом единении; чтобы терять столько раз свою территорию, свою политическую независимость, законы, почти даже веру, – терять и всякий раз опять соединяться, опять возрождаться в прежней идее, хоть и в другом виде, опять создавать себе и законы и почти веру – нет, такой живучий народ, такой необыкновенно сильный и энергичный народ, такой беспримерный в мире народ не мог существовать без status in statu¹, который он сохранял всегда и везде, во время самых страшных, тысячелетних рассеяний и гонений своих» (с. 97-98).

Ставлення О. Купріна до єврейської теми більш ніж неоднозначне. Письменник зрівноважив свої погляди незвичайно толерантними судженнями про євреїв у художніх творах, які дуже відрізняються від його оцінок, висловлених у листах. Вустами героя Кашинцева (оповідання «Жидівка»), він висловлює цілком сіоністську думку: «Почем знать: может быть, какой-нибудь высшей силе было угодно, чтобы евреи, потеряв свою родину, играли роль вечной закваски в огромном мировом брожении?...» (с. 189).

Неможливо в оглядовій рецензії відобразити позиції всіх представників літературного процесу (56 авторів), погляди яких розкриті на ретельно прописаному історичному контексті сприйняття «єврейського питання», настроїв суспільства до і після єврейських погромів 1880-х рр. і початку ХХ століття, а також процесами, що відбувалися паралельно в інших областях мистецтва. Окремо стоїть ставлення «національно неповноцінних» письменників до єврейської теми: С. Надсона, Саші Чорного, І. Мандельштама, І. Бабеля, Е. Багрицького, О. Свірського, І. Сельвінського, О. Галича, І. Еренбурга, братів Вайнерів, В. Висоцького, І. Бродського, В. Гроссмана, познайомитися з яким запрошує автор книги.

У той же час, письменників явно не достатньо. Хочеться запитати Леоніда Генріховича: А як же Лев Толстой? Де Ільф і Петров, Михайло Булгаков, Борис Пастернак, Михайло Веллер? Мабуть, відповіді на всі питання зацікавлений читач неодмінно знайде сам...

Тонкий гумор автора і простота мови роблять читання цієї книги надзвичайно захоплюючою подорожжю у світ табуованої століттями єврейської теми в російській літературі. В цілому, титанічна праця Л. Г. Фрізмана поклала початок «історії питання» її вивчення. Не сумніваємося, що ця робота надихне багатьох дослідників на подальшу розробку цієї проблеми у творчості письменників російської та інших національних літератур, так само як і покладе початок відкритого обговорення факту наявності в них в тій чи іншій формі

¹ Держава у державі. – Т. III.

кснофобських настроїв, які повинні отримати в цивілізованому науковому співтоваристві однозначну оцінку.

P.S. Придбати книгу Л. Г. Фрізмана «Такая судьба. Еврейская тема в русской литературе» можна за інтернет-замовленням:<http://goodzon.ua/takaja-sudba-evrejskaja-tema-v-russkoj-literature-21372.html>

Статтю подано до редколегії 5 вересня 2016 р.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

До друку приймаються статті, що відповідають вимогам МОН України і включають такі елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими і практичними завданнями; аналіз основних досліджень і публікацій, на які спирається автор; зазначення невирішених проблем, які розглядаються у статті; формулювання мети (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших досліджень.

Технічні вимоги: обсяг – не менше 7 сторінок формату А4 у редакторі MS Word для Windows у форматі rtf / doc / docx шрифтом Times New Roman (кегль 14, інтервал 1,5; всі береги по 2 см, абзацний відступ – 1 см). Переноси не розставляються. Обов'язковим є використання неусувного пробілу (опція Shift+Ctrl+Пробіл (з легким запізненням)) між ініціалами (В. В. Виноградов), в інших скороченнях (т. 1; зб. статей; акад. Ягич) і позиції сполуки небуквеного та буквеного знаків (I пол. XIX ст.; 320 с.; С. 29–37; Вип. 15; № 3 і под.). Щоб уникнути зайвих пробілів, набір тексту рекомендуємо здійснювати із включеним вікном показу прихованих знаків ¶. Посилання на цитовані та згадувані праці виконуються у квадратних дужках із зазначенням номера джерела зі складеного за алфавітом списку літератури, а при необхідності і номера тому і сторінки. Напр.: [8] / [2; 3; 10] / [2, с. 181–184] / [7, т. 2, с. 36] / [2, с. 181–184; 4; 7, т. 2, с. 36]. Між числами в будь-якій частині рукопису необхідно ставити не дефіс, а тире, однак прогаліни в цьому випадку слід прибирати. Напр.: у XIX–XX ст.; С. 25–33; [6, с. 187–188].

На першому рядку першої сторінки вказується інформаційний код статті за системою УДК / UDC (універсальний десятковий кодифікатор) кеглем 14. Другий рядок – **ПРИЗВИЩЕ, ім'я, (по батькові)** мовою тексту статті напівжирним шрифтом TNR кеглем 14. Третій і кілька наступних рядків – дані про автора кеглем 12 через інтервал 1,0 на мові тексту статті: науковий ступінь, наукове звання, посада, місце роботи, адреса установи, місто та країна, в яких знаходиться репрезентована вченим установа, телефони із зазначенням кодів; електронна адреса для зв'язку з автором; бажано ORCID ID (міжнародний ідентифікатор науковця), інші наявні індекси.

Після цього напівжирним шрифтом кеглем 14 прописними буквами **НАЗВА СТАТТІ** мовою тексту статті. Нижче – **Анотація** мовою тексту статті обсягом **від 120 до 250 слів** (не більше 2000 знаків). Після закінчення анотації – **Ключові слова:** від 4 до 7.

Дані про автора і анотації російською (для статей українською або англійською мовою) або українською (для статей російською або англійською мовою), а також англійською мовою (для статей на будь-якій мові, крім англійської) розміщуються після розділу **Література**. Обов'язкова англійська анотація (**Summary**) виконується професійно.

Анотація скорочено відображає зміст статті, містить об'єкт (*Object*), предмет (*Subject*), мету роботи (*Purpose*); методологію дослідження (*Methodology*); результат роботи (*Finding*); галузь застосування результатів (*Practical value*); висновки (*Results / Conclusions*).

Ключові слова (українською, російською та англійською) відображають основні терміни, поняття, прізвища осіб: те, про що або про кого йдеться у статті. Це можуть бути слова і словосполучення. Друкуються після кожної анотації її мовою.

Літературу слід набирати в тому ж режимі, що і текст, і розташовувати після статті в алфавітному порядку. Оформлення кожної позиції проводиться відповідно до стандарту, прийнятому в Україні у 2006 р.: ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 з подальшими уточненнями.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

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

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

На первой строке первой страницы указывается информационный код статьи по системе УДК (универсального десятичного кодификатора) кеглем 14. Вторая строка – **ФАМИЛИЯ, Имя, (Отчество)** на языке текста статьи полужирным шрифтом TNR кеглем 14. Третья и несколько последующих строк – данные об авторе кеглем 12 через интервал 1,0 на языке текста статьи: учёная степень, научное звание, должность, место работы, адрес учреждения, город и страна, в которых находится учреждение, телефон(ы) с указанием кодов; электронный адрес для связи с автором; желателен ORCID ID (международный идентификатор учёного), другие индексы, если они имеются. После этого полужирным шрифтом кеглем 14 прописными буквами идёт **НАЗВАНИЕ СТАТЬИ** на языке текста статьи. Ниже – **Аннотация** на языке текста статьи объёмом **от 120 до 250 слов** (не более 2000 знаков). После окончания аннотации – **Ключевые слова:** от 4 до 7.

Данные об авторе и аннотации на русском (для статей на украинском или английском языках) или украинском (для статей на русском или английском языке), а также на английском языке (для статей на любом языке, кроме английского) размещаются после раздела **Литература**. Текст обязательной английской аннотации (**Summary**) выполняется профессионально. **Аннотация** сокращённо отражает содержание статьи, она содержит объект (*Object*), предмет (*Subject*), цель работы (*Purpose*); методологию исследования (*Methodology*); результат (*Finding*); область применения результатов (*Practical value*); выводы (*Results / Conclusions*). **Ключевые слова** (на украинском, русском и английском) должны быть лаконичными, отражать основные термины, понятия и фамилии лиц, о которых идёт речь в статье. Это могут быть слова и словосочетания. Печатаются после каждой аннотации на её языке.

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

AUTHOR'S GUIDELINES: ARTICLES

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

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

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

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

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

Українською, російською та англійською мовами

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

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

Підписано до друку 10.10.2016 р. Формат 70×108/16.
Ум. друк. арк. 16,8. Тираж 100 прим. Зам. № 1519.

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