

ISSN 2522-493X



ВИДАВНИЧИЙ ДІМ ДМИТРА БУРАГО

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Видавничий дім Дмитра Бураго

Наукове видання

«**МОВА І КУЛЬТУРА**»

Випуск 22

Том VI (201)

Київ
2020

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Издательский дом Дмитрия Бугаго

Научное издание

«ЯЗЫК И КУЛЬТУРА»

Выпуск 22

Том VI (201)

Киев
2020

М 74 МОВА І КУЛЬТУРА. (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2020. – Вип. 22. – Т. VI (201). – 148 с.

Наукове видання «Мова і культура» засноване у 1992 році

Видання зареєстроване Міністерством юстиції України.
Свідоцтво КВ № 12056-927ПП від 4.12.2006 р.

Затверджено постановою президії ВАК України
від 18 листопада 2009 р. № 1-05/5

ISSN 2522-4948 (Online), ISSN 2522-493X (Print)

Засновники:

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Видавничий дім Дмитра Бураго

Видається за рішенням Вченої ради Інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка від 19.02.2007 р.

Головний редактор Д. С. Бураго

Редакційна колегія:

д-р філол. наук, проф. *С. Д. Абрамович*, канд. філол. наук, доц. *П. П. Алексєєв*;
д-р філол. наук, проф. *В. М. Бріцин*; д-р філол. наук, проф., академік АН ВШ України *Ю. Л. Булаховська*; д-р філол. наук, проф. *О. П. Воробйова*; д-р філол. наук, проф., академік АН ВШ України, заслужений працівник ВШ України *Л. П. Іванова*;
д-р філол. наук, проф. *Т. В. Клеофастова*; д-р філол. наук, проф. д-р філол. наук, проф. *Ю. І. Корзов*; д-р філол. наук, проф. *Н. В. Костенко*; д-р філол. наук, проф. *О. О. Корнієнко*,
д-р філол. наук, проф. *Г. Ю. Мережинська*; д-р філол. наук, проф. *А. К. Мойсієнко*;
д-р філол. наук, проф. *Ю. Л. Мосенкіс*; д-р філол. наук, проф. *Н. Г. Озерова*; д-р філос. наук, проф., академік НАН України *О. С. Онищенко*; д-р пед. наук, канд. філол. наук, проф. *Г. В. Онкович*; д-р філол. наук, проф. *Т. А. Пахарєва*; д-р філол. наук, проф. *Г. Ф. Семенюк*; д-р філол. наук, проф., академік НАН України, заслужений діяч науки і техніки України *В. Г. Склярєнко*; д-р філол. наук, проф. *Н. В. Слухай*; д-р філол. наук, проф. *О. С. Снитко*; д-р філол. наук, проф. *Е. С. Соловей*; д-р психол. наук, проф., член-кор. АПН України *Н. В. Чепелєва*.

АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: ПРОБЛЕМИ, СТРАТЕГІЇ, ДОСЛІДИ

УДК 82-3(477)

Александренко В. В., канд. філол. наук, доцент

Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, Київ

У ПОШУКАХ СВОГО ТОНУ І СВОЄЇ МАНЕРИ: ХУДОЖНІЙ СВІТ ДМИТРА МАРКОВИЧА

У дослідженні з'ясовується генеза й естетична природа малої прози і складний процес художнього моделювання світу в творчій спадщині Д. Марковича. Термінологічний зміст художнього світу митця є оригінально-неповторним баченням, про рух літературних шкіл, напрямів, течій, про типологію стильового розвитку і жанрової системи літератури.

Ключові слова: письменник, генеза, естетична природа, тон, манера, художній світ.

Творчість Дмитра Марковича – помітне явище в історії української літератури. Збагнути її намагалось не одне покоління дослідників, а письменник і досі зостається «невідкритим», «незнаним» (С.Маланюк).

Останнім часом в українському літературознавстві зріс інтерес до вивчення творчої спадщини так званих “другорядних” письменників. Долаючи вироблені у традиційному літературознавстві стереотипи і стандарти, вчені намагаються докорінно переглянути спадщину Д. Марковича і сказати нове, вагоме слово про художній світ письменника та його творіння.

Художній світ письменника невід’ємним атрибутом якого є людина, предметне оточення, внутрішній світ, дії, – поняття багатовимірне та складне. Митець оцінюється передусім по тому, що він індивідуально вносить у відображення кожного з цих понять. Як художня система, твори Д. Марковича цікаві з погляду жанрово-стильового пошуку і відкриття, що несе в собі неповторний заряд духовного, інтелектуального й емоційного впливу. Відгукуючись на виклики часу, автор проявив оригінальність як у виборі системи естетичних принципів, так і у художніх пошуках.

Хронологічні рамки літературної діяльності Д. Марковича обіймають 1877-1919 роки – майже два періоди літературного процесу (70-90-і рр. ХІХст; кінець ХІХ – поч. ХХ ст.). Кожне десятиліття творчого життя письменника висувало свої соціально-політичні й естетичні проблеми і вимагало відповідних форм, методів і способів художньої реалізації цього тривалого, самооновлюючого, цікавого в усіх аспектах процесу буття з його невід’ємними компонентами: людина, її внутрішній світ, дії і чин, предметне оточення тощо. Відгукуючись на виклики часу, Маркович проявив оригінальність як у художньому методі, системі естетичних принципів, так і в стилі.

Амбівалентність прози Д. Марковича – це відкритість і водночас складна закованість художньої структури, що потребує інтенсивного пошуку відповідного дискурсивного ключа, з допомогою якого можна визначити філогенію еволюції стилю Д. Марковича – від гімназичних літературних завдань, написаних «по-рутинерськи», у класицистичному стилі, – до стилю раннього народництва, що абсолютизував позитивну соціально-культурну антропологію українців («Дурак» //Еженедельное новое врем'я. – 1877); «Маленькое недоразумение» //Пчелка. – (1880) – неонародницького («Іван із Буджака» (1881), «Два платочки», «Шматок», «Омелько Каторжний» //Степ, 1886) – нео-реалістичного з елементами імпресіоністичного стилю («Оповідання слідователя»: «На Вовчому хуторі», «У найми», «Він присягав» та ін. //По степах та хуторах (1899) – до імпресіоністичних творів про минуле насильство «над думкою, над словом і душею» (“Мій сон” (1915), “Мої гріхи” (1919); “Ріпаї. Лист до приятелів і всіх земляків” (1919), написаних «в часи волі, розвою й радощів» [3, 455].

Новий тип літературного мислення, представлений Д. Марковичем і його власними творами, виник не випадково, не зразу і не на пустому місці. «Кожний поет, – писав А. Веселовський, – Шекспір чи хтось інший, вступаючи в царину готового поетичного слова, входить у колю поетичної моди... і з'являється в таку пору, коли розвиненій той чи інший поетичний рід. Щоби визначити ступінь його особистого почину, ми повинні простежити наперед історію того, чим він користується в своїй творчості [6, 29-30].

Пов'язаний матеріалом, одержаним у спадок від попередньої епохи, підкоряючись загальним закономірностям розвитку, кожний письменник прагне якомога яскравіше проявити свій голос, відповідно до суспільного світогляду сформуваного сприйняття і розуміння життя, свій образний світ; по-своєму втілити загальні принципи художнього методу.

Питання про залежність індивідуального стилю письменника від літературного процесу, певної літературної течії, напряму, школи вчені трактують по-різному. Одні вважають, що настанова на виявлення індивідуальних стилів суперечить соціальній обумовленості стильового розвитку, що літературний стиль може бути тільки стилем течії, школи або епохи, а індивідуально неповторні властивості того чи іншого письменника та їхні стилі не можуть бути предметом об'єктивно-історичного вивчення і надаються лише опису [4, 5, 8].

Другі трактують стиль як вираження творчої індивідуальності письменника і форм його художньої думки, як втілення єдності і цілності всіх елементів змістової форми твору. Треті застерезливо радять не доходити до крайності, вважаючи, що і недооцінка творчої спроможності митця, і її абсолютизація, є малопродуктивними. Стиль – соціальний у всіх своїх об'ємах, у тому числі й у творчості художника, – аргументував свою позицію теоретик стилю О. Соколов. – Особистісне в мистецтві не позасоціальне і не надсоціальне, як і сама особистість. Тому не може бути і стилю чисто або тільки індивідуального, вільного від загальної стильової закономірності того чи іншого напряму або течії в мистецтві [7, 152].

Разом з тим дослідник зовсім не применшує ролі індивідуального у творенні стилю. «Особистість художника, – продовжує він, – позначається не тільки на стилі, а й на всіх інших сторонах та елементах мистецтва – від ідеї до зовнішньої форми. На основі суспільного світогляду у справжнього художника формується своє сприйняття і розуміння

життя, свій образний світ. По-своєму він здійснює і загальні принципи художнього методу» [7, 154-155].

Здійснений нами аналіз витоків, джерел і чинників художнього світу Марковича дав можливість з'ясувати вплив суспільно-літературного фону, традицій, класичної української та західноєвропейської літератури на вироблення стилю Д. Марковича, розкрити взаємозв'язок і взаємодію художніх прийомів митця, у творчості якого часто переплітається конкретно-історичне й сутнісне, дух суспільного протесту – й апеляція до загальної формули життя, до самої людської природи гнобленого, темного, бідного народу, якому ще в дитинстві дав клятву працювати на користь правди, «бути оборонцем покритих, тих, кого обікрали, знасилювали, вбили» [3, 313].

На основі аналізу художніх узагальнень, їх внутрішньої єдності та різноманітності, історичної зумовленості, ми намагались розкрити певні стильові закономірності не лише творчості Д. Марковича як системи, а й літературного процесу 70-х рр. XIX – першого десятиліття XX віку.

Художня творчість – явище складне, суто індивідуальне; чинники її розвитку, в основному “приховані в глибинах підсвідомості, мають іраціональний характер і не підлягають повному розшифруванню”[2]. Вирішення цих проблем великою мірою залежить від пріоритетів традицій або характеру розриву з ними, специфіки національного художнього мислення, яке зазнавало певних змін у зображенні національного характеру й етнографічної атрибутики, у вираженні національної стихії загалом і суб'єктивно національного „бачення” зображуваного зокрема.

Фронтальний перегляд прижиттєвої критики та історико-літературних праць про Марковича дозволив чіткіше відокремити в поезитці Д. Марковича традиційне від нового, науково обґрунтувати новаторські риси його стилю.

Перші проби пера Дмитра Марковича припадають на 60-ті роки, коли українська література перебувала на рівні колоніальної чи на півколоніальної малоросійської літератури з відповідно низькими вимогами до її завдань. Найменшого уміння розповідати, відгукуватися на знакові події культурного і суспільного життя, відтворювати нові типи громадських діячів, проповідувати національні ідеали було цілком достатньо, щоб називатися чільним письменником, що йде в ногу з життям, добре виконує свою соціальну функцію.

На цей час «вік» українського оповідання ледве налічував 30-40 літ. За такий короткий відрізок функціонування мала проза не встановила ще міцних традицій, щоб у певних межах надовго удержати творчість талановитого белетриста, дати йому готову форму літературного вислову. “Внаслідок цього вона (література. – В. А.) виявляла особливе тяжіння до традиційних, старих або автономних художніх структур (бароко, бурлеск), до активного продукування – з метою самозбереження – романтично – народницької ідеології, до засвоєння й закріплення дидактичних та етнографічних форм творчості, використання елементів розмовної (переважно просторічної), а не писаної літературної мови тощо” [1, 22-29].

Відзначимо ще одну методологічно важливу обставину: у потоці літературних впливів найбільш суттєвими є впливи ранні. Це, зрозуміло, не виключає ролі впливів пізніших, проте значення ранніх співмірне з величезною роллю дитячих і юнацьких вражень. У цьому контексті значно важливішої ролі набуває потік літератури, на який несміливо

дивився початківець, і по якому за течією плив дебютант, ніж той, по якому уже зрілий художник рухався в своєму напрямку.

Це особливо стосується Д. Марковича, перші літературні спроби якого припадають на гімназійні роки. На жаль, у нашому розпорядженні немає ні літературних учнівських управ, ні чернеток його ранніх творів. Відомо, що в такому віці зовнішні впливи особливо сильно діють на ще не сформовану манеру письма і надовго, а інколи назавше, накладають на неї свій відбиток. Проте творчі уроки класиків для Д. Марковича були не просто об'єктом учнівського зацікавлення, а уособлювали безперервність художнього розвитку і значно скоротили термін його перебування в „підготовчому класі” майстрів слова. Вплив автора духовного гімну «Боже великий, єдиний» О. Кониського на Д. Марковича – яскравий цьому приклад.

Зустріч юного початківця з метром української літератури відбулася у Володді взимку 1862 року, куди був висланий за національно-просвітну діяльність О. Кониський. Вологда була наповнена політичними засланцями з України. Кожну нову партію «політичських» місцеве населення, включаючи аристократів-українців, вітали хлібом-сіллю, давали притулок, кормили й поїли. Патріотично настроєний батько майбутнього письменника, Василь Маркович, запропонував знаменитому землякові-полтавцю помешкання у своєму домі. Вся родина була зачарована цим веселим, енергійним і «сміливим в думках» чоловіком – «людиною вищого порядку», одним з кращих представників української еліти.

З благоговінням, як борця за правду, добро і свободу народу, сприйняв О. Кониського найстарший син В. Марковича, 14-річний гімназист 5-го класу – Дмитро Маркович. Щоденні розмови, перейняті безмежною любов'ю до України, до її народу, вразили юнака. «Він бачив в Україні одно лиш гарне, красиве, живуче... Все це було крайністю, але все воно мало надзвичайно гарний вплив на молоді душі і розум наш, синів кріпацького віку» [3, 510].

Розмови з О. Кониським були для гімназиста своєрідним факультативним семінаром з курсу українознавства на якому поглиблено й усвідомлено пізнавав Україну, український народ, його життя, настрої і змагання — в минулому і теперішньому, перспективи на майбутнє. «Його любов до вітчизни не знала границь», – скаже про нього Д. Маркович. Вона зародить в учня паростки “свідої любові до батьківщини і до народу», з яким жив, в якого навчався, «і що міг і як міг – передавав суспільству в своїх маленьких оповіданнях” [3, 512].

Вже після смерті О. Кониського Д. Маркович згадає епізод, що став знаковим у його літературній біографії. Учитель російської мови Бунаков дав завдання написати твір на вільну тему – «про випадок із власного життя, або щось таке, що бачив власними очима [3, 511]. У молодших класах подібні завдання входили в навчальну програму, але попередній учитель словесності, Левицький, учив по хрестоматії Галахова «марудно, по-рутинерськи, не допускаючи вольності гімназистів ні у виборі теми, ні у формі. Він сам давав теми (“Кремль при лунном свете), «На развалинах замка в Швеции» і т. ін., де «берега безмолвній» грали величезну роль». Кожна тема розкривалась за одним для всіх планом: «вступлення», «изложение», «заклучение». Учитель строго пильнував, аби учні не додавали «свого особистого, власної душі і стилю» [3, 511].

Вперше хлопець міг писати не за визначеною наперед схемою, а за покликом власної душі. В основу оповідання він поклав випадок самогубства їхнього сусіда, свідком якого був сам. І хоч минуло відтоді три роки, хлопець «не міг ніяк забути горя і розпуки його молодій жінки, її матері, як увечері привезли труп цього юнака» [3, 511].

Написав багато, строго дотримуючись правил – «все, як нас учено, але все було, на мою думку, мерзенно» [3, 512] і не задовольняло автора. Своїми творчими проблемами гімназист-початківець поділився з О. Кониським, подавши на його суд свій перший самостійний опус. «Пишіть зовсім так, як оце ви мені розказували. І завжди пишіть те, що бачили, що чули, пишіть так, як говорите» [3, 512], – порадив майстер пера юному письменцю.

У пошуках свого тону і своєї манери Д. Маркович завжди пам'ятав цю раду, вважаючи її неодмінною вимогою писати тільки про те, що добре знав, що бачив, чув, або пережив особисто. Проте, об'єктивно оцінюючи роль Кониського в особистій творчій біографії, не перебільшуючи й не применшуючи його заслуг, Д. Маркович все ж писав «не тільки так, як говорив, але й так, як думав й почував...» [3, 512]. Це підтверджують оповідання російською мовою: «Дурак» («Еженедельное новое время». – 1877), «Маленькое недоразумение» («Пчелка». – 1880), «Иван из Буджака» («Слово». – 1881), написані зрілою рукою.

Отже, амбівалентність прози Д. Марковича – це відкритість і водночас складна закодованість, що потребує інтенсивного пошуку відповідного дискурсивного ключа, з допомогою якого можна визначити філогенію еволюції його стилю.

Пов'язаний матеріалом, одержаним у спадок від попередньої епохи, підкоряючись загальним закономірностям розвитку, Дмитра Марковича спромігся якомога яскравіше проявити свій голос, відповідно до суспільного світогляду сформувати своє сприйняття і розуміння життя, образний світ, втілити знаковий для історії української літератури перехід від реалізму до модернізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гундорова Тамара, Шумило Наталя. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.). Модернізм Слово і Час. 1998. №11. С.22-29.
2. Жулинський М. Як розбудити розум, що заснув? Леся Українка як уособлення національного обов'язку Літ. Україна. 1996. 28 березня.
3. Маркович Д. По степах та хуторах. Київ. Дніпро, 1991. 543 с.
4. Наливайко Д. Типологія українського реалізму на європейському тлі //Українська література в системі літератур Європи і Америки (ХІХ-ХХ ст.). Київ, 1997. – С. 95-135.
5. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. Київ., 1999. – 434 с.
6. Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. Пг., 1921.С. 29-30 (Приложение).
7. Соколов В. Н. Теория стиля. Москва., 1968. С. 152-155.
8. Типология стилевого развития нового времени. Москва., 1976, 509 с.

Aleksandrenko V. V., Ph.D., docent,
National Pedagogical University of M. Drahomanov, Kyiv

IN SEARCH OF HIS TONE AND MANNER: THE ART WORLD OF DMITRY MARKOVYCH

The study clarifies the genesis and aesthetic nature of short prose and the complex process of artistic modeling of the world in the creative heritage of D. Markovich.

The terminological content of the artist's artistic world is an original and unique vision of the movement of literary schools, trends, currents, the typology of stylistic development and the genre system of literature.

The artistic world of the writer, an integral attribute of which is a person, the subject environment, the inner world, actions – a multidimensional and complex concept. The artist is evaluated primarily by the fact that he individually contributes to the reflection of each of these concepts. As an art system, D. Markovych's works are interesting in terms of genre and style search and discovery, which carries a unique charge of spiritual, intellectual and emotional influence. Responding to the challenges of time, the author showed originality both in the choice of a system of aesthetic principles and in artistic pursuits.

The ambivalence of D. Markovych's prose is openness and at the same time complex coding, which requires an intensive search for a corresponding discursive key, with the help of which it is possible to determine the phylogeny of the evolution of his style.

Connected with the material inherited from the previous era, obeying the general laws of development, D. Markovych managed to show his voice as brightly as possible, to form his perception and understanding of life, figurative world, to embody the iconic transition from realism to modernism.

Keywords: writer, genesis, aesthetic nature, tone, manner, art, world.

УДК 821. 161. 1 – 05 + 821. 111 – 05

Алексеева Н. С., канд. филол. наук, доцент

Харьковский национальный педагогический университет им. Г.С. Сковороды, Харьков

АНТИУТОПИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ В РОМАНАХ М. БУЛАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» И У. ГОЛДИНГА «ПОВЕЛИТЕЛЬ МУХ»

В статье анализируются типологические корреляции в романах М. Булгакова «Мастер и Маргарита» и У. Голдинга «Повелитель мух» в репрезентации художественного мира антиутопии. Исследуются такие особенности антиутопического универсума как хронотопическая организация, оппозиция язычества и христианства, мотив страха, тема массового экстаза, инвертирование понятий, призрачность и неустойчивость цивилизации, апокалиптические коннотации. При этом антиутопизм рассматривается как проявление постмодернистских тенденций. В работе также освещается явление

© Алексеева Н. С., 2020

перехода утопического состояния художественного мира в антиутопическое. Проведенное исследование свидетельствует о выраженности и значительности антиутопического элемента в «Мастере и Маргарите» и «Повелителе мух». В изображении художественного мира антиутопии в этих произведениях наблюдается, при различном семантическом наполнении, выраженное концептуальное сходство.

Ключевые слова: антиутопия, утопия, мотив, хронотоп, художественный мир, деконструкция.

Жанр антиутопии является одной из художественных доминант литературного процесса XX столетия. Знаковыми и широко известными стали имена авторов романов-антиутопий Дж. Оруэлла, Е. Замятина, М. Атууд, Г. Уэллса. И даже если все произведение нельзя отнести к этому жанру, антиутопический элемент достаточно часто присутствует в повествовании. Сказанное можно справедливо отнести к романам Б. Пастернака «Доктор Живаго», Г. Г. Маркеса «Сто лет одиночества», У. Фолкнера «Притча», М. Булгакова «Мастер и Маргарита», У. Голдинга «Повелитель мух». В романе Булгакова исследователи находят черты антиутопии, поскольку в нем изображено крайне враждебное человеку социальное устройство (А. Зверев, 1989; О. Николенко, 1994; Х. Бейкер, 1998). Развернутая характеристика антиутопической картины мира в «Мастере и Маргарите» представлена в нашей работе (Н. Алексеева, 2008). Романы Голдинга, в частности, его наиболее известный роман «Повелитель мух» также относят к социально-философским романам и к романам-антиутопиям (А. Джонс, 1998; С. Ярошевец, 2000).

«Антиутопізм, – отмечает Н. Акулова, – як закономірна реакція приходит на зміну утопічному типу мислення» [1, с.149]. При том, что антиутопизм нередко ассоциируется с модернизмом, мы склонны рассматривать этот феномен как постмодернистский. Так, в работе А. Н. Таганова и С. Г. Шишкиной «Утопия, антиутопия и метафизическое мышление» отмечается, что «... отход утопической парадигмы в сторону антиутопического мышления <...> предполагает деконструкцию моделей духовной практики и отрицание классического метафизического восприятия мира» [7, с. 62]. Как известно, понятие «деконструкция» – атрибут постмодернистского дискурса. Авторы статьи справедливо полагают, что результатом такой деконструкции в литературе является появление такого феномена, как постмодернистская антиутопия» [7, с. 65]. При этом исследователи не отрицают, что антиутопия зародилась в лоне модернизма [7, с. 64]. В статье также идет речь об энтропийных процессах в культуре и социуме, которые неизбежно должны были привести к «реконструкции известных библейских и мифологических сюжетов на основе антиутопического каркаса» [7, с. 64]. В статье «Антиутопичность постмодернизма или постмодерн утопического?» Г. Д. Леонтьев также утверждает постмодернистский характер антиутопии. «Ссылаясь на утверждение “конца истории” и учитывая доминирование апокалиптического видения грядущего, – пишет Г. Д. Леонтьев, – можно говорить об антиутопичности постмодернизма» [6, с. 80].

Жанровая природа рассматриваемых произведений, безусловно, намного сложнее, чем антиутопия. В обоих романах совмещаются утопическая и антиутопическая традиции, что демонстрирует переход одного жанра в другой. Согласно Леонтьеву, «антиутопичность постмодернизма не означает исторического прерывания утопического

дискурса» [6, с. 80]. В нашем исследовании антиутопического дискурса в романах Булгакова и Голдинга мы постараемся проследить, где возможно, переход утопии в антиутопию.

Обратимся, в первую очередь, к хронотопической организации произведений. У Голдинга топосом, на котором разворачивается действие, является затерянный в океане коралловый остров. Изначально остров обладает признаками утопического пространства: это «райский» пейзаж с буйной растительностью и изобилием фруктов. С одной стороны остров окружен лагуной со спокойной прозрачной водой. Остров находится как бы вне времени и вне реального пространства, в мифологическом измерении, что также сближает пространство острова с традиционным пространством, описанным в известных утопиях.

Художественное время Голдинга носит не только линейный, но и циклический характер, создавая иллюзию «вечности» острова. Время определяется обитателями острова по восходам и закатам солнца, по изменению цвета лагуны. По мнению А. Чамеева, при таком расположении острова «открывается простор для моделирования разного рода экстремальных <...> ситуаций» [8, с. 122].

Обратимся к Булгакову. В «Мастере и Маргарите», естественно, мы не встретим ни острова, ни тропиков, ни водной глади. Но что определенно присутствует в произведении, так это утопический локус. Таким локусом представляется «подвальныйчик» в доме застройщика, своеобразное укрытие от внешнего мира, где Мастер пишет свой роман о Пилате. С восторгом он описывает Бездомному свое бедное жилище:

«Ах, это был *золотой век* (здесь и далее выделено нами – *Н. А.*), – блестя глазами, шептал рассказчик, совершенно отдельная квартирка, и еще передняя, и в ней раковина с водой, – почему-то особенно горделиво подчеркнул он, – маленькое оконце под самым тротуарчиком, ведущим от калитки... . Ах, ах, ах! ... И в печке у меня *вечно* пылал огонь» [3, с. 507].

Как видим, и остров Голдинга, и «подвальныйчик» Мастера изначально обладают статусом «вечности», что сближает их с утопическими территориями. Но по мере развития сюжета в обоих романах актуализируется поэтика вторжения, превращая изначально благополучные художественные пространства в антиутопические, которые постепенно теряют статус «вечности». Окончив роман, Мастер покидает подвал и идет в редакцию сдать свою рукопись, и возвращается во временную реальность. «И я вышел *в жизнь* (из мифа – *Н. А.*), <...>, и тогда моя жизнь кончилась» [3, с. 511], – рассказывает Мастер Бездомному. Эта реальность, с которой сталкивается Мастер, трансформируется в его воображении в спрута, который стремится влезть через окно. За воображаемым вторжением в пространство квартиры следует реальный арест. Л. Уикс (*L. Weeks*) характеризует угрожающие силы внешнего пространства как «вирус, атакующий его [Мастера] священный внутренний мир» [10, с. 157].

Подобное, при совершенно ином семантическом наполнении, происходит с островом в «Повелителе мух». Поэтика вторжения здесь реализуется в двух плоскостях. Это, во-первых, разрушение «дикарями» шалашей, построенных «конструктивной» группой детей. При этом, как и в «Мастере и Маргарите», вторжение ассоциируется с чудовищем: «... Потом был страшный рев у входа. Плюхнулось, бухнулось живое что-то ...»

[5, с. 211]. Во-вторых, под влиянием зла, совершаемого детьми-дикарями, сгорает весь остров. Ральф, единственный, кто не стал «дикарем», вытеснен из пространства острова, превращенного в пылающий холокост. Окончательный выход из мифа происходит в финале, когда дети сталкиваются с прибывшим из «реального» мира моряком. Получается, что внешнее агрессивное пространство «пожирает» внутренне, превращая утопическое пространство в антиутопическое.

В антиутопическом универсуме важную роль играет оппозиция «христианство / язычество», при этом христианство ассоциируется с утопическим началом, а язычество – с антиутопией. Р. Гальцева и П. Роднянская отмечают, что в антиутопии Е. Замятина «Мы» трудовые массы идут поступью ассирийских воинов, а О. Мандельштам обращается к образу ассирийского мира как символу нависшей угрозы [4, с. 224]. Светлому, идеальному образу Иешуа в «Мастере и Маргарите» противопоставит языческий антиутопический мир, который представляет собой «регресс от гуманизма, завоеванного христианской цивилизацией, к архаическим, массивным, доличностным формам истории» [4, с. 224]. Таким антиутопическим топосом у Булгакова является Ершалаим и Москва как его современная проекция. Для Пилата нет худшего места на земле. Он ненавидит ершалаимские толпы – это «маги, чародеи, волшебники, <...> стаи богомольцев <...>. Фанатики, фанатики!» [3, с. 663]. Здесь возникает ассоциация с Вавилонским столпотворением (языческий, а также апокалипсический, элемент), с бедламом. Именно так охарактеризована Булгаковым современная ему Москва.

В «Повелителе мух» топос язычества реализуется, в числе прочего, в символическом действии раскрашивания лиц членов «*племени*» в стиле первобытных охотников-язычников. И если вначале их «держит за руку цивилизация», то нанесение «боевой» окраски стимулирует деградацию и превращение в дикарей-убийц: «... Он [Джек] недоуменно разглядывал – не себя уже, а пугающего незнакомца <...>. Его хохот перешел в кровожадный рык. Маска жила уже самостоятельной жизнью...» [5, с. 78]. Дикари завладевают всей территорией острова, превращая его в территорию охоты и убийств. Их идолом становится насаженная на палку голова убитой свиньи – «повелитель мух». В древней мифологии Вельзевул – «повелитель мух» (повелитель скверн) было одним из наименований дьявола. Знаковым в плане противопоставления божественного (христианского) дьявольскому (языческому) является мистический разговор Саймона (*Christ figure*) с Повелителем мух. Открытая пасть свиньи «заглатывает» мальчика и предсказывает его смерть.

Еще одним языческим элементом в обоих романах является образ зверя-дракона. У Голдинга «звериная» семантика заложена в названиях глав: «Зверь выходит из вод» (*Beast from Water*), «Зверь сходит с неба» (*Beast from Air*). Эти названия корреспондируют с фразами англоязычного текста книги Откровения (*Revelation*): *The Beast from the Sea*, *The Beast from the Earth* [9]. У Булгакова образ зверя присутствует в описании крыши старинной крепости с двумя гигантскими пятисвечьями, напоминающие библейского зверя с десятью рогами [Откр. 13: 1,4; 14: 3,12]. В «Мастере и Маргарите» также есть образ желтобрюхой тучи-дракона, накрывающей город во время апокалипсических бурь.

Христианская тема реализуется в обоих романах в образе и сюжете Христа. В «Мастере и Маргарите» это образ Иешуа, в «Повелителе мух» – образ мальчика-визионера Саймона. Их можно назвать аллегорическими, или ассоциативными, образами (*Christ*

figures). Саймон в целом похож на остальных детей, но у него есть специфические черты: он предпочитает уединение – в одиночку блуждает по горам (подобно библейскому Иисусу). Он физически слаб, но силен (подобно Иисусу) духовно. Пророческое звучание приобретает «мистический» разговор Саймона с Повелителем мух:

«Саймон уже смотрел в открытую пасть. В пасти была чернота, и чернота расширялась.

– А не то, – говорил Повелитель мух, – мы тебя прикончим. Ясно? Джек, и Роджер, и Морис, и Билл, и Хрюша, и Ральф. Прикончим тебя. Ясно?

Пасть поглотила Саймона. Он упал и потерял сознание»

[5, с. 182 – 183].

И Иешуа, и Саймон является интуитивными персонажами, способными познать истину. Кульминацией противостояния христианства языческому миру представляется сцена казни пророка (Иешуа и Саймона), после которой следует деградация и вседозволенность.

Для мира антиутопии характерна идея (или образ) памятника или объекта, символизирующего стабильность и непогрешимость общественного устройства. В «Повелителе мух» таким объектом можно считать свиную голову на палке, идола охотников-дикарей. В «Мастере и Маргарите» образ памятника отсутствует, но символом непогрешимости социальной организации общества представляется нереально чистые, можно сказать, стерильные московские улицы, сверкающие в лучах солнца: «... Большую площадь <...> специальные машины чистили щетками, светились полным светом, прорезавшим свет восходящего солнца» [3, с. 689]. Визуализация этой сцены – сочетание рассветного солнца с ослепительным светом машин – создает впечатление неестественности и абсурдности. В плане абсурдности бытия показательным является то, как представлена в «Повелителе мух» мифологема моря. Естественное состояние морской стихии – это циклическое движение волн, приливы и отливы. В «Повелителе мух» море находится в статическом, неестественном для него состоянии. Волны «стоят на месте», совершая только вертикальные колебательные движения. Такой образ моря маркирует нарушение законов мироздания в универсуме романа: «...Здесь волны не ходили, они не шли никуда, просто вскидывались и обрывались, вскидывались и обрывались, вскидывались и обрывались» [5, с. 132].

Художественный мир обоих произведений объят страхом. В «Мастере и Маргарите» это страх как интуитивный («и страшно, страшно»), так и опредмеченный (страх Мастера перед арестом). В «Повелителе мух» перепуганным детям везде мерещится страшный зверь. Кроме того, в обоих романах также нашла отражение тема массового экстаза, свойственная антиутопиям. Неистовое, аномальное веселье, охватившее посетителей Грибоедова в «Мастере и Маргарите», носит судорожный, апокалипсический характер. «Ополоумевший» дирижер джазового оркестра «урезает» «ни на что не похожий по развязности марш». Следует отметить, что джаз, джазовая музыка обладает поливалентной семантикой. В работах литературного постмодернизма, например, у Т. Пинчона и Дж. Кортасара, джаз выражает сущность этого мейнстрима – хаос и вариативность. Нерегулярный, произвольный ритм джаза также ассоциируется со свободой и непринужденностью, как, например, в романе Г. Грасса «Жестяной барабан». Для антиутопического сознания, на наш взгляд, джаз символизирует дисгармонию и

разобщенность, что и характерно для булгаковского универсума. В «Повелителе мух» ярким примером массового экстаза является сцена убийства Саймона, принятого в угаре игры за «зверя». При этом в оргиастическое празднество племени у костра оказываются вовлеченными даже такие позитивно настроенные, «демократические» персонажи, как Ральф и Хрюша. Участники оргии сами превращаются в подобие зверей.

Особенностью антиутопий является подмена, инвертирование понятий. Например, в «Замке» Ф. Кафки меняются местами понятия «честь» и «бесчестье», в «1984» Дж. Оруэлла – «война» и «мир», у М. Атвуд в романе «Рассказ горничной» христианские проповеди сопровождают акты насилия. Это явление также характерно для «Мастера и Маргариты» и связано оно, в частности, с мотивом грязи. Перед балом Воланд одет в «длинную ночную рубаху, грязную и заплатавшую на одном плече», а после бала – в «вытертый и засаленный халат». Мотив грязи возникает и при раскрытии образа Мастера. При его знакомстве с Маргаритой эхо отражается от грязной стены дома. На Мастере в больнице надета «засаленная шапочка с буквой “М”». В его «подвальчике» закопчен потолок, диван покрыт старой разорванной простыней. В окошке этого «последнего приюта» периодически появляются чьи-то грязные сапоги. Получается, что возвышенное чувство Мастера и его подруги расцветает в убогом грязном жилище.

Все это резко контрастирует с описанием нереально чистой Москвы и клиники Стравинского с новейшими техническими достижениями, блестящими кранами и абсолютной стерильностью. Оказывается, что художественный мир «Мастера и Маргариты» строится по парадоксальному принципу: чистое и возвышенное сопряжено с реальной грязью, а в чистоте творятся «грязные» дела. Подобную смысловую аналогию, связанную с парадоксальностью и подменой понятий, находим в «Повелителе мух». Перед убийством Саймона дети, исполняя ритуальный танец у костра, выстраиваются в форме подковы (*horseshoe*). Так подкова, обскультиурный символ счастья, становится предвестником трагедии.

Цивилизация, находящаяся в дисгармоничном, предапокалипсическом состоянии, «ветшает и становится как бы призрачной» [4, с. 227]. У таких цивилизаций нет будущего, они исчезают с лица земли. Исчезает Ершалаим, «как будто он не существовал на свете» [3, с. 658], уходит «в землю» Москва под копытами летящих всадников, и вот уже нет Москвы, города, который «оставил по себе только туман» [3, с. 732]. В описании исчезновения этих городов явно просматривается связь с текстом Книги Откровения: «... Повержен будет Вавилон, великий город, и уже не будет его» [Откр. 18: 21] (Москва в тексте Булгакова сравнивается с Вавилоном). Исчезает и пораженный злом остров Голдинга, сгорая в пожаре «как труха».

Рассмотренные в этой работе такие константы художественного мира антиутопии как антитеза «христианство / язычество», мотив страха, тема массового экстаза, инвертирование понятий, призрачность цивилизации, а также концептуальный переход утопии в антиутопию, свидетельствуют о выраженности и значительности антиутопического элемента в «Мастере и Маргарите» и «Повелителе мух». В изображении антиутопического мира в этих произведениях наблюдается, при различном семантическом и содержательном наполнении, выраженное концептуальное сходство.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Акулова Н. Ю. Постмодернизм як філософсько-естетичне явище. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. 2007. № 765. Вип. 50. С. 146 – 150.
2. Библия. Германия, Гроссвальштадт: Христианское издательство, 1992. 292 с.
3. Булгаков М. Мастер и Маргарита. М. Булгаков. Романы. Москва: Современник, 1989. С. 383 – 749.
4. Гальцева Р., Роднянская П. Помеха – человек. Опыт века в зеркале антиутопий. *Новый мир*. 1988. № 12. С. 217 – 230.
5. Голдинг У. Повелитель мух. Москва: Ермак, 2003. 254 с.
6. Леонтьев Г. Д. Антиутопичность постмодернизма или постмодерн утопического? *Социальная философия и социология*. 2017. С. 78 – 86.
7. Таганов А. Н., Шишкина С. Г. Утопия, антиутопия и метафизическое мышление. *Известия вузов. Серия «Гуманитарные науки»*. 2014. 6 (1). С. 62 – 66.
8. Чамеев А. Художественная картина мира в романах Уильяма Голдинга. *Ученые записки Тартуского университета*. Тарту, 1990. Вып. № 898. С. 118 – 129.
9. Holy Bible. New King James Edition. Nashville: Thomas Nelson Publishers, 1982. 1204 p.
10. Weeks, L. D. Houses, Homes and the Rhetoric of Inner Space in Mikhail Bulgakov. *The Master and Margarita: A Critical Companion* / Ed. by L. D. Weeks. Evanston, Ill: Northwestern University press, 1996. P. 143 – 163.

Алексеева Н. С., канд. філол. наук, доцент

Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди, Харків

АНТИУТОПІЧНИЙ ЕЛЕМЕНТ В РОМАНАХ М. БУЛГАКОВА «МАЙСТЕР І МАРГАРИТА» І В. ГОЛДІНГА «ВОЛОДАР МУХ»

В статті аналізуються типологічні кореляції в романах М. Булгакова «Майстер і Маргарита» і В. Голдінга «Володар мух» щодо репрезентації художнього світу антиутопії. Досліджено такі риси антиутопічного універсуму як хронотопічна організація, опозиція християнства та язичництва, мотив страху, тема масового екстазу, інвертування понять, примарність та нестабільність цивілізації, апокаліптичні конотації. При цьому антиутопізм розглядається як прояв постмодерністських тенденцій. В роботі також висвітлюється явище переходу утопічного стану художнього світу в антиутопічне. Проведене дослідження свідчить про виразність та значущість антиутопічного елемента в розглянутих творах. В зображенні художнього світу антиутопії у Булгакова і Голдінга спостерігається, при різному семантичному наповненні, значна концептуальна схожість.

Ключові слова: антиутопія, утопія, мотив, хронотоп, художній світ, деконструкція.

Aleksieva N. S., PhD (Literature)

Kharkiv G. S. Skovoroda National Pedagogical University, Kharkiv

DYSTOPIAN ELEMENT IN M. BULGAKOV'S «THE MASTER AND MARGARITA» AND W. GOLDING'S «THE LORD OF THE FLIES»

The article deals with the typological correlations in the novels «The Master and Margarita» by M. Bulgakov and «Lord of the Flies» by W. Golding as far as the dystopian fictional world is concerned. The research addresses such tenets of dystopia as chronotopical organization, the opposition of Paganism and Christianity, the motif of fear, the theme of mass hysteria, the inversion of notions, ephemerality of civilization, apocalyptic connotations. Dystopianism is considered to be a manifestation of postmodernity. The article also highlights the transition from the utopian word to the dystopian one. The research conducted speaks for the significance of the dystopian element in these novels. There exists a certain conceptual similarity in the representation of the dystopian worlds, despite semantic differences, though.

Key words: dystopia, utopia, motif, chronotope, fictional world, deconstruction.

УДК 821.161.2 Костенко

Астахова А.А., доцент.

Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова, Київ

ОБРАЗ ДАНТЕ У ВІРШІ Л. КОСТЕНКО «ПІД ВЕЧІР ВИХОДИТЬ НА ВУЛИЦЮ ВІН...»

В статті аналізується образ Данте в вірші Ліни Костенко, своєрідність розкриття якого пов'язується з фактами творчої біографії поетеси та її поглядами на місце та роль особистості митця в суспільстві та культурі. Предметом аналізу є алюзії, пов'язані з творами Горация і Пушкіна, та мотив руху, за допомогою якого розширюється художній час і простір вірша, що допомагає підкреслити значення Данте для світової культури.

Ключові слова: творча біографія, історія, мотив руху, художній час, художній простір, світова культура.

Є постаті знакові в історії, є – в культурі, є – в літературі, а є особистості, про які кажуть, що вони ціла епоха, бо без них важко уявити і історію, і культуру, і літературу. До них, безумовно, відноситься і Данте Аліг'єрі. Його образ і твори постійно живлять творче натхнення авторів інших епох. Не стала виключенням і українська поетеса Ліна Костенко. Як це вдається тільки поетам, коротко і образно, своє бачення місця Данте в культурі вона сформувала в першому рядку одного з своїх віршів:

Коли звучали мінуети і звук божественних терцин...

Але є у неї вірш, в якому Данте – головний герой: і суб'єкт, і об'єкт зображення. Це вірш «Під вечір виходить на вулицю він...» Він – це Данте, але його ім'я названо лише

© Астахова А.А., 2020

один раз, в останньому рядку. Вірш написаний в 1972 році. І це, на наш погляд, не випадково, що саме в той період, коли по суті закінчилась «відлига» 60-х, Ліна Костенко звертається до постаті великого флорентійця і робить його героєм свого твору. Данте – поет-вигнанець, який змушений був покинути рідне місто через свої політичні погляди, переслідування, загрозу розправи.

Взагалі, як справедливо зазначає В. Панченко, звернення Ліни Костенко до подій і постатей минулого – характерна риса її творчої манери. «Її уява, – пише дослідник, – час од часу «викликає» постаті великих майстрів, щоб побачити в їх історіях сенси, що є важливими завжди і всюди» [3, с.4] Цю особливість образно формулює Є. Гуцало, відмічаючи, що поезія Ліни Костенко відкрита «в космос ... загальнолюдської історії, і та історія – не скам'янілі релікти, а живе дійство, яке начебто продовжує завершуватися і сьогодні» [1, с.510]

Схожою з Данте була доля багатьох представників української інтелігенції плеяди «шестдесятників». Хоч і не всі з них були репресовані, або загинули при загадкових обставинах, як, наприклад, Алла Горська, але довгий час не могли спілкуватися з читачами через свої твори. Така доля спіткала і Ліну Костенко, для якої після публікації трьох перших збірок «Проміння землі (1957 р.), «Відтрила» (1958 р.), та «Мандрівки серця» (1961 р.) настав період «духовної еміграції». Її вірші перестали друкувати, бо Ліна Костенко приймала участь в акціях протесту, оголошувала голодування і виступала на захист політв'язнів. І це вимушене «мовчання» тривало 16 років, аж до 1977 р. Вже в збірці «Мандрівки серця» є вірші, що по суті в поетичній формі пояснюють майбутнє вимушене мовчання Ліни Костенко. У вірші «Гранітні риби» поетеса змальовує долю великих риб, яких море викинуло на берег, і без води вони закам'яніли, щоб нагадувати людям, «як то важко рибам навічно залишитись без води». А у вірші «Папороть» йдеться про те, що така ж доля може спіткати схожу на зелених птахів папороть, яка хоче побачити небо, але лісова гушавинь не дає це зробити. Ці образи – прозора алегорія, яка натякає на ідеологічну задуху, втрату свободи. Тому можна вважати, що в вірші «Під вечір виходить на вулицю він...» Костенко своєрідно проектує долю Данте на свою і вкладає в його уста те, що могла б сказати владі і байдужому до дій владі суспільству сама. А про те, що саме посоромлення юрми – характерний мотив у поезії Ліни Костенко, пише багато дослідників. У вірші «Під вечір виходить на вулицю він...» ніби два Данте: він сам і Данте у сприйнятті Ліни Костенко. Але по суті це один Данте, думки якого співзвучні поетесі, бо її доля і доля Данте схожі. І це допомагає їй зрозуміти великого поета, художньо відтворити думки Данте і його ставлення до вимушеної втечі з рідного міста. В вірші є ще один герой – це Флоренція. Цей метонімічний образ – символ суспільства, яке підкоряється владі. В вірші владу уособлює «той кондотьер на коні», а її непорушні закони – «площі ... кільце кам'яне». І цей образ кам'яного кільця, яке розірвати неможливо, і обмежує волю і свободу будь-якої особистості, а особливо – особистості творчої. І хоч тепер Флоренція плаче за Данте, але вже запізно:

Флоренція плаче йому навздогін
Ці сльози вже зайві. Минуло життя.
Йому вже в це місто нема вороття.
Флоренція плаче: він звідси, він наш!

«Колись покляла і прогнала вона ж», – іронізує поетеса.

Двічі повторене «Флоренція плаче» допомагає підкреслити, наскільки сильним є сум флорентійців, а повтор слова «вже» – передає силу образи Данте на рідне місто, гордість поета-вигнанця. Це почуття підсилює і наступний рядок:

Високий вигнанець говорить їй: ні.

Як відомо, Данте не мав високий зріст, отже епітет «високий» таким чином допомагає розкрити ставлення до нього Ліни Костенко і визначає місце поета в літературі.

Ліна Костенко вкладає в уста Данте слова, які, ми розуміємо, продиктовані і тим, що переживала вона в період свого вимушеного «мовчання». Звертаючись до Флоренції, Данте з докором і іронією говорить:

... ти присудила спалити мене,

Вважай, що спалила. Згорів я. Помер.

Мотив спалення як форми розправи над людьми, які становлять загрозу для влади, зустрічається і в вірші «Руан». Він розповідає про трагічну долю Жанни д'Арк, яку Ліна Костенко, безумовно, ототожнює з собою, зі своєю долею і від її і свого імені звертається до людей, засуджуючи їх і іронізуючи над ними:

Вітаю вас. Оплакую вас, люди.

Горю вогнем у вашу темноту.

Спасибі вам...

Процитовані вище слова певною мірою перегукуються з рядками іншого вірша поетеси, вірша про себе. Це вірш «А затишок співає, як сирена...», який завершується словами:

Мене спалить у вас немає змоги.

Вогонь холодний. Він уже погас.

Загроза бути спаленим відповідає дійсному факту з біографії автора «Божественної комедії». Як відомо, флорентійський суд, оскільки Данте не мав змоги оскаржити його рішення, пов'язане з несправедливим звинуваченням поета в підкупі, хабарництві та інтригах проти церкви, присудив вигнати Данте з рідного міста. Поява ж у Флоренції загрозувала йому спаленням.

У вірші «Під вечір виходить на вулицю він ...» Ліна Костенко вкладає в уста Данте слова, в яких він протиставляє себе кондот'єру, пам'ятник якому стоїть саме на тій площі, де його збирались спалити. Як вже зазначалось, саме він сприймається Флоренцією, яка «прокляла і прогнала» Данте, як незаперечний авторитет, владар. «У тебе ж є той кондот'єр на коні», – так відповідає поет, коли «Флоренція плаче йому навздогін».

Насправді ж пам'ятнику кондот'єру, тобто керівнику найманого війська, яке мусило захищати городян, на муніципальній площі Флоренції немає. Лише в 1594 р., тобто через багато років після смерті Данте, там з'явилась кінна статуя Казімо І Медічі скульптора Джамболоньї, який виконав її в стилі статуї Марка Аврелія в Римі. Пам'ятники ж саме кондот'єрам є в Падуї і Венеції. Перший з них авторства Донателло відтворює образ Гуттамелати і зведений в 1453 р., а другий, скульптора Андреа Вероккіо, – створено за заповітом і на гроші самого кондот'єра Коллеоні після його смерті. До речі, пам'ятник в Падуї був першим громадянським монументом доби Відродження. Але подібна «неточність» потрібна Ліні Костенко, щоб спів – ставити важливість для історії і культури особистостей, які втілюють силу влади і силу мистецтва. Пам'ятник, кам'яний і застиглий, – це все, що залишилося від влади того міста, яке «гнала і цькувало» Данте. А

поет продовжує жити і мандрує вулицями вже сучасної Флоренції. Виникає аллюзія яка відсилає нас до оди Горация «До Мельпомени» (« Мій пам'ятник стоїть триваліший від міді...») і вірша О.С. Пушкіна «Пам'ятник» («Я памятник себе воздвиг нерукотворный ...»). Ця аллюзія підсилена і тими словами, які відображають ставлення Данте до Флоренції, влада якої його засудила :

Прославилось, рідне. Осанна тобі.

Хай ірис цвіте на твоєму гербі...

В цих словах звучить і іронія, і образа. Данте готовий простити рідному місту його несправедливість, але все ж, крім поблажливості, в цих словах відчувається і зловтіха, бо прохоплюються вони у поета ніби крізь зуби. Але, незважаючи на це, він

Дарує їй профіль. Вінків не бере.

Де хоче — воскресне, де хоче — умре.

І це «вінків не бере.» , тобто не потребує увінчання лавровим вінком, яким нагороджували і відзначали поетів, як і попередні рядки, вкладені в уста самого Данте, прямо перегукуються з останньою строфою пушкінського пам'ятника :

Вельню божию, о муза, будь послушна,

Обиды не страшась, не требуя венца,

Хвалу и клевету приемли равнодушно

И не оспоривай глупца.

Зауважимо при цьому, що Гораций просить музу Мельпому : «... лавром, що зростив Дильфійський гай ... чоло моє вінчай. ». Пушкін же і в інших своїх віршах писав про необхідність не зважати на осуд і хвалу. Цю думку він поетично формулює в першому катрені сонету «Поету»:

Поэт! не дорожи любовью народной.

Восторженных похвал пройдет минутный шум;

Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,

Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

Таким же є ставлення до слави і самої Ліни Костенко, адже вона, як відомо, свого часу відмовилася від звання Героя України.

Як бачимо, для художнього втілення тієї ж думки, що і у Горация, і у Пушкіна, Ліна Костенко обирає інші поетичні засоби. Зокрема, концепція образу Данте утворюється за рахунок накладання дантівського бачення свого місяця в літературі і сприйняття особистості поета та його творчості Ліною Костенко як автором вірша. Дорікаючи жителям Флоренції за своє вигнання, Данте згадує Гомера:

Сім міст сперечались, що їхній Гомер.

Таким чином, він, точніше Ліна Костенко, вважає талант Данте і значення його для літератури рівним Гомеру і пов'язує його з літературою минулого. Зрозуміло, що загальна концепція образу Данте в вірші, безумовно, належить саме Ліні Костенко, але безпосередньо її очима ми бачимо його на початку і в кінці вірша. І в цих рядках важливу роль відіграє мотив безперервного руху. Він опосередковано реалізується навіть в формі вірша. Більшість віршів Ліни Костенко мають строфічну будову, а вірш «Під вечір виходить на вулицю він...» не поділений на строфи, що робить всі його змістовні частини особливо пов'язаними. За рахунок мотиву руху поступово розширюється художній час і

простір вірша. Зокрема початковим пунктом руху виступає вулиця Флоренції, а в кінці – це весь світ, а часом руху стає світовий час:

Одежа у нього з тонкого сукна.
На скронях його молода свина.
Він тихо іде, він повільно іде.
У нього й чоло ще таке молоде!
Хто скаже про нього: старий він як світ?
Він — Данте. Йому тільки тисяча літ.

Епітет «молоде» (чоло) підкреслює, що час невіддільний над Данте, а оксюморон «молода свина» в той же час свідчить про мудрість. І це незважаючи на те, що «старий він як світ». Саме слово «світ» вводить Данте і в безмежний світовий простір, і в історичний час, бо йому «тільки тисяча літ», а це з точки зору історії – мить. А одяг «з тонкого сукна» свідчить про його обраність. Ще в Старому завіті Біблії саме особливий одяг, подарований Яковом своєму сину Йосифу, означав, що він виділяється серед синів саме його.

Отже, як бачимо, образ Данте, створений Ліною Костенко і вірші «Під вечір виходить на вулицю він...», допомагає їй художньо втілити свої погляди на місце і роль особистості митця в суспільстві і культурі, а постаті минулого і саме минуле цікавить поетесу своїми перегуками з днем нинішнім і вічністю. І правий В. Панченко, коли, аналізуючи вірш про Данте, зауважив, що «...коли один поет пише про іншого, то він мимоволі, сам того, може, й не відаючи, «виговорює» чимало такого, що стосується його самого! Адже творчість — завжди сповідь автора. Тож і в гіркому досвіді Данте з вірша ... є суто «лінокостенківський» ліричний струмінь: у нашої поетеси була своя «Флоренція»; та, яка охоче цювала її, намагаючись приборкати-приручити...» [3, с.4].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуцало Є. [Вступне слово до поезії Ліни Костенко] Євген Гуцало// Золотий годин. Українська література: хрестоматія для 11 класу сер.шк / Євген Гуцало.-К., 1995. – 566 с.
2. Ліна Костенко: бібліогр. показчик / упоряд. : Г.В. Волянська, Л.А. Кухар: автор нарисів В.Є.Панченко; М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України. – К., 2015. – 288 с.
3. Панченко В.Є. Ліна Костенко: вітер з Італії // День № 46-47. – 2017. – 14 с.

Астахова А.А., доцент.

Национальный педагогический университет имени Н.П. Драгоманова, Киев

В статье анализируется образ Данте в стихотворении Лины Костенко, своеобразие раскрытия которого связывается с фактами творческой биографии поэтессы и её взглядами на место и роль личности художника в обществе и культуре. Предметом анализа являются аллюзии, связанные с произведениями Горация и А.С.Пушкина, и мотив движения, при помощи которого расширяется время и пространство стихотворения, что помогает подчеркнуть значение Данте для мировой литературы.

Ключевые слова: творческая биография, история, мотив движения, художественное время, художественное пространство, мировая культура.

Astahova A.A., docent.

National Pedagogical Dragomanov University, Kiev

In this article is analysed a character of Dante in poem of Lina Kostenko. The identity of Dante's character binds to facts of poetess's creative biography and her views of place and role of artist's personality in society and culture. The subject of examination are allusions, bind to literature of Homer and Pushkin, and motif of movement that helps to expand time and space of the poem and highlighted the Dante's role in the world literature.

Key words: *creative biography, history, motif of movement, art time, art space, world culture.*

УДК 821.161.2

Бикова Т. В., доктор філологічних наук, доцент
НПУ ім. М.П. Драгоманова, Київ

ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТЕМИ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ

У статті на основі характеристики трьох типів інтелігентів-народників, виведених у повісті М. Кононенка «На селі», розкрито діяльність представників української народницької інтелігенції кінця ХІХ ст., визначено концептуальні засади проблеми взаємодій між інтелігенцією і народом кінця ХІХ ст. Процес трансформаційних змін відбувся на творах письменника, який по-новому почав розуміти місце інтелігенції у становленні громадянського суспільства. Стаття дає можливість ознайомитись з не дослідженою частиною творчого доробку Мусія Кононенка. У студії порушується також проблема діяльності жінки-інтелігентки у суспільстві кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Ключові слова: *інтелігенція, національна свідомість, трансформація, повість, проблематика*

Постановка проблеми

Тема інтелігенції в українській прозі кінця ХІХ століття стала актуальною завдяки усвідомленню потреби у письменницькому середовищі засобами художньої словесності донести до пересічного читача і водночас свідомого громадянина необхідність єднання різних соціальних верств населення. Основну місію, яку взяла на себе тогочасна українська інтелігенція – нести просвіту, культуру у народні маси. Саме завдяки великій кількості творів, у яких письменники намагалися окреслити основні проблеми, які стояли перед тогочасною національною інтелігенцією, читач мав змогу порівняти їхні шляхи до досягнення заповітної мети – єднання з простими селянами. До теми інтелігенції зверталися у ХІХ столітті О. Кониський, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко, Т. Зіньківський, В. Леонтович, Б. Грінченко, Олена Пчілка, Є. Ярошинська, А. Тесленко,

© Бикова Т. В., 2020

а також М. Кононенко. Письменники по-різному бачили стосунки національної інтелігенції з народом, хотіли у творах розкрити власну позицію щодо шляхів подолання проблемних ситуацій, враховували позиції своїх попередників. В результаті творчих підходів поступово стала відбуватися трансформація образу інтелігента від пасивного спостерігача за проблемами села до активного діяча національних справ щодо єднання різних верст населення.

Мета статті: дослідити процес трансформації образів інтелігентів на прикладі повісті М. Кононенка «На селі».

Виклад основного матеріалу

Центральною проблемою повісті Мусія Кононенка (1864 – 1922) «На селі» (1898) є показ діяльності представників молоді просвітянської інтелігенції. Соціальне осмислення життя у повісті поєднується з тонким психологічним аналізом поведінки персонажів. Цей аналіз проіннятий виразними художніми деталями, що дало змогу письменникові достовірно характеризувати різні особистості, які обґрунтовано поводять себе в конкретному середовищі, за різних життєвих обставин.

В образах Максима Мисака, Уляни Іванівни і Дмитра Горбацького автор виводить характери трьох типів інтелігенції. Індивідуальною особливістю побудови як сюжетної лінії, так і образотворення є поява персонажів у повісті один за одним, поступове розкриття їх характерів, світогляду, ставлення до простих людей. Так, на початку твору з характерною для Мусія Кононенка деталістичністю показано становлення характеру Максима Мисака, його сирітське дитинство, основні життєві позиції, мрії, становлення кар'єри – все це автор подає читачеві як передісторію, яка не включається безпосередньо в зображувану дію, а є своєрідним поясненням подальшої життєвої позиції героя. Зав'язка твору – поява у житті Мисака Уляни Іванівни, поступове розкриття її світогляду через його світосприйняття. Непомітно для читача акцент переноситься на відображення світогляду вже самої Уляни Іванівни, основні впливові чинники його формування. Розвиток дії це, власне, показ діяльності Уляни Іванівни на селі, обґрунтування її прагнень стати сільським лікарем. Паралельно з цим образ Мисака відходить на другий план – автор вводить у повість нового героя – Дмитра Горбацького, представника міської інтелігенції, який, прагнучи допомогти простим людям на селі, свідомо залишає місто й кар'єру. Письменник через висловлювання думок героїв постійно порівнює їх життєві позиції, програми їх діяльності на селі, їхні взаємовідносини. Тому й кульмінаційним моментом повісті є освідчення Дмитра Горбацького Уляні Іванівні і викликана цим дилема: цілковито присвятити своє життя діяльності серед народу чи вдало одружитися; поїхати до Франції на навчання, щоб стати дипломованим лікарем і віддати всі свої знання на користь громадськості, чи залишитись у селі дружиною Горбацького. Роздуми Уляни Іванівни, постійні сумніви, вплив на них простих селян, листів покійного Мисака – все це скеровує дівчину до рішучої відмови від спокусливої пропозиції одружитися з паничем-лікарем. Обґрунтування остаточного рішення Уляни Іванівни і становить розв'язку повісті.

Автор спрямовує події у творі так, що герої відкрито висловлюють свою народницьку позицію. Світогляд персонажів розкривається не лише через їх думки чи за допомогою внутрішніх монологів, які теж широко використовує Мусій Кононенко, а здебільшого у спілкуванні один з одним, при їх порівнянні, спробах довести правдивість своїх свідчень. Письменник постійно зіштовхує своїх героїв, змушує навіть проголошувати свою

позицію (перша зустріч Уляни Іванівни з Мисаком, відвідини місцевого священика, постійні зустрічі Уляни Іванівни з Горбацьким). Це дає змогу читачеві краще усвідомити життєві позиції представників народництва на селі.

Отже, конфлікт повісті «На селі» спирається на актуальну для початку ХХ ст. ідеологічну проблему пізнього народництва, яка трансформується, зрештою, в проблему сенсу буття людини. Мусій Кононенко наголошує на наявності різних позицій щодо народу навіть у представників одного народницького напрямку. Як відомо, для народницької концепції особистості було властивим трактування морального ідеалу як активної людини, що проявляє себе у прогресивних вчинках, діях [5: 77]. Головне завдання полягало у служінні народу. Характерологічними рисами вважалися готовність до самопожертви, вболівання за страдницьку долю трударів і протест проти лицемірного ставлення суспільної верхівки до проблем народу. Всім цим критеріям у повісті відповідає Уляна Іванівна, яка займається більш активною діяльністю серед селян: лікує їх, допомагає у придбанні речей домашнього господарства, працює разом із ними. Тобто письменник із достатньою художньою силою зображує формування жінки-інтелігентки як особистості. Менш активними, проте діяльними щодо селян є Максим Мисак і Дмитро Горбацький. Саме у психологізації характерів повісті письменника досить виразно проступає реалістична тенденція ХІХ століття, коли внутрішнє передається через зовнішнє, тобто через портрет, дії, рухи, вчинки людини.

Максим Мисак – типовий представник колишнього міського чиновництва, який після тривалої служби у місті повернувся до села, щоб відпочити від міського гамору і клопоту. Про становлення, дитинство, працю в місті Мисака читач дізнається з передісторії, яка й пояснює, на яких життєвих орієнтирах ґрунтувалася позиція героя. «Не забувай..., що ти на світі сам, що від тебе залежати буде зробитись або гарною людиною, або поганою...» [6,5]. Настанова матері перед смертю примушує Мисака навчатись, працювати надвірним сотником, робити чиновницьку кар'єру, намагатись «забезпечити себе на старість матеріально так, щоб можна було дожити до кінця не з чужої ласки, а з власної праці, щоб поховали його не громадським і не казенним коштом...» [6: 77]. Отже, поява Мисака на селі пов'язана лише з поверненням «не в нове ярмо, не в іншу канцелярію, а на волю, на спокій, на відпочинок» [6: 31].

Герой не мав реальних пропозицій щодо зміни укладу на селі, а спілкування з селянами зводилося до порад щодо облаштування садиби, пошуку садівника, ведення домашнього господарства. Претензії Мисака на свою потрібність для суспільства (а селян він вважав одними із соціальних прошарків суспільства) ґрунтувалися на невтручанні в життя інших. Знайомство з Уляною Іванівною, постійні розмови з нею, думки про неї селян, її рішуча і наполеглива праця серед народу змушують Мисака по-іншому подивитись на своє колишнє життя, пробуджують численні думки і переживання (автор використовує для цього форму внутрішнього монологу героя), дозволяють Максимові оцінити себе з огляду на корисність народу, «коли думка його прокинулася, очі побачили життя, а здатності до діяльності не було» [6: 40]. Мисак починає розуміти непотрібність усього свого життя, не може знайти собі заняття, щоб «заглушити той пекучий біль у собі, ті думки», а тому намагається знайти себе в читанні книжок. Герой подумки аналізує причини, основні фактори, які вплинули на віддаленість його від народу, тому намагається повернутись до медицини як одного зі способів спілкування із селянами, але прагне, щоб селяни самі

зверталися до нього: «Зближатись з людом я не вмію, я можу стежити за ним тільки тоді, коли він сам звертатиметься до мене за якимсь-небудь ділом або порадами» [6: 53].

Максим прагне бути корисним для селян на відстані, особливо не втручаючись в їх повсякденне життя. Тому він спочатку не розуміє намагань Уляни Іванівни сприяти просвіті народу, його вихованості. Однак поступово позиція невтручання в життя народу, індиферентності Мисака переростає в активне зацікавлення проблемами селян, намаганням допомогти їм. Так, він допомагає Уляні Іванівні лікувати хворих селян, вирішувати судові справи на їх користь. Тому надалі Уляна Іванівна і характеризує його як одного з представників інтелігенції, силоміць відірваної від свого народу, яка прагне хоча б наприкінці свого життя принести користь: «Він був російський чиновник, був той інтелігент, який належить до гарного виразу вашого «і так дали». А коли й була в йому невеличка різниця, так тільки та, що ніколи було йому зненавидіти свій народ, свою націю, а через те і залишився він не ворогом, а звичайним російським індиферентом» [6: 81].

Розуміння своєї непотрібності змушує Мисака наприкінці життя зробити останній найбезкорисливіший вчинок – на ім'я Уляни Іванівни він таємно перераховує більшість своїх коштів, щоб вона мала змогу поїхати до Франції і вивчитись на лікаря, тобто стати більш корисною для селян, бути «дипломованим лікарем». Таким чином, освітою Уляни Іванівни приносячи їй свою користь народові, Мисак переймається долею простих селян, не залишається байдужим спостерігачем, переносить увагу з власних проблем у вир народного життя, реалізовує себе не у відпочинку, а у прагненні до безкорисливої діяльності. За допомогою Уляни Іванівни, яка дає оцінку Мисакової діяльності вже після його смерті, автор характеризує працю такого більш споглядального типу інтелігента на селі: «Мало зробив він користі на селі, але ж він був щирий, добрий і чесний, ...що ладен був цілком віддатися народові» [6: 125].

Дещо іншим введений у повісті Дмитро Горбацький, молодий представник міської інтелігенції на селі, який уособлює у повісті другий тип інтелігента-народовця. Під час першої зустрічі з Уляною Іванівною біля хворого Мисака Дмитро Горбацький сам дає характеристику свого соціального становища і розкриває причини своєї появи на селі. Він – син пана із сусіднього маєтку, дитинство і юність провів у Києві, навчався в університеті, став гарним лікарем, мав власну приватну доцентуру, але захопившись ідеями народництва, переїхав жити на село, щоб присвятити «і свої знання, і наміри на користь темному народові». Як і Андрія Петренка («Між народ»), його вабили «біленькі хатки» зі своїми проблемами і водночас цим самим і відштовхували: «Матеріальне убожество в різних формах з безкраїми ступенями і відтінками, повір'я всілякі, непроглядна темнота, пригноблена непевність без надії на краще, покірливість нерозважливій долі – все оте вкупі жахало Горбацького своєю велетенською прірвою і десятки разів примушувало його глибоко задумуватись не тільки про се одне село, а про весь суспільний лад життя» [6: 103].

Життєва позиція Дмитра Горбацького ґрунтувалася на можливості перебудови всього суспільного ладу на селі, яку допоможе, на його думку, зробити саме освіта народу. Однак неможливість самостійно впливати на окультурнення народних мас стримувала його прагнення. Горбацький, на відміну від Мисака, відразу зумів створити про себе позитивне враження серед селян: «Горбацький не тільки добрий лікар і порядна людина, але й справді щиро присвятив свої знання і наміри на користь темному народові» [6:

102]. Лише у розмовах з Уляною Іванівною наодинці він здатен безпосередньо висловити свої думки, які демонструють невідповідність між прагненнями допомогти селянам Горбацького і дійсними логічними сумнівами щодо користі своєї допомоги. Проте автор не показує героя у бездіяльності, а характеризує Дмитра Горбацького, підводять читача до висновку: активна діяльність на селі Уляни Іванівни, її позитивні наслідки ведуть до змін світогляду Горбацького, так само, як і свого часу Мисака. Дмитро починає розуміти, що й справа кожної окремої людини на селі має свої позитивні результати.

Через громадську діяльність на селі Горбацького розкриваються його особисті відносини з Уляною Іванівною. Саме Дмитро готує дівчину до вступних іспитів на сільського лікаря: громадський обов'язок допомогти селянам змагається з особистим зацікавленням подальшою долею Уляни Іванівни після смерті Мисака. Це протиборство викликає появу негативних рис характеру: він тасмно від Уляни Іванівни намагається з'ясувати для себе справжні причини одруження молодої дівчини зі старим Мисаком, який мав чимало грошей. Це спричиняє конфлікт Горбацького з Уляною. Особистісні мотиви перемагають громадянські поривання Дмитра, проте автор не засуджує свого героя, який продовжує працювати «на користь народів», очікуючи остаточного рішення дівчини. Пропозиція побратися з ним і вже тоді їхати за кордон вчитися, щоб потім працювати на селі, є, на його думку, спокусливою, але вона, не маючи остаточних переконливих аргументів, зазнає поразки: Уляна Іванівна вирішує не одружуватись з Горбацьким.

В образі Дмитра Горбацького Мусій Кононенко намагався показати діяльну частину української інтелігенції, яка своїми знаннями, освітою прагне допомогти народові досягти відповідного рівня культури, але при цьому не забуває й про свої власні інтереси, які можуть як збігатися з намаганнями бути корисною селянам, так і повністю їм суперечити.

Більш активний, діяльний тип інтелігенції представлений у повісті «На селі» образом Уляни Іванівни. Саме вона, донька сільського священика, виявляється найцілеспрямованішою, найрішучішою, найближчою до народу людиною. Її поява у повісті, показ її діяльності, прагнення до освіти, знань, намагання змінити тяжке безпросвітне життя народу позитивно впливають на оточення: змінюють ставлення до селян як і Максим Мисак, так і Дмитро Горбацький. Вона стає для всіх життєвим орієнтиром у діяльності серед народу, натхненником, живим уособленням реальної безкорисливої допомоги.

Безпосередньої оцінки зовнішності, поглядів, думок Уляни Іванівни автор не дає: читач сприймає героїню через враження інших героїв, їхні роздуми щодо діяльності дівчини, а також з її власних висловлювань. Перше знайомство читача з нею відбувається через сприймання її зовнішності Максимом Мисаком: «Уляна Іванівна здалася йому типовою з обличчя україною. Темне волосся, карі очі, повні червоні губи, ледве придалений угору носик, свіжа, злегенька рум'яна, огрядна, жвава – справила на Мисака добре враження, але міцненько стиснуті губи і острій, прямиий, упертий трохи погляд свідчив, незважаючи на її сімнадцяти- чи сімнадцятилітній вік, що панна була з міцною волею і певне мало кому поступалася в тій або іншій своїй постанові» [б: 23]. Отже, перше, що привертало увагу Мисака – її рішучість і твердість. Ці риси характеру найкраще виявились у ставленні героїні до селян: їх лікування, купівля землі, ведення пасіки, садівництво, збирання грошей на молотилку, облаштування сільської крамниці, судові справи – ось далеко неповний перелік справ, якими займалась Уляна Іванівна. Така активна

допомога селянам й викликала в навколишніх велике захоплення, зокрема у Дмитра Горбацького: «Найтрудніші, найскладніші питання вона уміла завсіди обхопити своїм розумом, понаходити до їх можливі стежки запомоги і своєю силою волі, енергією, щирістю і розумом розбивала безнадійні думки, будила в душі віру, надію, зміцнювала дух, сміливо вступала в боротьбу з страшною прірвою і вела за собою того з ким бесідувала» [6: 103]. Соціальне становище (донька сільського священика) більше зближувало її (порівняно з Мисаком і Горбацьким) із селянами: вони завжди зверталися по допомогу до її батька, а потім уже за звичкою і до неї як до надійного «заступника у всьому». Головним завданням свого життя Уляна Іванівна обрала реальну допомогу, працю на селі, прагнення привести народ до освіти, виховувати селян, а шлях до навчання народу вона проклдала через власну освіту. Тому поява на селі Горбацького, дипломованого й широко освіченого лікаря, викликала в неї зацікавлення: «В бесідах з освіченим і начитаним Горбацьким вона багато дечому навчилася того, що розуміла раніше тільки елементарно, вузько, темно і неясно» [6: 106]. Тобто молода дівчина прагнула спілкуватися з іншими, вчитися у них, щоб свої знання нести на користь народowi, якого бачила щодня і схохвилини.

У повісті «На селі» Уляна Іванівна постає дівчиною високоморальною, з твердими переконаннями, чистою і світлою в думках, рішучою в діях. Їй під силу приймати важливі рішення і діяти відповідно до конкретних життєвих ситуацій. Вона має чутливу і ніжну вдачу. Як і кожна справжня жінка тонко відчуває красу природи і людського слова, прагне бути красивою, довершеною. Труднощі життя, що випали на її долі (смерть багатьох близьких людей, сирітство) не знищили в ній людяності, доброти й чутливості душі. Постійно дбаючи про долю селян, вона водночас знаходить можливість можливість для розвитку естетичного смаку: у вільні від праці хвилини грає на скрипці, співає. Автор за допомогою вдало підібраних троп передає почуття, які охоплюють слухачів її гри на музичному інструменті.

Отже, Уляна Іванівна залишається соціально-активною особистістю, здатною своєю активною працею допомогти народу, вказати шлях до його просвіти. Адже «створюваний літературою останньої чверті XIX століття характер героя як суб'єкта чуттєво-практичного світовідношення художньо реалізувався в творі через співвідношення мотивувань поведінки, вчинків, психологічного розгортання думки з їх практичними наслідками, реальними подіями, вчинками. Активність героя не просто декларується автором або героєм, а дістає естетичне вираження. Коли герой сам роздумує й вибирає вчинок як соціальна особистість, він стає дійсно активним. Причому такий вибір спирається на врахування об'єктивної соціальної закономірності й необхідності вчинку, його суспільної значимості. Тому лише на основі відображення героя як суб'єкта в структурі зображення можливі багатомірність й історична конкретність постановки проблеми соціальної активності героя» [2: 44-45], яка виражається через його ставлення до народу.

Уляна Іванівна у розмовах з Мисаком і Горбацьким відверто висловлює свої погляди щодо долі народу, місця і значення інтелігента-просвітника в житті простих селян, його основну місію. На нашу думку, позиція Уляни Іванівни – це своєрідна позиція автора, переломлена через світовідчуття жінки-інтелігентки, пройнята її намаганнями самоутвердитись не лише як інтелігент-народник, а передусім як вільна жінка. Відомо, що кожен художній твір є своєрідним відображенням дійсності. Характеризуючи своїх героїв, письменник «вкладає у твір свою душу, висвітлює події чи явища, спираючись на свої

ідейно-естетичні позиції, симпатії чи антипатії, передає своє уявлення про прекрасне і потворне тощо. Письменник не має права відбивати «копію» людини як штамп. Читач повинен сприймати образ як реальну людину. А це залежить від уміння письменника «оживити» героя, наділити його тільки йому притаманними обличчям, мімікою, жестами, манерою, вдихнути тільки йому притаманні почуття» [4: 82]. Тому позиція Уляни Іванівни щодо селян є не лише власною позицією Мусія Кононенка, а й поєднує у собі просвітянську концепцію на селі багатьох інтелігентів-народників того часу. Діяльність Уляни Іванівни виокреслюється перш за все з її відкритих намірів нести у народні маси просвіту, піднести український народ до рівня європейського, сприяти національному самоствердженню української інтелігенції.

Критичні висловлювання Уляни – це, власне, й думки самого Мусія Кононенка: «... Такої здеморалізованої інтелігенції, як у нас, ледве чи можна знайти на цілому світі! Бідкаються в часописах про народне життя, вигукують слова про потребу інтелігенції на селах, читають ті статті, згоджуються, жалісливо та співчуваючи кивають головами, теоретично віддають свої сили, а дехто так навіть і душу ладен покласти на користь народів!» [6: 79]. Відверті монологи, подібні більше до промов, свідчать про обізнаність Уляни Іванівни не лише зі справами в одному селі, а й по всій Україні. Порівнюючи діяльність української інтелігенції з інтелігенцією інших народів, дівчина робить невтішний висновок щодо дійсного ставлення української інтелігенції взагалі до національного питання: «Для панства нашого своє, національне, рідне, уявляється «мужиччиною, гряззю, мраком», і воно тікає від того, від чого не тікає жодна людина якоїсь іншої нації... Ми, українці, не тільки не здатні до політичної самостійності, а не здатні до боротьби культурної на своєму власному рідному ґрунті» [6: 80]. Тобто Уляна Іванівна, а разом і з нею письменник, на нашу думку, на перший план виносить проблему української національної ідеї, навколо якої саме наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. точились жваві дискусії, особливо щодо українського сепаратизму [1; 8; 9].

Проблема української національної ідеї, на думку Уляни, існує в суспільстві, проте вона лише зводиться до написання статей у часописах, критичних зауважень, не закріплених остаточно на практиці, серед народних мас. Дієвою ж виявляється така національна ідея, як об'єднання українського народу, бо цей народ має свою єдність, внутрішній зв'язок, історичний характер, свої традиції, своє становлення і розвиток, долю й соціальне призначення. Як зауважує О. Забужко, «філософією національної ідеї ми називаємо всі форми філософської рефлексії над національною ідеєю – від академічного пуризму логіко-понятійного дискурсу через маргінальні, популяризаторські жанри есеїстики та публіцистики до художньої літератури включно, тобто всі види словесної культури, в яких національна самосвідомість ставить собі питання смисложиттєві, чи «реальні», такі, що зачіпають не лише інтелект, а цілу людську істоту, отже, є насущними для буття національної спільноти в усій його ціннісній сприйнятній людиною конкретності. В цій «реальності» – ключ до розуміння, чому всяка національна ідея завше стремить до перетікання в практично-політичну сферу: споконвічно-людське «хто я?», чи стосовно до спільноти, «хто ми?», необхідно породжує з себе і «що я повинен робити?» [3: 9].

Метою свого життя Уляна Іванівна вважає саме працю на селі, серед народу, з яким вона постійно спілкується, допомагаючи вирішувати різні проблемні ситуації, не уникаючи при цьому жодних труднощів: «Селу своєму віддалася я цілком, то правда, але ж

надзвичайного немає тут нічого, нічогісінько! Кожному вільно і легко зробити се!.. Я, наприклад, ...бажала і бажаю бути корисною народові і роблю се, оскільки дозволяють мені мої сили, спромога і розуміння» [6: 103].

Цікаві думки Уляни щодо тлумачення народом поняття «пан». У повісті це слово вжито у контексті, подібному до творів і Б. Грінченка: «пан» – це не те, що «поміщик», «гнобитель» ... – це виключно інтелігент, до того ж чесний, настроєний демократично, не зв'язаний майновим становищем. У народі, писав Б. Грінченко, «паном» називають освічену людину, «мужиком» – неписьменну. Отже, єдиний шлях подолати «прірву між паном і мужиком» полягає у тому, що «пан» -інтелігент має подати руку «мужикові», просвітити його, прийти на допомогу» [7: 45]. Аналогічно мислить й Уляна Іванівна, яка у діяльності інтелігенції щодо простого народу ставить на перше місце саме переймання інтересами і проблемами селянства. З огляду на це вона й подає характеристику трьох типів інтелігенції, які на її думку, існують: «Народ дуже тонко розуміє інтелігенцію і зовсім справедливо поділив її на три категорії: на панів-дармоїдів, на панів-народолюбців (се ті, що подають руку та саджають з собою за стіл) і на панів в дійсному розумінні, тобто на тих панів, що звать їх люде «дійсний пан» [6: 50] (той, хто справді освічений і переймається народними справами. – Т.Б.). Саме за відсутності вихованості й освіченості народ, на думку Уляни, не піде сам за інтелігенцією, не зрозуміє відразу її прагнень щодо нього. Висловлювання дівчини пройняті не співчуттям народові, а швидше докором тій інтелігенції, яка б могла скерувати діяльність народних мас у відповідне рiчище, але залишилась неспроможною це зробити: «Народ – се хвиля – віє вітер до берега, і хвиля зараз повернулася, але під хвилями, як і в дійсному морі, багато цінності всякої, і коли побачите ви ту цінність, коли проміння цінності тієї загляне в душу вашу, що вам тоді дрібні, поодинокі образи або неприємности? То шарлуца темноти, то гіркий докір інтелігенції, що власні інтереси свої поставила понад всяку цінність і занедбала свого рідного, але убогого брата» [6: 53].

Відданість народові, рішучість і цілеспрямованість у подоланні труднощів на шляху до єдності з народними масами, активна діяльність – всі ці риси властиві Уляні Іванівні як представниці активної просвітянської української інтелігенції. Незважаючи на певну наївність, прямолінійність закликів Уляни, які швидше є закликами самого письменника, не можна не зазначити, що саме Мусій Кононенко був поміж тих письменників, які на той час першими заговорили про роль жінки у суспільному житті, про ті можливості, що їх може дати жінці освіта і бажання почуватися незалежною у здійсненні своїх намірів як рівноправного члена суспільства.

Висновки

Разом із творами Олени Пчілки, О. Кобилянської, А. Тесленка, Є. Ярошинської, у повісті «На селі» Мусій Кононенко розкривав реальні можливості активної діяльності жінки, яка найчастіше виявлялася і більш освіченою, і більш адекватною у питаннях освіти й виховання інших членів суспільства. Особливістю цієї повісті є розкриття письменником образу не просто діяльної жінки, а сільської жінки-інтелігентки (на відміну від образів міських інтелігенток, виведених згаданими белетристами), яка, залишаючись перш за все жінкою, постійно проживаючи на селі, прагне своєю діяльністю наблизити народ до інтелігенції, показати йому кращі сторони її діяльності, тобто головним для письменника тут «виступає не середовище, не тип, а індивід як суб'єкт дії, включений в

об'єктивний процес критичного сприйняття й перетворення дійсності. Таке зображення передбачає конкретність епічного втілення типового характеру в типових обставинах, при якому типове насамперед узагальнює конкретно-історичні можливості соціальне цілеспрямованої діяльності особи (в тому числі морально-практичної)» [2: 26]. Отже, новим в обробці теми інтелігенції у зв'язку з появою повісті М. Кононенка «На селі» є характеристика образу сільської жінки-інтелігентки, яка прагне своєю працею наблизити народ до інтелігенції, вона стає прикладом діяльної національно свідомої особистості, включеної в об'єктивний процес перетворення дійсності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грушевський М. Україна й українство. Грушевський М. С., Чубинський М. П. Українське питання. К., 1992. 233 с.
2. Гундорова Т. І. Інтелігенція і народ в повістях Івана Франка 80-х років. К., 1985. 144 с.
3. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. К., 1993. 126 с.
4. Гнідан О. Д. Історія української літератури XIX – початку XX ст. Практичні заняття. К., 1987. 160 с.
5. Калениченко Н. Л. Соціально-активна особистість в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. К., 1979. 232 с.
6. Кононенко М. Повісті. Львів, 1994. 215 с.
7. Погрібний А. Борис Грінченко в літературному русі кінця XIX – початку XX століття: Питання ідейно-естетичної еволюції. К., 1990. 232с.
8. Флоринський Т. Д. Малорусский язык й «українсько-руський» літературний сепаратизм. *Український сепаратизм в Росії. Ідеологія національного раскола*: Сборник. М., 1998. С. 332 – 358.
9. Чубинський М. П. Украинская национальная идея й ее правовые постулаты. Грушевський М. С., Чубинський М. П. Українське питання. К., 1992. 233 с.

Bykova T., Doctor of Philology, Associate Professor,
NPU named after M. P. Drahomanov, Kyiv

PECULIARITIES OF THE TRANSFORMATION OF THE THEME OF THE INTELLIGENTSIA IN THE UKRAINIAN PROSE OF THE END OF THE XIX CENTURY

The article, based on the characteristics of three types of populist intellectuals, derived in M. Kononenko's novel «In the Village», reveals the activities of representatives of the Ukrainian populist intelligentsia of the late XIX century. The process of transformational change was reflected in the works of the writer, who began to understand in a new way the place of the intelligentsia in the formation of civil society. The article gives an opportunity to get acquainted with the unexplored part of M. Kononenko's creative work. The study also raises the issue of the activities of women intellectuals in society in the late XIX – early XX centuries.

Key words: *intelligentsia, national consciousness, transformation, story, issues*

ТЕМА ПАМЯТНИКА В ПОЭЗИИ Н. А. ЛЬВОВА

В статье рассматривается преломление классической темы памятника в поэтическом творчестве Н. А. Львова: в его автоэпиграмме «Рассудку вопреки и вечности в обиду...», а также поэмах «Ботаническое путешествие на Дудорову гору 1792 года мая 8-го дня» и «Добрыня». Во всех трех обращениях поэта-архитектора и инженера к данной теме выявляется ирония как ведущий модус художественности. Именно через ироническое травестирование традиционной образности стихотворений-«Памятников» и мотивов, составляющих эту тему в мировой литературе, Львов транслирует свою позицию частного человека, в поэзии отказывающегося от классических «лавров» и вечной славы ради творчества как свободного досуга. Вместе с тем, через окрашенные иронией и самоиронией коллизии и образы вышеназванных текстов Львов утверждает мысль о значимости своей инженерно-архитектурной работы как той области, в которой он заслужил, если не бессмертия, то долгой доброй славы.

Ключевые слова: Н. А. Львов, тема памятника, ирония, классическая традиция, травестирование.

Тема памятника в европейской поэзии в своих канонических смысловых параметрах задана одой Горация «К Мельпомене», благодаря которой каждый автор, обращаясь к данной теме, так или иначе актуализирует мысль о слове как самом верном и не подверженном разрушению способе сохранения памяти, а также рассуждает о тех заслугах поэта, которые оправдают его творчество перед вечностью. Рассматривая стихотворения-«Памятники» как отдельную жанровую парадигму, С. Жиликов выделяет для нее следующие жанрообразующие признаки: «Классические стихотворения-«Памятники» характеризуются структурно-тематическим постоянством. Из относительно устойчивого набора тематических мотивов следует выделить как наиболее частотный мотив самовосхваления поэтических заслуг, и связанный с ним – вечной памяти потомков, географические (пространственные) и временные (исторические) координаты распространения славы, а также локальность постановки памятника. Тематическая же структура стихотворения-«Памятника» включает в себя ряд мотивов, атрибутивных для разных жанров, прежде всего, мнемонических (торжественный плач, эпитафия, стихотворение-завещание, «последнее стихотворение»), а также мотивов, присущих стихотворному утешению, стихотворной молитве и экфразе» [2]. Автор исследования указывает также на возникновение иронической вариации стихотворения-«Памятника» уже в литературе XX века. Как представляется, анализ темы памятника в поэтическом творчестве Н. Львова позволяет поставить данное мнение под сомнение и проследить иронический модус развития этой классической темы уже в литературе рубежа XVIII – XIX веков.

Прежде всего, отметим, что из всех русских поэтов, обращавшихся к этой теме, Львов был единственным не только поэтом, но и архитектором и художником, буквально

воздвигавшим «монументы» не только в слове. Поэтому можно предположить, что в его восприятии противопоставление тленных материальных памятников нетленному памятнику в слове, заданное Горацием, было не столь абсолютным. Более того, скромно оценивая свой литературный дар и не стремясь достигнуть славы «серьезного» поэта, к своему зодческому творчеству Львов относился с профессиональной серьезностью, придавая большое значение и архитектурным проектам, и технологии землестроительного строительства, бывшей его выстраданным изобретением.

Следовательно, тему памятника Львов в своих литературных сочинениях обыгрывает как бы «с другой стороны баррикад» – с точки зрения не столько поэта, сколько зодчего, подчас вступая с литературной традицией «памятника» в шуточный и одновременно полемический диалог. Так, в 1790-х гг. он пишет автоэпиграмму, в которой отражает факт своей биографии как архитектора: в собственном имени Черенчицы и в ряде других усадебных комплексов им были построены погребки особой конструкции, снаружи воспроизводящие форму египетских пирамид. Одновременно с этими архитектурно-строительными занятиями Львова, в 1795 г. его другом и родственником Г. Р. Державиным создается переложение оды Горация, озаглавленное «Памятник» и сохранившееся в первоисточнике упоминание о пирамидах: «Металлов тверже он и выше пирамид». До этого Державин уже подступил к теме памятника в стихотворении «Мой истукан» (1794 г.), где рассуждал о славе доброй и дурной, заслуженной и незаслуженной и выражал мысль о том, что чистая совесть важнее любой славы. В «Памятнике», вслед за Горацием, Державин определенно говорит о заслуженной поэтом памяти потомков, перечисляя в стихотворении свои индивидуальные поэтические достижения. Если реконструировать общую картину, то получается, что к середине 1790-х годов Державин, перешагнувший полувековой юбилей, всерьез и на протяжении длительного времени раздумывает о том, как оставить после себя то, что «по смерти станет жить». Львов, будучи на десять лет моложе Державина, находится на пике своей творческой деятельности: именно в 1790-х годах осуществляется большинство масштабных инженерно-строительных проектов Львова, в число которых, кстати, входят и дом Державина на Фонтанке, и его усадьба в Званке. Пока стареющий поэт размышляет на тему памятника, его друг, родственник и «домашний зодчий» таковые воздвигает. Трудно представить себе, чтобы обладавший острым умом и развитым чувством композиции Львов не ощутил остроумие жизненного сюжета, возникшего в этом биографически-творческом пространстве. Как представляется, автоэпиграмма на тему памятника является тем индивидуальным акцентом, который Львову захотелось привнести в общую драматургию их с Державиным подспудного диалога о посмертной славе и ее воплощениях в слове и в камне:

Рассудку вопреки и вечности в обиду,
А умницам на смех
Построил, да его забвен не будет грех,
Из пыли пирамиду [4, с. 94].

Диалог с традицией гораціанского «Памятника» обозначен в этом тексте, прежде всего, на уровне ритма: первая и третья строки сохраняют канонизированный в русской поэзии размер этой темы – шестистопный ямб с цезурой, которым, в том числе, пользуется в своем «Памятнике» и Державин. Но если поэты, продолжающие тему оды «К

Мельпомене», обязательно апеллируют к вечности как желанной цели, то Львов оценивает свой «памятник» как воздвигнутый «вечности в обиду» – то есть, не ради ее достижения, а из каких-то иных соображений, «рассудку вопреки». Рискнем изложить свою версию того, какие это соображения.

Представляется, что дерзновенные эксперименты «рассудку вопреки», не гарантирующие бессмертия, но открывающие пылливому уму новые горизонты, – это то, о чем всерьез шла речь в стихотворении Львова «На угольный пожар»: смелое вмешательство в природу, ее преобразование с помощью инженерно-архитектурных открытий, к числу которых относилась и технология строительства «из пыли» – то есть, землебитного. Именно поэтому, хоть и в шутку, такое дерзание можно было назвать «грехом», ведь оно посягает на незыблемость природных устоев. Но, с другой стороны, такая амбициозность уже заслуживает если не бессмертия, то долгой памяти, поэтому в автоэпиграмме сохраняется канонический для традиции «памятника» мотив желания продлить память о своих свершениях («да... забвен не будет»).

Особого рода смысл возникает и из жанрового сопоставления: тема памятника затронута Львовым в эпиграмме, а не в одическом стихотворении. Тем самым поэт как бы делает жест эстетического самоуменьшения, сигнализируя, что лишь в шутку и лишь в маргинальном жанре может рассуждать об увековечении своего творчества. Малый объем эпиграммы, подчеркнутый еще и усечением размера в четных строках (вместо шестистопного, трехстопный ямб), также становится символом «малости» автора в его собственной самооценке. С другой стороны, разностопный ямб на жанровом уровне актуализирует и басенный контекст, так что в эпиграмме Львова одическому торжественному дидактизму словно противопоставляется более «приземленный» дидактизм басни, а «высокому» жанру одического «Памятника» – парадигма «низких» жанров эпиграммы и басни, что, снова-таки, возвращает к позиции ироничного самоуменьшения, обыгранной в четверостишии Львова в соотношении с традиционной для «Памятника» позицией самопрославления.

Следующая прямая отсылка к теме памятника и оде Горация содержится в поэме «Ботаническое путешествие на Дудорову гору 1792 года мая 8-го дня», где так же, как и в «Рассудку вопреки...», доминирует шуточный тон. Прежде всего, обратим внимание на то, как вводится тема памятника в поэму. Говоря о трудностях восхождения на высокую гору, автор подчеркивает: «Примечено, что чаще мы спотыкались во второй части земаго неба. Как несвойственно лишнее возвышение для человеческих ненадежных ног! На пути находили мы разные предлоги останавливаться, прикрывая находками, ничего не значущими, нашу значущую усталость, например...» [4, с. 186]. В процитированном отрывке сначала постулируется мысль об опасности тщеславия («излишнего возвышения»), а открытия, сделанные в пути, оцениваются лишь как «предлоги» для остановки и передышки. Тем самым, в соблюдение собственного предостережения от завышенной оценки своих заслуг, Львов уже заранее объявляет открытие, о котором дальше пойдет речь, ничего не значащим. Таким образом, уже в этой «преамбуле» к теме памятника обнаруживаются два полемических по отношению к «памятниковому» канону моменты: 1) «Памятнику», в котором прославляется возможность вознести память о себе «выше пирамид», противопоставлена мысль о вреде «возвышения»; 2) вместо того, чтобы продемонстрировать и подчеркнуть значимость своих достижений, как это подразумевает

канон «Памятника», Львов априори отрицает такую значимость, представ под маской автора, скромность которого доведена до гротескного самоуничижения.

После обозначения исходной позиции по отношению к теме памятника, в поэме, наконец, приводится пример такой «незначашей» находки, которая претендует на то, чтобы стать аналогом Горациева монумента для автора поэмы:

Увидел я, что гриб не гриб
Какой-то к пенышку прилип;
Поганка красная и красная такая,
Что ни к чему ее нельзя и применить,
Такая чудная — благая.
Никто нище найти
Чудесное растение
Не удостоился, и для того крещенье
Его не свершено,
Латинским титулом не почтено
Оно,
Пришло мне искушенье
В грибном бессмертии пожить.
И так как мной сие сокровище найдено,
Чтоб именем моим осталось нареченно,
Я стал товарищей просить.
Тут чудо красное, доселе небылица,
В статью бессмертия торжественно внеслось,
В порфиру кармина и вохры облеклось
И по-латыни назвалось:
A Lwoff inverata piziza ¹.

Извольте видеть, сударыня! что вечность купить меньше мне стоило, нежели взойти на Дудорову гору, куда лень и усталость, не допустя меня, как и прочих, утвердили в грибном монументе на будущие веки незабвенным имя мое. И сей минуте остался я обязан философским моим спокойствием, обеспечив бессмертие мое, не заботился я уже более о житейских способах прибавить ноту к трубному голосу славы, смотреть с сожалением на тщету политических отличностей и вместе с Горацием кричал что есть силы:

Non omnis moriar, multaque pars mei ²
В грибе останется...³

Боже мой! я бы очень был счастлив, если бы совершенное сие торжество честолюбия моего не уменьшалось в глазах моих размышлением докучным: ты не первый и не последний одолжен бессмертием своим случаю слепому!..

Прежде всего, обратим внимание, как обыгрывается горацианский контекст темы и заданные им смыслы в поэтике данного фрагмента. Здесь дважды используется латынь – в обозначении новооткрытого гриба и в цитате из оды «К Мельпомене». И хотя

¹ Львовым открытый гриб (лат.).

² Весь я не умру, большая часть меня... (лат.)» [4, с. 186-187].

³ Смотри Горация книга 3, ода XXX.

формально это один и тот же язык, но фактически – два различных языка: «золотая» латынь бессмертной поэзии и ботаническая латынь не менее бессмертной науки. Как и в автоэпиграмме, Львов, таким образом, сигнализирует о том, что сфера его славы – это не поэзия, а язык поэзии, прикрываясь шуткой, он говорит о своих достижениях в других сферах.

На второй уровень трансформации канонических смысловых оснований темы памятника переходит Львов, обыгрывая сам «монумент», в котором ему суждено остаться в веках, – гриб. «Грибной монумент» – это уже сам по себе комический образ-оксюморон: и малый размер гриба, и его недолговечность даже среди органических форм превращают его по сути в «антимонумент», который по определению не может ни вознестись «выше пирамид», ни вечно пребывать в неленном виде. Играя прямым и переносным смыслами и материальным и нематериальным качествами, Львов в духе черного юмора переиначивает далее при цитировании смысл стихов Горация. Если буквально интерпретировать утверждение: «Весь я не умру, большая часть меня / В грибе останется», – то получится, что речь идет о вечном бытии материи, меняющей формы, и в этом смысле вечной оказывается жизнь именно той «части меня», которая не смогла «убежать глени», а, став прахом и смешавшись с землей, превратилась в то, что на ней выросло, – в гриб, например.

Такое прочтение оказывается возможным исключительно благодаря построению фразы, в которую вмонтирована цитата из Горация, и подбору слов в ней. Игра исчезла бы, если бы Львов написал, что «большая часть» останется не «в грибе», а в его названии. Всякая двусмысленность была бы снята, остроумные парадоксы не были бы реализованы, а смысловая ценность фрагмента о «грибном монументе» была бы минимальной. Так слово и материя парадоксально перетекают друг в друга и подменяют друг друга в стихе Львова, образуя смыслы, не только трагедизирующие, но и трансформирующие классическую тему памятника. Как обычно у Львова, шутка оказывается не только шуткой.

И венчает «горацианский» фрагмент поэмы общее рассуждение автора о тщетности амбиций, связанных с «попаданием в вечность», поскольку не личные заслуги человека (как гласит канон «Памятника») и не какие-либо иные факторы, обеспечивающие механизм достойного посмертного воздаяния каждому по делам его, а нередко только «случай слепой» награждает бессмертием того или другого избранника. Эта мысль также разрушает строгую логику классического сюжета о заслуженном бессмертии в «Памятнике», вводя в эту тему фатализм, благодаря которому она окрасивается в тон романтической иронии. В этом Львов явно опережает свое время.

Наконец, третья значимая отсылка к оде Горация содержится в поэме «Добрыня». И она особенно примечательна, потому что становится одним из аргументов автора в литературной полемике о родных и заимствованных стихотворных размерах и ритмах. Поскольку привнесение «эолийских песен» в Италию считал своим главным достижением Гораций, то именно ода «К Мельпомене» логично вспоминается в контексте размышлений поэтов о путях развития поэзии на их родном языке – в том числе, и путях заимствования и адаптации инонациональных поэтических традиций. Ломоносов, который также вошел в число русских поэтов, переведивших «К Мельпомене», особенно созвучен с Горацием в контексте данной оды, поскольку, подобно своему римскому предшественнику,

выступил одним из реформаторов стиха на своем родном языке, стремясь привить ему европейские стихотворные размеры, в том числе, и хорямбическую основу, составляющую ядро того самого «эолийского стиха», использование которого в римской поэзии ставил себе в заслугу Гораций.

Довольно точно перевода строки Горация, Ломоносов словно говорит о себе:

Отечество мое молчать не будет,
Что мне беззнатной род препятством не был,
Чтоб вносить в Италию стихи эольски
И первому звенеть Алцейской лирой.
Взгордися праведной заслугой, муза,
И увенчай главу дельфийским лавром [3, с. 255].

Львову, при всем его восхищении европейским искусством и литературой, была не очень близка стратегия внедрения в русский стих европейских ритмо-метрических принципов. Он воспринимал это как насилие над живым языком, который пытаются загнать в жесткие и неестественные для него метрические структуры. Подобно великому земляку своего друга В. Капниста Г. С. Сковороде, Львов в данном вопросе полагал, что «трудное не нужно, а нужное не трудно», поэтому скептически оценивал Ломоносова как «сына усилия», чья поэтика слишком затруднена, неестественна, натужна.

Правда, был у нас сын усилия,
Он и трудности пересиливал
Дарованием сверхъестественным,
Легким делывал невозможное.
<...>
Но не так-то, чтоб (правду вымолвить)
Дело кончилось без увечия
И кроителю и кроеному [4, с. 197].

В позиции «кроителя» русского стиха Ломоносова Львов отрицает два момента: первых, как уже было сказано, это навязывание русскому стиху неестественных для русского языка регулярных метрических интервалов, а во-вторых, отношение к поэтическому труду как к тяжелой и требующей сверхусилий миссии. В обоих случаях аргументом Львова становится сквородинская мысль о ненужности «трудного»:

То зачем же нам надседаться так,
Биться палицей с ахинеєю?
Дело русское — грудью город взять,
Силой разума царствы целые;
А стихи писать — дело праздности.
Надрываясь из добра ума,
Никому в труде не понравиться! [4, с. 197].

Дальше, развивая идею о том, что стихописание – это радостный досуг, а не тяжелый труд, и сделать его таковым возможно только в том случае, если не идти против природы родного языка и стиха, Львов прибегает к обширному «ландшафтно-ботаническому» сравнению, которое можно прочитать также и как автореминисценцию. Условное описание прогулки по родным горам-долам заставляет вспомнить о «Ботаническом

путешествии на Дудорову гору...», как помним, также содержащее полемически-игровые отсылки к оде Горация:

И на что при том горы каменны
Для забав плечом опрокидывать,
Когда можно нам по лицу тех гор,
По муравому дерну мягкому,
Нараспашку дух, на босу ногу,
И гуляючи и валяясь,
Делом в праздности потешаяся,
Рвать свои цветы, нам природные,
Разноцветные и душистые,
Сердцу русскому толь приятные.

Так и впрям нельзя ль придержаться нам
Поля отческа, толь пространныго,
Где трудом веков насажденные
Еще новые красоты цветут?
Оглашенных перст не коснулся им [4, с. 198].

Упомянувшийся дальше Гораций назван «Сват Квинтинович», и представляется, что бурлескная русификация его имени является наглядной демонстрацией того, как нелепо, по мнению автора, выглядят механические перенесения из одной языковой (и, подразумеваемо) стиховой культуры в другую:

Сват Квинтинович, метры гречески
Перестроивши на латинский лад,
Как Кистрин будго, взял бессмертие.
Духу русскому еще лучшие
Предлежат венцы, но не мне только.
Мне, женатому, толь шершавое
Украшение на челе носить!
Нет, помилуйте! лучше попросту
Изношу я так свой комольый лоб
Под защиту гривы русья,
Чем Господь его осенил сполна [4, с. 198].

Завершая «горацианский» фрагмент своей поэмы, Львов, как и положено традицией «Памятника», выходит на индивидуальный уровень. Подобно тому, как все последователи Горация в переложениях оды «К Мельпомене» сообщают о собственных поэтических заслугах, апеллируя к реальным фактам своей поэтической биографии (Державин, например, упоминает о своей заслуге «в забавном русском слоге / О добродетелях Фелицы возгласить» [1, с. 233]), Львов также вводит в поэму свое биографическое «я», формируя образ не всенародно значимого поэта-реформатора, а частного человека, предпочитающего писать стихи, «делом в праздности потешаяся». Интересно, что отказ от «дельфийского лавра» горациевой оды он мотивирует своим женатым статусом («Мне, женатому, толь шершавое / Украшение на челе носить!»). Лавровый венок «заслуженного» поэта автору представляется «шершавым», видимо, именно потому, что является символом

протivoестественного, мучительного усилия, вознаграждением за которое и становятся лавры. Свобода частного человека, живущего в согласии с собой и с окружающим «пейзажем», символизируется в «гриве русой», которая, таким образом, оказывается антиподом «дельфийского лавра».

В итоге можно констатировать, что регулярные апелляции в стихах Львова к теме памятника и к образности оды Горация «К Мельпомене» по форме носят игровой характер, но по сути выполняют ту же функцию, что и канонические обращения к этой теме – формулировку творческого кредо автора, которое в данном случае не совпадает с классической традицией, проявляя особого рода авторскую индивидуальность Львова – индивидуальность частного человека, утверждающего свое право на творческое самовыражение вне общественного служения. Самоирония, последовательно проявленная в стихах Львова на тему памятника, становится способом трансляции именно отказа от амбиции поэта-«вождя». А в целом иронический тон, в котором выдержаны все поэтические высказывания Львова, отсылающие к традиции «Памятника», также маркирует дистанцирование поэта-архитектора и инженера от «внутрицеховой» литературной точки зрения на тему памятника.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Державин Г. Р. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1957.
2. Жилияков С. В. Жанровая традиция стихотворения-«Памятника» в русской поэзии XVIII-XX вв. Автореф. дисс.... к.ф.н. Елец, 2011. URL: <http://www.dissercat.com/content/zhanrovaya-traditsiya-stikhotvoreniya-pamyatnika-v-russkoi-poezii-xviii-xx-vv#ixzz5BryRlwsP>.
3. Ломоносов М.В. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1986.
4. Львов Н. А. Избранные сочинения. Кельн; Веймар; Вена; СПб., 1994.

О. М. Боровська, канд. філол.наук

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ

ТЕМА ПАМ'ЯТНИКА В ПОЕЗІЇ М. О. ЛЬВОВА

У статті розглядається переломлення класичної теми пам'ятника в поетичній творчості М. О. Львова: у його автоепіграмі «Рассудку вопреки и вечности в обиду...», а також поемах «Ботаническое путешествие на Дудорову гору 1792 года мая 8-го дня» і «Добрыня». В усіх трьох зверненнях поета-архітектора та інженера до даної теми виявляється іронія як провідний модус художності. Саме через іронічне травестування традиційної образності віршів -«Пам'ятників» і мотивів, що складають цю тему в світовій літературі, Львов транслює свою позицію приватної людини, у поезії відмовляється від класичних «лавірів» і вічної слави заради творчості як вільного дозвілля. Разом з тим, через пофарбовані іронією і самоіронією колізії та образи вищеназваних текстів Львов утверджує думку про значущість своєї інженерно-архітектурної роботи як тієї області, в якій він заслужив, якщо не безсмертя, то довгої та доброї слави.

Ключові слова: М. О. Львов, тема пам'ятника, іронія, класична традиція, травестування.

O. M. Borovska, Ph.D (Phylology)

National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv

THE THEME OF THE MONUMENT IN N. A. LVOV'S POETRY

The article discusses the refraction of the classical theme of the monument in the poetic work of N. Lvov: in his auto-epigram “Рассудку вопреки и вечности в обиду...”, as well as the poems “Ботаническое путешествие на Дудорову гору 1792 года мая 8-го дня” and “Добрыня”. In all three addresses of the poet-architect and engineer to this topic, irony is revealed as the leading modus of artistry. It is through an ironic travesty of the traditional figurative imagery of poems – “Monuments” and the motives that make up this topic in world literature, Lvov translates its position of a private person, who refuses classical “laurels” and eternal glory in poetry for the sake of creativity as free leisure. At the same time, through painted the irony and self-irony of the collisions and images of the above texts Lvov confirms the idea of the significance of his engineering and architectural work as the area in which he deserved, if not immortality, then a long good glory.

Key words: N. Lvov, the theme of the monument, irony, classical tradition, travesty.

Буров С. Г., доктор филол. наук
Москва, Россия.

ПРЕТЕКСТЫ СТИХОТВОРЕНИЯ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ДВАДЦАТЬ СТРОФ С ПРЕДИСЛОВИЕМ (ЗАЧАТОК РОМАНА “СПЕКТОРСКИЙ”)»

В статье рассматриваются интертекстуальные источники стихотворения Б.Л. Пастернака «Двадцать строф с предисловием (Зачаток романа “Спекторский”)» (1925), которое, по замыслу автора, должно было составить часть романа в стихах «Спекторский», но не вошло в окончательный текст. В исследовании выявляются прототипы главного персонажа стихотворения – безымянного профессора: автор «Заката Европы» О. Шпенглер и главные герои повестей М.А. Булгакова «Роковые яйца» и «Собачье сердце» профессора Персигов и Преображенский. Анализируется также значение, которое на фоне «гётеанства» Шпенглера и Булгакова имела интертекстуальная ориентация Пастернака на «Фауста». В статье прослежены трансформации, которым Пастернак, находившийся в поисках героя для «Спекторского», подвергал значимые для него претексты.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак, О. Шпенглер, М.А. Булгаков, «Двадцать строф с предисловием (Зачаток романа “Спекторский”)», «Спекторский», «Закат Европы», «Роковые яйца», «Собачье сердце», интертекстуальность, философия истории.

В середине 1920-х гг. Б.Л. Пастернак, реагируя на изменившиеся условия в социально-политической жизни страны и культуре, стал переходить от лирики к «эпосу», результатом чего стали «революционные» поэмы «Девятьсот пятый год» (июль 1925 – февраль 1926), «Лейтенант Шмидт» (март 1926 – март 1927) и роман в стихах «Спекторский» (1925–1930), часть фабулы которого была отдана параллельно писавшейся прозе. Именно к середине 1920-х годов перед поэтом встал вопрос о философии истории. Пытаясь выработать позицию в отношении происходившего, понять внутренние процессы истории, он читал и слушал многих современников – и литераторов, и философов. В их числе были немецкий философ Освальд Шпенглер, чья книга «Закат Европы» гремела в те годы не только в Европе, но и в России, а также начинавший входить в литературу М.А. Булгаков. Проблема влияния «Заката Европы» на Пастернака обширна, требует отдельной работы, и в рамках данной статьи мы не сможем её касаться. Скажем лишь, что это влияние просматривается уже в поэмах и романе «Спекторский». Последний опоясан и пронизан знаками влияния Шпенглера. В дальнейшем творчестве Пастернака это влияние, о котором он никогда не говорил и не писал, лишь нарастало, достигнув пиков в прозаической «Охранной грамоте» и книге стихов «Второе рождение», а позже – в романе «Доктор Живаго».

Вероятно, впервые вопрос о влиянии Шпенглера на Пастернака был поднят американской исследовательницей Darlene Reddaway. В её статье 1992 г. проводилось, в частности, сопоставление «Охранной грамоты» и «Заката Европы» [38]. Похоже, в России эта работа прошла незамеченной. Некоторые аспекты реакции Пастернака на «Закат Европы» мы рассматривали в 2004 г. в контексте исследования интереса писателя к изображению истории и революции у Ч. Диккенса [4: 93–95], а также в дополненном варианте статьи, ставшей главой работы: [6: 555–558]. Схождения с «Закатом Европы» были отмечены также в более поздних работах: [5: 93–95], [6: 259–260, 417–418], [7: 435]. Если не считать кратких упоминаний о Шпенглере в связи с творчеством Пастернака в трудах некоторых литературоведов, а также кандидатской диссертации Ю.М. Брюхановой, пытавшейся рассказать на полутора страницах о концепции Шпенглера в контексте рассмотрения внимания Пастернака к «философии жизни» (без каких-либо сопоставлений) [2: 20–21], то проблема «Пастернак и Шпенглер» остаётся даже не поставленной, не говоря уж о её раскрытии. Не слишком улучшила положение и монография днепропетровской исследовательницы А.А. Степановой, в которой была предпринята попытка рассмотреть влияние Шпенглера на (общеевропейский!?) литературный процесс 1920–1930-х годов [29]. О Пастернаке в книге не упоминается.

В данной статье нас будет интересовать один из первых текстов Пастернака, в котором сказалось влияние немецкого философа, и реакция поэта на его мысли и личность. Возможно, это произведение и написано было в период чтения «Заката Европы». Речь идёт о первом подступе Пастернака к роману в стихах «Спекторский» – большому стихотворном фрагменте «Двадцать строф с предисловием (*Зачаток романа “Спекторский”*)» (1925), который, как заметила А.Ю. Сергеева-Клятис, «посвящён <...> был, однако, не Спекторскому, а безымянному доктору» [28: 4]. Загадочность этого персонажа уменьшится, если взглянуть на него как на фигуру, в которой Пастернак скрытно, да ещё и «загримировав», вывел *доктора* философии Шпенглера, в 1904 г. защитившего в университете Галле докторскую диссертацию «Метафизические основы философии

Гераклита». Но под «доктором» здесь может подразумеваться также военный врач В.И. Даль, фамилия которого, по наблюдению И.М. Коневой, омонимична с образом «дали», частом в «Спекторском» и других произведениях 1920-х. О других вероятных прототипах «доктора» скажем ниже. Наряду с семантически близкими образами «эмпирически постигаемого»¹ «пространства» и «шири» «даль» порождает множество смысловых синонимов. В творчестве Пастернака с середины 1920-х гг. об интертекстуальном присутствии «Заката Европы» сигнализируют не только указанные образы, но также упоминания и картины «города», «зари» / «заката» / «вечера», «судьбы», «горизонта».

«Двадцать стрóf...» чётко разделены автором на две части. В первой – 8 стрóf (32 строки), во второй – 3 стрóфоиды, представляющие собой $5+3+4=12$ катренов, то есть 48 строк, причём после 48-й идёт строка отточий. Эти отточия – демонстративное повторение примера Пушкина, пропустившего в «Евгении Онегине» стрóфы и даже главы. Но этой отсылкой к классику Пастернак не ограничился. Стихотворение, состоящее из 20 стрóf и буквально тождественное своему заглавию и уплощающее его, как бы подхватывает и продолжает написанную веком ранее стрóфу LIX главы I «Евгения Онегина» [23: V, 29], являя собой ещё одно скрытное следование Пушкину, но и оспаривание его.

Настойчивые апелляции к Пушкину – свидетельство скрытой, но также явной и показательной проекции Пастернаком своей судьбы (в частности, событий последних лет) и поэтической биографии на великого предшественника. Похоже, что приведённая пушкинская стрóфа и является тем «предисловием», о котором заявлено в заглавии пастернаковской не-поэмы в 20 стрóf, наполненных прозаизмами военного коммунизма, а не «поэмы песен в двадцать пять» – «песен» заканчивающейся эпохи романтизма². Иного «предисловия» (на которое указано в заглавии) просто нет³. На такое сокрытие, как и на приём отточий, отмечающих (фиктивные) пропуски, внимание Пастернака мог обратить Ю.Н. Тынянов, посвятивший почти всю часть 2 своей статьи «О композиции “Евгения

¹ Л.Г. Панова, которой принадлежит это определение, полагает, что «выше отметки “эмпирическое” пространство у Пастернака не поднимается <...>, тогда как у Мандельштама представлен и высший тип пространства – “умопостигаемое”» – см.: [17: 25, 202–203]. Здесь не учитывается, однако, присутствие интертекстов, дающих «пространству» у Пастернака измерения в смысловые глубины чужих произведений.

² Со своим романтизмом (неоромантизмом эпохи Серебряного века) Пастернак, судя по рассказу в «Охранной грамоте» (11-я главка третьей части), попрощался довольно рано – в 1914 г. – см.: [18: III, 225–227]. Окончательное же и не озвученное в каком-либо опубликованном тексте прощание произошло, очевидно, в «Докторе Живаго»: к прозаической части произведения приложено 25 «Стихотворений Юрия Живаго». Это число отсылает не только к стрóфе из «Евгения Онегина», но и, например, к магическому квадрату – системе, организующей внутренние соотношения стихотворений. Об этой и других структурных моделях, применённых Пастернаком для компоновки тетради стихов доктора как целостности, – см.: [7: 662–674 и др.].

³ Комментаторы сообщают, что «подзаголовок стихотворения связывает его с началом работы над “Спекторским”, первые главы которого писались в январе–феврале 1925 г., но в сюжете романа ни *Предисловие*, ни *двадцать стрóf* (эпизод с доктором) – не нашли себе применения» – см.: [18: I, 510 (комментарии)]. Здесь допущена ошибка, которая заключается в том, что в качестве *Предисловия* комментаторами были восприняты 8 стрóf первой части стихотворения, тогда как на вторую часть – эпизод с доктором – приходится оставшиеся 12 катренов из 20. Вопрос о том, что же считать *Предисловием*, остаётся, таким образом, без ответа. Мы попытались обосновать версию.

Онегина”» именно вопросу о пропуске строф у Пушкина. Для Пастернака, приступавшего к работе над «Спекторским», мог быть очень важным вывод Тынянова: «Пушкин сделал всё возможное, чтоб подчеркнуть *словесный* план “Евгения Онегина”. Выпуск романа по главам, с промежутками по несколько лет, совершенно очевидно разрушал всякую установку на план *действия*, на *сюжет* как на *фабулу*; не динамика семантических значков, а динамика *слова* в его поэтическом значении. Не развитие действия, а развитие *словесного* плана» [30: 64]. Достаточно применить это наблюдение к истории создания, жанровым особенностям и соотношению всех текстов, в авторском замысле составляющих «Спекторского» и связанных с ним¹, чтобы стало очевидным, что Пастернак внимательнейшим образом отнёсся к мыслям Тынянова о Пушкине и его романе. По-видимому, наблюдения литературоведа помогли поэту осуществить переход к «эпосу», начатый «Высокой болезнью» и завершённый как раз «Спекторским»². Констатацией различия эпох, диктовавшего Пастернаку желание и в то же время невозможность следовать Пушкину и за ним, звучит вариант заглавия стихотворения, использованный в первой публикации в альманахе «Писатели – Крыму», М., 1928, – «Прохождение с романтикой». В этом издании текст был опубликован полностью и помечен: 1924–1927, тогда как всего через несколько лет Пастернак опубликовал – возможно, по цензурным условиям, – лишь первую часть [18: I, 510 (комментарии)].

Отдельный вопрос, требующий разрешения, – когда Пастернак мог прочитать статью Тынянова, в частности наблюдения о пропусках строф и писании Пушкиным заключительных отрывков романа иными размерами, нежели онегинской строфой (что сказалось и в написании «Двадцати строф...»), или услышать составившие статью положения в выступлениях Тынянова³.

Что именно в тексте, кроме названия персонажа «доктором», даёт основания видеть одним из его замалчиваемых автором прототипов Шпенглера? Начнём с того, что в обеих частях «Двадцати строф...» присутствует не только анаграмматически зашифрованное имя «**Освальд Шпенглер**» (с учётом немецкого написания: Oswald Spengler), его, так сказать, «звериные» персонификации, наглядно являющие главную идею книги философа – «деградацию», но и ключевые глубоко символические понятия-термины, и тематически развёрнутое название – «Закат Европы».

Скрытым «присутствием» Шпенглера объясняется вариант заглавия при публикациях первой части стихотворения в книгах «Поверх Барьеров» (1929) и «Избранное» (1933) – «Посвящение»⁴. Никому иному, кроме как Шпенглеру, стихотворение посвящено быть не могло, что мы и постараемся показать ниже. Если же интерпретировать этот вариант заглавия как подразумевающий «посвящение во что-либо», «инициацию», то и в этом случае Пастернак вполне мог иметь в виду видение Шпенглером истории и культуры, историософию «Заката Европы». В Запад, в Европу Пастернак, совсем недавно

¹ Подробно об этом см. статью и комментарии А.Ю. Сергеевой-Клятич в книге: [28].

² О трудностях этого перехода Пастернак писал в письмах второй половины 1920-х гг. и высказывался в печати. См., например, «Ответ на анкету “Ленинградской правды”» (18 января 1926), ответ на анкеты рапповского журнала «На литературном посту» «Над чем работают писатели» (1926) и «Писатели о себе» (1927) – см.: [18: V, 213–215; 598–600].

³ Подробно об истории работы Тынянова над статьёй см.: [30: 415–418 (комментарии)].

⁴ Сведения о публикациях приведены в: [18: I, 510 (комментарии)].

вернувшийся из Германии, и предлагал «вглядеться» уже в первой строфе стихотворения. Впрочем, равным образом в качестве объекта «вглядывания» может выступать Россия. Амбивалентно направленный взгляд в геометрической прогрессии увеличивает объём образуемых при этом смыслов текста. Мы коснёмся лишь немногих.

«Графлённая в линейку десь!
Вглядись в ту сторону, откуда
Нахлынуло всё то, что есть,
Что я когда-нибудь забуду.

Отрапортуй на том смотру.
Ударь хлопущою округи.
Будь точно роща на юру,
Ревущая под ртищем вьюги.

Как разом выросшая рысь,
Всмотришь во всё, что спит в тумане,
А если рысь слаба вниманьем,
То пристальней ещё всмотришь.

Одна оглядчивость пространства
Хотела от меня поэм.
Одна она ко мне пристрастна,
Я только ей не надоем.

Когда, снуя на задних лапах,
Храпел и шерсть ерошил снег,
Я вместе с далью падал на пол
И с нею ввязывался в грех.

По барабанной перепонке
Несущихся, как ты, стихов
Суди, имею ль я ребёнка,
Равнина, от твоих пахов?

Я жил в те дни, когда на плоской
Земле прощали старикам,
Заря мирволила подросткам
И вечер к славе подстрекал.

Когда, нацелившись на взрослых,
Сквозь дым крупы, как сквозь вуаль,
Уже рябили ружья в козлах
И пухла крупповская сталь» [18: I, 232].

Для «сверки понимания» с гипотетическим читателем, но отнюдь не стремясь уподобить данный разбор уже существующим «сверкам», отметим некоторые нюансы смысла, которые, как нам представляется, хотел донести или, напротив, утаить Пастернак. В первой части стихотворения он пишет об убийстве творчества, подобном убийству зоркого дикого, но беззащитного животного – рыси, об агонии поэзии, подобной агонии смертельно раненной рыси, об уничтожении поэзии, подобном тому, как выюга засыпает ещё проступающие на белом фоне линии, обратно напоминающие «графлённую в линейку десть», об уничтожении детства (и России) – войной, которую устроили взрослые (и Германия, Европа)...

Рысь по-русски (и по-немецки – **Luchs**) из первой части «Двадцати строф...», как и **гепард** из второй, являются частичными анаграммами фамилии немецкого мыслителя – **Spengler**, его своеобразными персонификациями, участь которых демонстрирует участь и судьбу немецкого мыслителя в «слишком человеческом» мире. Впрочем, текст анаграммируется Пастернаком едва ли не сплошным образом. Например, вот как вчитаны (с учётом чередующихся звонких и глухих согласных) имя и фамилия – «Освальд Шпенглер»: **«Представьте дом, где, пятен лишена / И только шагом схожая с гепардом»**.

Мрачный, смертельный колорит и смысл описанного в восьми строфах был привнесён временем, протекшим с той поры, к которой относятся события, ставшие прототипическими для описываемых. В середине января 1916 г. Пастернак уехал во Всеволодо-Вильву на Урале и поселился у Б.И. Збарского. В одном из первых писем домой (от 21–24 января 1916 г.) поэт едва ли не с восторгом делился: «Сегодня утром я, Збарский, его жена, лаборант-поляк и Егор объездчик ездили расставлять капканы на рысей. – Весь день из кадок каких-то бездонных льётся белизна и рядом с ней как уголь чёрная масса кедровых и еловых лесов, туманных, дымом обволакиваемых гор, – свежест, свет, крупные масштабы, целый день меняют лошадей, шагу пешком не ступая, быстро спускается ночь, сразу везде зажигается само собой электричество, так день проходит за днём» [18: VII, 210].

Зима, участие в охоте на рысей (и, возможно, не слишком приятные последовавшие впечатления от поимки и убийства спутниками попавших в капканы зверей, о чём Пастернак *не* писал), сочинение стихов, музицирование, общение с людьми близкого круга – словом, обстановка уральской жизни, которую в целом Пастернак воспринимал с энтузиазмом, сравнимая с европейской, – в 1924–1925 гг., когда создавалась первая часть «Двадцати строф...», была почти до неузнаваемости обобщена, подвергнута пессимистичному переосмыслению, и «вглядись в ту сторону» в 1-й строфе амбивалентно подразмывает и Запад, и Восток. «Отрезвлению» способствовала история и, очевидно, посвящённый проблеме истории «Закат Европы», за который Шпенглера стали шельмовать и в Европе, и – с идеологических позиций – в советской России.

«Заря» и «вечер» – семантические синонимы «запада/Запада», в то же время слова антонимичные этому географическо-культурному понятию в ракурсе 'время дня как природное явление / сторона света и культурно-цивилизационное понятие'. «<...> к славе подстрекал» содержит намёк на громкую славу Шпенглера после выхода его книги о «закате Европы». Контрастными признаками культуры и цивилизации Европы выступают, с одной стороны, мир стариков/подростков и взрослых и «вуаль», с другой – «ружья» и «крупшовская сталь».

Важнейшее понятие, появляющееся в «Двадцати строках...» и свидетельствующее о влиянии Шпенглера, – понятие пространства (в 4-й строфе). С середины 1920-х оно становится сквозным, наделяется антропоморфными качествами, тематизируется и настойчиво разрабатывается Пастернаком во множестве произведений – как небольших, так и крупных, как поэтических, так и прозаических¹. Семантика пространства у Пастернака, образуя стабильные, сохраняющиеся во всём последующем творчестве комплексы (например, связанность со смертью, городом, творчеством), подразумевает и впитывает развёрнутые интерпретации Шпенглера.

Заметим, что процесс символизации реалий, который наблюдается уже у раннего Пастернака и позволил Ф.А. Степуну называть автора «Доктора Живаго» последним символистом, попал в фокус внимания исследователей, но процессу становления Пастернака как символиста и проявления им себя в таком качестве (притяжениям и отталкиваниям, влияниям и новациям) внимания уделялось, на наш взгляд, недостаточно. Шпенглер – весьма значимая фигура в этом плане. Так, в частности, немецкий мыслитель с пониманием пространства увязывал «на высших ступенях великих культур <...> законченные миры форм отдельных искусств, религиозного, естественнонаучного и *прежде всего математического* мышления. Их общее средство, единственное, которое знает осуществляющая себя душа, есть *символизирование протяженности*, пространства или вещей <...>» [36: 235].

Чрезвычайно много близкого своим взглядам Пастернак как автор «Двадцати строф...», первая часть которых содержит тяготеющие к символам или имеющие символический аспект образы смерти (животного, художника, его детства, мирной жизни и пр.) и связанного со смертью, но также и с жизнью пространства, мог обнаружить и в других пассажах Шпенглера, в которых толковалась семантика пространства. Будучи близок футуристам с их установкой на первобытность, кричащий примитив, разрушение форм (в том числе форм слова) и специфический номинализм, наблюдая кровавые жестокости классовой и политической борьбы эпохи, сталкиваясь с социальными бедами и одичанием конца 1910-х – первой половины 1920-х, Пастернак, читая Шпенглера, мог бы, вероятно, подписаться под многими его рассуждениями, например, о старании первобытного человека, в глубоком изумлении перед смертью, всеми силами своего духа <...> пронять и заковать этот мир протяжённого с его неумолимыми и непреложными лимитами каузальности, мир, полный тёмного всемогущества, постоянно угрожавшего ему концом. <...> всё, что противится нашим ощущениям, предстаёт уже не только “сопротивлением”, вещью, впечатлением, как у животного и всё ещё и у ребёнка, но и выражением. Вещи оказываются не только *действительными* в пределах окружающего мира, но и, сообразно своей “явленности”, получают в пределах миро “*воззрения*” некий *смысл*. Сначала только они имели отношение к человеку, теперь уже и человек имеет к ним отношение. Они стали символами его существования» [36: 328–329].

Начало приведённой цитаты отзовется в творчестве Пастернака много лет спустя. В «Докторе Живаго» он вывернет шпенглеровский пассаж о первобытном человеке в ветхозаветную историю Адама и Евы, но не начавшуюся и требующую именованная для

¹ Проблема пространства в творчестве Пастернака многократно привлекала внимание исследователей. См., в частности, работы, составившие сборник [15]. См. также: [31: 268–281].

предметов, а подошедшую к концу, когда вещи уничтожаются и теряют имена. Об этом Лара говорит вернувшемуся из партизанского плена Юрию Живаго: [18: IV, 400]. Но это – итоговое размышление, «последнее воспоминание» о «Закате Европы». Если же обратиться к литературе 1920-х, то обнаружится, что мотив «бунта вещей» является общим для авангарда¹. Так, шпенглеровскому рассуждению о вещах, в котором уловлено веяние эпохи, созвучно стихотворение Пастернака «Косых картин, летящих ливнями» (1922), отзывающееся на несколько других текстов. Важный источник пастернаковского стихотворения – статья Андрея Белого «Символизм как миропонимание» (1903)². Не менее значима «Трагедия Владимир Маяковский» (1913), одним из первоначальных заглавий которой было «Восстание вещей». Она содержит важный для футуризма мотив: «И вдруг / все вещи / кинулись, / раздирая голос, / скидывать лохмотья изношенных имён» [16: 163; 439 (комментарии)]. Кроме того, «напряжённый “вещизм”», который был «свойствен Пастернаку», «более, чем с футуристами, <...> роднит его с Рильке, развиваясь с детства, в процессе наблюдения за тем, как вещи обихода становились “натурщиками натюрморта”» [25: 48].

Вещь, по Шпенглеру, становится символом существования человека, и такими символами он «защищается» от «знания смерти, в котором раскрывается тайна пространства». «Бунт вещей», утрата ими названий, конец материального мира оставляют человека испуганным и незащищённым. Попыткой защититься становится стремление наделить сохранившие свои имена реалии мира дополнительным символическим значением. Ярким примером такой вторичной символизации в творчестве Пастернака 1920-х гг. становится «пространство». Поэт не изобретает для него новых значений, но использует смыслы, наработанные культурой. И важнейшим смыслом для него предстаёт здесь связь «тайны пространства» со «знанием смерти». Однако, в отличие от Шпенглера, Пастернак идёт от смысла пространства – к пониманию смерти.

К концу 1920-х размышления о смерти становятся у Пастернака неотступными. Они присутствуют в стихах, прозе, письмах... Например, в стихотворении «Рослый стрелок, осторожный охотник» (1928), где проявлен и присутствующий у Шпенглера мотив пугливости («Утром спугни с мочежины озёрной»). Связь первобытного человека (детства человечества) и испуга миром, «угрожавшим ему концом», сопровождаемая мотивом смерти/убийства дикого животного (= творчества) оказалась для Пастернака настолько неразрывной, что была воспроизведена не только в «Двадцати строфах...», но и в автобиографическом очерке «Люди и положения» (1956, 1957): «Ощущения младенчества складывались из элементов испуга и восторга. Сказочностью красок они восходили к двум центральным образам, надо всем господствовавшим и всё объединявшим. К образу медвежьих чучел в экипажных заведениях Каретного ряда и к образу добряка великана, сутулого, косматого, глухо басившего книгоиздателя П.П. Кончаловского, к его семье и к рисункам карандашом, пером и тушью Серова, Врубеля, моего отца и братьев Васнецовых, висевшим в комнатах его квартиры» [18: III, 295–296].

¹ Подробнее о мотиве вещей, восстающих против человека, в литературе первой трети XX века см.: [37: 205–207].

² См.: [26: 51, 151].

Пастернак пишет здесь о детстве в «сказочном» ключе, но за этой смысловой окрашенностью выхваченных памятью важных деталей, а также, возможно, деталей рисунков названных художников, проступает тот же комплекс мотивов и реалий, что и в стихотворении «Рослый стрелок...», написанном до 12 июля 1928 г., когда рукопись книги «Поверх барьеров» была сдана в ГИЗ [21: 417]. Шпенглеровские «враждебность и благоговение» (или мягче: отчуждённость и восхищение), Пастернак приписывает себе-ребёнку в отношении убитого зверя (медведя) и «косматого» «великана» П.П. Кончаловского-старшего (1839–1904). Ровно через год те же отчуждённость и восхищение он почувствует в отношении сына издателя – Дмитрия Петровича Кончаловского (1878–1952) и его семьи. С июля по сентябрь 1929 г. Пастернак с женой и сыном отдыхали на даче под Можайском вместе с семьёй Дмитрия Петровича. Свои ощущения и чувства Пастернак описал в письмах тех месяцев: от 24 июля к родителям и сестрам, от 20 августа к П.Н. Медведеву³, от начала сентября к Ж.Л., Л.О. и Р.И. Пастернакам. Любопытно, что если «Рослый стрелок...» критика привыкла прочитывать как предчувствие Пастернаком смерти, и «рослым стрелком» при этом оказывается советская власть, то биографический эпизод 1929 г. позволяет поместить в эту позицию Д.П. Кончаловского и его семью.

Это стало возможно, поскольку подобная ситуация сложилась и была в поле внимания Пастернака по меньшей мере за два года до написания стихотворения «Рослый стрелок...». В 1920-е гг. на слуху у Пастернака постоянно было имя П.П. Кончаловского – полного тёзки его, Кончаловского, отца. В мастерской художника училась Евгения Владимировна Лурье, ставшая женой Пастернака. Имя П.П. Кончаловского-младшего (1876–1956) появлялось в переписке Пастернака с отцом. Леонид Осипович насмешливо отнёсся к эволюции своего бывшего ученика в сторону передвижнического реализма – см. письмо от 17 марта 1926 г. и комментарии: [20: 280–281]. Борис Леонидович отвечал о П.П. Кончаловском-сыне так, что этот ответ в трансформированном виде можно достаточно легко опознать в «Рослом стрелке...». Скатывание Кончаловского к передвижническому реализму могло видеться Пастернаку убийством искусства. Можно добавить, что П.П. Кончаловский-младший страстно любил охоту, в частности на уток, и мёртвая добыча становилась предметом изображения.

Позже, в «Докторе Живаго» Пастернак выведет фигуру, пародирующую (среди прочих прототипов) Кончаловского, который начинал как авангардист. Это революционер-экстремист Клинцов-Погоревших, везущий с собой в голодную Москву сетку настрелянных уток и дарящий одну из них (селезня) Юрию Живаго, точнее – его жене, и при этом странно веселящийся (намёк на учёбу Е.В. Лурье). Отказ, а затем согласие доктора взять утку, скрытно предвещающие принятие им в недалёком будущем революции и последующее отторжение от неё, кроме прочих источников⁴, соотносятся с «Закатом Европы». Характеризуя противопоставленность «мира как свершения» и «мира как истории», Шпенглер привёл пример вторжения одной картины мира в другую: «Мы воспринимаем

³ Семантика фамилии усиливает ассоциативную связь со «шпенглеровским» смысловым комплексом, проецированным Пастернаком на Кончаловских, о которых он корреспонденту и рассказывал.

⁴ См. подробно: [6: 254–273].

“кусок дичи” как одушевлённое существо и сразу же вслед за этим как продукт питания» [36: 314]. Отказываясь от убитой утки, Живаго отказывается от приятия мира Погоревших как «мира свершения», а принимая этот «продукт питания» «в подарок жене», выражает тем самым свою приверженность к принятию «мира как истории». Тоня, кстати, и воспринимает привезённое как «продукт питания» (и даже больше – находит ему выражение в денежном эквиваленте), последовательно переходя от обобщённого определения его как птицы к узнаванию в нём утки и, наконец, селезня: «– Что это у тебя из свёртка высовывается? Птичий клюв, голова утиная. Какая красота! Дикий селезень! Откуда? Глазам своим не верю! По нынешним временам это целое состояние!» [18: IV, 169].

Согласие доктора взять селезня для жены обладает направленностью, свойственной «миру как истории», и передача подарка станет частью направленной истории последнего, а также частью истории, произошедшей с Живаго. Шпенглеровское противопоставление двух картин мира всякий раз оказывается в основании отношений двух сталкивающихся в «Докторе Живаго» героев, один из которых, революционер, носит двойную фамилию: Клинцова-Погоревших и Живаго; Антипова-Стрельникова и Живаго; Ливерия Микулицына-Лесных и Живаго. Каждая пара являет собой персонификацию «предельно крайних двух начал»: «<...> мир как свершение (Geschehen) отличается от мира как истории (Geschichte). К первому устремлён испытующий взор деятельного человека, государственного мужа и полководца, ко второму – созерцательный взор историка и поэта. В первый вторгаются практически, страдая или действуя; второй подчинён хронологии как великому символу непреложно минувшего» [36: 314].

Шпенглеровские «враждебность и благоговение» Пастернак осознавал в разное время и по различным поводам в отношении обоих братьев Кончаловских, которые в силу несхожих мотивов, относились к нему как к «непонятному и чуждому»¹. Вероятность такого осознания становится выше, если учесть, что эти взгляды, по-видимому, вступали в резонанс с характеристикой самого Пастернака, которую дала в статье «Световой ливень» (1922)² вряд ли читавшая «Закат Европы» М.И. Цветаева: «Внешнее осуществление Пастернака прекрасно: что-то в лице зараз и от араба и от его коня: настороженность, вслушивание, – и вот-вот... Полнейшая готовность к бегу. – Громадная, тоже конская, дикая и робкая рёскость глаз. (Не глаз, а око.) Впечатление, что всегда что-то слушает, непрерывность внимания и – вдруг – прорыв в слово – чаще всего довременное какое-то: точно утёс заговорил или дуб» [32: 232]. Заметим, что данный пассаж полемически отразился в последней строфе «Вступленья» из романа «Спекторский» (1925–1930). В ней содержится и ещё один не слишком явный след реагирования на «Закат Европы».

¹ В письме от начала сентября 1929 г. Пастернак рассказывал родным о том, как виделось ему отношение со стороны семьи Д.П. Кончаловского: «Вначале меня немало стесняла путаная ложность положения, которую я наперёд предполагал, и не был бы собою, если бы не считал обязательной. <...> Объективность (может быть, несправедливая: знаем, дескать, *кто* теперь подымается и *за что* отличают) моего имени и занятия; симпатия, готовая наперёд: родители с родителями дружили, сам нянчил и пр.; вероятная непонятность и чуждость *при этой* гарантированной симпатии (каково же ничтожество, если не трогает даже при такой готовности принять и приветить) и пр. и пр.» – см.: [18: VIII, 353].

² Эту рецензию на книгу «Сестра моя – жизнь» (1922) Пастернак прочитал, очевидно, в июле 1922 г. См. его отзыв в письме от 12 ноября 1922 г. к Цветаевой из Берлина, а также комментарии: [18: VII, 408–414].

История работы над романом свидетельствует, когда именно Пастернак читал Шпенглера или размышлял о его идее отчуждения, вошедшей в упомянутой строфе в сложный симбиоз с образом сумасшедшего старика из «Русалки» (1829–1832) А.С. Пушкина. «“Спекторский” по главам печатался в журналах, окончательный текст был переработан и дописан летом 1930 г.; в 1931 г. вышел отдельной книгой» [18: II, 369, 370 (комментарии)]. Как указывает А.Ю. Сергеева-Клятис, «Вступленье» было написано позже всех остальных частей произведения – «в 1930 г., когда основной текст был уже готов» [28: 102]. Ретроспективный взгляд повествователя помещает изображённое в «рамку» острашения, которая делается тем прочнее («дубовой»), что на пространстве текста предваряет и открывает роман, а во времени его создания – завершает и закрывает: «Чужая даль. Чужой, чужой из труб / **По рвам и шляпам шлёпающий дождик**, / И, отчуждёньем обращённый в дуб, / Чужой, как мельник пушкинский, художник» [18: II, 9]. Пастернак стихами «овеществляет» шпенглеровскую мысль об отчуждении, подразумевая, очевидно, под «художником» и себя, и (намёком) Пушкина, и (совершенно скрытно, анаграмматически) Освальда Шпенглера и внутренне соотнося строфу с идеей немецкого философа об околении культуры и смене её – цивилизацией: «Культура и цивилизация – это рождённый из ландшафта и сложившийся из его околнения механизм. Человек культуры живёт внутренней жизнью, цивилизованный человек – внешней, в пространстве, среди тел и “фактов”. Что один ощущает как судьбу, другой понимает как взаимосвязь причины и следствия. <...> Готическому и дорическому человеку, человеку ионика и барокко весь этот огромный мир форм искусства, религии, нравов, государства, знаний, общества кажется лёгким. Он несёт его и осуществляет, сам того не “зная”. Символика культуры используется им с тем же непринуждённым мастерством, каким обладал в своём искусстве Моцарт. Культура – это самоочевидность. Чувство отчуждённости среди этих форм, некоторой тяжести, отменяющей свободу творчества, вынужденная потребность рассудочно контролировать наличное в целях его сознательного применения, гнёт роковой для всего таинственно-творческой рефлексии – вот первые симптомы изнурённой души. Только больной ощущает свои члены» [36: 539].

Сюжет второй части «Двадцати строф...» переводит внимание с обобщений и «оглядчивости пространства» к конкретике тяжёлого быта постреволюционных лет, посещению (по-видимому, больным) врача-профессора, кабинету последнего и восприятию посетителем-больным улицы после ухода от профессора с рецептом. При наличии ассоциаций с Освальдом Шпенглером, проявляющихся, помимо именованного персонажа «доктором», в анаграммировании его имени и фамилии в строке (с учётом актуализации парности звонких и глухих согласных) «**Профессор старше галок и дерёв**», изображении его работы в тиши кабинета, набитого книгами, вторая часть содержит и следы других претекстов, некоторые из которых могут показаться неожиданными.

Так, вторая часть была написана Пастернаком не только под влиянием романов Ч. Диккенса, в чтение которых он погружался во время недавнего пребывания в Берлине [6: 551–553], но и явно под впечатлением от прослушанной им в чтении М.А. Булгакова повести последнего «Роковые яйца» (1924), во всяком случае – первых четырёх её частей. О высокой вероятности этого свидетельствует то, что писатели присутствовали на литературных собраниях у П.Н. Зайцева и могли познакомиться именно там. В постоянный кружок поэтов, собиравшихся в его квартире в Староконюшенном переулке, «входили

талантливые поэты: Софья Парнок, Павел Антокольский, Борис Пастернак, Бенедикт Лифшиц и другие» [11: 67]. Когда 12 марта 1924 г. Пастернак читал в кружке у Зайцева написанную в феврале повесть «Воздушные пути», то «его слушателями были Софья Парнок, Александр Ромм, Сергей Заяицкий, братья Борис и Лев Горнунги» [21: 371]. Булгаков написал «Роковые яйца» в октябре 1924 г.¹ П.Н. Зайцев кратко описал историю публикации повести и рассказал (к сожалению, без называния всех присутствовавших и указания дат): «Два раза Булгаков читал её у меня в Староконюшенном, сначала кружку поэтов, потом кружку людей, близких к Андрею Белому и Клавдии Николаевне. И сами они были на этом втором чтении. Помню, что Борис Николаевич очень хвалил молодого автора. / Тому и другому кругу слушателей повесть понравилась чрезвычайно. Булгаков читал её, вероятно, и в других литературных кружках» [11: 66].

Пастернак мог быть на одном из этих чтений, но мог и прочитать произведение Булгакова в 1925 г. Поэту могла быть известна в авторском чтении и другая сатирическая повесть – «Собачье сердце», написанная в январе–марте 1925 г., но при жизни автора так и не опубликованная. Как пишет М.О. Чудакова, «Б.В. Горнунг (лингвист, брат Л.В. Горнунга) утверждал в нашей беседе, что в начале 1925 г. Булгаков читал в том же кружке “Собачье сердце” (в 1985 году об этом сообщил в своих воспоминаниях литературовед А.В. Чичерин: Булгаков, “очень худощавый, удивительно обыкновенный (в сравнении с Белым или Пастернаком!), тоже приходил в содружество “Узел” и читал “Роковые яйца” и “Собачье сердце”» [34: 227].

Далее мы сосредоточимся в основном на повести «Роковые яйца», действие которой отнесено в недалёкое и уже благополучное в сравнении с 1924 г. будущее – в 1928 г. Отзвуки этого произведения обнаруживаются в «Двадцати строфах...» в следующих деталях, выдающих чуть более давнее в сравнении с 1925 г. (когда было написано стихотворение) довоенное прошлое. Кроме шпенглеровского и булгаковского пластов смыслов, пониманию второй части стихотворения могут способствовать параллельные места в других текстах Пастернака, например, в «Докторе Живаго». Они открывают, что в стихотворении есть также аллюзии на Маяковского – открытого противника Булгакова. К последнему Пастернак (как это явствует из дальнейших отношений писателей²) испытывал, видимо, определённую и совсем иную симпатию, нежели к Маяковскому. Необходимо учесть и близость многих реалий повести Булгакова – прозе Андрея Белого, некоторыми чертами облика которого наделён профессор Персиков. Фамилия персонажа, кроме прочего, обыгрывает именование одного из важных персонажей «Петербурга» – Шишнарфнэ – «персидским подданным» [1: 291], и от Пастернака, хорошо знавшего творчество Белого, наверняка не укрылась ироничность придуманной Булгаковым фамилии. Заметил ли Пастернак позже, как это сделал сам Булгаков, что образ Персикова повлиял на создание Белым фигуры профессора Коробкина из первого тома романа

¹ Повесть была «впервые опубликована с сокращениями в журнале “Красная панорама” (1925. № 19–22, 24); № 19–21 – под названием “Луч жизни”, № 22, 24 – “Роковые яйца”; полностью – в альманахе “Недра” (1925. Кн. 6), затем в сб.: Булгаков М. Дьяволиада. М.: Недра, 1925; то же, 1926» – см.: [3: III, 541 (комментарии)].

² Об истории взаимоотношений и возможных взаимовлияний писателей см.: [12: 336–359]; [35]; [6: 364–377].

«Москва»³? В «Роковых яйцах» внимание Пастернака мог привлечь не сатирический, а реалистический, социальный, бытовой и нравоописательный аспекты – знаки времени, которыми отмечено повествование. Вероятно, поэтому (или потому, что Пастернак слушал или читал лишь начало повести Булгакова) в стихотворении практически нет следов фантастики «Роковых яиц», возникающей в последних главах. Пастернак не мог не почувствовать и специфическую романтичность повести Булгакова. Не потому ли в первой публикации в альманахе «Писатели – Крыму», М., 1928, стихотворение, работа над которым была обозначена в диапазоне четырёх лет (1924–1927), получило заглавие «Прощание с романтикой»? Разумеется, Пастернак прощался не только со своим «романтическим мироощущением», но и с романтичностью классической литературы от русских авторов до Диккенса, и с неоромантизмом символистов, футуристов и других современников.

Описание кабинета профессора, данное в строках «По круглым корешкам старинных книг / Порхают в искрах дымовые трубы» [18: I, 232], близко к изображению кабинета Перикова. Когда в его институте в зимы 1919–1921 г. от холода умерли все животные, дома у профессора-зоолога всё же топят: «Всё остальное время Периков лежал у себя на Пречистенке на диване, в комнате, до потолка набитой книгами, под пледом, кашлял и смотрел в пасть огненной печурки, которую золочёными стульями топила Марья Степановна» [3: III, 132].

Данное описание содержит и позже появляющуюся в стихотворении Пастернака деталь – кашель профессора. Упоминание Пастернаком шубы и воротника подразумевает, возможно, предмет одежды, описанный О.Э. Мандельштамом в очерке «Шуба» (1921). Шуба с поднятым во время выюги воротником есть также в «Собачьем сердце». По «пальто» Шарик опознаёт в вышедшем из магазина «гражданине, а не товарище» (коим оказывается профессор Преображенский) господина, а не пролетария. Дома тот снимает «тяжёлую шубу на чёрно-бурой лисе с синеватой искрой» [3: III, 222–223, 229].

Ещё один источник – написанный Б.М. Кустодиевым в 1921 г. и ставший знаменитым «Портрет Ф.И. Шалапина», выкупленный и увезённый певцом в эмиграцию во Францию в 1922-м. Кустодиев в том же 1922 г. повторил портрет в уменьшенном варианте, который впоследствии широко выставлялся⁴. У ног Шалапина, очень любившего бильярд (стол для игры фирмы «В.К. Шульц» ему подарила жена, итальянская балерина Иола Торнаги), изображён любимый бульдог Ройка. На портрете барская шуба на Шалапине распахнута. Образ знаменитого певца и связанных с ним реалий отразился (наряду с другими прототипами) позже в «Докторе Живаго» в фигуре Комаровского, прогуливающегося по Кузнецкому с бульдогом Джеком, а также принимающего меры в опустевшем доме Свентичких после выстрела Лары. Детали, из которых формировался образ Шалапина и складывалась его обстановка, в виде значимо отсутствующих проявлены и в четверостишии из «Двадцати строф...»: вместо баса певца и шума шалапинского дома 25–27 на Новинском бульваре, всегда полного гостей, здесь тишина, вместо чёрно-

³ См. об этом воспоминания П.Н. Зайцева (отмечавшего, кстати, влияние на Булгакова романа «Петербург»), приведённые в книге: [34: 232–233].

⁴ Тем интереснее Пастернаку мог быть портрет Шалапина, если учесть, что наряду с многими другими известными художниками портрет певца написал (в 1913 г.) Л.О. Пастернак.

белого французского бульдога с картины (в случае с Комаровским Пастернак сделал его английским) – гепард. «Представьте дом, где, пятен лишена / И только шагом сходя с гепардом, / В одной из крайних комнат тишина, / Облапив шар, ложится под бильярдом» [18: I, 233].

Ещё один ключ к сравнению тишины с гепардом даёт «Доктор Живаго». При этом выявляется другой прототип Комаровского – Маяковский, бывший, кстати, частым партнёром Шалапина по бильярду: «Детали повседневной жизни Комаровского полностью согласуются с бытом Маяковского. Как и Маяковский, боявшийся инфекций, Комаровский живёт в квартире, в которой нет “ни пылинки, ни пятнышка, как в операционной” (3, 47)» [27: 40]. Известны свидетельства о том, что и Булгаков любил играть в бильярд с Маяковским¹. Пастернак знал об увлечении коллеги по футуризму, а возможно, и о его партиях с Булгаковым.

Анаграммирование в строке «И только шагом сходя с гепардом» фамилии Шпенглера, отмеченное выше, поддерживает тему тишины: Шпенглер работал над «Закатом Европы» в уединении. В тишине над «лучом новой жизни» трудится и булгаковский профессор Персигов.

Строка «А рядом, в шапке крапчатой, декабрь», вновь актуализируя детали «Портрета Ф.И. Шалапина» – шапку (хотя и не крапчатую, не заснеженную) и зиму (не декабрь, но масленицу), в то же время отсылает к стихам Маяковского (и так же инверсирует их). Это те же стихи, что позже будут интертекстуально вчитываться Пастернаком в образ Комаровского. Как определил И.П. Смирнов, «приезд Комаровского в Юртин описывается Пастернаком так, что это место романа наполняется интертекстуальными ассоциациями с началом “Облака в штанах”»: “Вот и *вечер* / в ночную жуть / *ушёл от окон*; / хмурый, *декабрь*. / В дряхлую спину хочотут и ржут / *канделябры*” [16: I, 176]. Ср.: “Было уже *поздно*. Освобождаемый временами от нагара *фитилёк светильни с треском разгорался*, ярко освещая комнату. Потом всё снова погружалось во мрак <...>. А Комаровский *всё не уходил*. Его присутствие томило <...> как угнетала ледяная *декабрьская темнота за окном*”» [27: 41–42].

Однако, тишина в доме профессора из «Двадцати строф...» не оттого, что там нет людей – напротив, идёт приём. Остаток строфоида актуализирует врачебную тему и вводит одну из важнейших в этой части стихотворения – «фаустовскую» тему, важную и для Шпенглера, и для Булгакова, и для самого Пастернака. «В часы, когда у доктора приём, / Салон безмолвен, как салон на вате. / Мы колокольни в окнах застаём / В заботе об отнявшемся набате². / Какое-то ручное вещество / Вертит хвостом, волною хлора зыблясь. / Его в квартире держат для того, / Чтоб пациенты дверью не ошиблись» [18: I, 233]. «Отнявшийся набат» предстаёт здесь знаком времени – воинствующей атеистической современности, уничтожающей историю, церковь. В то же время это знак присутствия демонической силы, «духа отрицанья». «Вещество» (под которым может подразумеваться хлороформ) и «пациенты» – явные указания на то, что профессор – врач, что подкрепляет ассоциацию с В.И. Далем и гётевским доктором Фаустом и включает в число

¹ Об игре Булгакова и Маяковского в бильярд см. относящиеся к концу 1920-х гг. воспоминания: [10: 439].

² О целенаправленном уничтожении советской властью колоколов в 1920–1930-е гг. см.: [13].

прототипов безымянного профессора писавшего о врачах и профессорах и имевшего профессоров в семье³ врача Булгакова. Но если в стихотворении назначением вещества определено опознание пациента кабинета профессора, привлечение в правильном направлении, то в «Роковых яйцах» профессор Персиков, начавший опыты с красным луком на пресмыкающихся, вынужден после начавшегося в огромных масштабах размножения травить их: «Через неделю и сам учёный почувствовал, что он шалее. Институт наполнился запахом эфира и цианистого кали, которым чуть-чуть не отравился Панкрат, не вовремя снявший маску» [3: III, 142].

Впрочем, процитированные строки вводят множественные аллюзии и на «Собаچه сердце». Это прооперированный профессором Преображенским бездомный пёс Шарик, как по волшебству становящийся человеком Шариковым, чем пародируется превращение чёрного пуделя в Мефистофеля в «Фаусте» И.В. Гёте. Это и приём профессором Преображенским пациентов, свидетелем чего становится забинтованный Шарик, появление Швондера и его подчинённых – «имя им легион», восприятие псом запахов, особенно запаха хлороформа, которым его перед двумя операциями по пересадке гипофиза усыпляет доктор Борменталь.

Слушая или читая «Роковые яйца», Пастернак не мог не обратить внимания на важный слой мотивов, выявляющих интертекстуальные связи и этой повести Булгакова с «Фаустом». Излишне говорить, что Булгаков и Пастернак отлично знали и высоко ценили трагедию, а позже Пастернак перевёл её⁴. В конце 1924 – начале 1925-го и в последующие годы «Фауст» был в центре внимания Пастернака и независимо от чужих интерпретаций: он собирался переводить трагедию вместе с М.И. Цветаевой⁵. Зная о том, какое значение Гёте имел и для Шпенглера, Пастернак строил своё произведение с учётом трактовок обоих авторов (а возможно, и других), которые представляли «посредниками» между ним и Гёте и конкурентами в понимании произведений великого писателя. Так, в приведённых выше строках Пастернака можно увидеть аллюзию на эпизод «Фауста», поданную в сочетании с реакцией на рецепцию трагедии Гёте Булгаковым. Это эпизод, когда Мефистофель в длинной одежде Фауста вызывается подменить последнего в разговоре с пришедшим студентом. На приветствие последнего он отвечает словами, которые в инверсированном виде узнаются в речи пастернаковского профессора: «Душевно тронут и польщён. / Таких, как я, здесь легион» [19: III, 60]⁶. Далее в

³ Наиболее вероятный прототип профессора Преображенского – дядя Булгакова (брат матери) врач-гинеколог Н.М. Покровский. О профессоре А.Н. Северцове как прототипе Персикова см.: [34: 242–244].

⁴ С августа 1948 г. по февраль 1949-го была переведена первая часть «Фауста», с осени 1950-го по август 1951-го – вторая. В июне–июле 1953 г. Пастернак переработал перевод в корректуре. О значении Гёте для Пастернака и фаустианских мотивах в его творчестве (в основном в «Докторе Живаго») см., в частности: [14: 491–515]; [22: 221–232]; [8: 98–106]; [24: 107–187].

⁵ Указано в статье: [14: 498]. О предполагавшейся совместной работе Пастернак сообщал в письме от 12 мая 1929 г. Через семь месяцев, в письме от 1 декабря 1929 г. он написал (на полях): «Из Гёте ни для тебя, ни для меня ничего не вышло» – см.: [33: 455–456, 460].

⁶ Дословное совпадение позднейшего перевода с соответствующим местом «Двадцати строф...» лишь подтверждает, что источником образа было не только Евангелие от Марка как первоисточник, но и «Фауст».

разговоре Мефистофель высказывает мысли, очевидно, бывшие важными и для Булгакова, создававшего портрет профессора Персикова, и для Пастернака, перевернувшего внутреннюю дьявольщину ситуации ‘Мефистофель (= Фауст) – студент’ в демонизм отношений ‘профессор – посетители’, причём бесовщина сто лет спустя после завершения «Фауста» стала исходить от множества приходящих, а не от единственных в своём роде Мефистофеля и Фауста.

«Но, даже генезис узнав / Таинственного мироздания / И вещества живой состав, / Живой не создадите ткани. / Во всём подслушать жизнь стремясь, / Спешат явления обездуть, / Забыв, что если в них нарушить / Одушевляющую связь, / То больше нечего и слушать. / “Encheiresis naturae” – вот / Как это химия зовёт» [19: III, 62].

Реалии следующего отрывка и совпадают, и значимо контрастируют с булгаковскими и гётевскими, а звукопись первых двух строк вновь складывается в анаграмму «Освальд Шпенглер» («Oswald Spengler»).

«Профессор старше галок и дерёв. / Он пепельницу порет папиросой. / Что в том ему, что этот гость здоров? / Не суйся в дом без вызова и спросу. / На нём манишка и сюртук до пят, / Закашлявшись и, видимо, ослышась, / Он отвечает явно невпопад: / “Не нервничать и избегать излишеств”. / А после – в вопль: “Я, право, утомлён! / Вы про своё, а я сиди и слушай? / А ежели вам имя легион? / Попробуйте гимнастику и души”» [18: I, 233].

Булгаковскому Персикову 58 лет, но своего профессора Пастернак делает гораздо старше, хотя его так же отличают старомодность костюма и речи. В обоих произведениях старомодность (а в булгаковском ещё и травестийная старомодность Рокка-«Мефистофеля») работает на узнаваемость гётевского претекста. Обхождение с папиросой напоминает заядлого курильщика папирос Маяковского. Много курил и Булгаков. Отношение же к посетителям возвращает к булгаковскому Персикову, лицо которого «вечно носило на себе несколько капризный отпечаток», и который «был очень вспыльчив, но отходчив» [3: III, 129, 130].

Отношение пастернаковского профессора к посетителям довольно странное и вызывает вопросы, на которые пока комментаторы и исследователи ответов не давали. «Что в том ему, что этот гость здоров? / Не суйся в дом без вызова и спросу». Если бы профессор был врачом, то ему как раз было бы дело до того, здоров или нет тот или иной пришедший. Ещё один момент, вызывающий недоумение: почему посетители приходят «без вызова и спросу», тем более что они здоровы, и почему названы они «гостями», а не «пациентами»? Почему он раздражён, но всё же что-то отвечает одному из приходящих? Ответы на эти вопросы находим и в «Собаьем сердце» в сценах приёма «известного общественного деятеля», прихода Швондера с подручными [3: III, 238–245], и в главе IV повести «Роковые яйца», где повествуется о том, как на приём к Персикову прорвался, как значилось на визитной карточке, «АЛЬФРЕД АРКАДЬЕВИЧ / БРОНСКИЙ / Сотрудник московских журналов – / “Красный Огонёк”, “Красный Перец”, / “Красный Журнал”, “Красный Проектор” / и газеты “Красная Вечерняя Москва»». Когда профессор, несмотря на это, не принимает, посетитель передаёт угрожающее добавление: «и сотрудник сатирического журнала “Красный Ворон”, издания ГПУ» [3: III, 144]. Комичность усиливается тем, что эпизод актуализирует, выворачивая наизнанку, претекст: Бронский бросает решающий аргумент подобно Фёдору Павловичу Карамазову, сделавшему

приписку «и цыплёночку» на конверте с тремя тысячами рублей, надписанном: «Ангелу моему Грушеньке, если захочет прийти» [9: XIV, 248]. Периков часто, если не хронически утомлён, о чём говорит сам, или это отмечают другие персонажи. Он раздражённо кричит, объясняясь с Бронским и другими репортёрами: «– Какие такие объяснения по всему миру? – завыл Периков визгливо и пожелтев. – Я не обязан вам давать объяснения и ничего такого... Я занят... страшно занят» [3: III, 145–146]. Так же утомлён и так же кричит профессор у Пастернака, не спрашивая очередного посетителя, но утверждая: «А ежели вам имя легион?» Это сравнение легко разгадываемо, так что даже странно, что оно не стало поводом для обвинений Пастернака в антисоветском настрое. Возможно, так и случилось бы, если бы поэт чётко определил, на кого именно оно обращено. Однако, такую конкретику являют претексты, для современников Пастернака, по-видимому, совершенно неожиданные: «Собачье сердце» и «Роковые яйца». Пастернак устами своего профессора намекает на тех, кто и для Булгакова отождествлялся с бесами, – на большевиков и пролетариат. Он, вроде бы, отводит прямое отождествление, двусмысленно относя действие к довоенному времени, однако этот камуфляж фиктивен.

«Легионом» именуют себя демоны, которых Христос изгнал из человека в Гадаре: «Ибо *Иисус* сказал ему: выйди, дух нечистый, из сего человека. И спросил его: как тебе имя? И он сказал в ответ: легион имя мне, потому что нас много. И много просили Его, чтобы не высылал их вон из страны той» [Мк. 5: 8–10]. «Исцелению бесноватых в стране Гадаринской» как одному из Чудес Христовых вполне соответствует рекомендация пастернаковского профессора: «Попробуйте гимнастику и души». Это «рецепт» включает в работу актуальную после революции евангельскую притчу, продолжающую разговор Христа с «духом нечистым»: «Паслось же там при горе большое стадо свиней. И просили Его все бесы, говоря: пошли нас в свиней, чтобы нам войти в них. Иисус тотчас позволил им. И нечистые духи, выйдя, вошли в свиней; и устремилось стадо с крутизны в море, а их было около двух тысяч; и потонули в море» [Мк. 5: 11–13].

Высказанные профессором слова – завуалированное предложение неразличимым для него посетителям повторить участь нечистых духов. В бытовом, житейском же плане оно вполне естественно для рекомендации пациентам, душевное нездоровье которых проясняется, судя по временам, без особых трудностей. И неразличимость посетителей, которым предлагается один рецепт, и единый диагноз, который предполагается поставленным, судя по рецепту, были бы достаточно странны, если бы подразумевался обычный врач и не было булгаковского претекста. Так, профессор Периков не врач-психиатр, а учёный-зоолог, и приступают к нему, подобно тому, как демоны – к Христу, связанные с ГПУ и гонящиеся за сенсацией репортёры изданий, имеющих в названиях определение «Красный». Упоминание Булгаковым профессора Г.И. Россолимо, занимавшегося невропатологией, предполагает такую рекомендацию. И Пастернак, по-видимому, обратил внимание на фамилию известного специалиста. Нервное заболевание пациента подтверждается в следующем строфоиде, изображающем состояние лирического субъекта, который, по-видимому, ночь после посещения профессора провёл, шатаясь по улицам в состоянии бессонницы.

Отнесение действия к довоенному времени позволило Пастернаку скрыть то, что в фокусе внимания была действительность послереволюционная – разруха. Подтверждение этому – параллель из «Доктора Живаго»: эпизод, когда Живаго ходит пешком к

заболевшей тифом, а затем заболевает и видит в бреду две Садовые [18: IV, 205]. Претекстом же следующей строфы (и в силу параллелизма с нею – отмеченного эпизода романа) стала ситуация, сменяющая сцену приёма Бронского, а также ещё одного репортёра – толстого «капитана дальнего плавания» (отсюда: «избегать излишеств»), и отказа по телефону немецкому репортёру – ситуация выхода и пребывания профессора Персикова (но также и пациента, побывавшего на приёме у врача и получившего рецепт на лекарство) или Шарикова, вновь ставшего Шариком, на улице.

«И улица меняется в лице, / И ветер машет вырванным рецептом, / И пять бульваров мечутся в кольце, / Зализывая рельсы за прицепом. / И ночь горит, как старый банный сруб, / Занявшийся от ерунды какой-то, / Насилу побеждённая к утру / Из поданных бессонницей брандспойтов. / Туман на щепки колет тротуар, / Пожарные бредут за калачами, / И стужа ставит чащам самовар / Лучинами зари и каланчами. / Вся в копоти, с чугунной гирей мги / Синее твердь и, вмиг воспламенившись, / Хватает клубья искр, как сапоги, / И втаскивает дым за голенища. /» [18: I, 233–234].

Данная статья – лишь небольшая часть возможной и необходимой работы по выявлению литературных и других источников, на которые ориентировался и на которые отзывался Пастернак в процессе формирования, углубления и уточнения своей философии истории, особенно интенсивно проходившем в середине 1920-х гг. Особенно важной в этом отношении представляется «Закат Европы» О. Шпенглера, анализ влияния которого на творчество Пастернака – задача на перспективу.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Белый А.* Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Изд. подг. Л.К. Долгополов. М.: Наука, 1981. 696 с.
2. *Брюханова Ю.М.* Творчество Б. Пастернака как художественная версия философии жизни. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Томск: 2009. 22 с.
3. *Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 8 т. Сост., подг. текстов, предисл., коммент., подбор илл. В.И. Лосева. Т. 3. СПб.: Азбука-классика, 2002. 592 с.
4. *Буров С.Г.* «Повесть о двух городах» Ч. Диккенса в «Докторе Живаго» Б. Пастернака // *Русская литература*, 2004. № 2. С. 90–134.
5. *Буров С.Г.* Пастернак и Чаадаев. Пятигорск: Изд. ПГЛУ, 2009. 218 с.
6. *Буров С.Г.* Игры смыслов у Пастернака. М.: Изд. центр «Азбуковник», 2011. 639 с.
7. *Буров С.Г.* Пастернак на эзотерическом перекрёстке: масонство и алхимия в «Докторе Живаго». М.: Энигма, 2018. 736 с.
8. *Горелик Л.Л.* «Второе рождение» как книга стихов и как гётевское «Wiedergeburt» // Пастернаковский сборник: статьи и публикации. Вып. I. Редколл.: А.Л. Оборина, Е.В. Пастернак. М.: РГГУ, 2011. С. 98–106.
9. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 14. Л.: Наука, 1976. 512 с.
10. *Ермолинский С.* Из записей разных лет // Воспоминания о Михаиле Булгакове. Сборник. Сост. Е.С. Булгакова и С.А. Ляндрес. М.: Советский писатель, 1988. С. 428–482.
11. *Зайцев П.Н.* Последние десять лет жизни Андрея Белого. Литературные встречи. Сост. М.Л. Спивак; вступ. ст. Дж. Малмстада, М.Л. Спивак. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 752 с.

12. *Иванова Н.* Борис Пастернак. Времена жизни. М.: Время, 2007. 464 с.
13. *Козлов В.Ф.* Гибель церковных колоколов в 1920–1930-е годы // <http://www.kolokola.ru/history/gibell.htm>
14. *Копелев Л.* Фаустовский мир Бориса Пастернака // Boris Pasternak 1890–1960. Colloque de Cerisy-la-Salle (11–14 septembre 1975). Paris: Institut d'études slaves, 1979. Pp. 491–515.
15. Любовь пространства... Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. Отв. ред. В.В. Абашев. М.: Языки славянской культуры, 2008. 424 с.
16. *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. 464 с.
17. *Панова Л.Г.* «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2003. 808 с.
18. *Пастернак Б.* Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 т. Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак. М.: СЛОВО/SLOVO, 2003–2005.
19. *Пастернак Б.* Собр. переводов: В 5 т. Т. 3. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2003.
20. *Пастернак Б.* Письма к родителям и сёстрам. 1907–1960. Вступ. ст., коммент. и подг. текста Е.Б. и Е.В. Пастернаков. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 896 с.
21. *Пастернак Е.* Борис Пастернак. Биография. М.: Цитадель, 1997. 728 с.
22. *Пастернак Е.В.* Опыт русского Фауста // Любовь пространства... Поэтика места в творчестве Бориса Пастернака. Отв. ред. В.В. Абашев. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 221–232.
23. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4-е. Т. 5. Л.: Наука, Ленинградское отд., 1978. 528 с.
24. *Седакова О.А.* Символ и сила. Гётевская мысль в «Докторе Живаго» // Пастернаковский сборник: статьи и публикации. Вып. I. Редколл.: А.Л. Оборина, Е.В. Пастернак. М.: РГГУ, 2011. С. 107–187.
25. *Симпличо Д. де.* Б. Пастернак и живопись // Мир Пастернака. Каталог выставки к «Декабрьским вечерам» в Гос. музее изобр. искусств им. А.С. Пушкина. Сост. каталога Е.С. Левитин; с уч. Н.А. Борисовской и В.В. Леонovichа. М.: Советский художник, 1989. С. 46–54.
26. *Смирнов И.П.* Порождение интертекста. (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. 192 с.
27. *Смирнов И.П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое литературное обозрение, 1996. 208 с.
28. «Спекторский» Бориса Пастернака: Замысел и реализация. Сост., вступ. ст. и коммент. А.Ю. Сергеевой-Клятис. М.: Совпадение, 2007. 231 с.
29. *Степанова А.А.* Поэтология фаустовской культуры. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг. Монография. Днепропетровск: Днепропетровский ун-т им. А. Нобеля, 2013. 496 с.
30. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. Изд. подг. Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова. М.: Наука, 1977. 575 с.
31. *Фатеева Н.А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с.

32. *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. Сост., подг. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. Т. 5. М.: Эллис Лак, 1994. 720 с.
33. *Цветаева М., Пастернак Б.* Чрез лихолетие эпохи...: Письма 1922–1936 годов. Изд. подг. Е.Б. Коркиной и И.Д. Шевеленко. Предисл. И.Д. Шевеленко. М.: Изд. АСТ, 2016. 656 с.
34. *Чудакова М.* Жизнеописание Михаила Булгакова. М.: Книга, 1988. 496 с.
35. *Чудакова М.* Булгаков и Пастернак. М.: Музей М.А. Булгакова, 2010. 44 с.
36. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. I. Гештальт и действительность. Пер. с немецкого, вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993. 668 с.
37. *Щеглов Ю.К.* Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2009. 656 с.
38. *Reddaway D.* Pasternak, Spengler, and Quantum Mechanics: Constants, Variables, and Chains of Equations // Russian Literature, XXX (1992). Pp. 37–70.

УДК 821.161.1 – 1 (043.3)

Волошин М. М., канд. филол. наук, доцент

Национальный университет «Львівська політехніка», Львов

УКРАИНА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ В. Г. МАЛАХИЕВОЙ-МИРОВИЧ

В статье проанализирован украинский сегмент художественного мира поэтессы киевского происхождения В. Г. Малахиейвой-Мирович (1869 – 1954). В соотнесении с биографическим и историческим контекстами рассмотрены ее стихотворения, в которых воссоздан образ Украины как «утраченного рая». На материале стихов и дневника Малахиейвой выявлено также украинское начало в ее поэтической идентичности и в субъектной сфере ее поэзии.

Ключевые слова: *В. Г. Малахиейва-Мирович, Украина, поэтический мир, лирическое «я».*

Поэтический мир В. Г. Малахиейвой-Мирович в целом воплощает близкую к романтическому (или символистскому) «двомирию» модель, в которой объекты и реалии материального, физического мира получают ценность и смысл только при наличии в них духовного, вечного измерения. К таким реалиям относятся и те, что связаны с родиной поэтессы – Украиной, и сам образ Украины, возникая как в стихах, так и на страницах ее дневника, наполняется важными смыслами, включаясь в круг образов, формирующих ценностный уровень ее художественного мира.

С моделью двомирия, прежде всего, в поэзии Малахиейвой связано образное оформление далекого идеального мира. Он ассоциируется с утраченным раем, воспоминания о котором часто посещают душу во сне: «Тоскует дух, и снятся ему страны, Каких в

© *Волошин М. М.*, 2020

пределах жизни нет» [1, с. 96]; «Жизнь засыпает на ходу, / И смутный сон в нее теснится: / Земля в неведомых цветах. / Жемчужно-алые прибои» [1, с. 289]. Примечательно, что в качестве утраченного рая, которого уже нет в земном пространстве, в одном из стихотворений 1939 г. выступает Украина:

Из моей тоски о природе
Сегодняшней ночью
Расцвел чудесный сон.
Какое буйное золото
Небывало роскошных нив!..
Ветряков недвижимых крылья
В синеве украинского неба,
Над рекой дремотные ивы,
Аромат помятых трав...
...Но вкрались в сон томленья
О том, что нет переправы
На тот блаженный берег
За неширокой рекой...
И сон улетел, и проснулась
Душа в неизбывной тоске [1, с. 405].

Не настаивая на своей версии этого стихотворения, можем все-таки предположить, что Украина здесь превратилась в образ утраченного рая не столько из-за того, что стала не слишком физически доступной для бесприютной и нищей поэтессы, которой уже не к кому было приезжать в эти годы на родину, но и в силу того, что довелось пережить этому краю «небывало роскошных нив». Из дневниковых записей Малахиевой за 1933-34 гг. понятно, что трагедия голодомора была ее постоянной болью в это время, о чем свидетельствует, например, такая запись от 7 мая 1933 г.: «Какой страшной зловещей старухой была я час тому назад. В булочной. Продавщица не хотела отрезать от моего хлеба кусок, который нужно было дать тающему от голода украинцу. Она была ничем не занята и даже играла ножом, а мне в ответ на просьбу говорила: «Проходите, гражданка, не стойте у прилавка». И тут я завопила (и даже кулаком по прилавку застучала): «Вот этот самый нож может пополам вашу жизнь разрезать. И будете ходить под окнами, и никто не даст корки хлеба, узнаете, что значит голод, тогда вспомните этот день и этот час». Она смутилась и стала озиаться, вероятно, хотела позвать приказчика, чтоб меня вывели. В очереди кто-то засмеялся.

...я, совсем уже как Иеремия и даже не своим голосом, выкрикала что-то пророчески-грозное о сердцах, поросших волчьей шерстью, о камнях мостовой, которые будут есть вместо хлеба те, кто еще не понимает, что такое голод, и об ожесточении, об окаменении, об озверении. Уже никто не улыбался, а меня, кажется, серьезно собирались вывести. Вдруг из-за прилавка какой-то детина с проломленным носом, украинец, примирительно прошептал: «Бабуся, бабусенька». Мы с ним вышли при жутком молчании всех. И подумали, верно, что я сумасшедшая» [2, с. 105-106].

Нужно добавить к сказанному, что Украина как воплощение рая на земле, но пока без трагедийно-мемориальных коннотаций, возникает и в более раннем стихотворении Малахивой – в написанном в 1931 г. «Вдалеке туманным силуэтом...», где пространство Украины как «иное», не совсем поюстороннее задано уже в первой строфе сравнением тополей с мачтами, которые царят в небе, как «в море голубого света» [1, с. 384]. После этого и вся Украина (даже с вполне конкретной «станцией», упомянутой в следующих строках) воспринимается как страна, погруженная в это «море голубого света» и застывшая в совершенстве своего пейзажа:

Станция. Могучие каштаны.
Женственных акаций кружева.
А в степи высокая трава
По верхам колышется майданов.

Плавно реет коршун в небе синем,
Серебрится зеркало реки.
Хутора, левады, ветряки...
Украина это, Украина [1, с. 384].

Таким образом, можем констатировать, что в географическом оформлении идеального, сакрализованного полюса художественного пространства в поэзии Малахивой Украина заняла заметное место, а образ родины стал для поэтессы одним из существенных воплощений мифологемы утраченного рая.

Другой ценностно значимый контекст, в котором определенное место занимает и украинская составляющая, – это контекст творчества и формирования идеального образа поэта у Малахивой и соответствующих ему вариантов авторского лирического «я». Идеал поэта для нее связан с христианскими ценностями смирения, нестяжательства, отвержения материального мира ради жизни в мире духовном. Таким предстает поэт в стихотворении «Нищему поэту», и с ним соотносится и лирическое «я» автора:

Я люблю тебя за это,
Сердце нищего поэта,
Что тебе не страшно жить,
По дворам с сумой ходить...
.....
Не желать приюта в мире,
На своей бандуре-лире
Славя тайну бытия
И надзвездные края [1, с. 382].

В стихотворении «Нищему поэту» привлекает внимание также образ «бандуры-лиры», с помощью которого актуализируется украинский компонент поэтического мира и лирического «я» Малахивой.

Мы видим, что идеал поэта, предельно близкий ей, воплощается здесь в образе украинского бродячего бандуриста. И нужно отметить, что наличие украинского компонента на субъектно-образном уровне художественного мира поэтессы не единично, поэтическая идентичность выстраивается с актуализацией украинского контекста не только в стихотворении «Нищему поэту». Стихотворений такого рода немного, поэтому преувеличивать значимость украинской идентичности в лирическом мире поэтессы не следует, однако и проигнорировать ее было бы неправильно, поскольку она вносит специфический оттенок в ее поэзию.

Актуализация украинской идентичности может проявляться у Малахивой, прежде всего, в позиции солидарности, эмпатии и т.п. с украинскими персонажами ее стихов. Например, в стихотворении 1929 г. «Рыбак Андрей сказал сурово...» такая позиция выражена в украинизации не только речи героя, но и авторской речи: «Рыбак Андрей на поздний ужин / С недобрый поглядом идет» [1, с. 157]. Украинский рыбак по имени Андрей здесь выступает носителем суровой и справедливой жизненной правды, которую игнорируют легкомысленные дачники, и если они изображены иронически («помчался дачник... играть в любимый волей-бол», «отцы семейств, матроны-дамы, / Подростки, барышни в цвету / С остервенением упрямо / Мяч отбивают налету» [1, с. 157]), то образ рыбака наделен настоящей значительностью, в том числе, и за счет легкой переключки с евангельскими фигурами апостолов-рыбаков Симона и Андрея, которые становятся героями другого стихотворения Малахивой – «У моря Галилейского ладья...» (1926 г.). И речь рыбака Андрея, усиливая параллель с Евангелием, звучит почти пророчески, и при этом у нее сохранен украинский колорит: «И вам работать час пришел»; «Панам, ма-буть, байдуже, / Какая хмара повстает» [1, с. 157].

Интересно дополняют друг друга стихи и дневник Малахивой, позволяя более точно проанализировать украинскую составляющую идентичности поэтессы. Например, сопоставим стихотворение об Украине «Вдалеке туманным силуэтом...», написанное 19 сентября 1931 г., с дневниковой записью, сделанной в Киеве 20 сентября 1931 г. В стихотворении, как было рассмотрено ранее, образ Украины наделен чертами рая на земле, встреча с которым порождает восхищение красотой этой земли и радость ее узнавания: «Украина это, Украина» [1, с. 384]. В дневниковой записи находим более пространное объяснение того, что значила для Малахивой встреча с Украиной после долгой разлуки и какими смыслами наделено было для нее пространство родины. Как видно из текста, Киев воспринимается поэтессой как не просто город детства, по отношению к которому любой человек чувствует ностальгию. Киев стал для Малахивой сакральным пространством, в котором сформировались для нее все высшие ценности: «И такой голубоглазой, ясноглазой, божественно прозрачной лазури, как в здешнем небе, нет во всем мире. Сквозь эту лазурь просвечивают ангельские крылья и лик Христа... И еще что-то неназываемое, упоительно-прекрасное, тайна, которую потом душа старалась уместить в словах: Истина, Красота, Любовь» [2, с. 57]. В дневнике, таким образом, сакральным статусом наделен Киев, тогда как в стихотворении вся Украина мифологизируется как идеально-прекрасное, «райское» пространство.

Особое отношение к Киеву проявляется не только в тех многочисленных записях, где Малахива вспоминает его как город детства и юности. Обида за этот город, столь любимый ею, звучит в записи 1936 г., где рассказывается о скандале с расформированием

2-го МХАТа: «...причина катастрофы кроется в ослушничестве, действительно необъяснимом, и в нетактичности некоторых из столпов театра, с которой они воспротивились предложению переехать (на 5 или даже на 3 года) в Киев... Им предлагалась и квартира, и двойные оклады, и даже автомобили. И при этом Киев, культурный центр, столица Украины, с его чудесным климатом, а не какая-нибудь Чухлома или Тмутаракань. А отнесли они к предложению так, точно это действительно была ссылка...» [2, с. 239]. Здесь видно, что восприятие столицы Украины у Малахивой очень отличалось от ее восприятия москвичами, которые относились к Киеву как к далекой и чуждой провинции.

И в образе Киева как города детства для Малахивой, в его атмосфере украинская составляющая была, как можно убедиться из дневниковых записей, органично соединена с русской. Прежде всего, она проявилась в постоянном присутствии украинской речи и украинских песен в жизни автора дневника. Например, она вспоминает, что «ночи на Днепре» с друзьями в юности всегда сопровождалась пением украинских песен: «...разлив песен о могиле, которая с ветром гомонила, о черном Сагайдачном, о «хлопцях-баламутах», о «червоной калине над криницей»» [2, с. 31]. Так же естественно было и для ее друга юности Константина Тарасова петь именно украинский вариант «Интернационала»: «Чуеш – сурми заграли, / Час розплати настав» [2, с. 236]. С фиксации встречи с украинским языком после долгого перерыва начинается и запись от 20 сентября 1931 г.: «Украинская речь – интонации песни, смеха, юмора и резонерства. Или равнодушной и высокомерной тупости» [2, с. 56]. Эта характеристика выглядит как попытка раскрыть те и положительные, и отрицательные черты национального украинского характера, которые, по мнению Малахивой, проявлены в звучании речи. Очевидно, что она не воспринимает украинский язык как родной, но проявляет по отношению к нему одновременно и отчужденность, и интерес. За этой записью ощущается опыт взаимодействия с украинской национально-языковой средой, который так или иначе отразился на собственной идентичности автора записи.

Заметное место занимают в дневнике Малахивой и образы украинцев. Упомянув их, Малахива всегда указывает на национальность, тем самым одновременно и проявляя собственную идентичность как неукраинскую (поскольку украинец воспринимается как «другой»), и, в то же время, выделяя украинское начало в других как лично значимое для своего восприятия. Например, в одной из записей 1934 г. Малахива вспоминает «доктора П., красивого украинца» [2, с. 161], который в ее жизни оставил далеко не однозначный след, однако в итоге автор подчеркивает в его личности жизнелюбие и привязанность к «земле, которую он любил несмелой, жадной любовью, детям которой он служил... с хорошим человеческим участием, которое так красило его говорящие, мерцающие почти физическим излучением, ласкающие глаза» [2, с. 163].

В записях 1932-33 гг. постоянно возникают и трагические образы голодающих украинцев: «Каждый день стучатся в калитку голодные украинцы. Иные в пришибленном виде, с потухшим взором. Иные, помоложе, с мрачно ненавидящими глазами. Ненависть... от смутного представления, что мы – частица той Москвы, которая забрала у них всю «худобу» и пустила их по миру. Дашь ржаные или еще какие-то якобы русские сухари, такие, что даже в кипятке не размокают. Воображала, с какими проклятиями они грызут их где-нибудь под откосом у вокзала» [2, с. 75]. И в украинском слове «худоба»,

и в понимании той природы ненависти к «Москве», которая читается в глазах голодных украинцев, вновь проявляется эмпатия, способность Малахиевой внутренне отождествиться с погибающими от голода земляками. Так же и в следующей записи, вновь передающей трагедию голодомора через формулировку на украинском языке: «Украинцы. Серые, черные, желтые от голода лица. «Не треба жити» – слышала от троих в разное время. Дети. С тусклыми, покорно умирающими глазами зарезанных ягнят.

Самоубийство Скрипника – наркома Украины. «Не треба жити». Не мог вынести» [2, с. 118].

Прибегает Малахиева к украинскому языку и тогда, когда на нем более выразительно звучат духовно значимые для нее понятия. Так, то, что по-русски обозначается формулой «смертный (последний) путь», по-украински обозначается намного адекватнее метафизическому мировосприятию Малахиевой: «По-украински об этом хорошо – «велька дорога» – умирание, смертный час» [2, с. 424]. Такие записи свидетельствуют о постоянном присутствии украинского языка в сознании поэтессы и, следовательно, о наличии украинского компонента в ее идентичности.

Итак, как показал анализ стихотворений и дневниковых записей В. Г. Малахиевой-Мирович, в ее поэтической мифологии Украина становится воплощением «утраченного рая», а украинская идентичность поэтессы проявляется в эмпатии по отношению к героям-украинцам ее стихов и дневниковых записей, а также в употреблении украинского языка не только в речи героев, но и в авторской речи. На фоне общей редукции национального начала в ее поэзии, в целом направленной в наднациональную, метафизическую область, украинский сегмент ее художественного мира и автомифа выглядит достаточно ярко проявленным.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Малахиева-Мирович В. Г. Хризалида: Стихотворения / Сост. Т. Нешумова. М.: Водолей, 2013.
2. Малахиева-Мирович В. Г. Маятник жизни моей: 1930-1954. М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016.

Волошин М. М., канд. філол. наук, доцент
Національний університет «Львівська політехніка», Львів

УКРАЇНА В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ В. Г. МАЛАХІЄВОЇ-МИРОВИЧ

У статті проаналізовано український сегмент художнього світу поетеси київського походження В. Г. Малахіївої-Мирович (1869 – 1954). У співвіднесенні з біографічним та історичним контекстами розглянуто її поезію, у яких відтворено образ України як «втраченого раю». На матеріалі віршів та щоденника Малахіївої виявлено також українські перші у її поетичній ідентичності та в суб'єктивній сфері її поезії.

Ключові слова: В. Г. Малахіїва-Мирович, Україна, поетичний світ, ліричне «я».

M. Voloshyn, candidate of philological sciences, associate professor
Lviv National Polytechnic University, Lviv

UKRAINE IN AN ARTISTIC WORLD OF V. MALAKHIEVA-MYROVICH

Ukrainian segment of an artistic world of V. Malakhieva-Myrovich (1869 – 1954) – the poetess of Kyiv origin has been analyzed in the article. Her poems devoted to the representation of Ukraine as a «lost paradise» in relation to the biographic as well as historic contexts are under consideration. On the basis of the poems and the diary of V. Malakhieva-Myrovich it was also elicited a Ukrainian element in her poetic identity and in a subjective sphere of her poetry.

Key words: V. Malakhieva-Myrovich, Ukraine, artistic world, lyric «I».

УДК

Голод Н.С., старший викладач

Івано-Франківський національний медичний університет, Івано-Франківськ

ДРАМАТУРГІЙНІСТЬ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ

Статтю присвячено вивченню проблеми драматургійності в літературознавчому й мистецтвознавчому дискурсах. Здійснено аналіз відповідної терміносистеми з метою диференціації та ідентифікації семантичних полів понять «драма», «драматургія», «драматизм», «драматичність», «театральність», «сценічність», «драматургійність». Термінологічному визначенню останнього поняття приділено особливу увагу з огляду на його полісемантичність і одночасну приналежність дискурсивним полям етики та стилістики.

Ключові слова: драма, драматургія, драматизм, сценічність.

Для створення чіткого й категоріально обґрунтованого дискурсу наукового дослідження проблеми *драматургійності* в літературі необхідно передусім чітко диференціювати й дефініціювати базову терміносистему. У цьому й полягає **актуальність** нашого дослідження. **Метою** роботи є визначення понятійної значущості терміноелементів *драма, драматургія, драматизм, драматичність, театральність, сценічність, драматургійність*. Відповідно до мети, у роботі поставлено низку **завдань**: визначити ключові для дослідження проблеми драматургійності терміни, з'ясувати значущість кожного з них і характер взаємовідношень між елементами зазначеної терміносистеми. Відповідно **об'єктом** дослідження слугує термінологія драматургійної генерики.

Тож «драма» – це «один з літературних родів, який змальовує світ у формі дії, здебільшого призначений для сценічного втілення» [3, 213]; й водночас це окремий жанр, «п'єса соціального чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається в постійній напрузі», з героями – «переважно звичайними рядовими людьми», психологію, еволюцію характерів, мотивацію вчинків і дій яких і прагне розкрити автор [3, 214].

© Голод Н.С., 2020

Диференціюючи драму від інших літературних родів, науковці виокремлюють специфічно драматичні фундаментальні домінанти. За Т. Бовсунівською, саме розмежування трьох родів літератури засноване на «різних способах і принципах віддзеркалення дійсності», а «основним критерієм визначення трьох родів є місце авторського Я в художньому творі по відношенню до світу, що зображується в ньому»: «Цей основний критерій визнавав ще Аристотель, у «Поетиці» він розповів, що можна писати про подію як про щось окреме від оповідача – так утворюється епос. Або так, що автор залишається самим собою, не змінюючи своєї особи (лірика). Або представляючи всіх зображених осіб, як діючих або таких, якими дія керує (драма). У драмі, де зображувані персонажі представлені у дії, особа творця ніби відсутня, суб'єктивне авторське відношення приховується за зовнішнім зображенням» [1, 8].

На переконання М. Роздольського, «між драматичною літературою, з одного боку, й епікою та лірикою, з іншого, є велика прогалина, а саме: епіка й лірика творять разом легший і простіший рід літератури, вони звертаються лише до одного смислу, одна й друга є описовим і суб'єктивним мистецтвом», тоді як драматична література «є тяжчим, більш суб'єктивно-художнім і до того ж відносно молодшим мистецтвом; вона звертається водночас до двох смислів і є об'єктивною та постановочною літературою» [8, 18]. Причому поняттю «драма» М. Роздольський дає декілька лапідарних дефініцій – «література, яка показує» або «художнє наслідування акції за допомогою присутніх дійових осіб», або «подання дії» [8, 19].

Похідним від зазначеного вище розуміння драми видається й тлумачення терміну «драматургії» як особливого виду мистецтва, що «належить одночасно літературі та театру» [7, 91]. Водночас драматургією називають також «драму в широкому значенні слова, або ж сукупність драматичних творів певного письменника, певної літератури, певної доби». Крім того, «термін драматургія вживається і для означення сюжетно-образної концепції театральної вистави, здійсненої режисером, чи кіносценарію» [3, 216].

Ще одним ключовим елементом нашого понятійно-категоріального інструментарію є термін *драматизм*. На рівні довідкових джерел з'ясовуємо, що драматизм – це «загострена напруженість дії певного художнього твору будь-якого роду літератури» [3, 216]. Тобто етимологічно споріднений із драмою драматизм не має однозначної «прив'язки» до драми та драматургії, а однаковою мірою може проявлятися власне як «загострена напруженість дії» в інших родах літератури, так само, як ліризмом чи епічністю можуть бути позначені в цілому драматичні твори.

«Тенденції ліризації та епізації драматичної дії» дослідники виявляють у драматичному роді літератури. Зокрема С. Хороб відзначає цю рису як притаманну поетиці символістських одноактних драм [11, 222-223]. Солідаризуючись із цією тезою науковця, Н. Малютіна зазначає: «Схематизація дії у одноактних п'єсах обумовила активність знакової сфери висловлювання, що позначилося на різноманітній палітрі жанрових різновидів: драматичний етюд, драматичний жарт, драматична поема, сценка, фарс-мозаїка, драматичний малюнок (ескіз, начерк), фантазія-сатира, драматична оперетка (комедія)... Цілісність драматичної дії забезпечувалась у таких п'єсах не лише суто драматургічними засобами, а помітним впливом епічної об'єктивності і ліричної суб'єктивності (зокрема, настроєвості, структурування дії за законами поетичної уяви). Очевидно це пов'язувалося з кризою драми акції, певною вичерпаністю традиційних жанрових форм

драми і потребою реінтерпретації жанрових ходів» [6, 11]. Причини зазначеної тенденції дослідники пов'язує «із закріпленням структурних ознак лірики у драматургічному висловлюванні, а також із неоромантичним явищем поетизації драми». [6, 25]

Щодо поняття *драматургійності* чи *драматургічності*, то, як слушно наголошують науковці, саме воно «широко експлуатується дослідниками та концентрує у собі кілька смислів, але спроби виведення дефініції цього поняття переважно відсутні» [7, 94]. К. Полішук тлумачить драматургійність як поняття, «тотожне поезиці драматургії»: «Осмислення функціонування терміну драматургічність, його фрагментарних тлумачень, та визначення його сутнісних ознак, приводить нас до розуміння, що драматургічність – це поетика драматургічного твору. У свою чергу поетика – це система виражальних засобів. Звідси слідує, що драматургічність – це система виражальних засобів драматургії як виду мистецтва. Таким чином дослідити драматургічність фактично означає зрозуміти майстерність драматурга» [7, 92].

Над поетикальними «інгредієнтами» драматургійності замислюється М. Роздольський і робить цілком слушний висновок про те, що арсенал реалізації драматургійності аж ніяк не зводиться до діалогу й розмовної мови в художньому творі: «Часто подибуємо в драмах монологи, а навіть маємо цілі драми, де виступає тільки одна особа, т. зв. монодрами. Розмовну форму часто помічаємо в епічній літературі, зокрема у віршованих епічних творах, як і в романах, повістях і новелах. Є й ліричні твори, писані в діалогах. Отже, істотна різниця між епікою, лірикою та драмою лежить не винятково у формі. А коли так, то треба її шукати у внутрішній формі – в тому, як і що подає кожна з них» [8, 16]. Власне, порівняльний аналіз «внутрішньої форми» трьох літературних родів спонукає дослідника зробити висновок, що всі прояви категорії драматургійності можна звести до трьох стрижневих домінант: 1) «в драмі ніде не помітна присутність письменника», «як епічна й лірична поезія є суб'єктивна (підметна), так драматична – об'єктивна (предметна)»; 2) «епіка й лірика є оповідними й описовими, драматична ж література – показово-дійова»; 3) драма «звертається до двох смислів водночас, а саме – до зору й слуху, а епіка й лірика тільки до слуху» [8, 17].

Г. Ключек, аналізуючи поетику драматургійності, звертає увагу на дрібніші деталі її системної побудови: «Художність драматургічного тексту має свої «секрети» і свої критерії та принципи поцінування. І стосуються вони не лише виражальності монологів, діалогів (переважно) та полілогів, що мають озвучуватися акторами. Є в поезиці драматургічного тексту й чимало інших загальнолітературних категорій та критеріїв поцінування – таких як образ, характер, сюжет, конфлікт, мотив, підтекст, цілісність, гармонійність...» [4, 6]

Беручи до уваги зазначені ідентифікаційні маркери, риси драматургійності можна виявити не тільки в самій драматургії, а й у будь-якому тексті як певній семіотичній системі. С. Хороб, скажімо, акцентує увагу на певних ознаках поетики драматургії навіть у сакральних текстах Святого Письма: «У пророцьких книгах Старого Завіту (передовсім великих пророків Єремії та Єзекіїлі, а також малих пророків Даниїла та Авакума) теж знаходимо драматургічні елементи, що наче вкраплюються у тексти релігійної лірики (тут і драматизовані сцени та епізоди, приміром, такі, як Авраам жертвує Ізааком чи Савл у ворожки в Ендор, і «зрими» сценічні дійства, скажімо, Ілля на горі Кармель чи Павло перед Агриппою)» [10, 12].

М. Федотова у дослідженні з промовистою назвою «Театральність і драматургія як основа поетики «Людської комедії» О. де Бальзака» віднаходить риси театральності й драматургічності навіть у зазначеному, взірцево епічному, як прийнято вважати, творі французького автора. Науковиця аргументує це тим, що «театр займає принципово важливе місце у творчості Бальзака» («не випадково у передмові до «Людської комедії» Бальзак сам уподібнює себе до авторів драматичних творів»): «Театр і драма отримують своє втілення не в драматургії Бальзака, а в романі. Бальзак реалізує письменницькі пошуки «нової форми, нового жанру», котрий став би дією, драмою, в чому уподібнився б і перевершив життя. Ці пошуки у поєднанні з нереалізованою в драматургії театральністю Бальзака, а також із активним театральним життям епохи, на тлі якої народжується «Людська комедія», пояснюють виняткову театральність романів Бальзака, романів, що стали своєрідними виставами» [9, 10-11].

Важливою також є спроба термінологічної диференціації понять *театральність*, *сценічність* і *драматургічність*, запропонована дослідницею: «Представники вітчизняної та зарубіжної критики зазвичай ототожнюють поняття театральності, драматургічності та сценічності, що призводить до термінологічної плутанини в низці робіт. Якщо драматургічність звертається до структури конфлікту в романі, сценічність – до візуального аспекту, то поняття театральності значно ширше, воно дозволяє розглянути зв'язок роману з театром на всіх рівнях оповіді. Аналіз робіт про театральність нетеатральних текстів дозволяє визначити театральність і драматургічність як риси художнього тексту, не призначеного для постановки на сцені. Театральність і драматургічність при цьому розглядаються як аспекти, що взаємодоповнюють твори і творчість письменника в цілому, функціонують у єдиній художній модальності та є пов'язаними із різними гранями та площинами художнього тексту. Театральність і драматургічність проявляються по-різному на різних рівнях художнього тексту, включно із побудовою окремих образів і системою образів твору, його композицією, сюжетом, просторовою і темпоральною організацією, способами репрезентації та мовленнєвої характеристики персонажів. Драматургічність проявляється, зокрема, в особливому розвитку конфлікту, в побудові інтриги, у специфіці «побудови» сцени і характеристики персонажів, їх появи і дій у романі, котрий перетворюється у своєрідний величезний сценічний майданчик, де читач перетворюється у глядача, а автор – передусім у режисера» [9, 10].

На важливості з'ясувати співвідношення понять *драматичний*, *драматургічний* і *театральний* тексти В. Защепкіна. Дослідниця переконана: «Розуміючи під знаком, слідом за К. Леві-Стросом, вираження «одного за посередництвом іншого», театр користується різними знаковими системами до яких належать: драма (дії персонажів і літературний текст), живопис (світло, колір, мізансцена), музика (темп, ритм і т. д.), архітектура (просторова композиція, сценографія). Тому драматургічний текст потрібно не тільки представити на сцені, але й розшифрувати мовою театру, потрібно перейти з літературної мови на театральну мову» [2, 235].

Роблячи висновок про диференціацію понять *драматичний*, *драматургічний* і *театральний* тексти як про елементи різних семіотичних систем, За В. Защепкіною, «більш широким поняттям є *драматичний* текст, який поглинає сфери функціонування *драматургічного* тексту, під яким розуміємо все літературне поле п'єси (текст персонажів і авторські ремарки), і театального тексту, втіленого в сценічну виставу і реалізованого

за допомогою різних театральних засобів (драми, музики, живопису, архітектури) при взаємодії з глядачами» [2, 236].

Повертаючись до базового для нашого дослідження терміну *драматургіїність*, зазначимо, що й ми розглядатимемо його передусім як дефініцію поетикальних проявів драматургії у будь-якому роді літератури. Ці прояви можуть бути загальною характеру, як базові для драматургічної поетики категорії, можуть реалізовуватися на рівні стилістичних особливостей індивідуального авторського «почерку» письменника, можуть еволюціонувати, трансформуватися, модернізуватися, зникати і відновлюватися, характеризуючи саму модель драматургії як динамічну систему («у трактаті Н. Буало «Мистецтво поетичне» з'ясовується головна категорія класицистичної драми – єдність місця, часу і дії. Вона є обов'язковою для класицистичної драми, але не потребує обов'язкового дотримання у драмі після класицизму» [7, 92]). У різні часи різні літературознавці намагалися «зафіксувати» стрижневі й периферійні елементи цієї системи, а також характер структурних відношень між ними. Кінцевою метою таких розвідок завжди було пізнання загальних законів і закономірностей творення високохудожніх зразків драматургії, з одного боку, і визначення детермінант художньої майстерності авторів – з іншого. Впродовж віків виробилася навіть ціла «наука про роблення поетичних творів», метою якої став збір «правил, дотримуючись яких, нібито можна створити зразковий літературний твір» [5, 11]. К. Поліщук яскравим прикладом такої науки («так званої нормативно-описової поетики, яка за мету ставить навчити створювати літературні твори того чи іншого жанру») вважає «Поетику» Аристотеля та «Мистецтво поетичне» Буало [7, 92].

Тож, як бачимо, парадигма маркованих як *ключові* для нашої роботи термінів, як-от, *драма, драматургія, драматизм, драматичність, театральність, сценічність, драматургіїність*, хоч позірно інколи й сприймається як звичайний синонімічний ряд, усе ж за ближчої й ретельнішої обсервації виявляє дослідникам індивідуальний семантичний вальор кожного з них. Власне, вище ми спробували цю *значеннєву значущість* кожної дефініції диференціювати й описати.

Що ж стосується самого терміну *драматургіїність* (або *драматургічність*), то слід відзначити його полісемантичність і контекстуальну зумовленість. Не випадково К. Поліщук підкреслює: «У дослідженнях різного характеру серед понять, які стосуються драматургії, термін драматургічність зустрічаємо: драматургічність листів, драматургічність мислення, драматургічність поезії, драматургічність прози, драматургічність, сатири, драматургічність побудови, драматургічність дії, драматургічність образу, драматургічність анекдоту, драматургічність композиції, драматургічність кіно, драматургічність стилю, драматургічність музики. Очевидно, що *драматургічність* цілком природно сполучається із поняттями на позначення як словесних та несловесних видів мистецтв, так і з елементами на кшталт композиція, дія, стиль» [7, 91].

Однак і це поняття має своє значеннєве ядро, свої семантичні константи, які, власне, і визначають його термінологічну значущість. Це передусім його номінативна спрямованість на позначення поетики драматургічного тексту загалом і стилістичної майстерності автора зокрема. Відтак, одне з його універсальних визначень – «це система виразальних засобів драматургії як виду мистецтва» (К. Поліщук). Похідним від такого розуміння драматургії є розгляд її структурних компонентів, які дослідники вбачають «в особливому розвитковій конфлікті, в побудові інтриги, у специфіці «побудови» сцени

і характеристики персонажів, їх появи і дій» (М. Федотова); в образі, характері, сюжеті, мотиві, підтексті, цілісності, гармонійності (Г. Клочек).

Важливо акцентувати, що поняття *драматургічності* одночасно належить терміно-системам поезики і стилістики, а тому його функціональна легітимність розповсюджується як на сферу загальних іманентних законів і закономірностей розвитку і функціонування певних літературних *феноменів*, так і на особливості, що забезпечують оригінальність індивідуального художнього стилю, неповторність авторського «почерку» окремих літературних *феноменів*.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: Підручник. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
2. Защепкина В. В. Соотношение понятий драматический, драматургический, театральный текст // Молодой ученый. 2011. №12. Т1 С.234 – 236. URL <https://moluch.ru/archive/35/3962/>
3. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
4. Клочек Г. Д. «Божественный текст» Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) // Філологічні діалоги: Збірник наукових праць. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2013. Вип. 2. С. 3 – 13.
5. Клочек Г. Д. Енергія художнього слова [Текст]: збірник статей. Кіровоград: Кіровоградський держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка, 2007. 448 с.
6. Малютіна Н. П. Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. Київ, 2007. 37 с.
7. Поліщук К. М. Поняття драматургічності // Сучасна філологія: теорія і практика. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 20-21 березня 2015 року). Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2015. С. 91 – 95.
8. Роздольський М. Теорія драматичного мистецтва // Нариси з поезики: Теоретико-методологічні та історико-літературні виміри (Маловідомі праці з українського літературознавства Михайла Роздольського, Святослава Гординського, Володимира Державина) / Упоряд., літ. ред. С. Хороб. Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2008. С.9 – 77.
9. Федотова М. В. Театральность и драматургичность как основа поэтики «Человеческой комедии» О. де Бальзака / автореферат диссертации. Самара, 2013. 21 с.
10. Хороб С. Сценічне слово, осяячене благовістом // Сценічне слово благовісту: Антологія української релігійно-християнської драми XX – XXI століття / Упорядн., авт. вступ. ст. та прим. С. І. Хороб. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2018. 648 с. С.6 – 64.
11. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ: Плай, 2002. 413 с.

Голод Н. С., старший преподаватель

Ивано-Франковский национальный медицинский университет, Ивано-Франковск

ДРАМАТУРГИЧНОСТЬ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

Статья посвящена изучению проблемы драматургичности в литературоведческом и искусствоведческом дискурсе. Осуществлен анализ соответствующей терминосистемы с целью дифференциации и идентификации семантических полей понятий «драма», «драматургия», «драматизм», «драматичность», «театральность», «сценичность», «драматургичность». Терминологическому определению последнего понятия уделено особое внимание, учитывая его полисемантическую и одновременную принадлежность дискурсивным полям поэтики и стилистики.

Ключевые слова: драма, драматургия, драматизм, сценичность.

Golod N S., Senior Lecturer

Ivano-Frankivsk National Medical University, Ivano-Frankivsk

DRAMATURGY AS A LITERARY CATEGORY

The article is dedicated to the study of the problem of drama in the literary and art studies discourses. The analysis of the appropriate terminology system is made with a purpose of differentiation and identification of semantic fields of the notions of “drama”, “dramatism”, “staginess”, “dramaturgy”. The terminological definition of the latter notion is paid a special attention considering its polisemantics and at the same time its association to the discourse fields of poetics and stylistics.

Key words: drama, dramaturgy, dramaticism, staginess.

УДК 82-1/-9: 82'06

Корнієнко О. О., доктор філол. наук, проф.

Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, Київ

ОСОБЛИВОСТІ DIGITAL / ELECTRONIC LITERATURE ЯК НОВОЇ МОДЕЛІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Статтю присвячено огляду та систематизації досліджень феномену Digital Literature / Electronic Literature як нової моделі сучасного мистецтва та його осмисленню у науковому дискурсі. На основі аналізу окремих презентативних практик виявлено й узагальнено основні особливості та принципи e-lit, зокрема: динамізм, гіперактивність, гіпертекстуальність, мультимодальність, гібридність, комбінаторність, віртуальність, мультимедійність, поєднання різноманітних технологій та ефектів, експериментальність, ігровий модус, інтерактивність та ін.

Ключові слова: Electronic Literature, Digital Literature, гіпертекстова, генеративна, інтерактивна літератури, мультимедійні твори.

© Корнієнко О. О., 2020

У сучасному медіа-мистецтві, яке формується й активно розвивається в добу стрімкого поширення цифрових технологій, однією з активних моделей *Web Art/ Net Art/ Internet Art/ Interactive Art/ Мережевого мистецтва* (поліваріантність понять і визначень свідчать про незавершеність етапу осмислення даного феномену в науковому дискурсі) є *Digital Literature* або *Electronic Literature* – «цифрова» чи «електронна література», для позначення якої використовується також скорочена назва *e-lit*. Наукове осмислення даного феномену активізується з кінця XX століття. Не останню роль у цьому відіграє діяльність *Electronic Literature Organization (ELO)* – міжнародної некомерційної організації, заснованої Скоттом Реттбергом (Scott Rettberg), Робертом Кувером (Robert Coover) та Джеффом Баллоу (Jeff Ballowe) в 1999 році в Чикаго (США). Мета ELO полягає у зборі, збереженні, поширенні та дослідженні електронної літератури. На офіційному сайті ELO у вільному доступі розміщено антологію електронної літератури «*Electronic Literature Collection*», де том 1 (2006) і том 2 (2011) містять кожний по 60 творчих робіт, том 3 (2016) – 114 праць із 26 країн 13 мовами, збір матеріалів для виходу 4 тому розпочато у 2019 році [13].

З 2008 року ELO проводить регулярні наукові конференції та творчі фестивалі у США (2008 – Ванкувер, Вашингтон; 2010 – Браун університет, Провіденс, Рой Айленд; 2014 – Університет Вісконсин, Мілвокі; 2012 – Моргантаун, Західна Вірджинія; у липні 2020 року планується проведення конференції в Університеті Центральної Флориди в онлайн-режимі), а також у Канаді (2016 – Університет Вікторії, Британська Колумбія; 2018 – Університет Квебека у Монреалі), Франції (2013, Париж), Норвегії (2015 – Університет Бергена), Португалії (2017 – Університет Фернандо Пессоа), Ірландії (2019). Представлені на фестивалях творчі роботи виконані на різних технологічних платформах, із застосуванням різних програм, у різноманітних формах, жанрах та демонструють різні естетичні практики.

Мета даної статті – огляд та вивчення феномену електронної літератури у сучасному науковому дискурсі (визначення поняття, спроби класифікацій жанрових форм та різновидів); а також виявлення і узагальнення домінуючих особливостей *e-lit* на основі аналізу окремих репрезентативних практик.

Більшість вчених (Е. J. Aarset [7], Р. Gendolla, J. Schäfer [15], N. K. Hayles [16; 17], F. J. Ricardo [20], С. А. Кучина [5; 6] та ін.) відрізняють «цифрову літературу» від «оцифрованої» і під *Digital Literature* розуміють літературу, яку створено і яка функціонує завдяки цифровим інформаційно-комунікаційним технологіям. За визначенням американської дослідниці Ненсі Кетрін Хейлс (N. K. Hayles): «*Electronic literature, generally considered to exclude print literature that has been digitized is by contrast «digital born», a first-generation digital object created on a computer and (usually) meant to be read on a computer*» («Електронна література, як правило, виключає оцифровану друковану літературу, на відміну від останньої, вона «народжена у цифровому форматі», починаючи із цифрового об'єкта першого покоління, створеного комп'ютером і (зазвичай) вона призначена для читання на комп'ютері» (*тут і далі переклад наш. – О.К.*) [17].

Вчені намагаються виокремити жанрові різновиди, існуючі у сучасній практиці (цьому певною мірою сприяють проекти створення антологій [9], архівів [12], колекцій [13] електронної літератури). Так, наприклад, Н. Кетрін Хейлс у роботі «*Electronic Literature: What is it?*» (2007) серед жанрів *e-lit* виділяє «*hypertext fiction, network fiction,*

interactive fiction, locative narratives, installation pieces, «codework», generative art and the Flash poem» («гіпертекстова література, мережева література, інтерактивна література, локативні оповіді, інсталяційні витвори мистецтва, «кодові роботи», генеративне мистецтво і Flash-поезія») [17].

Більш розгалужену класифікацію жанрових різновидів пропонує Скотт Реттберг (Scott Rettberg) у книзі «Electronic Literature» (2019), який виділяє такі жанрові форми: 1) «hypertext fiction and poetry, on and off the Web» («гіпертекстову белетристику і поезію, яка функціонує в та поза простором Інтернету»); 2) «kinetic poetry in Flash and using other platforms» («кінетичну поезію у Flash-форматі та з використанням інших платформ»); 3) «combinatory poetics» («комбінаторні поеми»); 4) «interactive fiction» («інтерактивну літературу»); 5) «networked – based collective narrative» («проект, який базується на створенні в Інтернеті колективної оповіді, колективного твору»); 6) «locative narrative» («локативні оповіді», маються на увазі, наприклад, різноманітні цифрові путівники, в яких йдеться про міста та їх культурні об'єкти. З технологічних розробок останнього часу можна назвати додатки «mobile digital storytelling», які встановлюють зв'язок між місцезонами людини з конкретними оточуючими локальними об'єктами історичної та культурної спадщини і надають інформацію, розказують про них. Таким чином моделюється, по-перше, нелінійна розповідь, яка в кожному випадку залежить від напрямку руху суб'єкта, по-друге, посилюється інтерактивність реципієнта, який сам обирає маршрут, поглиблюється «зануреність» у сприйнятті артефактів та культурного контексту. – *О.К.*); 7) «interactive textual installations» («інтерактивні текстові інсталяції»); 8) «interactive cinema» («інтерактивне кіно»); 9) «computer art installations, which ask viewer to read them or otherwise have literary aspects» («інсталяції комп'ютерного мистецтва, які надають глядачу можливість прочитати їх тим чи іншим чином, і які мають літературні аспекти»); 10) «conversational characters, also known as chatterbots» (маються на увазі діалоги в чатах, соціальних мережах тощо. – *О.К.*); 11) «literary apps» («літературні додатки»); 12) «novels, that take the form of emails, sms messages, or blogs» (романи, які мають форму електронних листів, смс-повідомлень або блогів»); 13) «poems and stories that are generated by computers, either interactively or based on parameters given at the beginning» («вірші та оповіді, що породжуються комп'ютерами або інтерактивно, або на основі заданих параметрів»); 14) «collaborative writing projects that allow readers to contribute to the text of the work» («спільні проекти написання, які дозволяють читачам зробити внесок у текст твору»); 15) «literary performances online» («літературні виступи в Інтернеті») [19].

Найчастіше серед різновидів *Electronic Literature* виділяють: відеопоезію, створену комп'ютерними програмами т.з. генеративну літературу (кіберлітературу), кінетичну (анімовану), візуальну (зорову), інтерактивну літературу, мультимедійні твори тощо. Вчені визнають, що у зв'язку зі стрімким розвитком цифрових технологій та появою новітніх програмних забезпечень різновиди і форми у подальшому будуть доповнюватись і змінюватись. Водночас досі «відкритим» і дискусійним залишається питання стосовно виокремлення тих чи інших форм *e-lit*. Наприклад, наскільки правомірно відносити ти чи інші комп'ютерні ігри до інтерактивної літератури, де межа відокремлення відеокліпів від відеопоезії тощо. На думку автора статті, чітка диференціація жанрових форм *Electronic Literature* навряд чи можлива в силу одночасного поєднання форм і засобів (звуку, графіки, анімації, відео, програмного коду тощо) в тому чи іншому медіа-арт продукції.

Останній консолідує як різні види мистецтв, так і мистецтво з іншими сферами людської діяльності, зокрема з новітніми цифровими технологіями (див. про це також: О. А. Корниенко «Переосмысление, расширение и размывание границ искусства», «Литература и Интернет» [3; 4]). І найголовніше питання: наскільки практики, які являють складні гібридні форми мультимедіа, digital технологій, можна віднести взагалі до художньої літератури? Спробу відповіді на це питання намагається дати згадувана вище Electronic Literature Organization (ELO). Вона уточнює, що до *Electronic Literature* належать «work with an important literary aspect that takes advantage of the capabilities and contexts provided by the stand-alone or networked computer» («роботи з важливим літературним аспектом, які використовують можливості та контексти, передбачені автономним або мережевим комп'ютером») [8]. Ця відповідь не є вичерпною, оскільки постає закономірне питання про критерії визначення «важливості» літературного аспекту.

Вивчення репрезентативних творів різних форм дозволив виокремити основні принципи та особливості досліджуваного явища. Наприклад, аналіз проекту С. Тетеріна «Кибер-Пушкин» [2] (рос.м.) наочно продемонстрував принципи одночасної рандомізації та алгоритмізації текстів генеративної літератури. Сам же розвиток подібних проєктів у різних країнах намічає кібертекстовість як форму цифрової текстуальності в добу сучасних новітніх технологій. Генеративна література, яка використовує програмування та ітераційні принципи, віддалено нагадує дадаїстичну практику «автоматичного письма» із суттєвою заміною «психічного автоматизму» комп'ютерними програмами. Дискусії, яким чином кіберлітература з її «текстопородженням» належить взагалі до літератури, презентують сучасний етап перегляду та диференціації понять тексту і художньої літератури.

Дослідження репрезентативних форм і зразків *Electronic Literature*: «Loss of Grasp» by V. Volckaert, S. Bouchardon [21]; «Along the Briny Beach» by J.R. Carpenter [11]; «Minimalism – Kinetic Typography Poem» by Az («I looked at a picture painted white with a dot...» by Jeff Smith-Luedke) [10]; «Відеоопозія. Андрей Монастырский. Пунктирная композиция» П. Арсеньєва, Д. Гатіної [1] та багатьох інших дозволили виявити та узагальнити такі основні особливості та принципи, як: динамізм, гіперактивність, гіпертекстувальність, мультимодальність, гібридність, комбінаторність, віртуальність, мультимедійність, поєднання різноманітних технологій та ефектів, експериментальність, ігровий модус, інтерактивність та ін.

На думку Н. Кетрін Хейлс, «Electronic literature tests the boundaries of the literary and challenges us to re-think our assumptions of what literature can do and be» («Електронна література переглядає кордони літератури і змушує нас переосмислити наші припущення про те, що може робити література і якою вона може бути») [17]. Вчені Кеннет М. Прайс (Kennet M. Price), Рей Сіменс (Ray Siemens), Вільям Паннапакер (William Pannacker), Метью Г. Кіршенбаум (Matthew G. Kirschenbaum) та ін. обґрунтовують поняття «цифрових гуманітарних наук». Вони переконані, що літературознавство у добу цифрових технологій має бути іншим, що потребує нових підходів, методів та засобів аналізу та інтерпретації творів тощо [18].

Значимо, на сьогоднішній день *Electronic Literature* продовжує зберігати маргінальний статус авангардної літературної субкультури *Internet Art*. Загалом подальший розвиток та наукове осмислення «цифрової» естетики та поезики дозволить наблизитись до усвідомлення нової моделі сучасного мистецтва.

Взагалі діджиталізація, мультимодальність, гібридність, посилення інформативності, інтерактивності, віртуальності, нелінійності та ігрового модусу в різних сферах людського життя вбачаються факторами, які формують новітню модель культури у XXI столітті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Відеопоезія. Андрей Монастырский. Пунктирная композиция. Идея и реализация Павел Арсеньев и Дина Гатина. Лаборатория Поэтического Акционизма. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WD4qDzWYcCA> (дата звернення 05.04.2020).
2. Кибер-Пушкин 1.0 бета. Спецпроект Сергея Тетерина. URL: <http://www.teterin.ru/pushkin/> (дата звернення 07.04.2020).
3. Корниенко О. А. Литература и Интернет // Корниенко О. А. Игровая поэтика в литературе: учебное пособие. – К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. – С.191–199.
4. Корниенко О. А. Переосмысление, расширение и размывание границ искусства // Корниенко О. А. Игровая поэтика в литературе: учебное пособие. – К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. – С.187–191.
5. Кучина С. А. Электронная литература: основные стратегии сохранения артефактов // Научный диалог. –2016. –№ 2 (50). –С.175–185.
6. Кучина С. А. Электронный художественный текст: повествовательная структура и нарративный потенциал // В мире научных открытий. – 2015. –№7/8 (67). –С.2955–2965.
7. Aarseth E. J. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. –Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1997. –216 p.
8. About the ELO // Electronic Literature Organization. URL: <http://eliterature.org/about/> (дата звернення 03.04.2020).
9. Anthology of European Electronic Literature. URL: <https://anthology.elmcip.net/> (дата звернення 15.04.2020).
10. Az. Minimalism – Kinetic Typography Poem. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t3ISSp-3068> (дата звернення 02.04.2020).
11. Carpenter J. R. Along the Briny Beach. URL: <http://collection.eliterature.org/3/works/along-the-briny-beach/index.html> (дата звернення 02.04.2020).
12. Electronic Literature Archives. URL: <https://eliterature.org/electronic-literature-archives/> (дата звернення 12.04.2020).
13. Electronic Literature Collection. Vol.1, 2006; Vol.2, 2011; Vol.3, 2016. URL: <http://collection.eliterature.org/> (дата звернення 05.04.2020).
14. Electronic Literature Organization. URL: <https://eliterature.org/> (дата звернення 02.04.2020).
15. Gendolla P., Schäfer J.(eds.) The Aesthetics of Net Literature. Writing, Reading and Playing in Programmable Media. – Bielefeld (Germany): Transcript, 2007. – 391 p.
16. Hayles N. K. Electronic Literature: new horizons for the literary / N. Katherine Hayles. – Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2008. –177 p.
17. Hayles N. K. Electronic Literature: What is it? / N. Katherine Hayles. 2007. January 2. V.1. URL: <http://eliterature.org/pad/elp.html#sec2> (дата звернення 02.04.2020).

18. Price K. M., Siemens R. Introduction. *Literary Studies in the Digital Age: An Evolving Anthology* //MLA Commons. URL: <https://dlsanthology.mla.hcommons.org/introduction/> (дата звернення 04.04.2020)
19. Rettberg S. / Scott Rettberg. *Electronic Literature*. – Oxford, United Kingdom: Polity Press, 2019. – 240 p.
20. Ricardo F. J. (ed). *Literary Art in Digital Performance: Case Studies in New Media Art and Criticism*. –N.Y., London: Continuum, 2009. –200 p.
21. Volckaert V., Bouchardon S. *Loss of Grasp*. URL: <https://bouchard.pers.utc.fr/deprise/home> (дата звернення 05.04.2020).

Корниенко О. А., д. ф. н., проф.

Национальный педагогический университет им. М. П. Драгоманова,
Киев, Украина

ОСОБЕННОСТИ DIGITAL / ELECTRONIC LITERATURE КАК НОВОЙ МОДЕЛИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Статья посвящена обзору и систематизации исследований феномена Digital Literature / Electronic Literature как новой модели современного искусства и ее осмысления в научном дискурсе. На основе анализа отдельных презентативных практик выявлено и обобщено основные особенности и принципы e-lit, в частности: динамизм, гиперактивность, гипертекстуальность, мультимодальность, гибридность, комбинаторность, виртуальность, мультимедийность, соединение разнообразных технологий и эффектов, экспериментальность, игровой модус, интерактивность и др.

Ключевые слова: *Electronic Literature, Digital Literature, гипертекстовая, генеративная, интерактивная литературы, мультимедийные работы.*

Korniienko O. O., Doctor of Philology, Full Professor
National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, Ukraine

DIGITAL / ELECTRONIC LITERATURE FEATURES AS A NEW MODEL OF MODERN ART

The article is devoted to the review and systematization of studies of the phenomenon of Digital Literature / Electronic Literature as a new model of contemporary art and its interpretation in scientific discourse. Based on the analysis of individual presentational practices, the main features and principles of e-lit were identified and generalized, in particular: dynamism, hyperactivity, hypertextuality, multimodality, hybridity, combinatoriality, virtuality, multimedia, a combination of various technologies and effects, experimentality, game mode, interactivity, etc.

Key words: *Electronic Literature, Digital Literature, hypertext fiction, generative literature, interactive fiction, multimedia works.*

ПЕТЕРБУРГ И ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В ПОЭЗИИ Г. ГРИГОРЬЕВА: ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ

В статье представлена попытка рассмотреть лирику «позднего петербуржца» Геннадия Григорьева в соотношении с традицией Петербургского текста русской литературы. Главное внимание уделено тесной взаимосвязи образа лирического героя и города (Петербурга-Ленинграда), который в поэзии Григорьева приобретает не только культурно-историческое, но и метафизическое значение.

Ключевые слова: поэзия, Геннадий Григорьев, лирический герой, Петербургский текст, городской текст.

Петербургский текст [1, с. 7] – один из интереснейших, на наш взгляд, литературных феноменов в русской литературе – в XX веке получает развитие в форме ленинградского текста с его особой парадигмой, а также в продлении традиций Серебряного века. Как в русской литературе XX века в целом, в Петербургском (Ленинградском) тексте со второй половины 1940-х и до конца 1980-х гг. вновь намечается и, с течением времени, всё усиливается разделение двух потоков литературы – «официальной» («подцензурной») и «неофициальной» (впоследствии названной «андеграундом»). «Неофициальная» литература развивает линию преемственности, ориентируясь на осмысление города (в то время – Петербурга) поэзией рубежа XIX – XX веков. Этим обусловлено закрепившееся в истории культуры обозначение целого поколения ленинградских поэтов как «поздних петербуржцев», в чьих произведениях с новой силой актуализируются идеи творческой свободы художника.

Геннадий Григорьев (1949-2007) – один из ярких писателей, получивших название «поздние петербуржцы». Под этим наименованием подразумевается плеяда поэтов, родившихся в Ленинграде вскоре после Второй мировой войны, живших преимущественно в историческом центре города и с детства впитавших особую атмосферу старого Петербурга.

Поэтические тексты Г. Григорьева особенно репрезентативны с точки зрения их связи с определённой традицией петербургского текста. Связь между темой города и лирическим героем поэзии Григорьева даёт право вписать творчество современного автора в данный контекст. Так, в книге «Выдержка» (2008), первом посмертном собрании стихотворений Григорьева, находим раздел «Альбом открыток», объединяющий поэтические тексты, содержание и заголовки которых сопряжены с темой города: «Елагин мост», «Летний сад», «Университетская набережная», «Ангел на игле», «Белые ночи», «Васильевский остров», «В том окошке гаснет свет», «Катание на тройке», «Болото», «Мы идём по улице старинной», «Петергоф», «Туман нал Маркизовой лужей», «Дворцовый мост», «Береговая линия», «Бродячая собака. Несмотря на обилие знаковых для города названий, «петербуржскость» стихотворений Г. Григорьева отнюдь не сводится к простому

перечислению локусов. Каждый уголок города им воспринимается очень лично: например, Университетская набережная ценна не своим гранитным величием, а воспоминаниями о первых чтениях стихов «по кругу», об осознании поэтического дарования и вере в него. Город и сама природа вторят чувствам лирического героя: «Той ночью совсем не случайно / за нас / волновалась Нева» («Университетская набережная» [2, с. 29]).

Влюблённость как творческая и жизненная сила важна для Григорьева, причём характерно, что в стихах это состояние он почти всегда соединяет с городом: «Губами / из воздуха / слово слеплю. / И ты по губам угадаешь: «Люблю». <...> И город внизу изумленно гудит: / – Какое / красивое / слово / летит...» [2, с. 48].

Петербург у Григорьева не бессловесный наблюдатель, а участник всех событий в жизни героя, город, с которым можно разделить счастливые и несчастные влюблённости, а также любые другие жизненные коллизии. Для лирического героя чрезвычайно важна собственная причастность городу, как, например, в стихотворении «В том окошке гаснет свет...»: «Петербургские двory, / гульки, бездонные – / настоящие миры / нами заселённые / Где-то пролито вино, / ну а где-то выбито. / А соседнее окно / мною в детстве выбито» [2, с. 33]. Дома-колодцы с их особой атмосферой интересны не обыденностью, а следом, оставленным героем. Он ощущает себя органической частью города, что позволяет сравнивать себя с Васильевским островом, обращаясь к внутреннему ощущению, экзистенциальному восприятию этой части города: «Среди своих друзей, своих тревог, / среди извечной ленинградской сырости, / я – маленький, но тоже островок, / открытый всем ветрам, как и ты, / Васильевский! [2, с. 32]. Природно-климатический фактор (извечная сырость, ветер) сильнее подчёркивает тревожное внутреннее состояние героя и усиливает ощущение особенного мира, создаваемого петербургским текстом.

Примечательно, что лирический герой поэзии Григорьева не ругает императора Петра I за выбор места для основания нового города, не жалуется на климат, не самый лучший для здоровья жителей Петербурга. Напротив, в существовании «на грани», в преодолении природных трудностей он находит радость: «Несмотря на скверный климат, / непогоде вопреки, / город выкрашен и вымыт...» («Город в праздник») [2, с. 37].

В другом стихотворении Пётр не назван по имени, но легко узнаваем, благодаря устойчивой ассоциации с конным памятником на Сенатской площади, в строке: «Гений – на коне!» («Альбом открыток»). Император мыслится выдающимся деятелем, более того, человеком творческим, отмеченным гениальностью. Судя по всему, Григорьеву ближе образ царя-демиурга, который творит сообразно своему уму и таланту. Первый русский император – гений уже потому, что создал тот уникальный, неповторимый город, где лирический герой может «жить, думать, чувствовать, любить, свершать открытия», говоря словами лирического героя Б. Л. Пастернака [3, с. 148].

Тем не менее, у Григорьева нет ни одного стихотворения, посвящённого державному основателю Петербурга, в отличие, например, от Блока («Пётр», 1904) и Пастернака («Петербург», 1915). Вероятно, дело в глубокой личной вовлечённости Григорьева в петербургскую жизнь, атмосферу, вкупе с осознанием поэтической традиции, сложившейся в городе. Так, особое значение поэтом придаётся Медному всаднику, известной конной статуе императора Петра I. Причём, монумент увиден глазами приезжих, туристов, которые стремятся зафиксировать его взглядом или фотоаппаратом наряду

с Невским проспектом, Адмиралтейством и всеми «знаковыми» местами Петербурга, перечисленными в стихотворении «Альбом открыток».

Григорьев всегда точен в деталях, касающихся городских маршрутов. Так, в стихотворении «Катание на тройке» (1979) рассказывается о реально существовавшем трамвайном маршруте – «тройка» в те годы действительно ходила «почти что от берега Пряжки / до самого ЦПКиО». Здесь есть лирический лад, присутствие любимой, любование архитектурой города во время длинной прогулки. Однако представляется особенно важным, что любые личные наблюдения лирического героя, его чувства и переживания при общении с городом, выходят на иной, сверхличный, уровень: «И там, где трамвайная ветка / внезапно замкнется кольцом, / начало двадцатого века / внезапно сомкнется с концом» [2, с. 35]. Поэт ощущает связь времён, цикличность истории, при этом не вкладывая в подобную замкнутость трагических мыслей. Трамвай начнёт новый круг, как и жизнь начнёт ход по кругу двадцать первого века, а колокольный звон задаёт тон и будто освящает это движение: «И весело три колокольца / звенят под трамвайной дугой!» [2, с. 35].

Стихотворения, собранные в «Альбом открыток», направлены против картинно-открыточного взгляда и поверхностного («туристического») восприятия города. Лирический герой поэзии Григорьева постигает город глубинными эмоциями, а не только лишь через восприятие внешнего убранства, растиражированного в виде открыток, фотографий, картинок.

Таким образом, Петербург у Григорьева никогда не дан картинно и отстранённо от личного восприятия. Лирический герой всегда живо участвует в жизни города, их судьбы тесно взаимосвязаны, а весь городской антураж важен лишь в связи с внутренним эмоциональным состоянием героя. Архитектурные шедевры, находя отклик в душе человека, порождают особые эмоции, и, как следствие, в их восприятии лирическим героем эстетическое становится тождественно экзистенциальному. За всей конкретикой образов и географической точностью маршрутов обязательно будет следовать выход во вневременное измерение, в вечность, в область метафизического. Тем самым в поэзии одного из «поздних петербуржцев» Геннадия Григорьева, развивающего неоклассическую традицию в русской поэзии 1970–2000-х гг., последовательно воплощается идея Петербурга как духовно-культурного континуума, а составляющие Петербургского текста реализуют художественную модель современного мира и состояние человека в нём.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Топоров В. Петербургский текст русской литературы: избранные труды / В.Н. Топоров – СПб.: Искусство, 2003. – 616 с.
2. Григорьев Г. Выдержка: сб. стихов / Г.А. Григорьев – СПб.: МобиДик, 2008. – 140 с.
3. Пастернак Б. Полное собрание сочинений с приложениями: В 11 т. / Б.Л. Пастернак – М.: Слово/Slovo – Т. 2 – 2004. – 517 с.

Кондакова Д.Ю., к. ф. н., ст.викладач
НПУ ім. М.П. Драгоманова, Київ, Україна

ПЕТЕРБУРГ ТА ЛІРИЧНИЙ ГЕРОЙ В ПОЕЗІЇ Г. ГРИГОР'ЄВА: ЗАМІТКИ ДО ТЕМИ

В статті розглядається лірика Геннадія Григор'єва, петербурзького поета другої половини ХХ ст., у співвіднесенні з феноменом Петербурзького тексту російської літератури. Головну увагу приділено тісному взаємозв'язку ліричного героя та міста, яке в поезії обраного автора набуває не тільки культурно-історичного, але й метафізичного значення.

Ключові слова: поезія, Геннадій Григор'єв, ліричний герой, Петербурзький текст, міський текст.

Kondakova D., PhD, Senior lecturer
National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, Ukraine

THE CITY OF ST.PETERSBURG AND THE LYRICAL PERSONA IN GENNADY GRIGORIEV'S POETRY: NOTES ON THE SUBJECT

The article considers Gennadiy Grigoriev's poetry as an example of the Petersburg text in contemporary Russian lyrics. By defining and analyzing the City of St. Petersburg and the Lyrical Persona in Grigoriev's poetry the article describes the ways in which the aforementioned author had contributed to the development of the Petersburg text.

Key words: city text, Gennadiy Grigoriev, lyrical persona, Petersburg text, Leningrad text, contemporary Russian poetry.

УДК 821.161.1.222

Костюк Е.Н., канд. філол. наук, доцент
НПУ ім. М.П. Драгоманова, Київ

ОНИРИЧЕСКАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В РУССКОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Исследование посвящено поэтике русской фантастической повести, в частности, ее изобразительной системе. На материале трех произведений: «Страшное гаданье» А. Бестужева-Марлинского, «Нежданные гости» М. Загоскина и «Похождения одной ревизской души» О. Сенковского – рассмотрен изобразительный ряд сновидений, который представляет различные авторские версии романтического «инога мира», широкий круг социальных и психологических аллегорий, формирует традицию, воплощенную впоследствии в русской романистике 1850-60-х гг. Раскрыты закономерности развития

© Костюк Е.Н., 2020

ряда образительных мотивов в литературном процессе и связанные с ним жанровые модификации.

Ключевые слова: *фантастическая повесть, романтическая повесть, образительный ряд, портрет, пейзаж, поэтика сновидений.*

Описание сновидений персонажей, как известно, – один из древнейших литературных приемов, который привлекал внимание лингвистики, психоаналитики, семиотики, герменевтики и других отраслей гуманитаристики. Ю. М. Лотман рассматривал сон как «текст в тексте», своеобразный код, позволяющий дешифровать скрытый смысл художественного произведения [6]. Содержание и функции литературных сновидений изучались в культурно-историческом, мифологическом, жанровом, индивидуально-авторском и др. контекстах. Среди наиболее значимых функций сна в литературе называют освобождение автора и героя от законов эмпирического мира, от сдерживающих рамок жизнеподобия; возможность перемещения как во времени (исправление ошибок прошлого, предугадывание и даже предотвращение нежелательного будущего, представление утопических либо антиутопических обстоятельств), так и в пространстве (вне необходимости обосновывать средства и маршруты путешествия); философское и символическое обобщение сюжетной биографии героя, исторических событий и проч. Сон становится, по меткому выражению В. Руднева, «универсальным медиатором между реальность и текстом» [9].

Так называемая онирическая поэтика в зависимости от более узкого или более широкого истолкования понятия занимается художественной структурой либо только собственно литературных сновидений, либо включает в круг своего внимания также мечту, видение, бред, вдохновение, воспоминания, галлюцинации, иллюзии и другие проявления идеального и иррационального. В связи с этим высказывается мнение, что литературное сновидение – это не просто «другая реальность», но и «модель построения всякой другой реальности» [8].

Накоплен богатый опыт исследования онирического компонента в произведениях Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского, современные работы опираются на авторитет Д. Благого, Г. Гуковского, М. Бахтина, М. Самарина, В. Марковича, Н. Ерофеевой, Т. Николаевой и др. Обобщая более ранние работы, Д. Нечаенко в диссертации, посвященной художественной природе сновидений в русской прозе 19 века, сосредоточил внимание на творчестве романтиков и Гоголя как наиболее активных авторов «сновидческих» сюжетов, изученных недостаточно [7]. Многие ученые подтверждают связь между жанром произведения и кругом продуктивных для него онирических мотивов. Особое место в такой жанровой иерархии занимает, безусловно, фантастическая повесть.

В качестве критериев принадлежности произведения 30-х гг. 19 в. к жанру фантастики О. Виноградова, рассматривает остросюжетность, наличие загадок и неожиданную концовку. Причем, по мере развития фантастических событий автор побуждает читателя все больше доверять происходящему, но финал возвращает к реальности, не внося рациональных объяснений. Исследовательница отмечает, что «прямое вмешательство фантастических образов в сюжетное повествование уступает место цепи совпадений и соответствий с прежде намеченным и существующим в подсознании читателя собственно фантастическим планом» [1, с. 4]. Разумеется, онирическая мотивация как нельзя более

соответствует такому сюжетному построению. Примечательно, что одной из первых фантастических повестей русских романтиков было утопическое произведение декабриста А. Улыбышева с названием «Сон».

В научной литературе очерчен круг устойчивых для фантастической повести 30-х гг. в целом и онирической ситуации в частности сюжетных мотивов и приемов, однако особенности литературной образительности в этой «другой реальности» остаются на периферии внимания ученых, с чем мы и соотносим актуальность и продуктивность поставленной проблемы.

Изобразительность мы рассматриваем как систему художественных средств, позволяющих писателю создавать в воображении читателей зрительные образы людей, предметов, объектов живой и неживой природы, цветовые, светотеневые отношения, формировать аналогии и контрасты, передавать форму и объем и т.п. [4; 5].

Целью статьи является выявление особенностей и функций образной визуализации сновидений литературных героев русской фантастической повести первой половины 19 в.

В избранных произведениях: «Страшное гаданье» А. Бестужева-Марлинского, «Нежданные гости» М. Загоскина и «Похождения одной ревизской души» О. Сенковского – сон предполагает пересечение границ реального и потустороннего миров, отсюда живописная разработка мотивов заблуждения, оборотничества, игры.

Онирический характер событий может быть оговорен заранее, например у М. Загоскина: «Вот в самое-то его раздумье нашла на него дремота, глаза стали слипаться, голова отяжелела, и он мне сказывал, что не помнит сам, как прилег на канаве и заснул крепким сном». Но чаще переход завуалирован, границы сна и яви стерты и обнаруживают себя в финале: «Сон? Но что же иное все бывшее наше, как не смутный сон? И ежели вы не пережили со мной этой ночи, если не чувствовали, что я чувствовал так живо, если не испытали мною испытанного в мечте, – это вина моего рассказа» («Страшное гаданье»)

В области портретизации авторы акцентируют внимание на центральном персонаже, внешних проявлениях его эмоциональных переживаний, сопутствующих удивительным встречам и путешествиям во сне. Так, у Марлинского: «Я вспыхнул... Ноги мои дрожали, сердце кипело. Долго ходил я по хате, долго лежал, словно в забытьи горячки; но быстрина крови не утихала, щеки пылали багровым заревом, отблеском душевного пожара». Герой словно видит себя внутренним зрением и в то же время воспринимает удивительное, происходящее вокруг него, как обычное. В ряде произведений подчеркнута невозможность сосредоточиться на рациональном анализе происходящего именно за счет того, что яркие зрительные образы заполняют воображение.

В каждом из сновидческих сюжетов присутствует партнер главного героя – случайный знакомый либо гость – проводник в онирическую реальность. Демонизация его портрета достигается традиционными романтическими приемами: акцентуацией странного во внешности, притягательного или отталкивающего, градацией блеска глаз, зооморфностью, двусмысленной улыбкой, но главное – контрастами во внешности либо балансированием на грани красоты и уродства, неузнаваемости из-за сходства со многими и в то же время яркой индивидуализации. Так возница в «Страшном гаданье» «коварно улыбался... будто радуясь чужой беде, и страшно глядели его тусклые очи. Какое-то невольное чувство отвращения удаляло меня от этого человека, который так нечаянно навязался мне со своими роковыми услугами». У приказного в «Нежданных гостях» «лысая

и круглая, как бильярдный шар, голова втиснута была промежду двух узких плеч, из которых одно было выше другого; широкий подбородок, как набитый пухом ошейник», а его улыбка «ни дать ни взять походила на то, как собака оскаливает зубы, когда увидит чужого или захочет у другой собаки отнять кость». Партнер предлагает герою помощь, сделку, уговор, игру, предполагающую нарушение запрета либо смену ролей (нежный любовник – мстительный убийца, хлебосольный хозяин – участник бесовской оргии) и сам визуально меняется на его глазах.

Границы эмоционально-образных оценок персонажа и сюжетного оборотничества размыты, причем странным превращениям подвержены и второстепенные персонажи. «У одного козака, – пишет Загоскин, – голова была больше туловища; у другого толстое брюхо почти волочилось по земле; у третьего волосы рыжие, а щеки как раскаленные кирпичи, когда их обжигают на заводе». А дальше по сходу развития действия «...вместо четырех, хотя и не красивых, но обыкновенных людей стояли вокруг него четыре пугала такого огромного роста, что когда они вытягивались, то от их голов трещал потолок в комнате. Лица их не переменились, но только сделались еще безобразнее». В «Похождении одной ревизской души» портретные метаморфозы вообще становится главным сюжетообразующим приемом.

Знаком «иных» законов онирической реальности становится странное поведение предметов обихода, обстановки: вино в бутылках не убывает, сами собою зажигаются свечи (карнавализованные евангельские мотивы), подают к столу кушанья, которых никто не готовил, воловь шкура и медвежья шуба могут менять форму, вес, размер.

Ситуация перехода из яви в сон и обратно в романтической фантастике требует соответствующего искривления времени и пространства, путаницы в бое часов, размывания либо расширения-сужения стен, но наиболее изобразительным из приемов «перехода» по праву считается пейзаж. Он содержит либо мотив «гиблого места» (лесная глушь, пустыня, заброшенный парк, озеро), либо мотив непогоды (ненастья, грозы и, разумеется, метели). У Бестужева-Марлинского: «На беду нашу небо задернуто было пеленою, сквозь которую тихо сеялся пушистый иней; не видя месяца, нельзя было узнать, где восток и где запад. Обманчивый отблеск, между перелесками, заманивал нас то вправо, то влево...», «Так, я на кладбище!.. Кругом склоняются кресты; надо мной потухающий месяц; подо мной роковая воловь шкура».

В каждом из произведений онирическая изобразительность выполняет характерологическую и психологическую функции, содержит элементы социальной сатиры, гиперболизируя в персонажах потустороннего мира корыстолюбие, карьерные устремления, чванство. Например, у Загоскина нечистый предстает в образе «приказного в долгополом сюртуке». Так постепенно в русской фантастической повести 19 века формируется традиция, нашедшая широкое воплощение в повестях Пушкина и Гоголя, а впоследствии – в романистике 1850-60-х гг.

Очевидно, что поэтика изобразительности в фантастической повести достаточно сложна, охватывает приемы создания образа времени и представление о сне как «другой» реальности. Это заданные как обыденные и впоследствии модифицированные черты внешности, динамика психологического состояния как самого сновидца – центрального персонажа, так и его таинственного спутника (двойника, гостя, проводника, помощника, искусителя и т.п.), коллективные портреты второстепенных персонажей в двух

проекциях (с одной стороны, это соседи и домочадцы, представители местного света, случайные знакомые или встреченные люди, а с другой – толпа оборотней, свита дьявола и т.п.). Значимо внимание к элементам интерьера, отдельным вещам и предметам, меняющим цвет, размер, место расположения и назначение в связи с переключением действия в иной пространственно-временной континуум. Ярко иллюстрируют авторский психологический эксперимент в его динамике и протяженности картины природы, обрамляющие переход между мирами. Как правило, это стихийное бедствие, катастрофический (непогода, буря, метель, исчезновение привычных ориентиров в пути) пейзаж, включающий локусы дороги, кладбища, заброшенного пруда, глухого леса, появляющихся и исчезающих постоянных дворов, хуторов и т. п. Изучение особенностей онирической портретизации, пейзажистики и предметной образности на материале фантастической повести также способствует раскрытию авторских философских и нравственных установок и – аллегорично – подходов к явлениям современности через изобразительные ассоциации и акценты.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Виноградова О. И. Фантастика повестей XIX вка – жанровый признак или литературный прием. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/fantastika-povestey-xix-veka-zhanrovyy-priznak-ili-literaturnyy-priem/viewer>
2. Галанов Б.Е. Живопись словом. Человек. Пейзаж. Вещь. – М.: Сов. писатель, 1972. – 180 с.
3. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – Л.: Сов. писатель, 1979.
4. Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л.: Сов. писатель, 1981. – 426 с.
5. Камалова, Ирина Валерьевна. Изобразительность романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Екатеринбург, 2000. – 23 с.
6. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992 – 272 с.
7. Нечаенко Д. Художественная природа литературных сновидений /Русская проза XIX века/. – Автореф....канд. філол. наук. – М., 1991.
8. Панкратова М. Н. Мотивная структура литературной онейросферы // Инновации и инвестиции. 2015. – №7. – С.194–196.
9. Славина О. Ю. Поэтика сновидений: На материале прозы 1920-х гг. – Автореф.... канд. філол. наук. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/poetika-snovidenii-na-materiale-prozy-1920-kh-gg>

Костюк О.М., канд.філол. наук, доцент
НПУ ім. М.П.Драгоманова, Київ

Дослідження присвячене поетичній російській фантастичній повісті, зокрема, її зображувальній системі. На матеріалі трьох творів: «Страшне ворожіння» О. Бестужева-Марлінського, «Неждани гості» М. Загоскіна і «Пригоди однієї ревізької душі» Й. Сенковського розглянуто зображувальний ряд сновидінь, який представляє різні

авторські версії романтичного «інишого світу», широке коло соціальних і психологічних алегорій, формує традицію, втілену згодом в руській романістиці 1850-60-х р. Розкрито закономірності розвитку низки образотворчих мотивів у літературному процесі та пов'язані з ним жанрові модифікації.

Ключові слова: фантастична повість, романтична повість, образотворчий ряд, портрет, пейзаж, поетика сновидінь.

Kostuk O., PhD in Philology

M.P. Dragomanov national pedagogical university, Kyiv, Ukraine

The study deals with the poetics of Russian fiction, in particular, its visual system. The visual imagery of dreams of the three works ("the Terrible divination" by A. Bestuzhev-Marlinsky, "the Uninvited guests" by M. Zagoskin and "the adventures of a census of souls" O. Senkovsky) represents a different author's version of a romantic "other world", a wide range of social and psychological allegories, forms of tradition, embodied subsequently in the Russian romance studies 1850-60's, the Author reveals the regularities of the development of a number of pictorial motifs in the literary process and its associated genre modification.

Keywords: fantastic story, romantic story, images, portrait, landscape, poetics of dreams.

УДК 821.111'06.09-9

Мельник Т. М., канд. філол. наук, доцент

Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського, Вінниця

АНГЛІЙСЬКА ПІДЛІТКОВА ЛІТЕРАТУРА ХХ-ХХІ ст.: ГЕНЕЗА, ТЕМАТИКА Й ПРОБЛЕМАТИКА

В статті розглядається найбільш складний вид дитячої літератури – підліткова література. Оскільки аналізуються художні твори сучасного періоду, автор статті вказує на те, що не так давно стало можливим говорити про досягнення в підлітковій літературі, тому що в ній не було великої кількості книг. Приділяється також увага особливостям жанрового складу сучасної підліткової літератури, її провідним темам і проблемам, дається уявлення про основні види конфліктів, типи героїв, а також про деякі прийоми побудови сюжету. Особливе місце у підлітковій літературі надається новому типу підлітка, і вважається, що присутність цього типу підлітка змінює спосіб оповіді, увагу автора і сприйняття персонажа читачем. Переваги сучасної літератури для підлітків, на який вказує аналітичний огляд статті, дає можливість прогнозувати її успішну динаміку.

Ключові слова: сфера конфлікту, проблема дорослішання, типи конфліктів, підліткова проза, новий тип підлітка, нова література, підліткова література.

© Мельник Т. М., 2020

Інтерес літературознавців до «підліткової» теми зумовлений, перш за все, можливістю дослідити початковий, складний і драматичний процес формування людини, її світогляду, етичних основ, можливостей впливу на її благополучне становлення. Література, яка зображала підлітка, з'явилася завдяки до виокремлення підліткової літератури як окремого різновиду. Цілий ряд письменників вводили у свої твори героїв-підлітків. Наприклад, такі твори, як «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра, «Олівер Твіст» Ч. Діккенса, «Маленькі жінки» Л. Олкотт, «Острів скарбів» Р. Стівенсона, «Над прірвою в житті» Дж. Д. Селінджера, «Володар мух» В. Голдінга тощо. Проте, дані твори не виділялися в окрему групу «підліткових», хоча вони й відображали побут підлітків чи події з їхнього життя.

Майкл Карт у своїй праці «Young Adult Literature: From Romance to Realism» вивчає історію та сучасний етап літератури, головним героєм якої є підліток. Дослідник окреслює час рамки відокремлення підліткової літератури в окремий жанр та стверджує, що підліткова література отримала незалежність та остаточно відокремилася від дорослої чи дитячої літератури в середині 90-х років ХХ століття [2, с.32].

1956 року Американська асоціація бібліотек ввела до широкого вжитку термін «young adult», виділивши підлітків у окрему категорію відвідувачів бібліотек. Поступово в літературі формується потреба текстів, орієнтованих саме на підліткову аудиторію, які б відображали інтереси, досвід та реалії цієї вікової групи.

В 1951 році Д. Л. Бартон опублікував есе під назвою «The Novel for the Adolescence» в «The English Journal». Дана публікація вважається першою критичною статтею, яка закликала до того, що література для підлітків має відображати близький для них досвід, а також відповідати їхнім інтересам та захопленням.

За визначенням Джона Х. Бушмана, автора праці «Young Adult Literature in the Classroom – Or Is It?», підліткова література – це література, яка дає відповіді на запитання, що ставляться в юному віці та зосереджується на проблемі пошуку власного «я», тобто веде до самоідентифікації [1, с.41].

Американська асоціація бібліотек називає підліткову літературу як прозу, яку читають читачі віком з 12 до 19 років. Дана література зазвичай поділяється на три основні групи: рання (11-14 років), середня (14-18 років) та пізня (18+).

У своїй публікації, присвяченій підлітковій літературі, А. Карре відзначає, що жанр літератури для тінейджерів – це жанр, який відтворює весь соціум з юнацької точки зору [3, с.40]. У книгах для цієї групи читачів, за його словами, не повинно бути дорослої ностальгії за цим віком. Усе має бути зображено так, ніби будь-яка ситуація – це межовий момент. У підлітковій літературі автор не повинен моралізувати, він має змальовувати те, що хвилює особу тепер. «Урок» читач винесе сам, а також «викристалізує» сенс прочитаного.

Донна Нідей, викладач з Айовського державного університету, у навчальному курсі «Підліткова література» виокремлює десять основних положень, які характеризують підліткову літературу: протагоністом є підліток чи юнак; специфічна мова автора (здебільшого це виклад від першої особи, хоча трапляється виклад і від третьої особи); зображення дорослих персонажів з точки зору підлітків; дія відбувається впродовж незначного періоду часу; детальні описи зовнішності чи одягу; позитивна розв'язка; обсяг твору від 125 до 250 сторінок [6].

Для Д. Нідей значущість підліткового роману полягає саме у зображенні емоцій. Майкл Карт теж проголошує одну з ключових функцій підліткової чи юнацької літератури. Він вважає, що цей жанр надає можливість збагнути життя інших, побачити світ їхніми очима.

За словами сучасного британського письменника Д. Мітчелла, для підліткового роману «важливо крокувати світом з розплющеними очима» [5]. Зображення правди – це зображення усіх «болючих» проблем суспільства, а також розуміння того, що дуже багато не залежить від індивіда. Відверте змалювання всіх побачених проблем – це подолання тих бар'єрів, які можуть стати визначальними в написанні творів для підлітків.

Проблематика підліткових романів в основному полягає в зображенні конфліктів між однолітками та батьками, рідше зустрічаються романи політичної проблематики. Сімейні стосунки – це незмінна частина підліткового роману.

Іншою не менш важливою темою підліткової літератури є тема школи. Відмінності в класовому статусі, розмір, вживання наркотиків, гендерні стереотипи, вагітність та аборти – це найбільш поширені теми, які стосуються шкільного життя в романах про підлітків. Протягом десятиліть школа займає в підлітковій літературі почесне місце, де герої навчаються відповідати за свої вчинки, дотримуватись правил та готуватися до здобуття майбутньої професії, місце, де вони можуть ототожнюватися з однолітками, і місце, яке також надає їм багато можливостей для розвитку їхніх навичок і здібностей.

Тим не менш, в сучасній підлітковій літературі існують і негативні впливи шкільного життя та спілкування з однолітками. Для головних героїв школа часто стає місцем боротьби за виживання. Прикладом може слугувати роман Н. Хорнбі «About the Boy» («Лужок чорного лебедя»), де головний герой ненавидить школу через постійні знущання однолітків та насмішки вчителів.

Першими книжками, написаними спеціально для підлітків, вважаються «The Contender» Р. Ліпсайта та «The Outsiders» С. Е. Хінтона. В даних творах розповідається про соціальну нерівність та страждання молодого людини. Ці романи були опубліковані в 1967 році. Їх автори не зверталися до всіх проблем тінейджерів, а зображували світ молодого особистості із соціального погляду, а також озвучували певні точки зору на суспільні норми.

1970-1980 роки можна назвати «золотим віком» підліткової літератури в англійських країнах. Увагу авторів реалістичної підліткової прози починають привертати такі складні теми, як смерть батьків, убивство, гвалтування, самогубство тощо. Дослідники починають говорити про «гіперреалізм» як про один із напрямів реалістичної прози для підлітків. Авторі гіперреалістичних творів, як і усі реалісти, намагаються критикувати дійсність з позиції вищого ідеалу. Історія героя-підлітка, зображуваного в творах даного типу, є знайомою для більшості тінейджерів і сприймається як близька і зрозуміла. Це передовсім, сварки з батьками, залежність від наркотиків, особисті переживання. Прикладами гіперреалістичних творів можуть слугувати «Go Ask Alice» Беатріс Спаркс та «The Fault in Our Stars» Джона Гріна.

З кінця 1960-х і до початку 2000-х досить активно вживається термін «проблемна проза» та «проблемний роман» для позначення соціально – чи психологічногострої підліткової прози. Крім того, досить активно публікуються історії про щоденне життя та любовні романи для підлітків.

У 1990-2000-х роках діапазон складних тем у підлітковій прозі стає більш різноманітним: піднімаються питання алкоголю, статевого життя, вживання наркотиків, ранньої вагітності, ідентичності особистості. Відтак, велику популярність здобувають книги «Голодні ігри» С. Коллінз та «Сутінки» С. Маєр.

Сучасна література про підлітків є досить суперечливою, її двосвіття (світ дорослий, світ підлітка) найчастіше є дуже конфліктним. Вирішення конфліктів залежить від багатьох факторів. Не залишається сумніву, що відповіді на «вікові питання» будуть не такими, як в попередні періоди. Сучасні відповіді не будуть авторитарними, а прогнози носитимуть оптимістичний характер.

В сучасній літературі з'явилося коло письменників, які досліджують новий тип підлітка, заглиблюючись у його внутрішній світ. Зміна типу підлітка формується, як правило, в контексті ідеології, а значить, у контексті епохи [4, с.127]. Негероїчна епоха, безрадісна повсякденність і відступаюча традиція, тобто зміна цінностей, стали передумовою появи типу «слабака» («Щоденник слабака» Джефф Кінні). У збереженій тенденції зображення особистісного зростання посилюється мотив внутрішнього протиріччя: «слабак» здатний на вчинки. Символічним є те, що зникає визначення «важкий» стосовно підлітка. Акцент важкості переноситься з героя на обставини, які має подолати юна особистість. Зрозуміло, що епітет «важкий» передбачає не тільки негативність поведінки, але й силу характеру. Такі метаморфози спричинили й інші новації: на периферію проблемного поля висуваються епістолярні форми (листи, щоденники, записки), змінюється й сам тон оповіді.

В даний час література про підлітків переживає бум щоденникових творів. Однак, якщо в минулі часи це пояснювалося втечею від самотності, то в період межі ХХ-ХХІ століть жанр щоденника стає більш демократичним, менш пафосним і менш патетичним. Щоденник підлітка послаблює свою психологічну функцію на користь соціалізації. Сьогодні таємниця щоденника втрачає колишню силу тяжіння і висоту опису. Головне в ньому – переосмислення, якому піддає себе автор щоденника. Щоденникову форму мають твори британських письменників Джеффрі Кінні «Diary of a Wimpy Kid», Сью Таусенд «The Secret Diary of Adrian Mole» та Девіда Мітчелла «Black Swan Green».

Огляд сучасної підліткової літератури дозволяє виділити в ній новий соціально-критичний напрям, а також зміну її героя, підлітка нового типу. Сучасна підліткова література, виступаючи в ролі посередника, ставить собі завдання допомогти підлітками зрозуміти світ дорослих, а дорослим віднайти розуміння з підлітками. В підлітковій літературі намітилася тенденція до оновлення підліткової прози, склалося коло письменників, які досліджують новий тип підлітка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bushman J. Young Adult Literature in the Classroom – Or Is It? / John Bushman. – English Journal: The Choices We Offer: Canon Formation; March, 1997. – P. 40-45.
2. Cart M. Young Adult Literature: From Romance to Realism / M. Cart. – Chicago: American Library Association, 2010. – 242 p.
3. Karre A. The YA Perspective. Spec. issue of Writers Digest / A. Karre. – N. Y.: Writers Digest, 2011. – P. 38-41.

4. Melnik T. Society transformation reflected in Russian school's prose of the XX century // Transformations in Contemporary Society Humanitarian Aspects. Monograph. Opole: The Academy of Management and Administration in Opole, 2017. – P. 125 – 130.
5. Mitchell D. Lost for words [Электронный ресурс] / An Essay by David Mitchell // Prospect – Режим доступа: <https://reasonablymoderate.wordpress.com/2014/06/20/everything-you-could-possibly-want-to-know-about-david-mitchell>
6. Niday D. English 394: Young Adult Literature [Электронный ресурс] / D. Niday. – Ames: Iowa State University, 2011. – Режим доступа: <http://www.public.iastate.edu/~dniday/394syllabuss99.html>

Мельник Т. Н., канд. филол. наук, доцент

Винницкий государственный педагогический университет им. М. Коцюбинского, Винница

АНГЛИЙСКАЯ ПОДРОСТКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА XX – XXI СТ.: ГЕНЕЗИС, ТЕМАТИКА И ПРОБЛЕМАТИКА

В статье рассматривается наиболее сложный вид детской литературы – подростковая литература. Поскольку анализируются художественные произведения современного периода, автор статьи указывает на то, что не так давно стало возможным говорить о достижениях в подростковой литературе, потому что в ней не было большого количества книг. Уделяется также внимание особенностям жанрового состава современной подростковой литературы, ее ведущим темам и проблемам, дается представление об основных видах конфликтов, типах героев, а также о некоторых приемах построения сюжета. Особое место в подростковой литературе выделяется новому типу подростка, и считается, что присутствие этого типа подростка меняет способ повествования, внимание автора и восприятие персонажа читателем. Преимущества современной литературы для подростков, на которые указывает аналитический обзор статьи, позволяют прогнозировать ее успешную динамику.

Ключевые слова: сфера конфликта, проблема взросления, типы конфликтов, подростковая проза, новый тип подростков, новая литература, подростковая литература.

Tatiana N., PhD, docent

Vinnitsia State Mykhailo Kotsyubynskyi Pedagogical University, Vinnitsia

ENGLISH ADOLESCENT LITERATURE OF THE 20TH – 21ST CENTURIES: GENESIS, SUBJECT MATTER AND ISSUES

In the article the most complex type of children's literature – youth literature – is discussed. Since it refers to the contemporary period, the author briefly reminds the reader that not so long ago it became possible to talk about achievements in teen literature, because there was not so many books in this genre. The article discusses the features of genre composition of the modern teen literature, its major themes and issues, provides the idea of the main types of conflicts, types of characters, as well as some methods of the development of the action. A great deal of attention is given to a new type of a teenager and it is considered that the presence of this type of a teenager changes the way of narration, the attention of an author and

the reader's perception of the character. The advantages of the contemporary literature for teenagers, which are pointed out in the analytical review of the article, provide an opportunity to predict its successful dynamics.

Key words: *area of conflict, problem of growing up, types of conflicts, teen prose, new type of a teenager, new literature, adolescent literature.*

УДК 821.162.1 (Токарчук)

Мусий В. Б., доктор филол. наук, профессор

Одесск. нац. ун-т имени И.И. Мечникова, Одесса

**ПОВЕСТВОВАНИЕ ОТ «ЧЕТВЕРТОГО ЛИЦА»
В РАССКАЗЕ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК «PRZETWORU»
(«БАНКИ С ДОМАШНИМИ ЗАГОТОВКАМИ»)**

В статье идет речь о повествователе как посреднике между эмпирической реальностью читателя и эстетической реальностью героев литературного произведения. Автор статьи основывается на положениях о повествовании и повествователе, которые содержатся в Нобелевской статье Ольги Токарчук. Подробно рассмотрен рассказ «Банки с домашними заготовками» как история, которая не выходит за границы реальности, а также как притча, которая имеет универсальный смысл. Центральная проблема притчи – выбор, который делает человек и от которого зависит степень полноты жизни этого человека

Ключевые слова: *повествователь, эстетическая реальность, притча, рассказ, авторская концепция*

Заявленное в заглавии статьи понятие «повествование» будет интересовать нас как обозначение процесса передачи информации о событии (событиях) в судьбе героев художественного произведения. Этот процесс осуществляется повествователем, то есть субъектом, наделенным автором функцией носителя речи, и направлен к читателю, пребывающему в действительном мире, с целью включения его в вымышленный, фикциональный мир художественного произведения. Таким образом, повествователь является посредником между двумя мирами (миром, где происходит чтение, и миром, где происходит действие, составляющее основу сюжета произведения) и нужен для преодоления границы между реальностью эмпирической и реальностью эстетической. При этом, как заметил В.Г. Зинченко, конкретная реальность – это и то, что «влияет на судьбу автора и его произведения, определяя его тематику и проблематику», и то, что в воссозданном виде предстает перед читателем художественного произведения и с чем он «соотносит произведение» каждый раз, в новой исторической реальности, по-новому [3: 221].

Ольга Токарчук, одному из произведений которой посвящена статья, в Нобелевской лекции остановилась, в частности, и на проблемах повествования, которое определила как «упорядочивание во времени безмерных объемов информации, уточнение их связи

с прошлым, настоящим и будущим, открытие их повторяемости и установление между ними причинно-следственных связей» [4]. По ее мнению, в современной литературе, когда становятся внятыми связи между явлениями, на первый взгляд, никак не связанными между собой, повествование должно приобрести многомерный характер, стать более усложненным. Этот новый тип повествования, «универсальный, целостный, не знающего деления на свое и чужое, укорененного в природе, помнящего о корнях и контекстах и одновременно открытого и понятного всем», Ольга Токарчук обозначила как повествование от «четвертого лица» [4], поскольку оно не только выражает «точку зрения каждого из персонажей», но еще и выходит «за кругозор любого из них», выражая видение происходящего «больше и шире», «отменив» время [4]. Поиски повествования от «четвертого лица» свидетельствуют об установке писательницы на выявление универсального смысла единичной ситуации. Задача современного писателя, по ее мнению, заключается в том, чтобы предложить читателю «повествование, способное пробудить это чувство целого, умение составлять из лоскутов единый рисунок, открывать созвездия в рутинных мелочах. Плести историю так, чтобы не оставалось сомнений, что все мы пребываем в едином пространстве воображения, которое с каждым поворотом Земли старательно обновляем в собственных головах» [4]. Этим обусловлено стремление О. Токарчук вернуться к «плотным структурам мифа», в частности, – к притче, которая, как и литературная сказка, басня, аполог, принадлежит художественно-риторической группе жанров эпоса. «Нарративная компетентность» притчи, по словам В.И. Тупы, «состоит в способности извлекать из воспринятой истории ценностные ориентиры» [7: 97-98], и тем самым – нести в себе «импульс неизбывной озабоченности: достоинством своей позиции, полноценностью своего следования долгу, легитимностью своих высказываний и т.п.» [7: 98]. «Чего нам не хватает, – замечает Ольга Токарчук, – так это, как представляется, притчевого измерения в повествовании. Ведь герой притчи – это именно тот, кто способен одновременно быть собой, человеком, живущим в определенных исторических или географических условиях, и решительно размыкать этот очерченный круг обстоятельств, становясь Каждым и Всюду» [4]. Подобное повествование (от «четвертого лица»), хотя и не исключает обращения писателя к вторичной условности, гиперболизации, даже любых форм гротеска (и мифологического, и сатирического), дает возможность реципиенту художественного произведения глубже проникнуть в суть его собственной, эмпирической реальности. «Вымысел, – замечает Ольга Токарчук, – это всегда особый род правды». И далее: «Я работаю с вымыслом, но эта фикция не выдана из пальца» [4]. Так и в ее рассказе «Банки с домашними заготовками» реальное, эмпирическое, с одной стороны, и вымышленное, эстетическое, с другой, тесно переплетаются. А в результате история героев приобретает характер притчи, в которой единичное позволяет приблизиться к уяснению смысла всеобщего.

Рассказ «Przetwory» («Банки с домашними заготовками») входит в книгу Ольги Токарчук «Opowiadania bizardne» («Диковинные истории»). Книга была опубликована в 2018 году. Ее перевод на русский язык был осуществлен И. Адельгейм в 2019 году.

С первых фраз, открывающих рассказ, задается мотив смерти: «Когда она умерла, он устроил ей приличные похороны. Пришли все ее подруги, уродливые пожилые женщины в беретах, в пахнувших нафталином шубах с нутриевыми воротниками, из которых их головы торчали большими бледными шишками. Когда гроб на мокрых от дождя

веревках съехал вниз...» [5] (выделено мною – В.М.). И хотя во втором предложении слов, непосредственно связанных с концептом «смерть», нет, сравнение голов старух с шишками нивелирует одушевленность подруг умершей, а сообщение об исходившем от шуб запахе нафталина вносит дополнительный смысл ветхости, существование которой поддерживается искусственно. Когда же читатель приближается к концу произведения, он обнаруживает кольцевой характер его построения. Первый и последний абзацы различаются лишь тем, что – вначале описывается погребение матери, а в конце – сына. Кроме того, в завершающем рассказ абзаце содержится еще больше слов, объединенных мотивом смерти. «Возникла проблема – некому оказалось забрать **тело из морга** и устроить **похороны**. В конце концов на призыв полиции откликнулись и занялись **телом** материны подруги, эти уродливые пожилые женщины в причудливых беретах. Раскрыв над **могилой** зонтики абсурдных расцветок, они совершили свои милосердные **погребальные обряды**» [5]. Замечание о том, что «уродливые пожилые женщины», оба раза сопровождавшие переход одного из героев рассказа в пространство смерти, исполняли «милосердные погребальные обряды», допускает их отождествление с мойрами, которых в греческой мифологии олимпийского периода представляли ведавшими нитью человеческой судьбы старухами.

Поначалу складывается впечатление, что центральная тема рассказа – неизбежность физической смерти, угасания и разрушения материального – тел и вещей. Не случайно время действия в произведении – скорее всего, осень: в сцене похорон оба раза упоминаются дождь и зонтики старух; сообщается о том, что телевизионную рекламу полиса сопровождали осенние сцены и картины палой листвы. С темой приближения конца связано и обозначение времени суток, когда сын возвращается домой с кладбища: это вечер. Да и название полиса, который, как он рассчитывал, оставила ему в наследство мать, тоже содержит мотив угасания: «Спокойная старость». С темой физического разрушения связаны и образы, относящиеся к разряду ольфакторного. В прежде идеально убранной комнате матери набирает силу запах смерти. Это, сообщает повествователь, был «странный запах – сопревших простыней, штукатурки, тронутой языком плесени, замкнутого пространства» [5].

Однако, приближаясь к концу повествования, читатель все больше задумывается о смерти не только в физическом, но, главным образом, в духовном плане, поскольку существование обоих героев рассказа практически не соответствует тому, чтобы быть обозначенным словом «жизнь». Начнем с того, что в рассказе ни разу не упоминаются их имена, что уже само по себе позволяет судить об обезличенности. Ненормальным представляется и привычное для них пространство обитания. Из того, что герой рассказа назван, «пятидесятилетним выпускником школы», можно предположить, что школа, которую он некогда посещал, была для него последней и единственной точкой большого мира, ради которой он покинул дом. В дальнейшем несколько десятков лет он добровольно ограничивал себя предельно малым миром угла возле телевизора.

Пространство жизни его матери было несколько шире: это и комната, «вся в салфеточках и сервантах», и подвал, в котором она «любила ... бывать» и который обустроила с особой заботой. Там был «феноменальный» порядок, на полу – «маленький вытертый коврик», на плюшевом кресле – «аккуратно сложенный вязаный плед», рядом – «торшер со столиком и несколько зачитанных до дыр книг». Эта зачитанность до

дыр примечательна тем, что, скорее всего, их по многу раз держали в руках не потому, что интересным было их содержание (оно-то как раз было давно известно), а потому, что чем-то нужно было себя занять. Главное же содержимое подвала, позволяющее судить о направленности интересов матери – многочисленные банки с домашними заготовками. Их значимость подчеркнута тем, что они обозначены в заглавии рассказа, именно их описанию посвящена большая часть текста произведения. И с ними также связан мотив тления. В некоторых банках сын обнаруживает то, что уже давно стало не только несъедобным, но и непонятным на вид. Это были «поседлевшие корнишоны», сваявшиеся в «засушенный комок» паштеты, превратившиеся в «загадочное желе» маринованные грибы... «Экземпляр», стоявший среди стопок с бельем с 1978 года, главный источник неприятного запаха в комнате, представлял собой коричневую массу. «Металлическая крышка проржавела, внутрь проник воздух, одарив взамен окружающее пространство ароматом тлена» [5]. Сообщение о причине гибели заготовок (в них проник воздух) и описание способа консервации (аппертизация, способ, названный по имени французского ученого Николая Апперта, который заключается в откачивании из стеклянных банок воздуха, погружении в них продуктов и последующем их герметическом закупоривании) примечательны тем, что оба раза предполагается опасность воздуха. В то же время наличие воздуха – обязательное условие жизнедеятельности людей. Итак, то, без чего невозможна жизнь (воздух) оценивается как содержащее угрозу. В результате «мертвое» воспринимается матерью и сыном как естественное и «живое». Обращает на себя внимание сообщение о том, что «желание жить» в герое рассказа возродили наклейки на банках, содержавших то, что было давно уложено в банки без воздуха. «Некоторые, – сообщается в рассказе, – звучали таинственно, например, “Фасоль спаржевая аппертизованная” – он никак не мог вспомнить, что значит “аппертизация”. Вид плотно уложенных в банку бледных грибов, разноцветных овощей и кровавых перчиков возродил в нем желание жить» [5]. А маленькие нежные корнишоны – в его воображении уподобляются нежным новорожденным младенцам. Устроившись в своем углу возле телевизора и обставив себя со всех сторон консервациями, герой, как ему представлялось, приступил к новой жизни. Однако на самом деле для него начался последний этап перехода в пространство смерти. Однажды, съев содержимое банки с надписью «Грипки маринованные, 2005», он оказался в больнице, где, «не приходя в сознание, умер спустя несколько дней».

Мотивировка случившегося может быть самой разнообразной. Исходя из житейского опыта, сформированного в условиях эмпирической реальности, можно предположить, что в результате допущенной матерью ошибки, ею были законсервированы ядовитые грибы. Допустим и злой умысел: мать решила отомстить надоевшему ей сыну. Как и то, что пожилая женщина сошла с ума, а потому поместила в банку несъедобные грибы. При этом обращает на себя внимание странность обозначения содержимого на наклейке: «грипки». Подобное написание слова не исключает того, что в банке были не грибы, а нечто необычное и не пригодное для пищи. Ошибка, злой умысел нормального или же безумного человека – все это обоснования случившегося, которые читатель может предложить, опираясь на рациональный подход. И они, на наш взгляд, вполне допустимы. Однако нельзя исключить и той мотивировки, которая предполагает выявление мифопоэтической основы развития ситуации. Тем более, что сама писательница считает важным возвращение литературы к мифу. Как показал в своем обстоятельном исследовании

В.Н. Топоров, у различных народов наблюдаются как микофобские, так и микофильские традиции. Некоторые этносы к грибам относятся как к «антипище», распространенной у предков людей до «культуры». «Отказ от использования грибов в пищу нередко связывается с одним из первых и важнейших деяний культурного героя данной традиции и приравнивается к вступлению из “природы” в “культуру”», – пишет ученый. И далее, обосновывая положение относительно того, что в некоторых традициях грибы приравниваются к плесени, которая появляется на мертвом теле, приводит в качестве примера один из мифов тукуна, в котором «существен мотив старухи, убившей сына и пытавшейся дать своим внукам печень убитого сына под видом древесных грибов» [6: 240]. Итак, грибы оказываются в непосредственной связи со смертью – это пища мертвых, один из хтонических объектов [6: 241]. Подобные представления о грибах распространены и среди славянских народов. Грибы, пишет О.В. Белова, «принадлежат потустороннему миру, где человек пребывает до рождения и после смерти (ср. чеш. выражение “Тогда ты еще ходил по грибы, еще грибы пас” в значении “тебя еще на свете не было”). Согласно польским и украинским поверьям, видеть, собирать грибы во сне – к смерти» [2: 118]. В произведении самой Ольги Токарчук образ грибов встречается неоднократно. Они имеют амбивалентный характер (съев кашу с грибами, погибает ребенок, и в то же время сама рассказчица предлагает рецепт торта из мухоморов) в книге «Дом дневной, дом ночной». Но и в ней грибы – принадлежность хтонического пространства. В рассказе «Банки с домашними заготовками» мотив поедания грибов имеет ключевое значение не только для развития сюжета, но и выражения авторского представления о том, что такое «жизнь» и «смерть».

И.Е. Адельгейм начинает свою статью о современной польской литературе с утверждения: «Отношение к смерти – важный элемент картины мира, в конечном счете оказывающийся центральным в той концепции личности, которую человек строит на протяжении жизни (или присваивает как готовую форму из своего социального окружения)» [1: 292]. И как она показывает на основе анализа книги Ольги Токарчук «Последние истории» и романа «Анна Ин в гробницах мира», как и ряда произведений других польских авторов, для всех них характерно «обезвреживание ужаса смерти», предоставление читателю возможности «идентифицировать себя с героями повествования, эмоционально соприкоснуться с таинством цельности мироздания» [1: 297], чем и достигается эффект «автопсихотерапии». Ужас, с точки зрения писательницы, вызывает не неизбежность конца земного существования, а превращение этого существования в сон, видимость жизни из-за утраты ее содержания.

По сути, герой рассказа «Банки с домашними заготовками» был мертв (в духовном плане) давно. Его связь с миром людей (внешним миром) ограничивалась лишь наблюдениями с помощью телевизора за тем, как люди где-то играют в футбол. Это существование, которое представляло собой лишь видимость жизни, завершилось вбиранием им внутрь пища мертвых, «грипков». Приготовила же их его мать, которая вначале избрала для своего существования пространство под землей (в подвале), а затем и вовсе ушла под землю в могилу. А между этими точками перехода в «нижний» мир избрала для себя занятием заключение в банки продуктов и вещей (среди них – маринованные шнурки, губка в томате и т.д.). Поэтому название рассказа может быть истолковано не только как обозначение занятий матери и того, что она оставила в наследство сыну, но и как

определение сути существования обоих героев, которые, подобно консервациям, оказались заключенными в предельно сжатое пространство и воспринимали это заключение как вполне естественное.

Выявление второго смысла названия рассказа дает основания для **вывода** о том, что это повествование о пятидесятилетнем мужчине, завершившем свое участие в жизни большого мира после окончания школы, и его матери вполне может быть истолковано как притча. Замыкание себя в узком пространстве и предельное ограничение своих интересов, потребностей и занятий – это то, что избрали для себя два человека как наиболее удобное. Подобный выбор может сделать любой человек. В этом и заключается обобщающий смысл притчи, повествующей, на первый взгляд, о единичных, бытовых ситуациях, но на самом деле имеющей универсальный смысл не только потому, что имеет отношение ко многим людям, но, главным образом, потому, что, обнажая опасность подобного выбора в сторону пустоты существования, предостерегает. Это предостережение оказывается возможным благодаря «четвертому повествователю» (пользуясь определением, принадлежащим самой писательнице), который помогает читателю встать над единичной ситуацией и выявить ее общечеловеческий смысл.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адельгейм И.Е. «Мы все умрем и должны к этому подготовиться...». Страх смерти и художественная аутопсихотерапия в польской прозе 2000-х гг. / И.Е. Адельгейм // Славянский альманах. – 2016. – Вып. 1 – 2. – С. 292 – 306.
2. Белова О.В. Грибы / О.В. Белова // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – Москва: Международные отношения, 2002. – С.118 – 119.
3. Виктор Георгиевич Зинченко: Научное наследие литературоведа. Воспоминания / Научн. ред. В.И. Силантьева. – Одесса: Астропринт, 2017. – 492 с.
4. Нобелевская лекция Ольги Токарчук [Электронный ресурс] / Пер. с польск. Елена Рыбакова. Режим доступа к ист.: <https://introvertum.com/nobelevskaya-lekcziya-olgi-tokarchuk-polnyj-tekst/>
5. Токарчук О. Диковинные истории [Электронный ресурс] / Ольга Токарчук; Пер. с польск. И. Адельгейм. Режим доступа к ист.: booksread.ru/page/dikovinnye-istorii
6. Топоров В.Н. Семантика мифологических представлений о грибах / В.Н. Топоров // Valcanica. Лингвистические исследования. – Москва: Наука, 1979. – С. 234 – 279.
7. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию: научно-учебное пособие для самостоятельной исследовательской работы / В.И. Тюпа. – Москва: Intrada, 2016. 145 с.

Мусій В., проф., д. філол. н.
Одеськ. нац. ун-т імені І.І. Мечникова

ОПОВІДАННЯ ВІД «ЧЕТВЕРТОЇ ОСОБИ» В ОПОВІДАННІ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК «PRZETWORU» («БАНКИ З ДОМАШНІМИ ЗАГОТОВКАМИ»)

Статтю присвячено проблемі оповідача як посередника між емпіричною реальністю читача і естетичною реальністю героїв літературного твору. Автор статті ґрунтується на положеннях про оповідання і оповідача, які містяться в Нобелівській

статті Ольги Токарчук. Детально розглянуто оповідання «Банки з домашніми заготовками» як історія, яка не виходить за межі реальності, а також як притча, яка має універсальний сенс. Центральна проблема притчі – вибір, який робить людина і від якого залежить ступень повноцінності життя цієї людини

Ключові слова: оповідач, естетична реальність, притча, оповідання, авторська концепція

Musiy V., prof., DrSc (Philology)

Odessa I.I. Mechnikov National University, Odessa

“FOURTH-PERSON” NARRATIVE IN OLGA TOKARCHUK’S STORY «PRZETWORY» («BANKS WITH HOMEMADE CANNED FOOD”)

The article deals with the narrator as a mediator between the empirical reality of the reader and the aesthetic reality of the personages of the literary work. The author of the article bases on the conception of the narrative and the narrator, which was formulated in the Olga Tokarchuk’s Nobel article. The story “Banks with homemade canned food” is considered as a story that does not go beyond the boundaries of reality, and also as a parable that has universal sense. The central problem of the parable is the choice that a person makes and of which the degree of fullness of life of this person depends.

Key words: narrator, aesthetic reality, parable, story, author’s conception

УДК 82-312.1

Пахарева Т. А., доктор филол. наук, проф.

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова, Киев

АРХИТЕКТОНИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ Т. РОШАКА «КИНОМАНИЯ» («FLICKER»)

В романе Т. Рошака «Киномания» («Flicker») выстраивается многоуровневая структура, отталкивающаяся от двойственной природы кинематографа, с его обращенностью и к эмпирической, и к условной, эстетической реальностям и игрой на их взаимопроницаемости и взаимодействие. Эмпирически достоверный уровень истории кино, фикциональный уровень фабульной реальности, метаописательный уровень по отношению к кинематографическим текстам, находящимся в интертекстуальном поле романа, и автометаописательный уровень романного текста составляют синтетическую структуру художественной реальности романа Рошака, общим знаменателем всех компонентов которой является «мерцающая» проявленность и функциональная актуализация оппозиции «фиксация/ускользание».

Ключевые слова: роман, архитектоника, художественный мир, мерцание, кинематографичность.

© Пахарева Т. А., 2020

Эпиграфом к роману «Киномания» («Flicker») выбран афоризм А. Хичкока из его бесед с Ф. Трюффо: «Чем сильнее зло, тем сильнее фильм». Книга Рошака, таким образом, автоматически, казалось бы, включается в вереницу текстов о странностях любви между этикой и эстетикой и о том, какими путями искусство движется в «дебрях добра и зла». «Но все это только казалось», как скажет один непревзойденный исследователь зла методами искусства и знаток его трудноуловимой, вертляво-вьющейся и мерцающей, но вездесущей материи. На самом деле, как представляется, книга Рошака не только развивает с помощью кинематографической метафоры тему вечной борьбы добра и зла, но и исследует и одновременно воплощает парадоксальную природу художественной реальности как таковой – природу, равно подлинную и ложную, воображаемую и действительную – и именно в этом провокативно перекликающуюся с природой зла в его традиционном христианском понимании.

Итак, отправной точкой для наших дальнейших размышлений о художественной реальности романа «Киномания» может быть следующая цепочка тезисов: зло могущественно, но, в соответствии с каноническими представлениями христианства, несубстанциально. Наличие у зла автономной природы признается дуалистическими учениями (для христианства – ересями), среди которых одна из наиболее известных – катарская ересь (которой, заметим в скобках, в романе уделено немало внимания). Признавая несубстанциальность зла, мы признаем, что могущественное и страшное воздействие на реальный мир исходит от фиктивного, с точки зрения традиционного христианского сознания, реально не существующего источника. Нетрудно этот парадокс соотнести с природой художественной реальности и ее влиянием на эмпирический мир: это тоже фикция, которая вторгается в пространство эмпирии и многое в нем определяет. Значит, в рамках все того же традиционного христианского миропонимания, есть известная логика в утверждении, что искусство рождается на «путях Каина», а художник, по определению, «проклят».

Книга Рошака провоцирует к размышлениям на эти темы, обратившись к самому в этом смысле «скомпрометированному» из всех видов искусств – к искусству кино, с момента своего рождения воспринимавшемуся наивным мышлением как «порождение тьмы», демоническая область «оживших теней», воочию развернутое на саване экрана небытие, парадоксально обретшее облик и бескровную и безмолвную, но все-таки жизнь. В этом отношении характерно впечатление от первого кинематографического сеанса, на котором в 1896 г. побывал М. Горький: «Вчера я был в царстве теней. Как страшно там было, если бы вы знали!» [Цит.по: 3, с. 41].

Внимание к области зла, к инфернальным, потусторонним сферам остро ощущается уже в раннем кинематографе, тем самым активно демонизирующем свою собственную природу в художественной авторефлексии. «Демонический экран» (Л. Айснер) становится одной из главных ипостасей немого кино, а мрачный экспрессионизм – его визитной карточкой. Но и за пределами экспрессионизма, в киноработах классиков раннего кинематографа – Д. У. Гриффита, Е. Бауэра, У. Гада, В. Шострёма – мир света и добра постоянно демонстрирует свою проницаемость для мира зла, смерти и тьмы. Квази-реальный мир кино, лишенный материальности «теневого двойник» подлинной реальности самой своей природой обостряет проблематику взаимодействия, взаимопроникновения

и даже взаимоподмены миров света и тьмы, добра и зла, жизни и смерти. В Брюсов уже в 1913 г. в стихотворении «Электрические светы» опишет эту драматургию:

Качаясь на стеблях высоких,
Горя в преддверьях синема,
И искрясь из витрин глубоких,
Мы – дрожь, мы – блеск, мы – жизнь сама!
Что было красочным и пестрым,
Меня властным волшебством,
Мы делаем бесцветно-острым,
Живей и призрачней, чем днем [2, с. 165].

Как лишенное субстанциальности зло может быть одновременно «живей и призрачней» добра, оказывая свое влияние на судьбы людей, так и бесплотный мир кинематографа может не только заставлять грезить наяву посетителей темных пещер кинотеатров, но и формировать их реальную жизнь, властно вмешиваться в нее, уводя за собой (как мир теней увел за собой героев рассказа уже упомянутого выше Ф. Сологуба).

Но, однако же, не все так однолинейно и поляризовано: «электрическая» реальность фильма проявляет себя в «мерцающем» («flicker») модусе, разрушая привычную устойчивость картины мира, поделенной по бинарному принципу на четко структурированные в систему «оппозиций» области «света» и «тьмы». Кинематографический мир, в котором оппозиция «живого» и «призрачного» снята появлением третьего – того, что может одновременно быть и «живей», и «призрачней» – привлекает внимание к пограничной сфере, к «мерцанию» в промежулке между подлинным и ложным бытием.

Это смещение внимания в «мерцающую» область бытия в романе Рошака задано, прежде всего, разумеется, его названием: словом «flicker» в английском языке обозначается именно мерцание киноэкрана. И семантика мерцания, зыбкости и т.п. актуализируется уже на первых страницах романа. Представляется неслучайным и значимым, что исходным «мерцающим» контекстом, который возникает уже на первой странице, становится христианство, уподобление кинематографа которому сразу выставляет определенные ценностные маркеры художественного мира романа. Вспоминая свое знакомство с фильмами режиссера Макса Касла (вымышленного персонажа, которого автор романа «вживляет» в реальную историю кинематографа 1920-70-х гг.), герой-рассказчик Джонатан Гейтс замечает, что лучшей обстановки, чем грязный подвал кинотеатра «Классик», для погружения в мир зла, воплощенный в фильмах Касла, нельзя было и придумать: «Это было все равно что встретить Христа в катакомбах задолго до того, как крест и Евангелие стали нести свет миру. Я пришел зачарованным неопитом в темное чрево еще не окрепшей веры и обнаружил... что же я обнаружил? Ни малейшего намека на грядущее царство и славу. Только *еле уловимое обещание* чудес, непонятный ритуал, *неразборчивый символ*, нацарапанный на *облупившейся* стене» (курсив мой – Т. П.) [4, с. 7]. Кольцевая композиция романа (в последних абзацах основного повествования автор-рассказчик записывает его первые фразы) вновь актуализирует этот раннехристианский контекст, но уже в апокалиптическом модусе (тем самым смыкая воедино все начала и концы – христианской истории, жизни героя и сюжета книги): фигура Касла,

встреченного героем на острове их теперь уже общего изгнания в облике садовника, коррелирует с образом Садовника-Христа, а его кинематографическая «весть» миру – с Евангелием. Эта кинематографическая «весть миру», как и христианская весть в процитированном выше отрывке романа, записана на хрупких, буквально осыпающихся носителях (как слова Христа «на облупившейся стене»), и даже апокалиптический смысл этой весты не противоречит Библии: как Новый Завет замыкает Откровение Иоанна Богослова, так роман завершает «откровение на острове», принявшее форму кинематографа «Каменного века» (так печально-иронично называет свое изгнанническое «кинопроизводство» Касл и тем самым вновь отсылает к кольцевому смыканию начал и концов) и зафиксированное в записях Джонатана-«Иоанна».

Но кольцевая структура – это структура бесконечности, финальной точки здесь нет, а есть только длящееся мерцание-наслоение друг на друга все новых форм жизни и одновременно форм смерти; мир, как и кинематограф Касла, предстает чем дальше, тем «живей и прозрачней» одновременно. Мерцание становится тем модусом бытия, в котором невозможно зафиксировать ни гибель мира, ни его спасение, а только ту непостижимую «нераздельность-неслиянность» прочного/хрупкого, вечного/эфемерного, идеальным воплощением которой является кинематограф.

Хрупкость, почти (или полностью) развоплощенность материальных носителей того послания, которое различил в фильмах Касла герой-рассказчик, становится сквозным мотивом романа, и в акцентированном виде этот мотив задается на тех же первых страницах, где буквально один за другим упоминаются: образ фильма на потрескавшейся пленке, как «пляшущего призрака из света и тени»; «слова Иисуса... в виде каракулей, нацарапанных мелом на мостовых»; фильм как «размазанный по ломкой ленте жидкий бульон иллюзии» и как «слабые мерцающие откровения темного бога» [4, с. 8].

Такая концентрация внимания на семантике мерцания, неопределенности, зыбкости формирует и настраивает читательскую «оптику» для дальнейшего восприятия художественного мира романа как мира, в котором главное происходит не на устойчивых и хорошо различимых уровнях, а в зазорах, в промежутках между ними, в мерцании образов, возникающих при взаимонаслоении разных планов художественной реальности – планов документального, фикционального, симулятивного и т. д. Образным воплощением такой «оптики» (и центральным автометаописательным символом романа) становится саллиранд – изобретенный Каслом прибор, позволяющий при монтаже осуществить тончайшее наложение кадров и сформировать неразличимый невооруженным глазом, но мощно воздействующий на подсознание зрителя видеоряд.

Взаимопроницаемость, взаимоналожение разных структурных уровней картины мира и неуловимость, неразличимость этого монтажа для невооруженного глаза – это и сущность кинематографической техники Касла, и метафора взаимоотношений искусства и действительности (когда становится невозможно различить, где искусство «отражает» действительность, а где формирует ее), и принцип построения художественного мира романа Рошака.

Точно так же, как мотив мерцания, с первых страниц романа начинает развиваться и мотив взаимопроницаемости реального и фикционального (кинематографического) миров. Вспоминая истоки своей «киномании», герой обращается не только к детскому и младенческому, но даже к пренатальному периоду своей жизни, сразу сопрягая ее с кино

даже на физиологическом уровне: «...мое увлечение кино началось гораздо раньше, чем я об этом помню. Я бы даже сказал, что оно восходит к преддровым схваткам возбуждения и удовольствия. <...> ... я всегда видел нечто символическое в том, что родился в 1939-м – этот год... вспоминается как вершина Золотого века Голливуда, annus mirabilis... накануне военных штормов, которые погребли киногорезы под кошмарами истории. Мой плод развивался под знаком «Волшебника страны Оз», «Белоснежки», «Дилижанса», «Грозового перевала». Родовые схватки у моей матери начались, когда она в третий раз отправилась смотреть «Унесенных ветром», – как раз посередине фильма, из чувства солидарности (по ее утверждению) с Оливией де Хэвилленд, рожавшей ребенка в горящей Атланта» [4, с. 8-9].

В процитированном фрагменте намечены не только значимые мотивы, но и все основные архитектурные уровни художественного мира романа Рошака: 1) документально-исторический уровень, представленный перечислением американских фильмов предвоенных лет и отсылкой к культурно-историческим реалиям 1939 года; 2) фикциональный уровень сюжетных обстоятельств и биографии героя-рассказчика; 3) метаописательный по отношению к кинематографу уровень текста, проявленный через интертекстуальное обращение к «Унесенным ветром» и характеристики голливудского репертуара эпохи «Золотого века»; 4) автометаописательный уровень, на котором акцентирование на семантике «мерцания», взаимопроникновения различных уровней реальности может быть истолковано как ключ к специфике художественного мира самого романа, архитекtonика которого определяется «мерцанием» постоянно проступающих друг сквозь друга разнородных слоев.

Если обратиться к хронотопу романа, то здесь такая мерцающая структура обеспечивается взаимопроникновением документально-исторического и фикционального, и оно достаточно очевидно. Все критики романа дружно отмечали, что он представляет собой облеченную в форму интеллектуального детектива историю кинематографа, и именно сочетание вымышленной остросюжетной фабулы и документальной точности сведений о ключевых фигурах и текстах мирового кино XX в. формирует «мерцающий» хронотоп «Кинемании».

Но не менее последовательно модус «мерцания» прослеживается и в художественной реализации в мире романа тех начал, которые формируют его антропологическое и социальное измерения, – это, прежде всего, оппозиции интеллектуальное/сенситивное, активность/пассивность, свобода/принуждение и т.д., а также эротическая составляющая, особенно акцентированная в романе. Представляется неслучайным, что модус «мерцания» так выразительно реализован в «Кинемании» именно в линии эроса, ведь еще Р. Бартом в применении к художественному тексту и удовольствию от него, как выявлению неявного, был актуализирован психоаналитический тезис о том, что неявный, «мерцающий» эротизм воздействует намного сильнее, чем эротизм манифестированный [1, с. 468].

Такая мерцающая концепция эроса сформирована в романе Рошака с помощью систематично выдерживаемой стратегии развоплощения плоти – путем ее либо виртуализации, либо интеллектуализации. Образцом такого развоплощенного эротизма, разумеется, выступает кино, с его соблазнительными дивами, пробуждающими сексуальность героя – вначале в примитивной форме подросткового влечения к «деве джунглей», а затем в опыте утонченного переживания от просмотра «Любовников» Л. Маля, открывшего

герою, что «чувственность... идеализирует тело, делая из него символ бестелесности» [4, с. 21]. Кинематографический эрос, который оказывается одновременно «живей и прозрачней» эмпирического сексуального опыта, выступает по отношению к последнему в романе не альтернативой, а своеобразным инвариантом: в своих сексуальных практиках герой вольно и невольно будет стремиться реализовать это «мерцание» простиупающих сквозь друг друга интеллектуально-духовного и плотского начал (и здесь наблюдается также «мерцание» модусов свободы и принуждения, активности и пассивности героя не только в сексуальной сфере, но и в обстоятельствах, практически, любого жизненного выбора). Недаром его «объектами желания», кроме кинематографических красавиц, становятся женщины, в чьем облике традиционно понимаемая сексуальная привлекательность так или иначе «нейтрализована» и одновременно парадоксально усилена – будь то Кларисса Свон, тщательно избегающая каких бы то ни было манифестаций сексуальности в своем стиле поведения и одежды, или бывшая актриса Касла Ольга Телл, прославившаяся в Голливуде как «природная красавица», знакомство героя с которой происходит, когда ей «было под семьдесят». Соответственно, и секс с этими женщинами превращается в особого рода опыт снятия границы между телесным и духовным, физическим и интеллектуальным модусами: Кларисса в часы любви читает герою вдохновенные киноведческие лекции, а Ольга знакомит героя с квази-религиозной практикой бесконтактного секса, открывшего ему совершенно новую область переживаний, «мерцающая» природа которых не позволяет однозначно определить их ни как сугубо эротические, ни как духовные. В этом мерцании эроса в романе неслучайно актуализируется платоновский контекст – и именно имя Платона соединяет здесь концепцию эротического с концепцией кинематографического: Рошак сразу напоминает читателю популярную в киноведческой литературе аналогию кино с платоновской пещерой, одновременно полемизируя с Платоном по поводу ценностного статуса пресловутых теней на стене пещеры и утверждая, что соприродные им «кинообманы... могут... превратиться в ослепительные образы непреходящего блаженства», а экранные дивы стать «существами, сотворенными из света, неизменными, вечными и не подверженными тлену», так что одно лишь воспоминание о них может оказаться «реальнее... опыта» [4, с. 21].

В тезисе о подверженности/неподверженности тлену на тему эроса сама собой наплаивается тема танатоса, «мерцание» которого сквозь эрос – это, естественно, не открытие романа Рошака, а вполне банализированная и в искусстве, и в психологии аксиома, но своеобразие художественного мира «Киномании» в данном случае состоит в том, что его «танатология», так же, как и эротика, соотносится с природой кино, опыт которого апеллирует не только к нашим чувствам и интеллекту, но и к жизни тела: «Мы воспринимаем фильмы соматически, всем телом, и образы влияют на нас даже раньше, чем обработка когнитивной информации или подсознательная идентификация охватывают нас на другом уровне» [5, с. 223]. «Публика должна страдать, чувствуя зло», – произносил, по квази-свидетельству О. Уэллса в романе, Касл. И способы вызвать у публики желаемую эмоцию страдания достигаются физическим воздействием особых монтажных приемов, которые заставляют зрителя физически ощутить зло, смерть, небытие и испытать отвращение и ужас, проявляющиеся, в первую очередь, именно на уровне физических ощущений: при просмотре фильмов Касла возникает «почти осязаемое чувство чего-то нечистого, введующегося в самую мою плоть» [4, с. 316]; «зритель физически ощущает

падение в бездонный колодец» [4, с. 318]. Вообще, наличие физической реакции на визуальные кинематографические впечатления, связанные с изображенными на экране злом, небытием, смертью, тьмой, представляет, безусловно, узловой «очаг мерцания» в романе, проявляя реальное сквозь условное, жизненное сквозь эстетически превращенное, нравственное сквозь физическое, мертвое сквозь живое.

Но здесь необходимо уточнить: точкой соприкосновения всех вышеназванных противоположных начал, в которой и возникает «мерцание», является сознание героя-повествователя. Выстроенная в романе картина мира – это его проекция, и, следовательно, архитектоника романа – это тоже «мерцающие» друг сквозь друга «литературный текст о кинематографических текстах, помещенный внутрь другого литературного текста». Структурно роман, таким образом, повторяет описанные в нем фильмы, созданные питомцами катарской общины: как семантически, так и формально многослойный текст, в котором художественный и документальный, имплицитный и эксплицитный, аналитический и чувственный уровни и модусы выступают в «мерцающем» режиме, постоянно то оформляясь в систему четко артикулированных оппозиций, то разрушая ее. Этими же архитектурно-кинематографическими особенностями книги Рошака задана и возможность ее прочтения и как «занимательной истории кино», изложенной в традиции интеллектуального детектива в диапазоне между У. Эко и Д. Брауном, и как романа-притчи на апокалиптическую тему, и как очередного облеченного в романную форму исследования «эстетических отношений искусства к действительности», и как разомкнутого текста, отрицающего однозначность и завершенность – идет ли речь о судьбах его героев или о возможном исходе финальной битвы между богом света и богом тьмы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989. С. 462-518.
2. Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. Т. 2. М., 1973.
3. Зоркая Н. М. На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976.
4. Рошак Т. Киномания. М., 2018.
5. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб., 2018.

Пахарєва Т. А., доктор філол. наук, професор

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ

АРХІТЕКТОНІКА ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ У РОМАНІ Т. РОШАКА «КІНОМАНІЯ» («FLICKER»)

У романі Т. Рошака «Кіноманія» («Flicker») побудовано багаторівневу структуру, яка відштовхується від двоїстої природи кінематографу, з його оберненістю і до емпіричної, і до умовної естетичної реальностей та грою на їх взаємопроникненні та взаємодетформаціях. Емпірично достовірний рівень історії кіно, фікційний рівень фабульної реальності, матаописовий рівень у відношенні до кінематографічних текстів, що перебувають в інтертекстуральному просторі роману, та автоматаописовий рівень романного тексту складають синтетичну структуру художньої реальності роману Рошака,

спільним знаменником для всіх компонентів якої постає «мерехтлива» проявленість та функціональна актуалізація опозиції «фіксація/вислизання».

Ключові слова: роман, архітектоніка, художній світ, мерехтіння, кінематографічність.

Pakhareva T. A., Doctor of Philology, Full Professor
National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv

ARCHITECTONICS OF THE ARTISTIC REALITY IN THE NOVEL «FLICKER» BY T. ROSZAK

In the novel “Flicker” by T. Roszak we can see a multi-level structure based on a dualistic nature of the cinema with its focus on empirical and aesthetic realities as well as a game of mutual permeability and deformations. Empirically reliable level of the history of cinema, fictional level of the plot, meta-descriptive level towards the cinematographic texts in the intertextual level of the novel and auto meta-descriptive level of the novel compile the synthetic structure of the artistic reality of the novel. All these components are united by a “flickering” display and functional actualisation of an opposition “fixation / elusion”.

Key words: a novel, architectonics, artistic reality, flicker, cinematic atmosphere.

УДК 81-13

Письменна І. І., старший викладач

Щербицька В.В., канд. філол. наук, доцент кафедри
Університет митної справи та фінансів, Дніпро

ДИСКУРС-АНАЛІЗ ІДЕНТИЧНОСТІ АВТОРА У ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРАХ XXI СТОЛІТТЯ

У статті висвітлені основні підходи до визначення дискурсу сучасного літературного тексту. Встановлено головні риси автобіографічного дискурсу та визначено основний екстралінгвальний чинник, який впливає на формування мовної особистості автора.

Ключові слова: дискурс, автор, літературний твір, соціо-культурний, гендерний.

Відомо, що до більш тісної взаємодії лінгвістики з багатьма антропоорієнтованими дисциплінами призвело саме вивчення дискурсу як поєднання вербального та невербального у комунікації [1, с. 11]. На сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки існує певна різноманітність підходів до аналізу дискурсу, однак спільним для них є те, що всі вони розглядають людську поведінку як мовленнєву діяльність [5, с. 288]. Питанню дискурсивного аналізу присвятили свою увагу багато зарубіжних і вітчизняних дослідників, серед яких: Т. ван Дейк, Дж. Юл, Дж. Аткинсон, Дж. Херитидж, У. Чейф, С. Томпсон, Дж. Дюбуа, С. Каммінг, Т. Гівон, Р. Томлін, Н. Д. Арутюнова, В. В. Красних, Ю. С. Степанов, І. С. Шевченко та ін. (*цит. за:* [6, с. 186–187]). Однак незважаючи на наявну кількість досліджень у сфері дискурс-аналізу,

© Письменна І. І., Щербицька В.В., 2020

актуальність статті полягає у відсутності досліджень щодо застосування дискурсивного аналізу для вивчення впливу екстралінгвальних чинників, що впливають на створення сучасного літературного тексту (СЛТ).

Метою нашого дослідження є дослідження у літературних творах екстралінгвальних факторів та встановлення саме тих факторів, які є найбільш впливовими. Реалізація мети здійснюється за допомогою вирішення декількох завдань: встановлення соціально-культурного контексту епохи та вивчення особистостей авторів, встановлення спільних та диференційних екстралінгвальних факторів. **Об'єктом** дослідження виступають тексти автобіографічних творів сучасних англійських авторів: Ш. Осборн (Sharon Osbourne), Д. О'Дауд (Dinah O'Dowd), Дж. Томлін (Jenny Tomlin) і Дж. Волтерс (Julie Walters) та чоловіки: Ч. Крей (Charlie Kray), Р. Бренд (Russell Brand), Р. Бренсон (Richard Branson) і Г. Ремзі (Gordon Ramsay).

Дискурсивний аналіз як метод допускає наявність підходів, що розрізняються за характером дослідницьких питань і вибору засобів відповіді на них. Необхідно звертати увагу також на міждисциплінарну природу дискурсивного аналізу, який поєднує в собі лінгвістичні, соціологічні, психологічні та гендерні компоненти.

У контексті дослідження, розуміючи дискурс як «результат когнітивної діяльності не людини взагалі, а конкретної людської особистості» [7, с. 46], а дискурсивний аналіз як «засіб і можливість соціально-історичної та ідеологічної реконструкції «духу часу» [10, с. 70], застосовуємо дискурсивний аналіз для вивчення екстралінгвальних чинників, що впливають на створення СЛТ, які є результатом когнітивної діяльності авторів автобіографій, а саме: соціально-культурний контекст епохи і особистість авторів.

У ході дослідження творів було встановлено, що соціально-культурний контекст епохи як екстралінгвальний чинник, який впливав на когнітивну діяльність творців текстів, виявляється єдиним для всіх СЛТ: всі твори були написані в другій половині минулого століття, а опубліковані на початку XXI століття. Всі автори належать до однієї етнокультури і є представниками сучасного британського суспільства. Усі цінності впливають на спосіб життя, поведінку, а також взаємовідносини індивіда. Для розуміння і структурування основоположних цінностей суспільства необхідно звернутися до їх джерел. В образі видатних особистостей своєї епохи, в певному розумінні національних героїв, і відображено основні цінності, які є загальнозначущими для кожного представника лінгвокультури [8, с. 192]. Про це йдеться і в книзі “British Cultural Identity”: “A pragmatic way of looking at British identity is to look at the kind of contemporary heroes they have created. <...> As a group, heroes represent the values of their culture” [15, р. 22]. На думку дослідника, у сучасній Англії такими героями стають представники із різних сфер соціального життя: спортсмени, представники шоу-бізнесу, бізнесмени, підприємці, меншою мірою політики [ibid]. На наш погляд, деяких представників англійської культури, автобіографії яких було розглянуто в дослідженні, упевнено можна віднести до видатних особистостей своєї країни. Так, Р. Бренсон входить до списку «100 видатних британців»: йому було надано королевою Великої Британії Єлизаветою II лицарське звання за досягнення у бізнесі [ibid]. Видатною людиною є і Ш. Осборн, відома в Британії представниця шоу-бізнесу, ведуча та промоутер.

Всі автори СЛТ не є професійними письменниками, їхні автобіографії є їхньою першою літературною працею. Не розрізняються автори і за своїми соціально-груповими і національними характеристиками: всі вони належать до середнього класу, не мають вищої освіти, одружені / заміжні, мають дітей, є представниками одного етносу (англійцями), характеризуються

однією мовою, культурою і психікою. Винятком є Д. О'Дауд, яка є ірландкою за походженням, однак вона, як сама зазначає, – *have spent most of my life in England* (12, р. 3) – провела більшу частину свого життя в Англії.

Важливим є вік автора, у якому він написав автобіографію, так як життєвий досвід людини, очевидно, впливає на переосмислення минулих подій, описаних в оповіданні. У середньому, вік авторів, твори яких досліджуються, знаходиться в діапазоні між 32 та 40 роками. Наймолодшими під час написання спогадів були Р. Бренд і Дж. Томлін, яким на момент написання автобіографій виконалося 32 роки. В один рік народилися та написали свої твори в 38 років два автора – Р. Бренсон та Дж. Волтерс. Найстаршими, хто вдався до написання спогадів, були Д. О'Дауд, яка написала автобіографію в 68 років, і Ч. Крей – у 62 роки. Отже, вік авторів у досліджуваних автобіографічних творах не відрізняється суттєво, тому не розглядається як важливий екстралінгвальний чинник, який би зумовив певні відмінності між аналізованими текстами.

Єдиним екстралінгвальним фактором, що розрізняє авторів і впливає на дискурс СЛТ, є гендерний. Кожна автобіографія є унікальною, оскільки описує історію конкретної людини (докладніше про особистості авторів та їхній життєвий шлях див. Додаток А). Так, для Діни О'Дауд головним стає розповідь про те, як вона, мати шістьох дітей, тривалий час (42 роки) страждала від фізичного та психологічного насильства з боку чоловіка. Для Дж. Томлін насильство з боку рідного батька також стає головною темою спогадів. Іншими за тематикою є спогади Ш. Осборн, жінки відомого співака О. Осборна. Вона багато розповідає про свого чоловіка, їхнє життя та про свою роботу як музичного продюсера. Звертається авторка і до багатьох інших тем, які впливали на її життєвий шлях: це – і тема взаємовідносин дітей і батьків, і тема боротьби та подолання важкої хвороби і т.д. Різноманітною за тематикою є автобіографія відомої англійської акторки Дж. Волтерс, яка пише про любов, спектаклі, фільми, друзів і сенс буття. У автобіографічних оповідях чоловіків також розкриваються різні теми. Спогади Р. Бренсона – це історія виникнення та розвитку однієї великої компанії “Virgin”, засновником і власником якої він є. Г. Ремзі роздумує про становлення особистості, яка завдяки власним зусиллям досягла неймовірного успіху у професійній діяльності. Розповідь Р. Бренда – це не тільки історія життєвого шляху успішної людини, а й історія подолання перешкод, які виникають у вигляді залежності від наркотиків чи алкоголю вже на фінальному етапі досягнення бажаного успіху, популярності й фінансової стабільності. Ч. Крей, згадуючи про своє життя, намагається зрозуміти, що стало поштовхом чи причиною того, що хлопці з доброзичливої, добропорядної родини стали найвідомішими злочинцями свого часу.

Зазвичай, бажання написати автобіографію виникає у людини на тому життєвому етапі, коли вона готова до підведення деяких підсумків, узагальнення отриманого досвіду. Тому автобіографічний дискурс розглядають як особистісно-орієнтований опосередкований буттєвий дискурс, оскільки він є відображенням дійсності, але того плану дійсності, який «зображується крізь автора», немов крізь призму його внутрішнього «я» [3, с. 7–8]. «Опосередкований буттєвий дискурс – це розвиток ідеї через розповідь, яка являє собою виклад подій в їх послідовності» [10, с. 10], що і являє собою автобіографічний твір.

Однак, залежно від кожного конкретного автора, автобіографічний дискурс може набувати специфічних рис інших типів дискурсів. Так, автобіографічні оповіді Г. Ремзі, Р. Бренда, Р. Бренсона, Ш. Осборн і Дж. Волтерс мають риси інституційного дискурсу [9, с. 181], а саме професійного дискурсу [4], так як ці автори досягли значних успіхів у своїй сфері діяльності,

у бізнесі. Відзначимо, що під професійним дискурсом мається на увазі «дозволена приналежність» до професії на підставі практичного досвіду й отриманих знань [11, с. 9]. Так, для автобіографічних спогадів Г. Ремзі, професійного кухаря, характерною є тематика про приготування різних страв і лексика, яка має відношення до їжі, наприклад: *We used to make beautiful caramelized apple tarts served with a black pepper custard. We would produce the most amazing pink grapefruit terrine pressed with a coriander jelly and served with an Earl Grey sorbet* (14, р. 101) або досягненнями у професійній сфері, зокрема, одержанням нагород у ресторанному бізнесі, наприклад: *<...> though he's only got two stars now, whereas Robuchon had three <...> Then I imagine him going green with envy because I've got three* (14, р. 107).

Багато спогадів Ш. Осборн присвячено музичним групам, їх появі, розвитку й успіху, що пов'язано з професійною діяльністю авторки як промоутера шоу-бізнесу, наприклад: *Nobody really thought the rock / classical mix would last <...> it wasn't long before ELO's 'art rock', as it was being called, was a phenomenon on both sides of the Atlantic. They had their first chart success in 1972 and were touring right through to the nineties.* (13, р. 71).

Автобіографічні дискурси Г. Ремзі і Р. Бренсона набувають рис психолого-прагматичного дискурсу («дискурсу успіху») [2]. Цей вид дискурсу визначається «як науково-популярний дискурс особистісно-розвивального характеру, проєктивно-світоглядної спрямованості, який об'єктивує прагматичну ситуацію “Успіх!” (досягнення успіху як процес і результат)» [2, с. 6]. Такі дискурсивні характеристики властиві чоловічим оповідям. Так, у біографічному творі Г. Ремзі, серед дванадцяти глав, одна має назву, в якій у складі метафоричного вислову присутня лексема *success* ‘успіх’: “The Sweet Smell of Success”. Саме в цій частині своїх спогадів автор розповідає про досягнення ним успіхів у своїй професійній діяльності, про відкриття нових ресторанів у різних частинах світу. Р. Бренсон також розвиває тему успіху і приділяє їй декілька глав своєї книги: “Success Can Take Off without Warning”, “Victory”.

Таким чином, автобіографічний дискурс досліджуваних авторів, який визначається як особистісно-орієнтований опосередкований буттєвий дискурс, характеризується своєю гібридністю, оскільки набуває рис інших видів дискурсу, зокрема професійного і психолого-прагматичного. Головним екстралінгвальним чинником, що впливає на формування мовної особистості автора і дискурсивну реалізацію його / її автобіографічних спогадів, при відносній рівності всіх інших зовнішніх факторів, визначено гендерний. Вважаємо доцільним подальше вивчення різноманітних сучасних творів та встановлення багатогранності автобіографічного дискурсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белова А. Д. Поняття «стиль», «жанр», «дискурс», «текст» у сучасній лінгвістиці / Алла Дмитрівна Белова // Вісник КУ. Іноземна Філологія. – Вип. 32–Вишнякова С. А. Теоретические основы обучения моделированию научного текста (Русский как иностранный, основной этап обучения) / С. А. Вишнякова – СПб., 2001. – С. 62–63.
2. Голубева Е. И. Лингвостилистические средства выражения объективного и субъективного факторов в жанре автобиографии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки»/ Е. И. Голубева. – М., 1987. – 24 с.
3. Зубкова О. С. Лингвосомиотика профессиональной метафоры : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / О. С. Зубкова. – Курск, 2011. – 48 с

4. Ильченко О. М. Этикет англоговорящего научного дискурса / О. М. Ильченко. – К., 2002. – 288 с.
5. Пескова Е. Н. Политический дискурс : проблема институционализации / Екатерина Николаевна Пескова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – Сер. Социально-гуманитарные науки. – Челябинск, 2005. – Вып. 4. – С. 186–187.
6. Пушкин А. А. Прагмалингвистические характеристики дискурса личности / А. А. Пушкин // Личностные аспекты языкового общения : [межвузовский сб. науч. трудов]. – Калинин, 1989. – С. 45–54.
7. Таскаева А. В. Ценности английской лингвокультуры в образе национального героя / А. В. Таскаева // Вестник Челябинского государственного университета. – Филология. Искусствоведение. – Вып.81. – Челябинск, 2013. – № 22. – С. 192–196.
8. Халеева И. И. Дискурс как социальная деятельность : проблемы институциональной коммуникации / Ирина Ивановна Халеева [и др.] // коллективная монография под ред. И. И. Халеевой. – М. :РЕМА, 2010 – 200 с.
9. Чернявская В. Е. Лингвистика дискурса : [учеб.пособие] / В. Е.Чернявская. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2013. – 208 с.
10. Candlin C. General editor's preface / C. Candlin // The Construction of Professional Discourse. – Harlow, Essex : Addison Wesley Longman, 1997. – P. VIII–XIV.
11. O'Dowd D. Cry Salty Tears / Dina O'Dowd. – Century. Random House, 20 Vauxhall Bridge Road, London SW1V 2SA, 2007. – 249 p.
12. Osbourne S. Extreme. My Autobiography / Sharon Osbourne. – Time Warner Books. An imprint of Time Warner Book Group UK, Brettenham House, Lancaster Place, London WC2E 7EN, 2005. – 372 p.
13. Ramsay G. Humble Pie / Gordon Ramsay. – Harper Collins Publishers. Harper Collins Publishers 77-85 Fulham Palace Road, Hammersmith, London W6 8JB, 2006. – 285 p.
14. Storry M. British Cultural Identities / M. Storry, P. Child. – Routledge, 2002. – 48 p.

Письменная И.И., старший преподаватель

Щербицкая В.В., к.филол., доцент кафедры

Университет таможенного дела и финансов, Днепр, Украина

ДИСКУРС-АНАЛИЗ ИДЕНТИЧНОСТИ АВТОРА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ XXI ВЕКА

В статье освещены основные подходы к определению дискурса современного литературного текста. Установлены главные черты автобиографического дискурса и определены основные экстралингвистические факторы, которые влияют на формирование языковой личности автора.

Ключевые слова: дискурс, автор, литературное произведение, социо-культурный, гендерный.

Pysmenna I., Senior Lecturer
Shcherbytska V., associate professor of the department
University of customs and finance, Dnipro

DISCOURSE ANALYSIS OF THE AUTHOR'S IDENTITY IN LITERATURE WORKS OF THE XXI CENTURY

The article highlights the main approaches to determining the discourse of contemporary literary text. The main features of the autobiographical discourse are identified and the main extralingual factor is determined, which influences the formation of the linguistic personality of the author.

Keywords: *discourse, author, literary work, socio-cultural, gender.*

УДК 821.161.1(091)

Свенцицкая Э.М., доктор филол. наук, проф.,
Таврический национальный университет им. В.И. Вернадского, Киев

ПРОБЛЕМА УНИВЕРСУМА ИСКУССТВА В ДРАМЕ «БАЛАГАНЧИК» А.БЛОКА

Статья посвящена анализу драмы А. Блока “Балаганчик” как художественного целого. Ценностный центр этого произведения – проблема слова, которое тяготеет к античному Логосу и несет в себе интенцию преобразования действительности. Мир искусства осмысливается в драме как множественность преобразований. Но эти преобразования являются имитацией, поскольку происходят в мире неопределенности. Таким образом выявляется трагедийность существования действенного слова в пределах литературной реальности.

Ключевые слова: *художественное целое, автор, театральность, карнавал, теургия*

Драму «Балаганчик» современники восприняли как пародию на теургические чания символистов и на себя-символиста. Примерно в этом ключе ее воспринимают и литературоведы. Так, Д.Магомедова пишет: «Кошунственное осмеяние и пародирование важнейших мотивов «Стихов и Прекрасной Дамы» происходит и в стихах «Нечаянной радости», и в драме «Балаганчик». Ожидаемая мистиками «Дева далекой страны» оказывается сначала «Коломбиной, невестой Пьеро, а затем мертвой картонной куклой. Мир «далее», «весны», плывущей в вышине, о котором поет Арлекин, просто нарисован на бумаге, кровь паяца оказывается клюквенным соком, рыцарский шлем сделан из картона, меч деревянный. Все атрибуты Рыцаря и Дамы из ранних стихов Блока на глазах мертвеют, обнаруживают свою призрачность, «кукольность», искусственность. Подлинной оказывается грустная песенка Пьеро, горящего над гибелью призраков» [1, с.28]. Ироническое начало в произведении подчеркивает Н.И. Фадеева-Ищук в статье «„Театр ближайшего будущего“ А. Блока». Выявляя в «Балаганчике» различные типы

© Свенцицкая Э.М., 2020

театральности (мелодраму, народный театр, символический театр), различные сюжетные планы (мистики, Пьеро и Арлекин, Автор), исследовательница констатирует противоречивость блоковской эстетики театра. Ирония становится всеобъемлющей благодаря столкновению этих различных планов, а также романтического несоответствия замысла его осуществлению: «Ориентированная на традиционный русский театр – балаган – она заключает в себе, начиная с речевого уровня и заканчивая неопределенным жанровым, глубокую иронию» [2, с. 97]; «Выступая в защиту традиционного театра, Блок тем не менее оказывается в классической ситуации драматической иронии, когда желаемое и достигнутое разительно не совпадает...» [2, с. 99].

Цель данной статьи – проанализировать драму «Балаганчик» как художественное целое, выявить смысловое наполнение многослойности пьесы, представив ценностным центром переживание действенного слова – слова, призванного к преобразованию бытия, – внутри поэтического универсума.

Уже само название драмы, также как список действующих лиц и ее первая ремарка подчеркивают, что действие происходит не на самом деле – все здесь театр, искусство: «Мистики обоего пола в сюртуках и модных платьях, а потом в масках и маскарадных костюмах...» «Обыкновенная театральная комната с тремя стенами, окном и дверью». Эта отрефлектированная, подчеркнутая театральность, по-видимому, четко очерчивает пределы происходящего: мир искусства в целом (даже даль в окне комнаты в конце пьесы оказывается нарисованной, – то есть герои буквально живут в искусстве).

В этой реальности вполне естественно сосуществование в одном пространстве и времени узнаваемых жизненных персонажей и героев произведений искусства, о чем заявлено сразу в первой ремарке, где соседствуют Мистики и Пьеро (персонаж комедии дель-арте): «У освещенного стола с сосредоточенным видом сидят мистики обоего пола – в сюртуках и модных платьях. Несколько поодаль, у окна, сидит Пьеро в белом балахоне...». Парадоксально, что герои «из жизни» и герои «из искусства» здесь совершенно равноправны, а Автор, по идее, творец этого мира, всячески третируется. (Пьеро «не обратил внимание на автора. Сидит и мечтательно вздыхает», «Высунувшаяся из-за занавеса рука хватается автора за шиворот. Он с криком исчезает за кулисой»). Ему отказано даже в праве на понимание происходящего на сцене, что явно развенчивает авторские претензии на то, чтобы действительно главенствовать в этом мире, он действительно в нем живет – и только.

Еще одна черта этой жизни в искусстве – временная пластичность: в начале, как мы видели, соединены современность и барокко, затем, при появлении третьей пары влюбленных, появляется средневековье: «В среде танцующих обнаружилась третья пара влюбленных. Они сидят посреди сцены. Средневековье. Задумчиво склонившись, она следит за его движениями». Затем действие переходит в современность. Точно так же пластично и пространство: в начале пьесы перед нами обыкновенная комната, затем в этой же комнате происходит бал, и она наполняется масками, рыцарями, дамами, паяцами, в ней появляется «скамья, где обыкновенно целуются Венера и Тангейзер». В одной из финальных ремарок действие происходит в комнате и за ее окном одновременно: «Ночь истекает, копошится утро. На фоне занимающейся зари стоит, чуть колеблемая дорассветным ветром, – Смерть, в длинных белых пеленах, с матовым женственным

лицом... Все бросились в ужасе в разные стороны. Рыцарь споткнулся о деревянный меч. Дамы разроняли цветы по всей сцене».

Превращения происходят в пьесе не только на пространственно-временном уровне. Мир искусства осмысливается именно как стихия превращений: «Дева из дальней страны» – Смерть – превращается в Коломбину, Коломбина становится картонной куклой. На этой триаде превращений, собственно, строится фабула пьесы. Превращения эти выглядят как перетекания друг в друга различных ипостасей какой-то одной женственной сущности, при этом демонстрируется внутренняя связь этих ипостасей между собой: Смерть оживает, становясь Коломбиной, живая девушка оказывается куклой. Тут действует карнавальная амбивалентность, и в принципе здесь, возможно, присутствует рефлексия над карнавальностью эпохи, потому что здесь есть, пожалуй, главная из составляющих карнавального мироощущения – игра со смертью, притом серьезная игра.

Смерть куклы, кукольность смерти – этот оборотный мотив пронизывает драму, начиная от картонной Коломбины, упавшей в снег, и до паяца, истекающего клюквенным соком. И то, что Смерть превращается в куклу, и Коломбина превращается в куклу, не снимает страха смерти, но ведет к пониманию, что есть вещи страшнее смерти. Кукольность – сущность происходящего в мире искусства. И проблема не в том, что «все это у нас ненастоящее», а в том, что это действительно ненастоящее, иллюзорное, кукольное и есть самое настоящее, самая суть мира, из которого выход один – как Арлекин, «вверх ногами в пустоту». И еще один момент, который в пьесе А.Блоком не педалируется, но прочитывается достаточно четко: картонная кукла в конце концов забыта на заснеженной улице, забыта настолько прочно, что о ней даже речи нет в финале, Пьеро горюет о живой невесте, превратившейся в куклу, сама же кукла оказывается никому не нужной. Это и есть нечто более страшное, чем смерть, потому что смерть – все-таки хоть какая-то определенность. Судьба куклы – и, если вспомнить логику пьесы, мира искусства – столь же тяжела, как смерть, но при этом именно неопределенна, это и существование, и несуществование одновременно, при жуткой и абсурдной реакции любящих Пьеро и Арлекина:

«И под пляску морозных игол,
Вкруг подруги картонной моей –
Он звенел и высоко прыгал,
Я за ним плясал вкруг саней!».

Тут, собственно, начинается изнаночный, действительно потусторонний мир, где все реакции противоположны обычным: «Не могла удержаться сидя!.. Я не мог сдержать свой смех»; «И мы пели на улице сонной: „Ах какая стряслась беда!“». В сущности, это еще мир жестокого смеха – иронии, когда смеются именно тогда, когда больно (статья «Ирония»: «Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним» [3, т.5, с.348]).

Начало пьесы (что, возможно, и дало основание говорить о пародийности) прочитывается в контексте теургических ожиданий символизма. Мистики, ожидающие Ее, – ожидают с Ее приходом «нового неба и новой земли». Для Пьеро, ожидающего невесту, тоже с ее приходом должно начаться преобразование, но в более конкретном, жизненном масштабе (не говоря о том, что «невеста» – одно из наименований Вечной Женственности у

А. Блока и В.Соловьева). Характерно, что и реакции на ее появление сопоставимые и в чем-то родственные: «Восторженный Пьеро молитвенно опускается на колени. Заметно, что слезы душат его. Все для него – неизреченно»; «Мистики в ужасе откликнулись на спинки стульев. У одного беспомощно болтается нога. Другой производит странные движения рукой. Третий выкатил глаза». И тот, и другие ведут себя как люди, извлеченные из обыденного порядка вещей в совершенно иной порядок. Но преобразования не совершается не только потому, что теургическая ситуация накладывается на фабулу комедии дель-арте: то ли Она выбирает своих рыцарей, то ли Арлекин уводит у Пьеро Коломбину.

Кроме того, преобразование ведь все-таки есть реальное изменение сущности, а здесь происходит нечто совершенно иное. Сущность – едина и неопределенна, в явившемся каждый видит свое. Объективно это, судя по авторской ремарке: «...необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом матовой белизны. Она в белом. Равнодушен взор спокойных глаз. За плечами лежит заплетенная коса» (ремарка). Но мистики говорят: «Прибыла... Это смерть», а Пьеро: «Это – Коломбина! Это – моя невеста!». И понять, что есть явившееся на самом деле, нет никакой возможности: как говорит Пьеро: «Или вы правы, и я – несчастный сумасшедший! Или вы сошли с ума – и я одинокий, непонятый вздыхатель». То есть, все зависит от того, кто смотрит, а не от того, на что смотрят, и именно потому объект ожиданий в конце концов оказывается куклой, забытой на заснеженной улице, а сцену заполняют маски, факельное шествие – карнавал, торжество жизненного хаоса. Проблема именно в том, что в мире неопределенности, в мире, где неотличимы «ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба» (3, т.5, с.346), где одно превращается в другое, нет возможности совершить преобразование, когда объект преобразования текуч и изменчив.

Ситуация несвершающегося преобразования повторяется в финале драмы, но в несколько измененном виде. Прежде всего, становится ясно, что за пределами мира, в котором дали нарисованы на бумаге, то есть мира, существующего по законам искусства, – ничего нет, «пустота». Именно из этой пустоты и возникает та, которую ожидали в начале: «На фоне занимающейся зари стоит, чуть колеблемая дорассветным ветром, – Смерть, в длинных белых пеленах, с матовым женственным лицом и с косой на плече». Обратим внимание на сходство данного описания с описанием девушки в начале пьесы: матовость лица, белый цвет одежды и т.д. То есть перед нами действительно являются две ипостаси чего-то единого, как едины Смерть и Красота (характерно, что Мистики воспринимают явившуюся им Смерть прежде всего эстетически: «О, как мрамор – черты»... «О, какой чистоты и какой белизны!...»).

Второе явление Смерти происходит объективно, здесь нет той зависящей от взгляда неопределенности, которая была в начале пьесы. Однако явление ее никому не нужно, никто ее не ждет, мистики давно растворились среди масок. Единственный, кто ее встречает, – это Пьеро: «Как из земли выросший Пьеро медленно идет через всю сцену, простирая руки к Смерти. По мере его приближения черты Ее начинают оживать. Румянец заиграл на матовости щек. Серебряная коса теряется в стелющемся утреннем тумане. На фоне зари, в нише окна, стоит с тихой улыбкой на красивом лице красивая девушка – Коломбина».

Действительно, произошло преобразование. Произошло оно потому, что Пьеро добровольно пошел навстречу смерти, хотя, возможно, он пошел навстречу Коломбине,

ведь для Пьеро явившаяся – именно Коломбина. И тогда превращение можно воспринимать как торжество истинной творческой воли: именно она претворяет самое мертвое – Смерть – в живое. То, что реально для личности, в конце концов становится объективной реальностью.

Но торжество это, по сути дела, мгновенно. Уничтожает, сводит на нет только что совершившееся преобразование, так же, как и разрушает мир пьесы, вмешательство Автора: «Автор хочет соединить руки Коломбины и Пьеро. Но внезапно все декорации взрываются и улетают вверх. Маски разбегаются». Отсюда следует, что автор – это лишь порождающий импульс, он не властен влиять ни на процесс созидания мира произведения, ему не дано даже адекватного понимания происходящего, и уж во всяком случае он не властен завершить этот мир по собственному намерению, тем более, что подлинный финал происходит уже при полном отсутствии Автора, после того, как «автор убегает стремительно». Заметим, что в пьесе наименование этого персонажа пишется и с большой буквы (как Пьеро, Коломбина – как имя героя), и с маленькой, причем написание с маленькой – в авторском, то есть в блоковском тексте – как будто бы поэт имеет в виду самого себя. И тогда здесь действительно очень мрачный юмор, очень злая насмешка над самим собой: мир произведения творится сам из себя, противится авторскому вмешательству, всячески претендует на самостоятельное существование и существование безальтернативное – для чего и необходим этот разрыв связей с автором и всяческое его третирование вплоть до отрицания его существования.

Отсюда в принципе очень недалеко до постмодернистской «смерти автора», но разница в том, что здесь автор сам воссоздает процесс собственного уничтожения, сам описывает свою смерть. Его присутствие в произведении обнаруживается через описание его собственного уничтожения. Данная ситуация вполне закономерна, так как все действие драмы с самого начала разворачивается под знаком теургии. Магическое же слово, которое ее может осуществить и которое является нереализуемой перспективой данного поэтического слова, предполагает растворение индивидуальности в коллективной творческой воле, почему и возникает такая множественность авторов уже внутри эстетической реальности, которая как будто бы сама изгоняет из себя автора.

В финале драмы нет ни Смерти, ни Коломбины. От совершившегося только что преобразования не остается и следа. Вне декораций, которые «разлетелись», значит, вне «театра», остается один Пьеро, поющий о своей картонной невесте. Получается, что и Пьеро не заметил совершенного им же преобразования, Коломбины, которая мгновение назад была живой. Ведь его монолог начинается обращением к Арлекину и отсылает к тому моменту, когда они вместе блуждали по улицам:

«Куда ты завел? Как угадать?

Ты предал меня коварной судьбе».

Получается, что с окончания монолога Пьеро об этих блужданиях и до его финального монолога для него продолжались эти блуждания (на что косвенно указывает фраза:

«И всю ночь по улицам снежным

Мы брели, Арлекин и Пьеро», –

а также ремарка: «Как из земли выросший Пьеро медленно идет через всю сцену...»), и все происходящее между этими монологами накладывалось на эти ночные блуждания. То, что происходит на сцене, можно охарактеризовать как кульминацию карнавальности

(маски, факельное шествие) и одновременно ощущения непрочности всего этого театрального мира (выпадение Арлекина в окно, Паяц, истекающий клюквенным соком). Общее в этих параллельных ситуациях – потеря себя, потеря границ собственной личности (не зря в третьей паре возлюбленная – по сути дела, эхо своего любимого, а перед уходом Пьеро «кажется, что на стульях висят пустые шуртки» вместо людей).

Именно поэтому Пьеро и не замечает оживления Коломбины: потеряв себя, он продолжает блуждать по снежным улицам. И главное, почему произошедшее преобразование оказалось нестойким, незамеченным и никому ненужным: оно произошло в космосе искусства, то есть не на самом деле, а как бы разыграно в театре (ведь не только здесь кукольная смерть, но и живая девушка – тоже кукла). Но кроме театра, кроме искусства, этому преобразению происходить негде – а здесь оно не может происходить в силу неопределенности, подвижности и текучести феноменов этого мира.

И даже когда разлетаются декорации, сцена все-таки остается, следовательно, и то, о чем говорится в этот момент, является альтернативой театральности мира, а точнее, это единственное, что остается в этом мире человеку – перед лицом всеобщей кукольности. В финальном монологе Пьеро говорит о Коломбине, с одной стороны, как о живой девушке, как о невесте, ушедшей с другим:

«Бедняжка Пьеро, довольно лежать,
Пойди, поищи невесту себе.
Ах, как светла – та, что ушла
(Звенящий товарищ ее увел)...».

Но с другой стороны, она для него – картонная кукла, и момент ее превращения в куклу он продолжает переживать в этом монологе:

«Упала она (из картона была),
А я над ней смеяться пришел»;
«А встать она уж никак не могла
Она картонной невестой была».

Что следует из этой двойственности? Пьеро жалеет картонную куклу так, как будто она живая девушка. Эта живая человеческая жалость направлена не просто на куклу – на персонаж комедии дель арте, то есть на нечто изначально не живое, а сотворенное и разыгранное в чужом слове, и так и не ставшее живым в поэтическом слове вновь создаваемом. Собственно, такова главная проблема пьесы: сохранить живые чувства, сохранить переживание жизни в направленности его на то, что есть заведомо не жизнь, а лишь поэтическое слово, которое никогда не станет жизнью. И важно, осознав, что поэтическое слово – лишь тень подлинного преобразования, теургии, творцу этого слова не стать тенью личности, направить жизненный импульс на творчество эстетической реальности.

Проведенное исследование дало возможность сделать следующие выводы. Если у А.Белого балаганом оборачивалась мистерия, то у А.Блока им становится именно жажда теургии в пределах искусства и в той ситуации, когда она связана с символическим словом, и является, скорее, интуицией поэтической философии. А.Блоком переживается промежуточный характер поэтического слова, которое на фоне слова теурга выглядит как нечто недостаточное, творящее не феномены, а фантомы, призраки (образ, созданный в поэтическом слове, таким представляется на фоне феномена, творимого словом

теурга). И А.Блок эту суть поэтического слова осознает как трагедию, из которой «исхода нет», кроме создания поэтического слова, воссоздающего переживание этой трагедии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Магомедова Д.М. Автобиографический миф в творчестве А.Блока / Д.М. Магомедова. Москва: Мартин, 1997. 221 с.
2. Фадеева-Ищук Н.И. «Театр ближайшего будущего» А. Блока // Александр Блок и мировая культура: Материалы научной конференции, 14-17 марта 2000 г. / Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого ; Отв. ред. В. В. Мусатов; Сост. Т. В. Игошева. Великий Новгород, 2000. С. 94-101.
3. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. / А.А. Блок. Москва – Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1960 – 1963.

Свенцицька Е.М., д. ф.н., проф.,
Таврійський національний університет, Київ

ПРОБЛЕМА УНИВЕРСУМУ МИСТЕЦТВА В ДРАМІ «БАЛАГАНЧИК» О. БЛОКА

Стаття присвячена аналізу драми О. Блока „ Балаганчик” як художнього цілого. Ціннісний центр цього твору – проблема слова, яке тягнє до античного Логосу, яке несе в собі інтенцію перетворення дійсності. Світ мистецтва осмислюється в драмі як множинність перетворень. Але ці перетворення є імітацією, оскільки відбуваються в світі невизначеності. Таким чином виявляється трагедійність існування дієвого слова в межах літературної реальності.

Ключові слова: художнє ціле, автор, театральність, карнавал, теургія.

Elina Sventsitsky
Doctor of Philological Sciences, Full Professor
V. I. Vernadsky Taurida National University, Kiev

THE PROBLEM OF ARTISTIC UNIVERSUM IN A. BLOCK'S PLAY “LITTLE SHOW-BOOTH”

The article is devoted to the analysis of A. Block's play “Little Show-Booth” as an artistic whole. The value center of this work is the problem of the word that tends to the ancient Logos, which carries the intention of transforming reality. The world of art is interpreted in the drama as the multiplicity of transformations. But these transformations are a simulation, since there are uncertainties in the world. The author reveals the tragic nature of the existence of the active world within the literary reality.

Key words: artistic whole, author, theatricality, carnival, theurgy.

ВЫРАЖЕНИЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ КАК СВЕРХЗАДАЧА АВТОРА В МОНОПЬЕСАХ Е.ГРИШКОВЦА

Объектом анализа в статье становятся средства выражения переживания в монопьесах Е.Гришковца. В основу анализа положена теория переживания известного психолога Ф.Е.Василюка. Переживание в ней понимается как внутренняя деятельность по преодолению критических ситуаций, а выражение переживания — как отражение в вербальной форме этой внутренней работы. В этом контексте анализируется специфика выражения переживания в пьесах Е.Гришковца. Вовлеченность читателя/зрителя в авторский мир достигается за счёт диалогичности переживания. Предпринята попытка объяснить эффект воздействия монопьес Е.Гришковца на зрителя/читателя с помощью модели иерархической организации регистров сознания Ф.Е.Василюка. Описан процесс соскальзывания сознания в другой жизненный мир (перемещение между регистрами сознания), наблюдаемый в пьесах драматурга.

Ключевые слова: переживание, выражение переживания, регистры сознания, жизненный мир, драматургия Евгения Гришковца, монопьеся, рассказчик

Моноспектакль — особый жанр, эффект которого определяется не только, а иногда и не столько содержанием пьесы, сколько талантливостью и харизматичностью актёра-исполнителя. В случае творчества Е. Гришковца происходит эффект наложения ипостасей автора, рассказчика и исполнителя, что усиливает воздействие на читателей/зрителей.

Монолог автора несюжетен, переход от мысли к мысли, как правило, носит ассоциативный характер. Тем не менее автор-исполнитель способен на протяжении 1,5–2,5 часов держать внимание зрительного зала, заворожённого действием. Как это удаётся? В чём состоит феномен монотеатра Е. Гришковца?

Прежде всего, в его психологизме, под которым в литературе понимается способ изображения душевной жизни человека, а именно воссоздание внутренней жизни персонажа, её динамики, смены душевных состояний, анализ личностных качеств и т.д. Таким образом, для понимания механизма воздействия монопьес Е. Гришковца на читателя/зрителя, с нашей точки зрения, целесообразно привлечь средства психологического анализа.

В данной статье мы будем опираться на теорию переживания, разработанную одним из наиболее известных в этой области исследователей, психологом, Ф.Е. Василюком [1,2,3].

Переживание, с точки зрения Ф.Е. Василюка, — это внутренняя деятельность по преодолению критических ситуаций. Критическая ситуация понимается как ситуация невозможности реализации основных «жизненных потребностей», ситуация потери осмысленности жизни. Критические ситуации могут быть разными по уровню сложности, трагедийности, степени своего воздействия на человека. Как бы то ни было, переживание всегда становится целым комплексом мер и действий по решению определённой задачи,

многоплановой работой души, «продуктом» которой является смысл, восстановление осмысленности и целостности личности и ее жизни. В силу этого переживание всегда активно [2]. А потому, выражая свои переживания, автор-рассказчик предпринимает вербальную попытку разрешить вставшую перед ним проблему, в процессе чего совершает некую работу по её разрешению.

Каждый монолог автора — это рефлексия на разного уровня тяжести кризис, то есть вербализация определённого посттравматического состояния, которое герой пытается вновь пережить, изжить и восстановить целостность жизни после него. Интересно, что это может быть реальный стресс, как, например, период службы в военно-морском флоте героя в юном возрасте (пьеса «Как я съел собаку»), который переосмысливается рассказчиком уже в зрелости. Однако критическая, или кризисная, ситуация может быть искусственно создана героем-рассказчиком, решающим глобальные непосредственно для него философские, морально-этические проблемы, вытекающие из его анализа житейских ситуаций (пьесы «Одновременно», «Дредноуты», «+ 1»). В своих монологах автор озвучивает процессы, выстраивает связующие звенья, т.е. демонстрирует читателю/зрителю, как он добивается восстановления целостности собственной личности. В силу того, что переживание по своей сути всегда диалогично, т.е. обязательно обращено к кому-то, адресовано [1], автор добивается вовлеченности читателя/зрителя в свой мир, при этом, безусловно, используется целый арсенал стилистических средств, отвечающих поставленной сверхзадаче. Таким образом, уже в идентификации жанра наблюдается некое противоречие, ибо авторский монолог по сути своей диалогичен, так как диалогично само переживание, которое ко всему тому же всегда ищет возможность быть выраженным. Этот факт отражён в «триаде переживания» известного философа Вильгельма Дильтея, который является родоначальником философских и психологических теорий переживания: переживание должно быть испытано, выражено и осмыслено. Причём осмысление переживания происходит во многом благодаря пониманию этого переживания другим [8]. Осмысление переживания в психологической науке получило также название символизации переживания. Кроме того, выражение переживания также является переживанием, переживанием другого порядка, таким образом, этот процесс бесконечен, ибо каждое выражение переживания становится источником нового. Такое видение переживания легло в основу теории и психотерапевтической практики философа и психотерапевта Юджина Джендлина, считавшего, что каждое переживание может быть выражено и символизировано миллионом способов, каждый из которых открывает новые аспекты, также могущие быть символизированы миллионом способов [7]. Т.е. процесс переживания нескончаем по своей природе и напоминает цепную реакцию. Таким образом, отталкиваясь от теории переживания, можно констатировать тот факт, что в своих пьесах Е. Гришковец фактически изыскивает новые пути для отражения работы по осознанию собственных переживаний.

Эффект воздействия монопьес Е. Гришковца на зрителя/читателя может быть объяснён теорией иерархической организации регистров сознания Ф.Е. Василюка [2], согласно которой «для того, чтобы совершилась работа переживания, сознание человека должно перемещаться между различными жизненными мирами, попутно создавая и изменяя как сами эти миры, так и отношения и связи между ними» [2, с.157]. Именно процесс, как определяет учёный, соскальзывания в другой жизненный мир и наблюдается в

песах драматурга. И именно работу переживания производят ведомые автором зрители/читатели, следуя за ним по пути его ассоциативных связей и переживая те же ощущения, что и его герой-рассказчик.

Что заставляет зрителя/читателя в точности понимать все ощущения автора и живо на них отзываться? Автор очень часто помещает своего зрителя/читателя в атмосферу детства, интернациональную по своей сути, заставляя вспоминать «шершавые руки бабушки», «снежные катышки на рукавичках», «звёздное небо» — атрибуты, акцентированные ребёнком независимо от его ментальности и являющиеся для автора абсолютными символами счастья, так как в ценностной парадигме драматурга детство — это безусловный нравственно-этический идеал, такой себе «нулевой градус» зла.

Вместе с тем Е. Гришковец — автор, ориентированный на определенный менталитет. Его зритель/читатель — житель постсоветского пространства или по крайней мере выходец из него. И именно соскальзывания, ориентированные на определённый менталитет, вызывают наиболее сильный отклик зрителей/читателей.

Так, в пьесе Е. Гришкова «Как я съел собаку» наблюдаем целый ряд подобных соскальзываний. Пытаясь разобраться в себе сегодняшнем и передать зрителю/читателю свои ощущения, автор перемещает его в другой жизненный мир. Интересно, что соскальзывание здесь двухступенчатое: из сегодняшнего «взрослого» мира автор переносит нас в период службы на тихоокеанском флоте, воспоминания о котором являются главным предметом рефлексии, а уже оттуда с целью контрастного противопоставления ощущение происходит соскальзывание в мир детства, который автор насыщает реалиями, характерными для «чувственной ткани» собственного советского детства: *«А раньше, давно, ты бегаешь, бегаешь целый день по двору, орешь, хохочешь, выдумываешь всякие странные затеи. <>А потом папа зовет, то есть кричит в форточку: «Женя..а..а.., мультфильмы!» И ты бежишь домой, жадно пьешь воду из-под крана, и садишься перед телевизором, и весь аж трясешься... Потому что перед этим ты просмотрел программу на неделю, а там для тебя мало чего приготовили, но ты все свои интересы подчеркнул карандашиком. А тут целых двадцать минут мультфильмов. И ты не можешь переждать, пока говорит диктор, потом дурацкую кинозарисовку с особой, такой особой музыкой, а когда на экране появляются титры мультфильмов, ты, как всегда, не выдерживаешь и бежишь в туалет — писать... Ты предвкушаешь удовольствие, радость... Всем собой... подлинно... надеешься»* [4]. Апперцептивная отсылка к эмоциям, в своё время испытываемым всеми советскими детьми, становится маркером передаваемого настроения (нетерпеливое ожидание, предвкушение, восторг и т.д.)

Подобное «ментально ориентированное» соскальзывание находим в пьесе «+1», где типичный для постсоветского пространства вечер встречи выпускников школы окунает героя, а вместе с ним и читателей/зрителей в атмосферу школьных воспоминаний, детских взаимоотношений, симпатий и антипатий, школьных будней, лично сформировавшихся героя-рассказчика.

Происходит некая виртуализация жизненного мира. Автор создаёт разноуровневый жизненный мир, обставляя его деталями, основными и побочными, насыщая историями, оживляет его, населяя персонажами. Всё это создаёт чувственную ткань каждого из уровней [2].

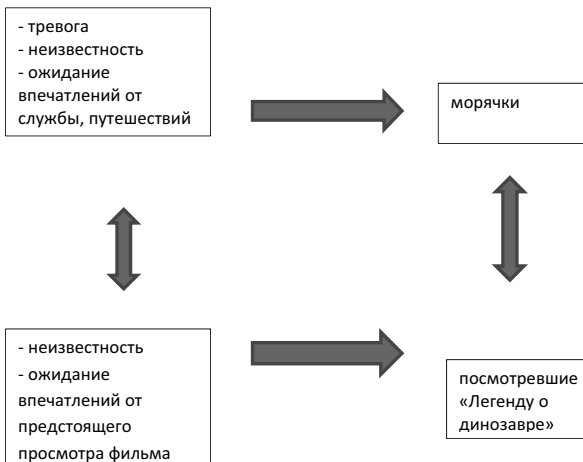
Виртуализация жизненного мира в пьесах Е. Гришковца происходит двумя основными способами:

1) ассоциативное соскальзывание в переживания, связанные с реальными событиями из жизни героя-рассказчика;

2) дорисовывание картины, истории с привлечением фантазии и воображения.

Так, в пьесе «Как я съел собаку» герой-рассказчик, пытаясь объяснить свои переживания во время пути на службу во флоте на остров Русский, использует для этого сопоставление с иными переживаниями, ассоциативно поочередно соскальзывая в эмоционально значимые воспоминания, связанные с реальными жизненными событиями. Поездка на службу во Владивосток сопряжена у юного героя с тревогой, страхом перед неизвестностью, предвкушением ярких впечатлений от путешествий в дальние страны, которые, возможно, откроет служба во флоте. Носителями знаний обо всём, что тревожит героя, становятся морячки, сопровождающие новобранцев.

Чтобы оттенить свои переживания, автор виртуализирует события 15-17-летней давности, когда в советских кинотеатрах впервые показали фильм ужасов «Легенда о динозавре». Вспоминая о том, как две недели не мог купить билет в кино, герой ассоциативно окунается в переживания той поры. Страх перед предстоящей армейской службой рассказчик передаёт, акцентируя жанр вожденной киноленты — фильм ужасов, предвкушение ярких впечатлений от предполагаемых путешествий — через ожидание неведомого западного кино. Морячки, посетившие далёкие, недостижимые для героя страны и острова, становятся в рамках данного сопоставления носителями важной для героя, но пока недоступной ему информации. Именно по этому признаку они и соотносятся с людьми, уже посмотревшими «Легенду о динозавре»: *«А потом выходили люди, и я всматривался в их лица. Они уже видели...! Они уже испытали это! Они выходили и как-то отличались от остальных, они двигались как бы замедленно, как в видеоклипах, неся неизвестное мне знание, которое я тоже приобрету, которого боюсь, но которое надо..., обязательно. А они уже что-то такое пережили, уже знают... Я*



хотел увидеть это в их глазах... Я уважал их и понимал, что даже не могу заговорить с ними...» [5].

Для ещё более яркого прояснения своего переживания, автор предпринимает ещё одно соскальзывание. Причём с каждым разом расширяется ареал вовлечённых. Переживание едущего на службу новобранца (вовлечены мужчины, служившие в армии далеко от дома) сопоставляется с переживанием человека, мечтающего посмотреть фильм «Легенда о динозавре» (вовлечены жители бывшего СССР, посмотревшие этот фильм). Группа вовлечённых расширяется, однако остаётся ограниченной. Автор же стремится к всеобщему вовлечению, а потому включает новое сопоставление с переживанием ребёнка, идущего ранним утром в школу, боящегося учителя и предвкушающего муку, которую будет испытывать на его уроках: *«Ты идешь, < > а сквозь ветки и снег на втором этаже светятся три окна. Светятся таким ядовитым, особым светом. Это кабинет русского языка. И сейчас будет сразу два урока русского подряд... И ты идешь, но это хуже всего, это горе, это нестерпимая... И ведь ты все выучил, и уроки сделаны, и, в общем, бояться нечего. Но... Эти три окна... И в голове проскакивают разные варианты того, как этого можно избежать, и мысли о том, как было бы здорово, если бы... < > Но ты идешь... Ужас... Просто ты еще не знаешь, что учительница тебя ненавидит. Нет, не потому, что ты такой или сякой. А просто она тебя сильно не любит. Ты еще не догадываешься, что тебя могут не любить, ну потому, что ты еще... Ооох...» [5].*

Конечное переживание становится наиболее ёмким: ареал вовлечённости тех, кто переживал подобное, расширяется максимально, основание для сравнения (ужас ожидания) усиливается и конкретизируется, ибо ожидание положительных впечатлений сводится на нет, автор готовит своих зрителей/читателей к театру абсурда воинской службы советских времён, который (по главному замыслу пьесы) в корне изменил героя-рассказчика, превратив в иного человека (коллективное испражнение по команде, наказание искусством, когда новобранцам 20 раз показывали фильм «Жестокий романс» без звука, и многое другое). Ощущение ненависти к себе (ненависть учительницы по русскому многократно преломляется в ненависти офицеров в армии и за счёт этого усиливается) осмысливается на новом уровне: тебя не любят не за твои личные качества, а просто так (в армии — по заведённой традиции).

Таким образом, в данном примере наблюдаем параллельные по характеру своего подчинения соскальзывания в иной жизненный мир, каждый из которых имеет свой хронопот, свою чувственную ткань, населён людьми, функционирует по определённым законам [2]. Переживание, «прикрепленное» к каждому из этих миров, поясняет, усиливает и конкретизирует первоначально заданное, будучи сопоставленным с ним. Переживания, играющие роль образа сравнения (структура сравнения: предмет сравнения, образ сравнения, основание сравнения), подобраны таким образом, что основание сравнения переживаний при всей её конкретике и явственности расширяется, углубляя не только переживание, выступающее в роли предмета сравнения, но и его идейную нагрузку в рамках произведения.

Одним из авторских приёмов в монодрамах Е.Гришковца становится «опредмечивание» переживаний, некая их символизация.

В пьесе «Одновременно» наблюдаем целый ряд таковых. Так, железнодорожники становятся символом переживания о том, что не всё в мире устроено так, как

представлял себе рассказчик, переживание идущей где-то прямо сейчас войны находит своё предметное воплощение в образе солдата. Переживание войны как явления, немолимо несущего смерть, символически связано со шнурками на ботинках немецкого солдата времён Второй мировой войны, найденного при раскопках: *«Шнурки были завязаны на бантик... На бантик. С длинными петлями. Я увидел узел, который пятьдесят с лишним лет назад завязал живой человек. Завязал, а потом умер. Завязал точно так же, как я завязываю шнурки... В точности так же. Он их завязывал..., делал движение, которое я отчетливо себе представляю. Завязывал, не думал, что его убьют... Просто, когда я увидел эти ботинки, я впервые в жизни встретился с живым немецким солдатом, в смысле солдатом Той войны. И отношение к войне у меня стало еще сложнее»* [6].

Дредноуты в одноимённой пьесе становятся символами переживания о мужской сути как таковой и проявлении её в героине-рассказчице, осознания силы мужчины, его способности на героизм, обречённости на гибель. И вновь в основе этих переживаний лежит поиск идеала, на этот раз идеала как основы героизма, когда есть что защищать и за что умирать.

В целом ряде случаев при передаче переживаний своего героя-рассказчика Е. Гришковец прибегает к дорисовыванию картины, за счёт чего также происходит виртуализация жизненного мира. Большую роль при этом играют фантазия и воображение автора, при помощи которых происходит вживание, «вчувствование» в ситуацию. Так, описывая феномен переноса на себя сильных переживаний, навеянных художественным фильмом, автор, примеряя на себя роль участника Французской революции, приговорённого к смертной казни на гильотине, дорисовывает картину. Каждая из сцен, приближающих героя к воображаемой казни, вызывает более сильные переживания: утро в камере перед казнью → мысли о предстоящей смерти → прикосновение холодных ножиц, отрезающих воротник рубашки → предложение сигареты ему, некурящему, кашель от вдыхаемого дыма → рюмка коньяка перед смертью → вид гильотины → чавкающий звук падающего ножа гильотины: *«Почувствовали! < > В одну секунду. Ужас! А ведь вы не француз, вы у себя дома. Во Французской революции не набедакурили. То есть вас казнить не за что. А всё равно — сидите у себя на диване..., почувствовали»* [6].

Если ранее описанная картина становится результатом вживания в ранее увиденное, а её цель — передача переживания при помощи его усиления, то в пьесе «Дредноуты» встречаем фрагмент, в котором картина дорисовывается всецело игрой воображения автора. В пьесе, в основе которой лежит глубоко переживаемая героине-рассказчице идея фатального непонимания между людьми, между женщиной и мужчиной, огромные военные корабли дредноуты становятся метафорой реализации своего мужского начала, доказательством своей сугубо мужской правоты: *«Для чего делались все эти дредноуты? Если так трудно хоть что-нибудь женщине объяснить и найти нужные слова... Куда легче построить прекрасный дредноут, выйти на нём в море и там погибнуть в бою с таким же ... дредноутом»* [4].

Для иллюстрации этой идеи автор приводит документальные факты, связанные с битвами кораблей британского и немецкого флота, одновременно с этим даёт волю фантазии, дорисовывая историю немецкого моряка, отпущенного в числе команды «на берег перед тяжёлым походом и перед ожидаемой битвой, < > возможно, в последний раз» [4].

Перед глазами зрителя/читателя возникает столик в кабачке, белая скатерть, красное вино, духота, табачный дым, певица, поющая тягучие песни на непонятном языке. Автор дорисовывает переживания моряка, который интуитивно понимает, что через день погибнет в страшном бою. Таким образом, при помощи способа дорисовывания картины Е.Гришковец опять-таки создает жизненный мир, на сей раз при помощи фантазии и воображения. Характерно, что реализуя данный способ виртуализации, автор прибегает к ассоциативному соскальзыванию: его выдуманный герой в своих воображаемых переживаниях переходит к воспоминаниям о своём доме, находящемся в городе, который «стоит среди холмов и полей. В полях дует ветер. В центре городка торчит остренькая церковь, на которой позвякивает колокол». В этой церкви его крестили, венчали, но здесь его не отпоют, ибо завтра он погибнет в бою — так автор замыкает кольцо смерти вокруг выдуманного героя. Автор дорисовывает последний вечер своего героя, возвращает его утром на корабль, где тот в бою героически примет смерть. Если ранее приводимые нами примеры соскальзывания базировались на сопоставлении, идентичности переживаний, то в данном случае наблюдаем их противопоставление: отчий дом, куда тянет героя, противопоставляется кораблю, на который он с радостью возвращается: покой и мирное прозябание противопоставляются жажде настоящего мужского дела, жажде подвига.

Приём антитезы использован при дорисовывании картины в пьесе «Одновременно». Анализируя свои переживания при просмотре телепередачи о картинах великих фламандцев, сопровождающейся классической музыкой, герой-рассказчик, глядя на эти картины, пытается осмыслить атмосферу, в которой они были написаны: «Картина прекрасная, а люди и домики некрасивые, и деревья некрасивые. И понятно, этот художник, он не выдумывал эти домики и эту одежду, он просто нарисовал домики, какие были...» [6]. И вот уже в воображении рассказчика возникает картина жизни художника, написавшего это полотно: автор дорисовывает холодный нетопленный дом с дымящей печкой, мёрзнувшие руки художника, запах лука из его рта. Игра на понижение приводит к противопоставлению совершенства классической музыки и полотна утрированному быту, созданному писательской фантазией.

Передача переживаний, будучи одной из главных задач Е.Гришковца, в концепции его монопьес фактически становится инструментом автора, с помощью которого он транслирует зрителю/читателю свои нравственные позиции, имеющие глубоко гуманистические начала, высокие устремления и вечную рефлексию мыслящего человека по поводу собственного несовершенства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Василюк, Ф. Е. Переживание и молитва: опыт общепсихологического исследования / Ф. Е. Василюк. – М.: Смысл, 2005. – 191 с.
2. Василюк, Ф. Е. Понимающая психотерапия как психотехническая система: дис. ... докт. психол. наук / Ф. Е. Василюк. – М., 2007. – 407 с.
3. Василюк, Ф. Е. Психология переживания. Анализ преодоления критических ситуаций / Ф. Е. Василюк. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 200 с.
4. Гришковец Е. Дредноуты // Гришковец Е. Зима. Все пьесы. Электронный источник: <http://book-online.com.ua/read.php?book=4736&>

5. Гришковец Е. Как я съел собаку // Гришковец Е. Зима. Все пьесы. Электронный источник: <http://book-online.com.ua/read.php?book=4736&>
6. Гришковец Е. Одновременно // Гришковец Е. Зима. Все пьесы. Электронный источник: <http://book-online.com.ua/read.php?book=4736&>
7. Джендлин Ю. Фокусирование. Новый психотерапевтический метод работы с переживаниями. М.: Корвет, 2018. – 400 с.
8. Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе // Дильтей В. Собр. соч.: в 6 т. Т. 3 / под ред. А.В. Михайлова, Н.С. Плотникова; пер. с нем. Под ред. В.А. Куренного. М.: Три квадрата, 2004. С. 10—413.

Таратута С.Л., к.ф.іл.н., доц., Вінницький державний педагогічний університет, Вінниця

ВИРАЖЕННЯ ПЕРЕЖИВАННЯ ЯК НАДЗАВДАННЯ АВТОРА В МОНОП'ЄСАХ Є.ГРИШКОВЦЯ

Об'єктом аналізу в статті стають засоби вираження переживання в моноп'єсах Є.Гришковця. В основу аналізу покладено теорію переживання відомого психолога Ф.Ю.Василюка. Переживання в ній розуміється як внутрішня діяльність з подолання критичних ситуацій, а вираження переживання — як відображення у вербальній формі цієї внутрішньої роботи. В цьому контексті аналізується специфіка вираження переживання в п'єсах Є.Гришковця. Залученість читача/глядача до авторського світу досягається за рахунок діалогічності переживання. Зроблено спробу пояснити ефект впливу моноп'єс Є.Гришковця на читача/глядача за допомогою моделі ієрархічної організації реєстрів свідомості Ф.Ю.Василюка. Описаний процес зісковзування свідомості в інший життєвий світ (переміщення між реєстрами свідомості), який спостерігається в п'єсах драматурга.

Ключові слова: переживання, вираження переживання, реєстри свідомості, життєвий світ, драматургія Євгена Гришковця, моноп'єса, оповідач.

Taratuta S., PhD, assistant professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

EXPERIENCING EXPRESSION AS THE AUTHOR'S SUPERTASK IN ONE-MAN THEATRICAL SHOWS BY E. GRISHKOVETS

The object of analysis in the article is the means of experiencing expression in one-man theatrical shows by E. Grishkovets. The analysis is based on the experiencing theory of the famous psychologist F. E. Vasilyuk. Experiencing here is understood as an inner activity to overcome critical situations, and the experiencing expression — as a reflection of this inner work in the verbal form. In this context, we analyze the specific of experiencing expression in the plays of E. Grishkovets. The reader's/viewer's involvement in the author's world is achieved through the dialogical nature of experiencing. Here is an attempt to explain the effect of E. Grishkovets' one-man theatrical shows on the viewer/reader using the hierarchical model of registers of consciousness by F. E. Vasilyuk. The process of sliding of consciousness into another lived world (moving between registers of consciousness), observed in the playwright's plays, is described.

Key words: experiencing, experiencing expression, registers of consciousness, lived world, dramaturgy of Eugene Grishkovets, one-man theatrical show, narrator.

ЛЕКСИЧНИЙ ПОВТОР У ВТІЛЕННІ АВТОРСЬКОЇ ІНТЕНЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ)

У статті розглянуто лексичний повтор в аспекті експлікації ним авторської інтенції у текстах сучасної української малої прози. Визначено нові конотативні напластування, які виникають під час використання прийому повторення і сприяють переосмисленню значення, розумінню окресленої автором проблематики.

Ключові слова: лексичний повтор, інтенція, авторський намір.

У прагмалінгвістичному аспекті аналізу художнього тексту важливим є виділення тих його компонентів, які сприяють утіленню авторського задуму. Виділення в художньому тексті комунікації двох типів – вертикальної (комунікації між автором і реципієнтом) і горизонтальної (міжперсонажного мовлення) детермінує двоаспектну диференціацію інтенцій художнього тексту і відповідно їх поділ на авторські та персонажні інтенції. Останні великою мірою задумані автором й окреслюються ним для втілення завдань вертикальної комунікації, тобто підпорядковуються глобальній авторській інтенції. Оскільки вертикальний вид комунікаційного зв'язку кваліфікуємо первинним, то й авторські інтенції є визначальними, а комунікативні наміри персонажів, субординовані до них, штучно створені автором для втілення своїх намірів у художньому тексті. Лексеми, виокремлені з мовленнєвого потоку (горизонтального і вертикального типів комунікації), актуалізовані у фрагменті художнього тексту за допомогою прийому повторення, набувають нових контекстних відтінків, сприяють переосмисленню значення, розумінню окресленої автором проблематики. Так, на нашу думку, використання повтору лексем автором є важливим засобом у втіленні авторської інтенції.

Прикметним у цьому ключі є аналіз способів і засобів експлікації комунікативного наміру як важливого превербального компонента мовленнєвої взаємодії учасників спілкування.

Сьогодні дослідниками всебічно інтерпретовано поняття «комунікативна інтенція» (Л. Безугла [2], Н. Формановська [8], С. Шабат-Савка [9]), розкрито характер намірів учасників інтерактивної взаємодії (І. Габрайска [10]), диференційовано види інтенцій у сфері суб'єктно-адресатних відношень комунікативних партнерів (Ф. Бацевич [1], О. Гнатковська [4]), проте мовознавцями ще не достатньо проаналізовано особливості вербалізації авторської інтенції у художньому мовленні, зокрема малій прозі.

У такому разі авторську інтенцію визначаємо як фактор, який детермінує вибір лінгвістичних одиниць, які виявляються в дискурсі як компоненти художнього мовлення [5, с. 267].

Інтенція є способом відображення ставлення автора до описаних подій та фактів дійсності в аспекті аксіологічності їхньої можливості чи бажаності. Вона є буттєвою

ознакою тексту, тому що текст доцільно трактувати в аспекті результативності особливого, індивідуально-авторського переосмислення дійсності, таким чином, інтенція є взірцем відбиття не просто світу, світу, побаченого очима автора. Під час творення власної художньої картини світу автор вибирає з багатьох лексем, що є номінантами того чи того явища, предмета, дії чи ознаки, ті, які найбільшою мірою демонструють його авторське світосприйняття [5, с. 169].

Саме інтенційність є смислоутворювальною й немінуче впливає на текстоформульовальні чинники, які є необхідними для структурування певного окремого тексту та субординують усі інші значеннєві та стилістичні ресурси виразності [3, с. 264]. Породження смислу, творення тексту та вербалізація ним концептосфери детерміновані авторською інтенцією.

У горизонтальній комунікації також втілюється авторська ідея: персонаж, як внутрішній комунікатор художнього тексту, висловлює бачення автором тих чи тих проблем, є експлікатором авторської оцінки, виразником співдії на осі «автор (творець) – художній текст (продукт) – реципієнт (сприймач)». Отже, інтенції персонажів є проміжними етапами у втіленні глобальної авторської інтенції. З іншого боку, горизонтальна комунікація кожного окремого твору є первинною, оскільки умовно існує в окремому, можливому (фікційному) світі як пресупозиція вертикальній комунікації [2, с. 14]. Тобто персонажну інтерактивну взаємодію з виокремленими в ній інтенціями можемо вважати прототипом реальної комунікації. У нашому дослідженні розглянемо інтенції автора, експліковані лексичним повтором і вжиті в мовленні автора та в мовленні героїв художнього тексту, і мовленнєві наміри персонажів, використані в інтерактивній взаємодії внутрішніх комунікантів художнього тексту.

Проаналізуємо характер повторів, застосованих у мовленні автора-оповідача та необхідних для реалізації його задуму: *«От написала цюино цю першу фразу, навіть не фразу, а назву свого коротенького допису й спинилася. А чого, власне, дитинства? А безжурної юності? Молодих нестримних років? Там теж був Крим. Крим був... Був присутнім у моєму – твоєму – нашому житті... Крим же був?»* («Крим мого дитинства (роздуми про причини анексії)», Т. Белімова) [7, с. 38].

Кожна з номінацій, повторена в поданому фрагменті, «відправляє» реципієнта до заголовка, який є стрижневим вербальним маніфестантом авторського задуму, наприклад: словоформа *«фраза»*, редуплікована в першому висловленні в семантичній опозиції, детермінує повторне прочитування назви художнього тексту сприймачем, акцентуючи на важливому для автора.

Лексема *«дитинство»*, ужита спершу в заголовку, а згодом повторена в тексті з питальною тональністю, значуща в плані когезійно-когерентної єдності тексту; вона започатковує імпліцитну наративну лінію, прочитувану в парадигмі «тоді – тепер», окреслює часопростір, пов'язаний із концептом «Крим», розкриваючи в такий спосіб модальність, закладену автором у тексті.

Повтор *«був Крим – Крим був – був – Крим же був»* можемо кваліфікувати як синтаксичний зі змінними та пропущеними елементами або як лексико-синтаксичний (якщо повтор після паузи, графічно виражений трьома крапками, уважати повним *«був присутнім у моєму – твоєму – нашому житті...»*). Наведений тип повтору експлікує ставлення наратора до сучасної та близької йому суспільно-політичної проблеми – анексії Криму.

Редупліковані лексеми семантично маркують ретроспекцію (ствердження у минулому часі) («*Крим був ... був присутнім*»), детермінують роздуми реципієнта над причинами окупації та стимулюють читача до власних висновків (квестив «*Крим же був?*») імплікує сумніви автора і закладає латентний мотив розуміння Криму в аспекті українськості та її заперечення).

Таким чином, повтори лексем, використані в автотовленні, акцентують на важливому для наратора, сприяють втіленню авторської інтенції, реалізації художнього задуму тексту.

Розглянемо текст, у якому повтори, використані в персонажному мовленні, сприяють реалізації задуму автора. Матеріал дослідження дає змогу висловити припущення про те, що повтори лексем, ужиті в текстах збірки малої прози Т. Малярчук «Звірослов», повною мірою підпорядковані втіленню авторського задуму: повтори, використані в автотовленні або у внутрішній комунікації художнього тексту, ретранслюють глибинні смисли, закладені автором у заголовкових номінаціях, розкривають зв'язок назви ХТ і змісту твору.

Зображуючи головних героїв, автор спричинює повторне прочитання заголовка реципієнтом. Назви оповідань цієї збірки («*Gallus domesticus* (курка)», «*Limax maximus* (слизняк)») є імпліцитними експонентами основних характеристик персонажів.

Лексичний повтор, кратно використаний в авторському мовленні або комунікації персонажів, акцентуючи на певній номінації, з одного боку, детермінує її переосмислення, з іншого – «повертає» нас до заголовкової номінації як ключової. Наприклад, розглянемо фрагмент оповідання «*Limax maximus* (слизняк)»: «*Справжні чоловіки не плачуть. А він... Такий жалюгідний. Такий... / – Встань! Схаменися! Я не можу на це дивитися! / – Марто! Марточко! Я так сильно тебе люблю! Не залишай мене! / ... / – Ні!!! / Анатолій Іванович в істеричі шмигає носом. Розпухле мокре обличчя... Анатолій Іванович торкається до Марти Богданівни, і його доторк – мокрий, холодний, слизький. Слизький. / Марту Богданівну паралізує від страшного здогаду. Вона схоплюється і так верещить, як ніколи раніше в житті: – Не торкайся мене! СЛИМАК! СЛИМАК!*» (Т. Малярчук) [6, с. 153, 154].

Проаналізуємо смислове навантаження комунікативних дій персонажів ґрунтовніше: подружжя філологині Марти Богданівни та фізкультурника Анатолія Івановича розлучається через зраду чоловіка. Усупереч тому, що чоловік фізично сильний і вважається мати стосунки з іншою жінкою, усе ж він відзначається нерішучістю, байдужістю, флегматизмом і є здебільшого пристосованцем.

Комунікативні ходи адресанта (дружини) відзначаються тиском на співрозмовника. Прагматичний аналіз її мовленнєвих вчинків свідчить про їх апіорність (попередню підготованість).

Тональність голосу дружини – підвищена й спровокована діями співбесідника, спрямована на характеристику чоловіка, вираження власних почуттів і переживань.

Усі позамовні дії адресата («*Анатолій Іванович ридає*», «*Анатолій Іванович в істеричі шмигає носом. Розпухле мокре обличчя...*», «*Анатолій Іванович торкається до Марти Богданівни, і його доторк – мокрий, холодний, слизький. Слизький*») нагадують Марті Богданівні про її найбільший страх – слимаків.

Як показує аналіз поданого сегмента ХТ, усі КХ персонажів підпорядковані глобальній інтенції автора: наратор зображує риси характеру людей у порівнянні з основними

якостями тварин. Ще одним підтвердженням цього, як показує художній текст, є двократний повтор лексеми «*слизький*», що набуває додаткових оцінних конотацій в авторськомовленні наратора.

Повторені у висловленнях персонажів та автора лексеми «*слимак*», «*слизький*» відправляють реципієнта до заголовка тексту та сприяють реалізації авторського задуму.

Проаналізуємо інший приклад, у якому повтор лексем, використаний у персонажній комунікативній взаємодії, сприяє втіленню глобальної авторської інтенції: «*Це якщо міряти все функціонуванням, а не існуванням... – сказав добряче підпилий Крова. / – Що – все? – запитав я. / – Життя людської спільноти. Це з одного боку. З другого боку – письменник, який намагається якось змінити це життя. Тому письменник не тільки існує в культурі, а й функціонує. Функціонування – це його вплив на свідомість досить незначної верстви людей, які натискають на кнопки. / ... / – А якщо зміни у людській свідомості потім виявляються негативними у своїй катастрофічності – незворотними, з кого потім питати? З письменників чи з людей, які натискають на кнопки? – запитав я. / – Які кнопки? – перепитав Крова. / – Ну, ти хвилину тому сказав, що мета справжнього письменника – змінити свідомість людей, які натискають на кнопки. – нагадав я. / – Так... **Кнопки... Кнопки...** Нема вже ніяких кнопок. Забудь. Є сенсори, яким прийдуть на зміну ще тонші методи впливу. А ти про якісь **кнопки**... Одразу видно, що як письменник ти затримався в розвитку десь на шістдесятих роках минулого століття... **Кнопки...** Кому це вже цікаво у вік нанотехнологій? .../ ... / – ... **письменник** – це мембрана, камертон, особлива інстанція, яка проводить людей, які натискають на кнопки, з ери Риб в еру Водолія. / – Стривай, які **кнопки?** – запитав я. / – Ну, як це «які **кнопки**»?! – роздратувався Крова. – Ти ніби не розумієш, що є люди, які навіть не знають про їхнє існування. / – Людей чи **кнопок?** – поцікавився я. / – **Кнопок...** Мільярди людей не знають, в якому світі вони живуть, та хто ними керує. І пояснити їм щось – безнадійно. Їх можна тільки розважити або відволікти. По-справжньому щось пояснити можна лише людям із кнопками в руках. / ... / – Але чого ти хочеш?! – вигукнув Крова. – Де твої амбіції? Де іскри з-під копит? Де багряні світанки звитяг людського духу? Де нова людина? Де вартові прекрасних епох? **Ілон Маск! Ілон Маск!..** / – Нова людина, яка натискає на кнопки?...» (А. Бондар) [3, с. 46-49].*

Авторська інтенція в поданому фрагменті художнього тексту експлікована в комунікативній взаємодії персонажів. Обоє письменників зустрічаються на фестивалі. Здавалось би, дискусія двох підпилих чоловіків стосується досить ефемерних, на перший погляд, речей. Проте у висловленнях героїв чітко закладено художнє бачення світу автором, подано змістово-концептуальну інформацію як індивідуально-авторське розуміння відношень між явищами.

Інтерація побудована в комунікативній формі «запитань – відповідей». Одним з основних лінгвістичних засобів такого типу мовленнєвої взаємодії є, на нашу думку, лексичний повтор. Простежимо: основний семантичний зміст повідомлення в репліках наратора закладено у прийомі повторення однієї з ключових лексем з репліки співрозмовника (наприклад, «*З письменників чи з людей, які натискають на кнопки? – запитав я. / – Які кнопки? – перепитав Крова.*» / – *Ти ніби не розумієш, що є люди, які навіть не знають про їхнє існування. / – Людей чи **кнопок?** – поцікавився я. / – **Кнопок...***»). Таких зразків повторів у поданому сегменті більшість. Проте в цьому фрагменті художнього

діалогу є й лексичні редуплікації, ужиті у висловленнях одного персонажа (Крови або оповідача-учасника фестивалю), які, на наше переконання, сприяють втіленню актуалізаційної функції (виокремлення найважливішого для наратора). Повторюючись у власному висловленні, мовець додатково акцентує на певних лексемах, провокуючи повторне їх прочитання та переосмислення.

Розглянемо семантику та смислове навантаження кожного з повторів більш детально:

- повтор лексеми *«все»* з питальною тональністю в реагуювальній репліці наратора є виразником квестивної комунікативної тактики (персонаж не розуміє, про що йде мова, тому спершу філософські міркування Крови є незрозумілими для співрозмовника);

- редуплікація лексеми *«життя»* у висловленні реагента на комунікативний запит (Крови), з одного боку, є когезійно-когерентним засобом, оскільки пов'язує між собою два висловлення за змістом та формально, з іншого – повтор поданого слова з синтаксичним поширенням сприяє наповненню сигніфікативного (змістового) плану художнього тексту;

- словоповтор *«письменник»* в аспекті саморефлексії в цьому ж висловленні розкриває бачення мовцем (а отже, і самим автором художнього тексту) проблеми співвідношення і взаємозв'язку митця та суспільства, ідеї служіння митця народові, проблеми творення генієм повноти й цілісності національного буття;

- амбівалентність семантики повтору лексеми *«кнопки»* в комунікативних ходах і адресанта, й адресата є репрезентантом індивідуально-авторського розуміння ролі влади у взаємодії митця й суспільства, виразником чіткої світоглядної парадигми. Прагматично цей повтор вимагає високого перлокутивного ефекту: *«незначна верства людей, які натискають на кнопки»* – це владні структури, які мають безпосередній і найбільший вплив на якість життя соціуму *«людей, які навіть не знають про їхнє існування»*.

Зазначимо, що розширенню семантичного простору художнього тексту сприяють також повтори синтаксем (підкреслено), виокремлені в поданому фрагменті комунікативної взаємодії персонажів: *«вплив на свідомість досить незначної верстви людей, які натискають на кнопки»*, *«людей, які натискають на кнопки»*.

Асоціативно-метафорична образність та смислове наповнення лексичних сполучень *«нова людина»* та *«Лон Маск»* дають змогу авторові конструювати вторинну дійсність, з одного боку (нова людина – це та, що розставить нові пріоритети, допоможе налагодити взаємозв'язок *«людей, які натискають на кнопки»* і *«людей, які не знають про їхнє існування»*), тим самим сприятиме руху суспільства вперед), з іншого, – моделюють відношення автора художнього тексту до сучасності (семантична редуплікація *«Лон Маск»*).

Таким чином, наявні в поданому сегменті комунікативної взаємодії словоповтори *«все»*, *«письменник»*, *«життя»*, *«кнопки»* та виокремлені семантичні й синтаксичні редуплікації сприяють втіленню авторської інтенції, розкриттю проблемно-тематичної канви художнього тексту, інтерпретації поглядів автора на такі важливі проблеми як «митець і суспільство», «митець і влада». Аналіз редуплікованих лексем доводить, що прийом повторення, неодноразово застосований автором в одному висловленні або в різних висловленнях персонажів, сприяє кодуванню змістово-фактуальної інформації, розширенню семантичного простору художнього тексту, створенню певних надтекстових моделей та є експлікатором авторського типу образного мислення. Повтор лексем як

маніфестант ідіостило автора сприяє пізнанню реципієнтом загальної ідеї художнього тексту як єдності окремих смислів.

Матеріал дослідження дає підстави стверджувати: різні типи повторів лексем в інтеграції з повторами синтаксем, використані в мовленні оповідача та інтерсуб'єктній комунікативній взаємодії персонажів, є важливими у процесі кодування глобальної інтенції автора художнього тексту загалом і персонажних комунікативних намірів зокрема, а також сприяють вираженню проблематики твору, окресленню тематичних ліній та розумінню глибинних пластів змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики. Київ, 2009. 376 с.
2. Безугла Л. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі : монографія. Харків, 2007. 332 с.
3. Бондар А. Церебро : мала проза. Львів, 2016. 120 с.
4. Гнатковська О. Комунікативні інтенції «Я-висловлень» у сучасному англомовному дискурсі: лінгвокогнітивний та прагматичний аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Чернівці, 2009. 20 с.
5. Заболотська О. Засоби вираження імпліцитності у художньому прозовому та віршованому тексті: компаративний аспект. *Вісник Херсонського державного університету. Серія Лінгвістика.* Херсон, 2013. № 19. С. 262–269.
6. Малайчук Т. Звірслов. Харків, 2009. 281 с.
7. Україна в мені (Ukraine within me). Львів, 2015. 100 с.
8. Формановская Н. Эмоции, чувства, интенции, экспресия в языковом выражении. *Эмоции в языке и речи* : сборник статей. Москва, 2005. С. 106–116.
9. Шабат-Савка С. Категорія комунікативної інтенції : типові вияви та синтаксична реалізація в сучасній українській мові. *Українська мова.* 2013. № 1. (45). С. 104–114.
10. Nabrąjska G. Sytuacja komunikacyjna i jej parametry. *Wydział Filologiczny, 2010.* 307 s.

Финив В.М., к. ф. н., ассистент кафедры перевода и филологии
ЧВУЗ Университет Короля Даныла, г. Ивано-Франковск, Украина

ЛЕКСИЧЕСКИЙ ПОВТОР В ВОПЛОЩЕНИИ АВТОРСКОЙ ИНТЕНЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ МАЛОЙ ПРОЗЫ)

В статье рассмотрен лексический повтор в аспекте экспликации им авторской интенции в текстах современной украинской малой прозы. Определены новые конотативные напластования, которые возникают при использовании приема повторения и способствуют переосмыслению значения, пониманию обозначенной автором проблематики.

Ключевые слова: лексический повтор, интенция, авторский замысел.

THE LEXICAL REPEAT IN THE IMPLEMENTATION OF THE COPYRIGHT INTENTION IN THE ARTISTIC TEXT (ON THE CONTEMPORARY OF MODERN UKRAINIAN FLASH FICTION)

The article deals with the lexical repetition in the aspect of explication of its authorial intention in the texts of modern Ukrainian small prose. New connotative layers have been identified, which arise from the use of repetition techniques and help to rethink the meaning given to the author's problems.

The article highlights approaches of scientists regarding the interpretation of the concepts of "intention" and " illocution". It was analysed classification of intentions that are available in modern linguistics and it was also discovered the role of lexeme repetition in implementing the intentions of the characters in communicative acts and copyright intention in the artistic text.

Keywords: *lexical repetition, intention, author's intention.*

УДК 821.161:82-31С.Кржижановский
Шуберт А.Н., канд. филол. наук, доцент
НПУ имени М.П.Драгоманова, Киев

ЖАНР ПРИТЧИ В ТВОРЧЕСТВЕ С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО

В статье исследуется жанровое своеобразие новелл С.Д. Кржижановского в контексте экспериментальных жанровых поисков на рубеже 19-20 веков. Рассматривается трансформация жанра притчи на примере цикла новелл «Сказки для вундеркиндов» и новеллы «Чужая тема».

Ключевые слова: *жанр, притча, параболa, синтез, трансформация жанрового канона, цикл новелл, экспериментальные стратегии, С. Д. Кржижановский.*

Продолжая исследовать творчество С.Д. Кржижановского, очевидным становится факт, растущей популярности творчества «прозванного гения». Однако, несмотря на активно развивающиеся школы "сигизмундоведения" (торонтская и даугавпилсская), многочисленные научные работы и все большее число кржижановедов, жанровая природа творчества С.Д. Кржижановского по-прежнему остается недостаточно исследованной, что актуализирует цель настоящей работы. С учетом диссертации Е.И. Воробьевой [1], а также соответствующей статьи Е.В. Ливской [5], считаем, жанровый аспект творчества автора весьма перспективным. Поскольку творческое наследие С.Д. Кржижановского являет яркую динамику в области жанровых поисков, «диффузий», размывания жанровых канонов и их модификаций. Существующие отдельные работы, лишь косвенно затрагивают проблему жанра творчества С.Д. Кржижановского.

Очевидным является факт, что писатель активно работал с малыми и средним эпическими жанрами, отдавал предпочтение форме новеллы, поскольку именно они составляют основной корпус наследия С.Д. Кржижановского (5 новеллистических циклов, состоящих из 100 текстов: «Сказки для вундеркиндов», «Чужая тема», «Чем люди мертвы», «Неукушенный локоть», «Мал мала меньше»). Хотя кроме новелл, наличествует такой жанр как повесть («Странствующее” Странно”», «Клуб убийц букв», «Возвращение Мюнхгаузена», «Материалы к биографии Горгиса Катафалаки», «Воспоминания о будущем»).

Целесообразность дальнейшего исследования жанрового своеобразия творчества С.Д. Кржижановского объясняется сближением базового, для писателя, жанра новеллы с различными эпическими жанрами. Так, например, ранний сборник «Сказки для вундеркиндов» представляют синтез новеллы с жанром сказки, легенды, басни, притчи; «Чужая тема» соотносима с философским эссе, повестью, притчей; «Чем люди мертвы» напоминает научно-фантастические рассказы, автобиографии, мемуары, очерки; «Неукушенный локоть» демонстрирует черты антиутопии, восточной сказки, притчи, легенды; «Мал мала меньше» – притчи, новеллеты, афоризма, анекдота.

Активность данных жанров наблюдается не только в творчестве С.Д. Кржижановского, но и В.Я. Брюсова, Н.С. Гумилева, А. Грина, М.А. Булгакова, М. Зощенко, В.В. Набокова и других писателей рубежа 19-20 века, в силу подвижности и гетерогенности перечисленных жанров.

Анализ новелл писателя показывает, что авторский поиск нацелен на расшатывание жанровых границ и обнаруживает трансформации новеллы и повести, рассказа, притчи, сказки, легенды, хроники, очерка, анекдота и афоризма. Отмеченному жанровому синтезу способствует ряд общих признаков: иносказательность, аллегоричность, установка на традиционные источники сюжета, схематичность, цикличность развертывания событий, ограниченное количество персонажей, небольшой объем и др. Отметим, перечисленные жанры являются своего рода фрагментами, осколками универсальной картины мира, которая разрушается в эпоху XX века [7;8].

Не претендуя на исчерпывающую полноту выявления специфики жанра новеллы в творчестве Кржижановского, обратим внимание, на одну из наиболее репрезентативных и повторяющихся в каждом новеллистическом сборнике жанровых вариаций – притчу.

Согласно мнению таких небезызвестных ученых как С.С. Аверинцева, О.В. Гладковой, Ю.И. Левина, Д.С. Лихачева, Н.И. Прокофьева, Е.К. Ромодановской, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тютюпы [9], Т.В. Даниловой [2], Л.И. Кушнаревой [4], Н.В. Кузьминой и другим, жанр притчи представляет собой переходный – от фольклора к литературе. Потому иносказательность притчи носит закономерный характер, в отличие от анекдота и басни. Как известно, притча всегда двупланова (конкретна и универсальна). Действующие лица притчи, несмотря на высокий уровень их схематичности, представлены как субъекты этического выбора (С.С. Аверинцев). В литературоведении сложилось несколько вариантов жанра притчи в силу очень длительного процесса его развития. Принято различать так называемые «большие» («развитое повествование о цепи событий») и «малые» («свернутое повествование или сентенция») Ю.И. Левин) притчи. Последний вариант очень напоминает пословицу или афоризм и требует дополнительного комментария. Примерами

могут послужить древнерусские притчи (из «Повести об Акире Премудром»), притчи Соломона и др. [6, с. 187-188].

Ключевой чертой «большой» притчи считают развертывание сюжета – рассказ об испытании героя, таковы большинство новозаветных притч.

Заметим, также, множество исследований жанра притчи касается ее цикличности, что приобрело определение притчи-параболы (актуализированное в драматургии XX века), уточним слово притча на большинстве европейских языков звучит именно «parable, parabel, parabole, parabola» (англ., нем., фр., ит.). Что в свою очередь, декларирует цикличность как базовый критерий жанра, заложенный в самом названии.

Согласно длительной исторической судьбе развития жанра притчи, ее считают жанровым каноном повести в развитии русской литературы рубежа 19-20 веков. А еще ранее (особенно в творчестве Л.Н. Толстого) притча функционирует в качестве структурной модели, на базе которой создавались новые, авторские тексты. Отметим, многие исследователи считают, вставные эпизоды в «Капитанской дочке» А.С.Пушкина, «Крестнике», «Карме» Л.Н.Толстого, «Мертвых душах» Н.В. Гоголя притчами, которые придают общему повествованию притчевый характер.

Итак, подытожим, согласно классическим представлениям о жанре притчи, она представляет собой очень древний жанр, который не претерпел существенных изменений в процессе функционирования. Притча наделена авторитетностью в силу этической устремленности. Схематизм свойственный как сюжету, так и герою жанра как нельзя лучше используется писателями, либо в качестве сентенции с художественным комментарием (притчи Л.Н. Толстого), либо формируется притчевость как свойство произведения или целостного корпуса текстов писателя. И, наконец, жанр притчи со всем комплексом наиболее характерных признаков предвосхитил становление русской повести рубежа 19-20 веков. Таким образом, притча оказалась в центре внимания, как русских, так и западноевропейских писателей, ориентированных на художественный поиск, эксперимент и поэтику игры (Ф. Кафка, У. Голдинг «Повелитель мух», «Наследники», Г.Грин «Суть дела», «Наш человек в Гаване») [6, с.188].

Осознавая ограниченный объем настоящей работы, остановимся на цикле новелл «Сказки для вундеркиндов» и новелле «Чужая тема». Соотнесем перечисленные черты жанра притчи с указанными текстами С.Д. Кржижановского. Очевидно, что писатель не идет традиционным путем чистого наследования, но опираясь на канон жанра притчи экспериментирует с разнообразными индивидуальными особенностями, которые повторяются от текста к тексту. Прежде всего, в ранних новеллах С.Д. Кржижановского нередко встречается переосмысление библейских притч на сюжетном уровне: о разумных и неразумных девах («Чужая тема»), о блудном сыне («Сбежавшие пальцы»), притча о добром самарянине (большинство новелл выстраиваются схематично), а также ее перелицованная вариация (неотвратимая гибель «выключенного» из жизни персонажа), о потерянной монете («Старик и море») и др. Сюжетная схема притчи, согласно традиции – испытание героя, моделирование ситуации этического выбора и эксплицитная или имплицитная авторская интенциональность. В новеллистике С.Д. Кржижановского эта схема может быть обобщена: проверка на человечность (этический потенциал персонажа), чему способствуют многочисленные ситуации выбора и делегирование права читателю оценить выбор героя.

Константной чертой авторской притчи новеллиста является ее двуплановость, однако, если для жанра в целом возможны различные варианты конкретного и универсального планов, то для С.Д. Кржижановского эти маркеры заданы с ранних текстов. В качестве конкретного плана преобладает актуализация бытовой сферы. Приведем ряд примеров, новелла «Квадрат Пегаса» очерчивает путь человека от творчества (витального начала, согласно новеллисту) к типичной схеме обывательской семейной жизни (в финале герой запечатлен духовным трупом), «Жизнеописание одной мысли» представляет бытие и гибель философы И. Канта. Пока автор мысли был жив и творил, мысль «жила» достойно, после смерти философа люди «затаскали» ее и содержательный смысл императива Канта был потерян, так как применялся «не теми» и «не там». Повторяется ситуация в тексте «Катастрофа» (тот же философ и его философа, типичный сюжет). Новелла «Поэтому» сообщает о молодом непризнанном поэте, в ситуации выбора материального благополучия, женитьбы или служения искусству. «Спиноза и паук» демонстрирует в ироническом ключе предпочтительное положение жизни паука, а не философа. «Проданные слезы» сюжетно вторят ряду названных новелл: материальное ценится гораздо выше душевных страданий героини. В ироническом контексте создана новелла «Жан-Мари-Филибер-Блез-Луи де Ку», имея пять святых в имени, кавалер не попал в рай, поскольку святые заняты условно, но бытовыми вопросами (очевидна аллюзия бюрократической системы). Конкретный план новелл автора вариативен, кроме декларативно бытового (обывательского) фона привлечены сферы профессиональной деятельности, нередки случаи тотального одиночества, нищеты персонажей, однако поэтика снижения, интерьерные и пейзажные детали доминируют в воссоздании бытовой, уничтожающей художественной атмосферы. Универсальный план притчи является неким противовесом конкретному, и здесь С.Д. Кржижановский весьма однозначен. От раннего к наиболее позднему циклу автор настойчиво предлагает бытие, граничащее с вечностью, в самом широком философском осмыслении (истинное творчество, готовность к самопожертвованию, абсолютный выход из круга земных интересов). Путь, а в контексте жанрового своеобразия притчи, испытание, выбор, который предстоит персонажам автора определен – «от вещного к вечному» [3, с.191]. Согласно специфике авторского художественного мышления, именно бытие наделено качествами универсальности и является абсолютной величиной, недостижимой целью, именно эта авторская этическая категория осмыслена как утраченная, разорванная, раздробленная, забытая. Преобладание трагических финалов произведений новеллиста – очевидная тенденция.

Исследователи отмечают, что притча не предполагает детально обрисованных характеров, времени, действия, ситуаций, а сообщает о них с дидактической целью. Данные черты текстов новеллиста существенно отличаются от канона жанра притчи. Говоря о мере разработки персонажей С.Д. Кржижановского, отметим, они разнообразны (наличествуют персонажи жизнеподобного и условного типов, часто встречаются персонафикации, фантастические персонажи, мифические, легендарные), глубоко разработаны и индивидуализированы, в тоже время система персонажей тяготеет к типологизации (типы героев часто повторяются), что составило предмет исследования в работах автора статьи ранее. Пространственно-временные координаты наделены уникальностью и одновременно отмечены типичностью, в пределах новеллистических циклов. Установка на дидактический характер текстов предельно неощутима, что подтверждает принадлежность

С.Д. Кржижановского к предпостмодернистской литературе, однако, это не исключает возможности определения авторского художественно мысленного, ориентированного на высокие этические категории. Что последовательно прослеживается в каждой новелле, и даже постулируется в декларативных текстах: «Итанесиэс», «Бог умер» и «Страна нетов» (моделируется ситуация постепенного «вымирания» таких понятий как творчество, искусство, наука, взаимоотношения, а в конечном итоге, отрицание статуса, личности человека, свойств человека – постэсхатологическое небытие).

Как известно, жанр притчи отличается небольшим объемом. Тексты писателя колеблются от нескольких строк до 35 страниц, что демонстрирует мастерское владение писателем (не стоит забывать, что С.Д. Кржижановский – теоретик литературы и театра. Продолжительное время читал лекции по драматургии и теории литературы.) возможностями жанра не только притчи, но и всего диапазона эпических текстов. А отдельное исследование векторов перерастания притч в рассказы и повести, считаем перспективным в дальнейшем изучении творчества С.Д. Кржижановского (жанровое своеобразие циклов рассказов и повестей не изучено). Напомним, сам автор нередко называл свои тексты притчами, читая их публично. Например, ярким примером послужит новелла «Чужая тема». Безусловно, речь идет не о притче в традиционном понимании, а о, притчевости как доминантной жанрово-стилевой черте, использовании притчи в качестве образца на основе, которого строится собственно авторский сюжет. Евангельская притча о десяти девах (пять разумных и пять неразумных) иронически переосмыслена Кржижановским. Автор использует ее как традиционный сюжет, но предлагает иную трактовку и финал: *«можно б присочинить вариант о слишком разумных девах, которые сберегали свое масло в светильнях до самого утра, когда их копилки обесмыслило солнцем»* [3, с.376]. Очевидна иронизация и абсурдизация известной притчи, но цель вовсе не в нивелировании ее смысла, а в декларативном отказе от разумного, мудрого осмысления бытия. Персонаж текста С.Д. Кржижановского – Савл Влоб – философ («разлуковед»), глубоко разочарованный в целесообразности исключительно логического мышления. Что приводит его к торговле философскими системами и украденными псами. Сам герой нередко апеллирует к библейским образам и выражается фактически притчами (в свернутом варианте – сентенциями, очень близкими к афоризмам: «...чувствую себя маленьким добрым богом», «как тать в ночи» [3, с.367] «Обменять мирозозерцание на шляпу», «...персонажи, конечно, не превращаются в людей, но люди зачастую превращаются в персонажей...» [3, с.357] и др.).

Кроме того, притчевость данного произведения обнаружена в сюжете – цепью варьируемых ситуаций, требующих героя многократно совершать этический выбор; текст характеризуется двуплановостью (буквальный уровень – злключения невезучего философа, универсальный – извечный поиск человеком цели и смысла бытия). Для новеллы «Чужая тема» характерен промежуточный вариант притчи-параболы «развертывание рассказа как бы по кривой, начиная и заканчиваясь одним предметом, а в середине удаляясь, к совсем, казалось бы, другому объекту [6, с. 188]. В «Чужой теме» отменное свойство притчи предельно заостряется путем цикличности жизнеописания Савла Влоба (попытки применения своего философского мировоззрения до критического, абсурдного решения – продать его), затем автор отвлеченно представляет персонажа на бытовом

уровне – кражи и возвраты домашних животных с целью заработка, что успешно удаётся, и вновь, к финалу персонаж возвращается к своему исходному положению. Данная жанровая особенность сближает творчество С.Д. Кржижановского с западноевропейской традицией [6, с.188].

Проиллюстрируем другой вариант обращения к жанру притчи в новелле – «Сбежавшие пальцы», в которой повествуется о правой, оторвавшейся руке пианиста Генриха Дорна. Все злоключения пятиножки сюжетно повторяют структуру притчи «О блудном сыне». От скуки и монотонности виртуозной игры на пианино кисти «захотелось» пожить самостоятельно, что впоследствии привело беглянку к нищете и гибели, если бы не появление гигантской пятиножки, образ, соотносимый с образом Бога (с учетом художественной оптики, разработанной автором в данном тексте). Ключевым моментом, позволяющим проводить сопоставление, являются концептуальные слова, в Евангельской притче, произнесенные отцом, в новелле С.Д. Кржижановского – Генрихом Дорном: «пропадал – пропадали, был мертв – мертвы и ожил – ожили». Возвращение сына в евангельской притче отмечено большим праздником и счастьем милосердного отца, образ сопоставимый с личностью Бога. Возвращение же кисти в новелле С.Д. Кржижановского соотносено с огромной радостью пианиста и продолжением концертной деятельности Дорна, однако, с существенным изменением. Специалисты, ранее, восхищавшиеся изысканным исполнением пианиста, оставляют зал один за другим. Следовательно, притчевый сюжет (опыт прохождения жизненных испытаний кисти) не увенчивается торжеством у новеллиста в отличие от классической притчи. Что предполагает целесообразность иной трактовки авторского текста. Согласно трагическому сложному авторскому мировидению, связи в художественном мире разорваны, сам мир часто представлен распадающимся на части, рушащимся, «крошево» пространства, щели мира, и другими подобными образами полнятся тексты С.Д. Кржижановского.

Кроме того, в данной ситуации возможной видится реализация такой вариации притчи как параболы, поскольку и начало, и финал текста циклизуются. Оба фрагмента – описание исполнения музыкального произведения, а буквально повторение образов слушателей «две тысячи ушных раковин», «тысячи ушных раковин» и другие. Тем самым, создается впечатление, что между этими двумя концертами вовсе не было промежутка.

Итак, использование сюжета евангельской притчи «О блудном сыне» позволяет отметить существенную степень реконструкции С.Д. Кржижановским традиционного материала и очевидную попытку поиска экспериментального жанра, наиболее адекватного авторскому трагическому миропониманию.

Притчевость широко и нетрадиционно представлена в новеллистике С.Д. Кржижановского. Переосмысление канона жанра, иронизация, абсурдизация, переворачивание традиционных притчевых сюжетных схем, фиксированная тематическая двуплановость, апелляция к притче-параболе, а также межродовой художественный синтез позволяет говорить о создании жанра авторской притчи в творчестве С.Д. Кржижановского, который в свою очередь представляет художественную экспериментальную стратегию мировой литературы переходной эпохи рубежа 19-20 веков.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Воробьева Е.И. Жанровое своеобразие творчества С.Д.Кржижановского: автореф. Дис. на соискание учен. степени канд. филологических наук: спец. 10.01.02 «русская литература»/ Воробьева Елена Ивановна. – Москва, 2002. – 21с.
2. Данилова Т.В. Архетипические корни притчи // Рациональность и семиотика дискурса. – Киев, 1994. – С.59-73.
3. Кржижановский С.Д. Чужая тема. Собрание починений: В 5-ти т. – Т.1-4 / Сост., предисл. и комм. В.Перельмутера. – СПб.: Симпозиум, 2001–2006. – Т.1. – 687с.; Т.2. – 701с.; Т.3. – 673с.; Т.4. – 848с.
4. Кушнарера Л.И. Притча как жанр//Язык. Этнос. Сознание=Language, ethnicity and the mind. - Майкоп, 2003. – Т.2. – С.205-208.
5. Ливская Е.В. Жанровое своеобразие прозы С.Д. Кржижановского: феномен «чужого слова» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovoye-svoeobrazie-prozy-s-d-krzhizhanovskogo-fenomen-chuzhogo-slova>
6. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. – Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 385с.
7. Притча //Большая российская энциклопедия. Том 27. – Москва. 2015 – С.529.
8. Притча//Литературнаяэнциклопедиятерминовипонятий/Подред.А.Н.Николюкина.– Институт научной информации по общественным наукам РАН:Интелвак, 2001.- 1596с.
9. Тюпа В.И. Грани и границы притчи//Традиция и литературный процесс. Новосибирск,1999. С.381-387.

Шуберт А.М., к.ф.н., доц.

НПУ імені М.П.Драгоманова, Київ, Україна

ЖАНР ПРИТЧІ У ТВОРЧОСТІ С.Д.КРЖИЖАНОВСЬКОГО

Статтю присвячено дослідженню жанрової природи новел С.Д. Кржижановського в контексті експериментальних жанрових пошуків на рубежі 19-20 ст. Розглядається трансформація жанру притчі на прикладі циклу новел «Казки для вундеркіндів» та новели «Чужа тема».

Ключові слова: жанр, притча, параболa, синтез, трансформація жанрового канону, цикл новел, експериментальні стратегії, С.Д.Кржижановський.

Shubert A. PhD, assistant professor

National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv

THE GENRE OF PARABLE IN THE WORKS BY S.KRZIZANOVSKIY

The author of the article investigates genre of short stories by S.Krzizanovskiy in context of experimental strategies and searches at the end of 19th/ century -beginning of 20th/ century. Transformation of the parable is a major genre trait in works by Krzizanovskiy, which was analyzed using such cyclus of short stories as «The fairytales for wunderkinds» and short story – «The foreign theme».

Key words: genre, parable, synthesis, transformation of genre canon, cyclus of short stories, experimental strategies, S.Krzizanovskiy.

ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТЕКСТІВ У ПРОЗІ М.МАТІЄВА-МЕЛЬНИКА

У статті проаналізовано малу прозу М.Матієва-Мельника в ключі традицій та літературних інновацій як на змістовому так і формотворчому рівнях; з'ясовано два типи фольклоризації художнього тексту: від прямого запозичення народних зразків до переосмислення і трансформації крізь свідомість автора; простежено використання у творах народнопоетичного образу пісні, її різновидів (співанка, коломийка, стрілецькі пісні) у різних складових тексту. Епік по-різному опрацьовував народнопоетичні джерела, інкорпорував у власний художній текст, осучаснив їх зміст, підпорядковуючи їх своїм ідейно-художнім завданням. Фольклоризм є одним із вагомих компонентів образного синтезу митця, у його творчості він простежується на багатьох рівнях: диференціації позиції автора, композиційно-сюжетній структури, уявлень про історичний характер зображуваних подій, етико-психологічного аспекту тощо.

Ключові слова: фольклоризм, пісня, образ-символ, поетика, сюжет.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Світ літературної творчості М. Матієва-Мельника становить собою поєднання народних традицій та літературних інновацій, фольклорних мотивів та екзистенційної модерної проблематики, народно-поетичної манери та реалістичного відображення дійсності. Фольклоризм є одним із вагомих компонентів образного синтезу митця, у його творчості він простежується на багатьох рівнях: диференціації позиції автора, композиційно-сюжетній структури, уявлень про історичний характер зображуваних подій, етико-психологічного аспекту тощо.

Вивчення фольклоризму літературних творів – це важлива міждисциплінарна проблема, що стала об'єктом дослідження багатьох літературознавців і фольклористів. На важливість інтеграції колективної творчості у професійне мистецтво вказували П. Куліш, В. Щурат, І. Франко, Ф. Колесса. У їхніх працях знаходимо багато цінних міркувань про необхідність і закономірність цього процесу, адже «творча дифузія між фольклором і художньою літературою» (О. Дей) – явище постійне і генетично пов'язане з виникненням індивідуальної творчості.

Фольклоризм як багатозначне поняття визначають два рівні вияву – генетичний і функціональний. Тотожний більше до літератури генетичний, оскільки він ґрунтується на традиціях фольклорно-літературних взаємин і трактується як «наслідування або використання фольклору в літературній творчості» (Р. Кирчів). «Це найбільш типова ознака продуктивного фольклоризму, коли, орієнтуючись на фольклорну поетику, автори літературних творів творчо трансформують, переосмислюють чи розбудовують традиційно фольклорні мотиви, образи, композиційні схеми та художні засоби у канві власного художнього тексту» [5: 399].

За С. Росовецьким: розпізнавання у літературному творі уснопоетичних за походження елементів підпорядковується таким принципам: 1) пошук біографічних свідчень про контакти письменника з усною традицією; 2) розв'язання питання про наявність у творі фольклорного впливу; 3) розпізнавання виду (мотив, образ, сюжет, стилістика) виявленого фольклорного впливу; 4) визначення жанрової специфіки усного об'єкта рецепції; 5) визначення його національної (етичної) належності; 6) пошук найближчих до усного об'єкта рецепції фольклорних варіантів і текстуальні зіставлення з літературним твором із метою визначення обсягу (ступеня) використання їх у ньому, напрямів і засобів трансформації [4: 68].

Литовський літературознавець В. Кубілюс виділив у засвоєнні фольклору три етапи, які залежать від рівня розвитку літератури в цілому і рівня індивідуального стилю письменника зокрема: 1) стилізація; 2) психологічна інтерпретація фольклорних мотивів; 3) крок у народну міфологію – міфологізм [3: 23 – 24].

За Р. Марківим «фольклоризм кожного письменника є своєрідним, навіть більше – вибір та опрацювання фольклорного матеріалу, принципи його естетичного оформлення не однакові у творчості одного автора – вони багато в чому залежать не лише від творчої індивідуальності письменника, але від самого створюваного мистецького об'єкта – твору. Проте існують певні закономірності цього явища, які все ж дослідити можна лише на прикладі творчості окремого письменника, кожного окремого твору» [1: 222].

Тож аналіз фольклорних джерел творчості сприяє глибокому розумінню особливостей художнього мислення, стильових прагнень, поезики творів митця, розкриттю інтелектуально-естетичного та етичного потенціалів художніх образів і самого автора, зокрема й М. Матієва-Мельника.

Мета статті – з'ясувати ступінь взаємодії фольклорних джерел з авторським текстом.

Виклад основного матеріалу. Літературна творчість М. Матієва-Мельника взаємодіє із фольклором за двома типами. Перший – це пряме запозичення, введення у твір народного елемента, або стилізація під народні зразки. Другий тип – це переосмислення фольклорних елементів, їх трансформація крізь свідомість письменника. Обидва типи фольклоризації художнього тексту епіки відбуваються на рівнях сюжету, мотиву, образу, символу та поезики й стилю.

Найбільш поширеним фольклорним відображенням у художньому тексті М. Матієва-Мельника є текстуальне використання народно-поетичного образу пісні, її різновидів у різних складових тексту як на композиційно-сюжетному, так і на ідейно-тематичному рівнях.

Народна пісня (співанка, коломийка, стрілецькі пісні) є важливим композиційно-сюжетним елементом тексту, вона поєднує частини твору, передує розвитку подій, у деяких випадках пояснює подальші події, вчинки героїв. Наприклад, новела «Як легіні відходили» має декілька зразків використання пісні. Так, елемент традиційної коломийки, який звучить у виконанні легінів, викликає тривогу у виконавців і водночас захоплення їх величию: «Ой, підемо, пане брате, / На кровавий танець... Стелилася зворами нута. Шореткі голоси кидалися вертепами, наче громові рокоти. Співали потомки Довбуша» [2: 249]. Настрій у творі змінюється поступово шляхом включення у текст іншого фольклорного твору. Його виконання є передчуттям тяжкої долі, свідчить про розтавання з рідним краєм. Легіні співають у пісні про те, що їх чекає у чужій стороні: «Сопілочко

тонесенька, / Заграй ми, заграй ми, / На далеку доріженьку / Згадай ми, згадай ми! / ... Біле тіло посічене, / А кровця ріками; / Ой, укрили чужу землю / Своїми кістками» [2: 249]. Ще один фольклорний текст, включений у новелу, передає внутрішні почуття матерів, які переймаються долею дітей, яких забрали у військо: «Із села летів за ними прощальний зойк мамів, жінок, дітей, стелився розпучливий крик молодости... / — Верніться, верніться, легіники кохані!..» [2: 251].

У тексті М. Матієва-Мельника чимало є пісень, зміст яких стилізований під материну пісню-молитву, а фольклорний образ матері, яка з розпукою у грудях проводить чи чекає синів, чи постійно молиться за них, присутній у багатьох його творах. Так, зачин оповідання «Червоні чаші» стилізований під народну пісню, де на службу до війська мати традиційно виряджає синів, даруючи символічну згадку про материнську любов і рідну землю – хусточки, «краєм вишивані, зрошені болем маминих очей». У знак подяки сини цілують руку материнську. Весь трагізм розставання підкреслений символічним описом старечої материнської руки, на дня якої «лежали кусні живого маминого серця». Пісня-молитва, яка звучить з вуст матері в унісон розлуки, сповнена її глибокого переживання за долю синів і надію про повернення: «...Гей, іди, сину, / Любая дитино, — / Та не довго забавляй; / Гей, за рік, за два, — / За неділю чотири / Додомоньку повертай...» [2: 254]. Материна пісня перегукується із відображенням навколишнього природного світу, який так само переживає за долю своїх дітей. Пісня звучить рефреном у творі, щоб показати символічну єдність мати – природа, яка сильно страждає від вимушеної розлуки із синами.

Традиційні народнопоетичні образи-символи, вжиті письменником наближають цей епізод новели до народної пісні: «А за синами стелився барвінок, вставали незабудки, тріскали гуком дубові мости... Цілувала темні кучері, а вони тряслися, мов листочки осики. Чи довго ж їм ще так бути?» [2: 254]. Стилізація у народнопісенному дусі сприяє переосмисленню традиційного фольклорного мотиву розставання, а риторичне питання розкриває як материні переживання, так і авторські інтенції, наштовхування читача на власні роздуми. Сентиментальний опис розлуки доповнений в унісон коломийкою «Легіники, легіники, / Де ваше волосся, — / В чистім полі, край дороги / Ластівки рознося» [2: 254]. Образ-символ ластівки, присутній у пісні, не випадково згадується у контексті твору. Ластівка – це Божа пташка, яка є співучасницею долі людини. Символічним натяком на майбутню трагедію є згадка про рознесення ластівкою у чистім полі волосся легінів – пташка, яка має приносити родинне щастя, добробут, навпаки край дороги залишає часточки цієї родини, символічний натяк на втрату. Автор у трагічному ключі посилює передчуття родинної втрати: «По хаті крутився жах, кутами вились марева ночі й вішували гуцульській хаті долю: голод, жеброту, холеру, помір...» [2: 254]. Таким чином традиційні народнопоетичні прийоми сентименталізму замінюються натуралістичними деталями, образами-символами, прямим натяком на смерть.

У дусі фольклорної поезики відображено думки-переживання матері за долю синів: «Думала, гадала, куди то відлетіли її соколики... Було кому їх вибавити. А тепер уже покорчилися з праці руки, що пестили ті кучері, чесали їх на досвітках, росами очі вмивали. Чічками прибирали парубоцькі крисані, біленькі сорочечки на неділю вишивали. А серце вичувало кожну невеселу думку, добачувало кожну рисочку, орану на молоденькому чолі...» [2: 258]. Окрім формальних показників, які свідчать про традиційні погляди

українців на добро, виховання, ставлення до людей, використано характерні художні засоби – використання іменників та прикметників із зменшено-пестливими суфіксами.

Елементи фольклорної поетики та уривок співанки може бути присутнім у спогадах героя (оп. «По той бік греблі»): співанка у спогадах є антитезою реальній дійсності, інколи достатньо трагічній. Так, герой у спогадах молодий і здоровий, у реальному житті після повернення з війни є фізично і морально скаліченим, нікому не потрібним калікою: «Вона сиділа в тіні старої яблуні, легенька, рухлива, наче срібло на лиці плеса, і щебетала, як ластівка. На її колінах лежали жмутки косиць. Усякі там були, білі, як її душа, пестрі та гарячі, як її думки і бажання. / ... Голубила квітки, всміхаючись рядом білих, мов крин, зубів, та й співала: «Ой, горами, мій милий, горами, / Переп'ята стежечка чарами, / Ані прийти, ані перейти, / Ні з тобою говорити...» [2: 275]. Художньо-зображальні засоби сповнені сентиментально-ідеалістичних рис, властивих українській пісні, а постійні епітети і порівняння використані з метою акцентування на близькості героя до рідної землі. Такі описи-спогади підкріплені уривками тужливих співанок про розлуку з милим, які, окрім передачі внутрішнього стану героя, ментально ідентифікують його з гуцульським субетносом.

Виконання веселої коломийки сприймається у творі як психологічний засіб забути проблеми у житті, відчутти себе потрібним, сильним і здоровим. У новелі «На Греготі» гуцульську пісню виконує каліка, який повернувся з війни у зруйноване обійстя: «Ой легенька коломийка, / Легенька, легенька— / Одна люба, друга мила, / Третя солоденька... / Співав, прицмокував і плескав у долоні. / — Ой у мене ще є сила, є путерія, брьи. Дивіться, сучі діти, я не є ніякий інвалід! Що гадаєш один з другим, що я роботи боюся? ... Го-го! В мене руки з заліза...» [2: 442]. Герой намагається «забути» горе, яке трапилося у нього, однак опис його психологічного стану і процес виконання пісні та гуцульський танок виглядають гротескно, є відкритим звинуваченням тим можновладцям, які причетні до руйнування спокійного укладу гуцульського життя.

У новелі «І стугоніла земля» важливе ідейне навантаження надається елементу «нового», сучасного авторові фольклору — стрілецькій пісні. Вона – нитка, яка пов'язує стрільців із рідним краєм, єднає із Богом: «Стрілецька пісня, струшена з рідних гаїв, сплеснула ще раз крильми над покинутим полем і полетіла до сонця... до Бога» [2: 301]. Поряд із авторськими коментарями, висловленням враження від звучання пісні, відтворюється її уривок, який діє у унісон основній сюжетній лінії. Пісня передає настрої стрільців, які йдуть в похід боронити рідну землю, є закликом до єднання. Автор стає свідком виконання пісні, констатує її вплив на виконавців: «Всі наче прокинулись із задуми, що присипала душу. – Ану, хай пісня йде! І враз із соток грудей, споених одною душею, полетіла до хмар протяжна пісня... Гей у лузі червона калина похилилася. / Чогось наша славна Україна зажурилася» [2: 292].

Важливим сюжетотворчим елементом у творі «Місяшної ночі» стає включення стилізованого фольклорного переказу і цитування «стрілецької колядки на старий лад» про бідну удову та її трьох синів. Своєрідний прийом «історії в історії» дає змогу оповісти авторові про події, пов'язані безпосередньо із боротьбою січових стрільців за Україну. Стилійована під народну пісню новочасна стрілецька колядка дає можливість усвідомити реципієнтові глибокий трагізм ситуації, коли за волю України проти московського окупанта гинуть всі сини удови. Зміст пісні перегукується із твором у епізоді «прикликання»

матір'ю вже померлих синів додому на Різдво, а також поясненням ситуації в Україні, яка є «засмучена – на штири межі вся розколена». Сини приходять уві сні до матері й вселяють надію на відродження України: «Прийде з вітрами сімсот молодців, / ... Пустять стрілочки, як дрібен дощик, / З гармат ударять в московський город — / ... Заорють землю золотим плугом, / З криві-косиці зеленим лугом — / Вгору піднімуть яру калину / Тай розвеселять всю Україну!» [2: 448]. Однак мати прокидається, таким чином події уреалянюються відсутністю волі для України. Ця стрілецька колядка є передісторією, яка налаштовує весь гуцульський рід, присутній на святкування Різдва, на розмову про Україну та її долю. Традиційний фольклорно-міфологічний мотив туги удовиці за синами трансформується у реалістичне тло – історію-спогад про загибель старшого сина, який у лавах січового стрілецтва теж боронив Україну. Пуантом оповіді стає не стільки згадка про момент смерті Миколи, скільки нищівна оцінка причин поразки стрілецтва у боротьбі: «Хто не був на Україні, той не знатиме ніколи, ... які були муки й кілька цвіту пишного впало за Україну... бо якби знав, то не було би в нас так багато зради... зле кому – то через ту Україну! Згину хто – кленути Україну... Так якби Україна була хто інший, а не ми самі!... За всіх можна конати і гнити – тільки не за себе! Таке в нас погане право! Не любимо ми себе!» [2: 449]. Така відкрита констатація тогочасної правди життя спонукає до роздумів реципієнта, адже автор словами героя дає зрозуміти, що причиною поразки у боротьбі за незалежність України у I третині ХХ ст. є відсутність єднання серед українців, неусвідомлення власного національного «я» всіма членами суспільства, зрада національним інтересам. Однак автор не продовжує акцентування уваги на звинувачення зрадників України, розв'язка у творі містифікована – до гуцульської родини також на «прикликання», як і у стрілецькій колядці, приходять померлий Микола: «На стіні загойдався портрет Николки і впав на землю... Увесь рід закач'янів серед мертвої тиші. Під вікном заскрипів сніг. Щось брязнуло, й на замерзлій шибці, під біле сьйво місяця мигнула тінь у шапці-мазепинці» [2: 452]. Автор завершує твір несподіваним епізодом, який, проте, логічно вписується у контекст оповідання із наявною фольклорною стилізацією стрілецької пісні про надії синів-стрільців на відродження України. Також, як і у пісні померлі стрільці приходять до матері, тінь Миколи приносить сподівання на нову Україну. Тож, у зазначеному творі, стрілецька пісня є своєрідним натяком на можливі подальші зміни у житті рідної землі.

Нерідко пісня стає образом-символом твору, якому епік надає важливого значення. Пісня як символ єднання різних представників української нації – козака із херсонських степів та гуцула-стрільця. Пісня свідчить про внутрішню єдність двох представників української нації, яку «розбито» було кордонами, які потенційно стали ворогами, адже знаходились у складі ворогуючих країн: «Ой на горі, на горі, / При батьковім полі, / У великім табуні / Кінь гуляв по волі...» і далі: «Я забув про все, а звуки рідної пісні потягли мене до тих сірих шинелей. Я не стямився, коли наші голоси злилися у дзвінкий терцет і ... я широко стискав руку козака Василя Стеценка» [2: 383]. Рідне українське об'єднує людей, для них стає справжнім відкриттям знайти собі побратима за національністю, таратор фіксує реакцію на цей факт учасників зустрічі, які розуміють, що вони мають єднатися і визволити Україну: «Прийде революція... і тоді визволятимемо Україну – поставимо нові межі й нові порядки!.. Приходить врем'я, як казав Тарас, та ще люте!.. Однажимо солі з лихвою й виженемо сволоту – у Дніпрі, в морі потопимо!» («Із нетрів

ночі») [2: 384]. Незважаючи на зустріч у неволі, в'язниці представників двох ворожих таборів, вони усвідомлюють, що єднає їх любов до України, і вони мають надію на перемогу своїх істинних ворогів. Поєднання фольклорного і літературного авторського тексту дало змогу письменникові краще відтворити атмосферу спілкування українців, висловити власні переконання щодо консолідації всіх українців під одним прапором.

Аналогічний образ-символ стрілецької пісні вжитий в новелі «Поворот». У ній автор передає власні відчуття щодо можливої долі України. Знаходячись при смерті, пригадуючи стрілецьку пісню від встановлює нові пріоритети у власному житті, поступово проймається її словами, вона стає його життєвим кредо: «Ми йдемо вперед, / Над нами вітер віє, — / Рідні нам вклоняються жита... / Від радощів аж серце мліє. / Здалека чути громи: / Там воля – або смерть! / Там – воля!...» [2: 415]. Оптимістичний фінал пісні налаштовує героя-наратора на життя після тяжкої інфекційної хвороби, пісня звучить фінальним пуантом у творі, що символізує відродження як життя, так і боротьби за Україну.

У тексті письменника деінде відсутнє пряме відтворення фольклорного мотиву – його інкорпоровано у поетику твору на рівні натяку, згадки про гуцульську пісню, в якій передається туга перебування далеко від рідної місцевості: «І музика грала жвавий марш, який мав у собі стільки жалібного, скільки могла відчувати розхристана гуцульська химера», «Хлопці співали і йшли. Розлягалася пісня, тужлива і пристрасна, як гуцульська душа. Чорна, довга бинда сунулася крізь осінні мряки» (оп. «Серед шляху») [2: 260]. Слова пісні відсутні, але є постійні натяки на пісню, враження від неї художньо відтворені шляхом опису внутрішнього стану виконавців: ця пісня є символом рідного краю, поки її співають солдати, на переконання автора, доки існує її єдність із своєю землею.

Одним із характерних прийомів фольклоризації художнього тексту М. Матієва-Мельника є стилізація авторської оповіді під народну пісню, включення у текст казкових елементів гіперболізації, вигаданих подій (оповідь про видуманий ідеальний світ, герої в якому стають непереможними лицарями), які умотивовують вчинки героїв, пояснюють їх романтичну вдачу. Наприклад, реалістично трагічному зображенню подій – битва стрільців за вільну Україну в уривку «Казка» передують опис сну головного героя про фантастичний світ, де грає дивовижна сопілка: «От лиш заграй, а тут десь із-під землі встають сотки, тисячі, ба мільони здоровенних козарлюг... Це шов би полк імені Хмельницького, там Дорошенка, Мазепи, там полки Гайдамацький, Вільної України, а потім полк Об'єднання рідних земель» [2: 454]. Однак казковий світ залишається лише уві сні: ліричний опис переривається наказом сотника йти у наступ і боронити рідну землю. Зображуючи реалістичний світ, письменник не шкодує трагічних барв: героїв меншає під натиском ворогів, набой у них закінчуються, а допомоги чекати немає звідки. У свідомості героя перетнулися два світи – реальний, жорстокий, та ірреальний, сповнений надії на волю України. Письменник подальшу оповідь стилізує під народну думу за рахунок ритмічності тексту, римування цілої групи слів, вживання сталих епітетів та порівнянь, створюючи власну версію нової народної думи про звиягту героїв і водночас марність надій і сподівань про волю: «А до молодого Василя неслися скарги козаків, мов тих потопельників, що в бурі на Чорному морі нагло потопали, марне загинули, свої буйні голови козацькі на дно моря поклали... Тоді хотілося молодому руками звід неба достати, собі кровавими сльозами порятунку благодати... правду на яничарів сказати ... Але небо про ніщо не дбало... люті хмари із пожерів під свої склепіння стягало» [2: 455].

Проте автор вірить у незламний дух новітніх українських козаків. У свідомості героя переможний настрій казкового світу полонить серце, змушує його ставати до боротьби і вести своїх побратимів у бій, незважаючи на видиму перевагу ворога. Стилізація під козацьку думу у оповіді про психологічну реакцію персонажа на зображувані події раптово змінюється фольклоризованим віршованим текстом новочасної думи, який становить собою промову-заклик: «Та хлопці мої вірні, / Що тії маки добірні, / Що тії дуби у борі, / Соколи ясні в горі!.. / Уже не будемо назад повертати, / Землі на посміх кидати!» [2: 456]. У заклику відчутне переосмислення фольклорних елементів і процес фольклоризації відбувається на рівні ідеостилію автора, стає його визначальною ознакою. Кінцівка твору – традиційна для народної думи, як за сюжетом, так і за основними ознаками. Автор у традиційно народному ключі переоповідає основні перипетії боротьби новітніх козаків за волю України: «Та й забули хлопці за тугу, за муки, / Обернули кріси залізом у руки — / ... Полетіли та й стали на ворожі вали, / Від лютих ран умирати, кров'ю землю змивали, / Собі від неї велику славу мали...» [2: 456]. Про важливість і роль для українського війська отамана, про що завжди згадується у героїчних піснях, теж не оминув згадати письменник, опис його стилізовано народний, однак має й осучаснене авторське трактування: «А перед ними попереду – сам Пристай молоденький... А з ним у грудях чарівна казка невмируща про силу мільонів... що виросте з кровавих маків рідного поля» [2: 456]. Письменник солідарний зі своїм героєм – жертви, згадані в образі-символі кровавих маків, не будуть марними, адже казка і добро, за його переконанням, невмируща сила, яка приведе до жаданої перемоги. Тож стилізація під народну пісню і думу, вжита наприкінці твору, стає визначальним чинником авторської поетики, а також як композиційний прийом є розв'язкою, що спрямовує інтонацію звучання твору у бік оптимістичного бачення майбутньої долі України.

Висновки. Отже, елементи фольклоризму використано у прозовому тексті М. Матієва-Мельника на різних рівнях: автор цитує у творах зразки різних жанрів усної народної творчості, трансформує традиційний фольклорний мотив відповідно до ідейно-тематичного та композиційно-сюжетного чинників, у художньому викладі використовує народнопоетичні прийоми та фольклорні мотиви, вживання наскрізного образу пісні у всіх її різновидах.

Епік по-різному опрацьовував народнопоетичні джерела, інкорпорував у власний художній текст, осучаснив їх зміст, підпорядковуючи їх своїм ідейно-художнім завданням. Аналіз літературної творчості М. Матієва-Мельника як епіка демонструє яскравий, гармонійний фольклорний складник, як прямі, так і трансформовані його форми, що дає підставу для осмислення його спадщини власне з позиції фольклористичних досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Марків Р. Теоретичні аспекти фольклоризму в літературі. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. Вип. 41. — 2007. С.215-223.
2. Матієв-Мельник М. Твори. Львів, 1995. 643 с.
3. Кубиліус В. Формирование национальной литературы – подражательность или художественная трансформация (три шага лирика в фольклоре). *Вопросы литературы*. 1976. № 8. С.23-24.

4. Росовецький С. Фольклористичні зв'язки: компаративний аналіз: монографія. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет». 2001. 277 с.
5. Українська фольклористика. Словник-довідник /уклад. і заг. ред. М.Чорнописького. Тернопіль. Підручники і посібники, 2008. 448с.

Yanchytska K.M., teacher at the Department of Ukrainian Studies,
National Medical University of O. Bohomolec, Kyiv

ARTISTIC RECEPTION OF FOLKLORE TEXTS IN PROSE. MATIEV-MELNYK

The article analyzes the story of M. Matiev-Melnik in the key of traditions and literary innovations both at the content and formative levels; Two types of folklorization of artistic text have been identified: from direct borrowing of folk samples to rethinking and transformation through the consciousness of the author; the use of songs in the folk-poetic image of the song and its varieties (singer, kolomyika, rifle songs) in various works is traced of text components. Epic elaborated folk poetic sources in different ways, incorporated them into his own artistic text, modernized their content, subordinating them to his ideological and artistic task. Folklore is one of the important components of the artist's figurative synthesis, in his work it can be traced on many levels: differentiation of the author's position, compositional and plot structure, ideas about the historical nature of the depicted events, ethical and psychological aspect and so on.

Keywords: *folklore, song, image-symbol, poetics, plot.*

АНАЛІЗ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ:
ПРОБЛЕМИ, СТРАТЕГІЇ, ДОСЛІДИ

<i>Александренко В. В.</i> У ПОШУКАХ СВОГО ТОНУ І СВОЄЇ МАНЕРИ: ХУДОЖНІЙ СВІТ ДМИТРА МАРКОВИЧА	5
<i>Алексеева Н. С.</i> АНТИУТОПИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ В РОМАНАХ М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» И У. ГОЛДИНГА «ПОВЕЛИТЕЛЬ МУХ»	10
<i>Астахова А.А.</i> ОБРАЗ ДАНТЕ У ВІРШІ Л. КОСТЕНКО «ПІД ВЕЧІР ВИХОДИТЬ НА ВУЛИЦЮ ВІН...»	17
<i>Бикова Т.В.</i> ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТЕМИ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ	22
<i>Боровская Е. Н.</i> ТЕМА ПАМ'ЯТНИКА В ПОЕЗІИ Н. А. ЛЬВОВА	31
<i>Буров С. Г.</i> ПРЕТЕКСТЫ СТИХОТВОРЕНИЯ Б.Л. ПАСТЕРНАКА «ДВАДЦАТЬ СТРОФ С ПРЕДИСЛОВИЕМ (ЗАЧАТОК РОМАНА «СПЕКТОРСКИЙ»)»	39
<i>Волюшин М. М.</i> УКРАИНА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ В. Г. МАЛАХИЕВОЙ-МИРОВИЧ	58
<i>Голод Н. С.</i> ДРАМАТУРГІЙНІСТЬ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ	64
<i>Корнієнко О. О.</i> ОСОБЛИВОСТІ DIGITAL / ELECTRONIC LITERATURE ЯК НОВОЇ МОДЕЛІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА	70
<i>Кондакова Д. Ю.</i> ПЕТЕРБУРГ И ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В ПОЕЗІИ Г. ГРИГОРЬЕВА: ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ	76
<i>Костюк Е. Н.</i> ОНИРИЧЕСКАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В РУССКОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХІХ ВЕКА	79
<i>Мельник Т. М.</i> АНГЛІЙСЬКА ПІДЛІТКОВА ЛІТЕРАТУРА ХХ-ХХІ СТ.: ГЕНЕЗА, ТЕМАТИКА Й ПРОБЛЕМАТИКА	84
<i>Муций В.Б.</i> ПОВЕСТВОВАНИЕ ОТ «ЧЕТВЕРТОГО ЛИЦА» В РАССКАЗЕ ОЛЬГИ ТОКАРЧУК «PRZETWORU» («БАНКИ С ДОМАШНИМИ ЗАГОТОВКАМИ»).	89
<i>Пахарева Т. А.</i> АРХИТЕКТОНИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ Т. РОШАКА «КИНОМАНИЯ» («FLICKER»).	95
<i>Письменна І. І., Щербицька В.В.</i> ДИСКУРС-АНАЛІЗ ІДЕНТИЧНОСТІ АВТОРА У ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРАХ ХХІ СТОЛІТТЯ	102

<i>Свенцицкая Э.М.</i> ПРОБЛЕМА УНИВЕРСУМА ИСКУССТВА В ДРАМЕ «БАЛАГАНЧИК» А.БЛОКА	107
<i>Таратута С. Л.</i> ВЫРАЖЕНИЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ КАК СВЕРХЗАДАЧА АВТОРА В МОНОПЬЕСАХ Е.ГРИШКОВЦА.	114
<i>Фінів В. М.</i> ЛЕКСИЧНИЙ ПОВТОР У ВТІЛЕННІ АВТОРСЬКОЇ ІНТЕНЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МАЛОЇ ПРОЗИ)	122
<i>Шуберт А. Н.</i> ЖАНР ПРИТЧИ В ТВОРЧЕСТВЕ С.Д. КРЖИЖАНОВСКОГО	128
<i>Янчицька К. М.</i> ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТЕКСТІВ У ПРОЗІ М.МАТІЄВА-МЕЛЬНИКА	135

Наукове видання

«МОВА І КУЛЬТУРА»

Випуск 22

Том VI (201)

Редактор: *О.Г. Бураго*

Макет і комп'ютерне верстування: *О.Л. Мумінова*

Підписано до друку 04.02.2020 р.
Формат 60 x 84 $\frac{1}{16}$. Папір офсетний. Гарнітура «Тип Таймс».
Обл.-вид. арк. 11. Ум.-друк. арк. 8,37. Наклад 300 прим. Зам. № 1787-6.

Видавничий дім Дмитра Бураго
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від 13.06.2005 р.
Тел./факс: (044) 227-38-28, 227-38-48; e-mail: conf@burago.com.ua
www.burago.com.ua
Адреса для листування: 04080, м. Київ-80, а/с 41