

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

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Збірник наукових праць

Заснований у 1997 році

Випуск 20

Одеса
«Астропринт»
2015

УДК 82.09(083)

Засновник: Одеський національний університет імені
І. І. Мечникова

Редакційна колегія:

Є. М. Черноіваненко — доктор філологічних наук, професор (ОНУ) —
відповідальний редактор;

Н. І. Бернадська — доктор філологічних наук, професор (Інститут
філології Київського національного універси-
тету ім. Т. Шевченка);

Д. Уліцька — доктор філологічних наук, професор (Інститут
полоністики Варшавського університету);

Н. М. Шляхова — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);

В. Б. Мусій — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);

Н. П. Малютіна — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);

В. І. Силантьєва — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);

О. В. Александров — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);

Н. М. Раковська — кандидат філологічних наук, доцент (ОНУ);

М. В. Пащенко — кандидат філологічних наук, доцент (ОНУ) —
заступник відповідального редактора

Рецензенти:

Тетяна Северинівна Мейзерська — доктор філологічних наук, професор
кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного
лінгвістичного університету;

Ірина Василівна Захарчук — доктор філологічних наук, доцент кафедри
української літератури Рівненського державного гуманітарного уні-
верситету

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

Рекомендовано до друку вченою радою філологічного факультету Одеського
національного університету імені І. І. Мечникова

Протокол № 6 від 24 березня 2015 р.

© Одеський національний
університет імені
І. І. Мечникова, 2015

ЗМІСТ

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Шупта-В'язовська Оксана

Феномен художнього та проблема його повноти 7

Сподарец Надежда

Проблема авторського літературного свідомості в сучасній
філологічній аналітиці 15

Ковальчук Галина

Н. Б. Кузякіна як дослідник літератури: тематичні зацікавлення
й методологічні орієнтації 22

Раковская Нина

Парадокс в критичній системі Л. Шестова 49

Нечитайлюк Ірина

Художньо-публіцистичний образ Одеси кінця ХІХ — початку
ХХ століття 59

Грицкевич Михайл

Формування представлень о читателі-адресаті
художнього творчості і деякі способи актуалізації
читальського сприйняття 67

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

Ежись Хенрик

Между фольклором и художественной литературой: Сорочьи-
и Русалочьи сказки А. Н. Толстого 75

Мостова Людмила

Жанр псалма в структурі «Повчання» Володимира Мономаха 113

Подлісецька Ольга

Ніцшеанські ідеї у контексті прози Лесі Українки (оповідання
«Над морем») 122

Казанова Ольга

Проблема жанрового визначення малої прози В. Стефаніка 129

Добробабіна Ольга

Повісті Л. М. Толстого 80—90-х років XIX ст. До проблеми «автор та герой»138

Хмелевая Марія

Феномен «странничество» в романе А. Ф. Вельтмана «Странник»145

Пазюк Роман

Фоніка ранньої поетичної творчості Богдана Лепкого153

Демьянова Софія

Жанрові тенденції динаміки сюжетів і героїв у польських драматичних малюнках (образках) XIX — початку XX століття163

ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ—ХХІ СТОЛІТТЯ**Мусий Валентина**

Екзистенціальний смысл мифопоэтической символики в романе Сильви Жермен «Взгляд Медузы»175

Фокина Светлана

Литературные аллюзии в цикле сказок С. Козлова «О Ежике и его друзьях»187

Бабаніна Ольга

Експериментальний роман «Золоті лисенята» Юліана Шпола: колір як метафора тексту194

Борисенко Наталія

Жанрові особливості роману «Солодка Даруся» М. Матіос207

Саворовская Анна

Художественное пространство повести А. В. Чайнова «Юлия, или Встречи под Новодевичьим»: своеобразие усвоения романтической концепции синтеза искусств216

Щенко Марина

Типажі абсурдистських героїв у новелістиці Тані Малярчук225

Змінчак Наталя

Мала проза Валентина Тарнавського: між традицією і новаторством237

Бєлоконь-Пожарицька Наталя

Людина-артист як вияв вагнеріансько-ніцшеанського синдрому в оповіданні І. Чендея «Цимбаланя» 246

Дорогань Ілона

Марія Башкирцева: проблема автомифологізації 255

Голубь Дарья

Конспірологічний сюжетний мотив в романе Ю. Семенова «Семнадцать мгновений весны» 269

Стас Тетяна

Джерела асоціативно-образного мислення І. І. Білика 286

Томбулатова Іраїда

Герої романістики Гео Шкурупія: «Переможці» й «Переможені», що мріють про смерть 296

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ**Кореновская Лєслава**

М. Лєрмонтов и Т. Шевченко: диалог судеб и творчества 308

Морева Тамара

Фантастические повести В. Ф. Одоевского и О. Стороженко (мифомышление как проявление национального сознания) 320

Козачук Ніна

Антиколоніальні мотиви у п'єсах «Воєнна любов» Олеся Бабія та «Дві сили» Франца Коковського 332

Костенко Ганна

П'єса «Шантрапа» О. Саксаганського у виставі Д. Богомазова «Що їм Гекуба?» 340

РЕЦЕНЗІЇ**Малютіна Наталя**

Від аналітики дискурсу до феномена мислення як культурного буття. Рец.: Астрахан Н. Буття літературного твору : Аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія / Наталія Астрахан. — К. : Академвидав, 2014. — 432 с. — (Серія «Монограф») 346

Пащенко Микола

Ще раз про «вічну таїну слова...»: Із досвіду наукової рецепції та інтерпретації. *Рец.: Марко В. П. Аналіз художнього твору: [навч. посібник]*. — К.: Академвидав, 2013. — 280 с. — (Серія «Альма-матер»)352

Сарапин Віта

«Відображення відображення». Жанр української літературної пародії. *Рец.: Віннікова Н. М. Дискурс української літературної пародії / Наталія Віннікова*. — К.: Наукова думка, 2014. — 432 с. ...361

ЛІТОПИС ПОДІЙ**Мізінкіна Олена**

Така незбагненна художність (Круглий стіл — 2014)365

НАШІ АВТОРИ390

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 821.161.2-Шевченко.09

Оксана Шупта-В'язовська

ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОГО ТА ПРОБЛЕМА ЙОГО ПОВНОТИ

Художня природа творчості Тараса Шевченка є постійним предметом уваги дослідників, діапазон розуміння якого достатньо широкий, що зумовлено, зокрема, універсальністю об'явлення генія. Відтак, можемо говорити і про те, що феномен художнього у цьому випадку заявляє себе у своїй повноті, сприйняття та інтерпретація якої, однак, зумовлені готовністю культури (і окремого реципієнта) до відповідного розуміння.

У статті розглядаються такі способи реалізації художнього, як парадоксальність творчої індивідуальності та творчості Шевченка. Головний висновок із цих спостережень пов'язаний із думкою про принципову повноту втілення художнього Шевченком, що зумовлює постійну актуалізацію його спадщини в культурно-історичному часі, по суті, її позачасову природу.

Ключові слова: художнє, художність, геній, парадоксальність.

Художественная природа творчества Тараса Шевченко является постоянным предметом внимания исследователей. В статье рассматривается такой способ реализации художественного, как парадоксальность творчества гения, что предполагает принципиальную полноту феномена художественного.

Ключевые слова: художественное, художественность, гений, парадоксальность.

Taras Shevchenko's artistic nature is constantly paid attention to by the researchers. The range of understanding it is quite wide due to the genius's versatility. Therefore, we can notice that the phenomenon of art is expressed in its entirety in this case, the perception and interpretation of which, however, is based on the readiness of culture (and an individual recipient) to the appropriate understanding.

Such ways to implement the artistic nature as style and genre in Shevchenko's creative practice are considered in this article. It is caused by the artist's specificity of these categories, the correlation of art and artistry, paradox / pattern of perception and the interpretation of his work. The central thesis of observations is the idea about the principled completeness of the embodiment of the artistic nature by Shevchenko, which leads to constant updating of its heritage in cultural- historical time, in fact its timeless nature.

Key words: genius, phenomenon of art, paradox / pattern.

Поняття художнього — це те поняття, яким літературознавство не тільки оперує, але на якому, по суті, базується. Без розуміння художнього немає літературознавства. Та чи потребує останнє визначення художнього як такого, чи не є літературознавство безкінечним наближенням до художнього, чи не відбудеться саморуйнація літературознавства в момент гіпотетично повного його осягнення? Літературознавча наука і художнє — це системи двох світів — фізичного та метафізичного, — зусилля яких розгортаються на одній арені, яку ми називаємо літературою.

Завдання літературознавства — зрозуміти діалог реальності художнього з реальністю нашого світу, до якого воно промовляє мистецтвом, і не випадково література тут посідає особнє місце, адже вона — мистецтво слова, котре діалогічну настанову реалізує чи не найповніше. Подібний ракурс бачення художнього зумовлює необхідність розмови про його повноту. Часопросторова специфіка нашого фізичного існування провокує лінійне, причинно-наслідкове сприйняття дійсності, що, у свою чергу, породжує уявлення про еволюцію чи то прогрес, в літературі в тому числі. Відтак, виникає необхідність розведення художності та художнього як таких.

Уже не випадає доводити те, що свідомість людини існує у певній системі реальностей, однією з яких є та, яку ми називаємо реальністю художньою або художнім. Якщо реальність фізична розгортає себе в матерії, то реальність художня — в художності. Звичка нашої свідомості до лінійності породжує уявлення про еволюційний характер художнього, що у своєму крайньому випадку формулювалося як ідея прогресу у мистецтві.

Літературознавство, оперуючи категорією художнього, досі не має його визначення. Це не означає, що наука про літературу не володіє уявленнями і розумінням феномена, але покладається на його специфічне осягнення, швидше інтуїтивне, ніж суто раціональне (не випадково досить стійкою виявилась тенденція «неточності» літературознавства, у сфері якого «невизначеними» залишаються основоположні поняття).

Насамперед відзначимо необхідність розрізнення художнього як сутності мистецтва, в тому числі і літератури, та художності як функції цієї сутності [див. 1; 3]. У цьому випадку художність, безперечно, є змінною, синхронізованою з лінійним розгортанням культурно-історичного часу [див. 2]. Художність — це мова мистецтва, яка розгорта-

ється у фізичному світі, в алгоритмі причин і наслідків, тоді як художне у подібні межі не вкладається (його локалізація не передбачає часу і простору у їх фізичних вимірах).

Художнє є матрицею мистецтва, яка зчитується, зокрема, тією чи іншою художністю, яка, з одного боку, реалізує художнє, уподібнюючись йому, прагнучи з ним злитись, приймаючи на себе роль його репрезентанта, з іншого — вона виступає тактикою і стратегією оволодіння художнім свідомістю, об'єктивованою у фізичному світі, людиною. Отже, очевидною постає цілісна повнота художнього та частковість художності.

Художність у різних її історичних типах заявляє про себе насамперед у мистецькій продукції, відтак її продукує митець. Але виникає питання, що дозволяє читачеві-не-митцю сприймати її відповідним чином? Видається, не раз констатована спорідненість автора і читача зумовлена їхнім перебуванням у енергетичному полі художнього. Саме матриця художнього інтегрує зусилля автора і читача у єдиний духовний порив. (Читач не переймає художності, яка залишається атрибутом тексту, але він знає полон художнього).

Сьогоднішнє розуміння Всесвіту як системи систем дозволяє краще зрозуміти зв'язок оточуючого з нашими уявленнями про нього, дозволяє говорити про те, що класифікаційні системи, на які спирається певне наукове знання, відображають буття систем природних, у тому числі і таких, які не можуть бути безпосередньо охоплені раціональною думкою, але відкриваються внутрішньому духовному. Невипадково художність у літературознавстві трактується суперечливо. З одного боку, вона наділяється певною ірраціональністю, непізнаністю, з другого, вона трактується як певна сукупність принципів, прийомів, засобів, як система координат реалізації чи то авторської, чи то загальної картини світу. Отже, художність виявляє функціональну залежність від художнього, виступаючи відповідною йому класифікаційною системою. Звичайно, художність виходить за межі останньої, оскільки в художній практиці, у творчому акті вступає у взаємодію з інтуїцією та осяянням, але тим не менше у сфері художності домінує відповідна культурно-історична регламентація. Окремі випадки тут становлять творчі особистості, яких ми називаємо геніями. При цьому відзначимо, що постать генія по суті невіддільна від його творчості, від його мистецького продукту, — геній є генієм у творчості, а не у повсякденному приватно-побутовому житті (праг-

нення екстраполовати виключність у мистецтві на інші сфери побутування призводить до одіозності, дивацтв, які загалом нічого спільного з геніальністю не мають).

Творчість генія — це порушення закономірності, приналежність культурно-історичному часу перебивається повсякчасною універсальністю, будь-яка регламентація руйнується в ній свободою внутрішнього смислу. Творчість генія — це саме той випадок, коли художне отримує змогу можливо повного (і прямого) виявлення у творі, коли художність як така відступає на другий план. Її сформованість, нормативність, цілісність, її самодостатність нівелюються, втрачається сенс маркерів, що сигналізують про опосередковане часткове «історичне» художне, натомість художне отримує змогу свого можливо повного і можливо прямого вторгнення у сферу мистецтва, по суті, ми можемо говорити про експансію художнього у простір художності. Якщо в нормі у літературному процесі художність певного типу перебирає на себе представницькі функції художнього, актуалізуючи його певний сегмент, то у творчості генія художне, ігноруючи регламентованість художності, бачить її цілісність, тим самим домінуючи над нею і заявляючи свою повноту.

Повнота художнього у творчості генія заявляє себе по-різному. Виявляється це, зокрема, і в нівеляції поступального розгортання художності, коли її історично «старі» форми актуалізуються та органічно співіснують як з формами сучасними, так і з тими, що знайдуть своє втілення у майбутньому. Невипадково дослідники давно помітили, що творчість Тараса Шевченка не можна втиснути в ті чи інші ізми, спроби однозначно синхронізувати її з відповідною культурною добою завжди пов'язані з небезпекою «усічення» повноти художнього у ній присутнього.

Особливого значення у розумінні повноти художнього набуває ефект парадоксальності, який виводить на поверхню сенс метафізичної єдності, коли об'єднується необ'єднуване, висловлюється невисловлюване, коли суперечність постає не збоєм алгоритму, а його внутрішньою сутністю. Художне прагне бути привласненим світом матеріальним, тому не випадково маємо взаємодію, скажімо, літератури і життя — взаємодію, що не тільки творчістю, але і самою особою генія утверджує домінування духовного над матеріальним.

Присутність Шевченка в житті нації на різних етапах суспільного поступу не може не вражати, як не можна не помітити і того, що

ця присутність не вкладається у стереотип «шанобливої актуалізації культурної спадщини», але є фізикою метафізики. Читання його віршів на Майдані і барикадах, його зображення на футболках і щитах захисників України, побиття студентів, які його цитували, «янукоподібними» — що це, як не присутність безпосередня, безпосереднє духовне лідерство. Запитаємо себе, чи несе подібний, доволі далекий від чисто мистецького, заряд енергії постать, образ іншого європейського чи світового митця? Ми на порозі третього століття Шевченка чи власного народження через його слово?

До генія доступитися важко, він зазвичай належить майбутньому, людині ж, що живе днем сьогоднішнім, він дарує шлях до тих висот і глибин, які можливо досягнути словом. Сприйняття генія у часі завжди парадоксальне, оскільки поєднує в собі надчасову істинність інтуїтивного досягнення, надчуттєве потрясіння і входження у його світ з тутешнім раціональним зчитуванням адекватних культурно-історичній добі смислів, творення відповідного їй «тексту» на основі його світу. Парадоксальність сприйняття Шевченка полягає уже в тому, що його сучасники одночасно бачили його як «сонце української поезії» (Пантелеймон Куліш) і як поета фольклорної, народної традиції (відоме порівняння Добролюбовим Шевченка з Олексієм Кольцовим), від початку його чули як інтелектуали, так і простолюди. Надзвичайно широкий діапазон сприйняття Шевченка засвідчує, що іпостась митця вже у прижиттєвому образі була певним чином підкорена іпостасі Людини. Згадаємо — «погиб поэт — невольник чести», рядки, присвячені Пушкіну, що дивним чином екстраполюються і на самого Лермонтова, але Некрасов про Шевченка — «русской земли человек замечательный». Звичайно, тут можна було б послатися на стереотипи романтизму, їх еволюцію тощо, але справа полягає в тому, що подібна тенденція запрограмована самим Шевченком (зараз не варто сперечатися про її «усвідомлення» чи то знайомство з відповідними творами, оскільки далеко не все можемо пояснювати елементарними причинно-наслідковими зв'язками). Мабуть, найбільш виразно і не випадково вона сформульована у «Заповіті», який знаємо ще зі школи, але далеко не завжди усвідомлюємо, що автор, звертаючись до усталеного у літературі ще з античності жанру, порушує одну з принципових і цілком закономірних змістових констант: Шевченко ніби забуває, що він поет, художник, митець, — залишається тільки Людина, яка досягнула і прийняла своє земне призначення, тому по-

смертна доля пов'язується не з досягнутим, але з тим, що має бути досягненим. Шевченко народу не служить, але зливається з ним в єдиний національний організм, постає неподільною цілісністю України, Людиною України.

Парадоксальною є і та боротьба, яка розгортається навколо по-статі Шевченка у переломні моменти нашої історії. У 20-ті роки минулого століття епізод заперечення класики з її хрестоматійними іменами зустрічається не тільки в українській культурі. Разом з тим історія стосунків, скажімо, Хвильового та Шевченка — це не одіозна декларація чи театралізований епатаж, а доволі концептуальне бажання «звільнити» культурну свідомість українців від тотальної прихильності до «не модерного», «не європейського» образу «в кожусі та смушевій шапці». У революційному запалі Хвильовий не хотів знати про петербурзьку моду кінця 50-х років XIX віку, не хотів бачити білу сорочку й стрічку під кожухом, не хотів чути

Дурить дітей
І брата сліпого,
Дурить себе, чужих людей,
Та не дурить Бога. («Холодний Яр»)

Або

О муко!
О тяжкая душі печаль!
Не вас мені, сердешних, жаль,
Сліпі і малиє душою,
А тих, що бачать над собою
Сокиру, молот і кують
Кайдани новіє. («Марія»)

Але, якщо у випадку Хвильового ми маємо напружену і щирі душовну драму, фатальне забарвлення якої породжене витісненням діалогу монологом, то в наш час сліпота і глухота до Шевченка «малих душою» стала передвісницею краху тривалого небажання суспільства взяти на себе відповідальність бути його адресатом. Парадоксальність заперечення Шевченка опонентами полягає у тому, що воно обертається їхнім самозапереченням як на рівні індивідуальному, так і суспільному.

Зовнішнє, у його активній формі, ставлення до Шевченка, ставлення «і мертвих, і живих, і ненароджених», як правило є доволі ви-

разним і категоричним: читач або Шевченка приймає або ні. Такий поділ може видатись на перший погляд елементарним, але насправді він відображає принциповий духовний вибір людини, оскільки зумовлений прийняттям або запереченням визначеного генієм шляху кожного до себе, — шляху, на якому людина, усвідомлюючи зло, обирає добро. Складність цього шляху — у прийнятті суперечностей буття, у неоднозначності людської природи, у запереченні суєтності і необхідності долання власної обмеженості земним. Тому не випадково за зовнішню простоту Шевченкового слова відкривається універсум думки і почуття. Вірш Шевченка можна порівняти з полум'ям: нерівна ритміка, змагання сентенцій, що інколи заперечують одна одну, холодне раціо і нестрим почуттів утворюють дивну гармонію, що очищує душу.

Подивимось на один з хрестоматійних творів Шевченка «N. N. (Мені тринадцятий минало...)». Відомий ще зі шкільної програми, він дійсно може сприйматися як своєрідна «замальовка з натури по пам'яті», але за біографічним пейзажем відкривається значно ширша панорама, яка включає в себе ряд версій земного буття людини. Вірш — складний, багатовекторний, глибинний, тому у ньому можна вирізнити кілька тем, кожна з яких, володіючи власним простором, працює на тему центральну. Серед субтем випадає згадати автобіографічну, яку в основному і експлуатують, але ще Павло Зайцев помітив, що тут йдеться по суті не стільки про біографію зовнішню, скільки про біографію внутрішню — душевну і духовну, відповідно субтемою може виступити психологія творчості. Центральною ж темою постає зіперта на спогад рефлексія митця, змістом якої є усвідомлення покликання та одночасно його неоднозначна роль у житті людини. Амбівалентність свідомості митця, що знає стан екзальтації-натхнення-злиття з сушим і стан відчуженості й самотності, визначає ідею твору, яка може бути сформульована як ідея трагічної приреченості на обраність (відтак — самотність). У свою чергу, центральна тема через ідею апелює до надтеми — вигнання з раю і, головне, пам'ять про нього (тому і центральний конфлікт вибудовано як зіткнення ідилічного та безпосереднього реалістичного поглядів).

Концепція автора може бути схарактеризована як погляд у минуле із сучасного, але диспозиція невинне дитинство — досвідчена зрілість не є актуальною, оскільки маємо справу з твором ліричним, хроно-топ якого передбачає переживання автором ситуації у часі теперіш-

ньому — він не стільки згадає (згадка — тільки привід), скільки переживає заявлену гаму почуттів саме зараз. Тому концептуальна позиція автора — надзнання, яке одночасно приймає-заперечує ілюзію щастя.

Концепція автора втілюється передовсім за допомогою прийому зміни ритміки, коли вірш постає єдністю чотирьох фрагментів, кожен з яких несе власне «серцебиття», власну оптику дійсності, кожен з яких розповідає у певному сенсі свою історію. Свою роль тут відіграє і емоційний тон викладу: від спокійно розповідного (з нотою елегантності) до експресивного.

Парадоксальністю Шевченкового твору є його пряма кінематографічність і одночасна майже неможливість переведення у цей вид мистецтва, адже геніальному сценаристу потрібен геніальний режисер. Композиційна фрагментарність посилюється своєрідною суверенністю речень, які описують певну самодостатню ситуацію — речення ніби кадрують загальне повідомлення-картину

Що стосується поворотних пунктів сценарію, то, з одного боку, вони визначені самим Шевченком тією макро- та мікрокомпозицією, про яку ми уже сказали, з другого — іти за сценарієм Шевченка і не спотворити його можливо тільки за однієї умови — позбавлення реалістичної одноплановості у трактуванні плану зображення, який обов'язково має включати у себе метафізичну присутність автора (людини, вигнаної з раю, але такої, що мучиться пам'яттю про нього). З подібним зустрічаємось у Олександра Довженка та Андрія Тарковського.

Отже, парадоксальність сприйняття Шевченка визначена уже самою природою його творчості і несе той імпульс креації, що зумовлює серцебиття Шевченка у кожному новому дні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. — М. : Наука, 1975. — 464 с.
2. Давыдова М. В. Художественность как многоаспектный феномен в трудах отечественных философов конца XIX — середины XX века в контексте современной художественной практики / М. В. Давыдова. — Барнаул, 2006. — 206 с.
3. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения / В. И. Тюпа. — Красноярск : Издательство Красноярского университета, 1987. — 224 с.

Стаття надійшла до редакції 26 лютого 2015 р.

УДК 378+80+165.12+82

Надежда Сподарец

ПРОБЛЕМА АВТОРСКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО СОЗНАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ АНАЛИТИКЕ

В статье сделан анализ исследовательских моделей авторского литературного сознания, которые отвечают современным методологическим стратегиям.

Ключевые слова: авторское литературное сознание, формат филологической аналитики, модели концептуализации и категоризации авторского литературного сознания.

У статті зроблено аналіз дослідницьких моделей авторської літературної свідомості, що відповідають стратегіям сучасної філологічної методології.

Ключові слова: авторська літературна свідомість, формат філологічної аналитики, моделі концептуалізації та категоризації авторської літературної свідомості.

The article analyzes the research models of literary consciousness of an author, which follow the strategy of modern philological methodology.

Key words: literary consciousness of an author, format of philological analysis, models of conceptualization and categorization of literary consciousness of an author.

В лексиконе современной науки понятие «сознание» занимает приоритетные позиции. Традиционно в качестве категории оно продуктивно разрабатывается в философском и психологическом дискурсах. Но во второй половине XX века к нему активно начали обращаться искусствоведы, культурологи, филологи и др. Это можно объяснить как очевидной тенденцией гуманитарной мысли к предметной интеграции, так и выходом *антропологии — базовой области категоризации феномена сознание* — на стратегические рубежи современного научного знания.

Сложности выработки актуальной методологии и системной практики исследования авторского литературного сознания сопряжены с адаптацией информационных полей и категорий смежных гуманитарных дисциплин в форматах филологического дискурса. Модели таких исследовательских практик только вырабатываются.

В данной статье проанализируем ряд литературоведческих решений этого вопроса, которые отвечают современным методологическим парадигмам.

Очевидно, что методика исследования авторского литературного сознания предполагает уточнение подходов к концепту «автор». По-

этому закономерно, что в ряде таких работ методика исследования часто сводится к согласованию области биографического контекста (мир биографического автора, по **М. М. Бахтину**, в его психологической и экзистенциальной проекции) и структур авторского (эстетический автор, по **М. М. Бахтину**) художественного миробобра, реконструируемого в процессе анализа отдельного произведения или определенного сегмента произведений (характерной жанровой группы или всей художественной системы писателя), аспектов творчества. Жанр в данном случае рассматривается как «центральный объект индивидуально-авторских инициатив». Филологический дискурс таких исследований, как правило, разворачивался в системе классических поэтикальных категорий, но с учетом функциональных различий инстанций биографического и эстетического автора.

В контексте такого подхода написана, например, кандидатская диссертация **М. Г. Васильевой** на тему «Н. В. Гоголь в творческом сознании М. А. Булгакова». Под «творческим сознанием» писателя понимается феномен, который объективируется в самом художественном произведении и находится в сложных опосредованных отношениях с ощущениями, представлениями, переживаниями, характеризующими художника как «человека», как эмпирическую личность [2]. Научную новизну своей работы автор определяет как «целенаправленную попытку впервые системно проанализировать особенности восприятия Булгаковым Гоголя-человека и Гоголя-творца и найти последствия гоголевского влияния в творчестве Булгакова (от ранних рассказов до зрелых прозаических, драматических произведений)» [2].

В этом же теоретико-методологическом ключе **Ю. В. Архипова** подготовила диссертацию на тему «Художественное сознание Н. В. Гоголя и эстетика барокко» [1]. На материале прозаических и драматургических произведений Н. В. Гоголя выявлены элементы мировоззрения, эстетики и поэтики барокко как характеризующие ориентиры художественного сознания писателя.

Наиболее продуктивную линию в исследованиях авторского сознания составили работы, обращенные к *формам его реализации*. В таких исследованиях категория авторского сознания конкретизирует понятия «индивидуальность художника», «субъект творчества», а субъектная структура текстов, монологическая и диалогическая речь рассматриваются как показательные формы реализации авторского сознания. Закономерно, что в теоретико-методологические обосно-

вания работ включаются параграфы, в которых оговариваются принципы концептуализации и типологизации субъектной сферы произведений.

Так, **А. И. Ильенков** в диссертации на тему «Лирическая трилогия Александра Блока: формы авторского сознания» приходит к выводу: «Тип сознания, или, что то же самое, вариант авторского сознания — наиболее общая специфика мирозерцания, присущая тому или иному персонажу... В «Собрании сочинений» А. Блока это:

— тип сознания ЛП — предромантический, характеризующийся стойкой верой в существование некоторой сверхреальной объективно-идеалистической сущности, служение которой составляет смысл и цель его существования;

— тип сознания ЛГ — романтический, тип сознания художника, как правило литератора, для которого характерны понимание условности собственной модели мира и черты романтической иронии;

— тип сознания Поэта — имеет наименее определенный характер, что связано с реальным авторским сознанием, отличающимся многогранностью восприятия мира.

Описанное в настоящей работе соотношение и взаимодействие этих типов сознания с конкретными художественными персонажами трилогии составляет главную специфическую черту «Собрания стихотворений» и, следовательно, всей лирики А. А. Блока вообще. Оно объясняет многие черты поэтики Блока и предлагает специфический взгляд на художественную эволюцию творчества поэта, заключающийся главным образом в том, что его творческий «путь» есть явление по своей сути более внутрисюжетное, нежели историко-биографическое... соотношение субъектных «я»... отражает эволюцию лирического героя Блока в сторону «вочеловечивания» [6, с. 196–197].

Анализируя творчество А. Блока, А. И. Ильенков делает заключение: «...отношения между авторским сознанием и сознанием персонажей его произведений могут строиться весьма сложным образом и по степени близости образовывать системы многоступенчатой градации» [6, с. 197]. На каких же подходах строится исследование, автор которого вышел на новые оценочные горизонты субъектной системы лирики А. Блока вообще и концепта «лирический герой» в частности?

В работе рассмотрен один из сложнейших вопросов творчества А. Блока: отношений авторского сознания и сознания субъектов его

лирики. Исследование строится с учетом теоретико-методологических разработок Б. О. Кормана по субъектной структуре лирики, что позволило по-новому рассматривать проблему лирического героя А. Блока, выйти на новый уровень обоснований концепции и функционально-структурных характеристик субъектной сферы лирики. Однако предложенная в диссертации система моделей типов сознания героев (ЛП, ЛГ, ПОЭТ) мотивируется только внутритекстовыми показателями и не учитывает интенциональной и диалогической природы авторского сознания А. Блока как поэта эпохи, в которой аксиологически продуктивным стал путь самоидентификации через формы многоголосия.

Остановимся и на диссертации **А. Х. Вафиной**, где на материале автобиографической прозы Андрея Белого рассмотрена та же проблема — *форм выражения авторского сознания* [3]. Ее автор в контексте постструктуралистской методологии исследует способы нарративного конструирования «Я» повествователя, субъектно-объектные отношения как формы выражения авторского сознания, коммуникативные интенции «Я» повествователя в повести «Котик Летаев», основные формы изменения «перспективы видения» и организации прямой речи персонажей романа «Крещеный китаец».

Под *авторским сознанием* в диссертации понимается «сознание сознания», «объемлющее сознание героя и его мир» и «завершающее это сознание героя моментами, принципиально трансгредивными ему самому, которые, будучи имманентными, сделали бы фальшивым это сознание» [3, с. 4]. Однако данное определение, развернутое А. Х. Вафиной в формате дискурсов М. Бахтина и М. Мамардашвили, теряет свою прикладную инструментальную значимость в постструктуралистской практике диссертационного исследования.

Рассмотренные диссертации позволяют констатировать сложности адаптации концептов философско-психологической мысли по проблеме сознания к аналитическому инструментарию литературоведения.

В качестве примера научных решений, в которых теоретико-методологический подход автора к этой проблеме системно реализован и в формате его историко-литературоведческого дискурса, могут быть названы разработки **М. П. Кодака**. Широта оценочного горизонта ученого очевидна в научном дискурсе автореферата его докторской диссертации, где об авторском сознании сказано: «...реа-

лизуясь каждый раз в конкретных исторических обстоятельствах, авторское сознание раскрывается в единстве переменных и постоянных, инвариантных проявлений субъекта творчества» [7, с. 1] (перевод мой. — *Н. С.*). В центре внимания ученого вопрос «соотнесенности авторского сознания и поэтики произведений как источника и результата творчества» [9, с. 42]. Осмысление авторского сознания связывается «с продуктом его деятельности — художественным произведением с имманентной ему поэтикой... какой тип авторского сознания (источника), такой и тип поэтики художественного произведения (результата)» [9, с. 42–43]. Авторское сознание «в целостном творческом акте» М. П. Кодак рассматривает как «проявление только одного из двух способов», «родовых инвариантов типов словесно-образного мышления: *гомогенного (однородного) или гетерогенного (разнородного)*». Типологию авторского сознания исследователь соответственно согласовывает с типологическими характеристиками целостности произведения. М. П. Кодак констатирует: «Психологические понятия гомогенизации и гетерогенизации правомерно рассматривать как творчески-психологические установки словесно-образного мышления... Таким образом, *гомогенизация и гетерогенизация* — это системообразующие установки авторского сознания, какие субъект познания (литературовед) может идентифицировать на основании поэтики произведения, художественных результатов» [9, с. 43].

Закономерно, что в контексте данной методологии исследовательская мысль направляется на то, чтобы поэтику целостности произведений, включенных в литературный процесс на уровне его диахронии и синхронии, согласовывать только с гомогенизирующими и гетерогенизирующими установками авторского сознания. Представляется, что такой подход в определенной степени ограничивает параметры литературоведческой идентификации как индивидуального творческого сознания писателей, так и отмеченных М. П. Кодаком типологических рядов: романтизм — неоромантизм — экспрессионизм, с одной стороны, и реализм — неореализм — импрессионизм... с другой. Но системность методологической аргументаций и оценочных принципов ученого, ориентированных на область отношений «сознание — поэтика», отвечает потребностям современного литературоведческого дискурса в расширении горизонтов концептуализации и категоризации литературного процесса.

Актуальним и перспективным при исследовании проблемы *литературного сознания* представляется и заключение М. П. Кодака: «Поскольку об авторском сознании, как объекте психологическом, создать непосредственное представление невозможно, мы формируем его на *основании результата*; поэтому исследование поэтики произведения в аспекте человековедческой заинтересованности науки правомерно рассматривать как окно в субъективность автора, в творческо-психологическую природу авторского сознания... Тут традиционная поэтика, наука филологоцентрическая, герменевтическая, органично переходит в поэтологию — комплексную науку о поэте и поэзии, иначе об авторском сознании и его продуктивности» [9, с. 42].

В ряду научно перспективных и методологически актуальных решений проблемы авторского сознания в современном теоретико-литературоведческом дискурсе назовем и работы **М. О. Гирняк**. Так, в своей кандидатской диссертации и в монографии, вышедшей после ее защиты, она прямо констатировала «терминологические недоразумения» при постановке и изучении проблемы авторского сознания в литературоведении [4; 5]. Марьяна Гирняк справедливо усматривает путь решения в разработке «механизмов установления взаимосвязей между автором как реальным лицом, а также как текстуальной категорией». Она исходит из определения «авторского сознания как метатекстуальной категории, что, с одной стороны, охватывает понятие биографического автора, а с другой, через текстуальное пространство, предполагает существование *автора-субъекта* (многочисленные «я» художественного произведения), *автора-функции* (организационный принцип), *автора-стиля* (определенный образ мышления) и *автора-концепции* (возникает на основе сопоставления ключевых образов), которые формируют в тексте имплицитного автора как текстуальную конструкцию» (пер. мой. — *Н. С.*) [4, с. 12].

Свою модель исследования авторского сознания как целостной функциональной системы М. А. Гирняк доказательно проиллюстрировала в процессе анализа доминантных образов, сюжетно-композиционных, жанрово-стилевых и нарративных особенностей прозы В. Домонтовича.

Очевидно, что каждая из представленных практик исследования авторского сознания писателей сопровождалась обстоятельной разработкой теоретико-методологической базы, на которой проводился

историко-литературоведческий анализ. В структуре таких исследований основное внимание, как правило, уделено анализу субъектных и несубъектных форм авторского сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архипова Ю. В. Художественное сознание Н. В. Гоголя и эстетика барокко : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Архипова Юлия Владимировна; Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. — Екатеринбург, 2005. — 207 с.
2. Васильева М. Г. Н. В. Гоголь в творческом сознании М. А. Булгакова : дис... канд. филол. наук : 10.01.01 ; Томский гос. ун-т. — Томск, 2005. — 228 с. [Электронный ресурс] / Васильева Мария Геннадьевна : — [режим доступа]: <http://netess.ru/3filologiya/480868-1-nvgogol-tvorcheskom-soznanii-mabulgakova.php>
3. Вафина А. Х. Формы выражения авторского сознания в автобиографической прозе Андрея Белого: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Вафина Алсу Хадиевна; Казанский федеральный ун-т. — Казань, 2011. — 20 с.
4. Гірняк М. О. Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Гірняк Мар'яна Олегівна; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. — Київ, 2006. — 20 с.
5. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя. Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича : [монографія] / Мар'яна Гірняк. — Львів : Літопис, 2008. — 286 с.
6. Ильенков А. И. Лирическая трилогия Александра Блока: формы авторского сознания : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Ильенков Андрей Игоревич; Ураль. гос. ун-т им. М. Горького. — Екатеринбург, 2002. — 215 с.
7. Кодак М. П. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст. : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01; 10.01.06 / Кодак Микола Пилипович; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К., 1997. — 40 с.
8. Кодак М. П. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця ХІХ початку ХХ ст. : дис. ... доктора філол. наук: 10.01.01; 10.01.06 / Кодак Микола Пилипович; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К., 1997. — 367 с.
9. Кодак М. П. Авторська свідомість і поетика / М. П. Кодак. // Вісник Запорізького державного ун-ту. Філологічні науки. — 2001, — № 1. — С. 42–44.
10. Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе : [монография] / Е. К. Созина. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. — 552 с.

Стаття надійшла до редакції 15 січня 2015 р.

УДК 821.161.2:001.82(092)

Галина Ковальчук

Н. Б. КУЗЯКІНА ЯК ДОСЛІДНИК ЛІТЕРАТУРИ: ТЕМАТИЧНІ ЗАЦІКАВЛЕННЯ Й МЕТОДОЛОГІЧНІ ОРІЄНТАЦІЇ

Стаття висвітлює наукову діяльність відомого літературознавця й театрознавця ХХ століття професора Н. Б. Кузякіної. Узагальнено оглянуто непростий життєвий шлях дослідниці в контексті конкретного історичного моменту, який зумовив як методологічний характер, так і тематичну скерованість її творчості, зокрема, спричинив вимушений переїзд до Росії й тимчасовий відхід від основних пошукових інтересів, пов'язаних із добою Розстріляного Відродження в Україні. Уперше цілісно проаналізовано особливості професійного формування Н. Б. Кузякіної, запропоновано періодизацію її наукової творчості, окреслено тематично-проблемне коло, яке розробляла в тих чи інших галузях літературознавства, зацентовано жанрові різновиди праць та їх динаміку, порушено питання про наукову школу дослідниці.

Ключові слова: історія літературознавства, Н. Б. Кузякіна, наукова школа, методологія, україністика.

Статья посвящена научной деятельности известного литературоведа и театроведа XX века профессора Н. Б. Кузякиной. Исследован непростой жизненный путь ученого в контексте конкретного исторического момента, определившего как методологический характер, так и тематические горизонты её творчества, в частности связанные с вынужденным переездом в Россию и временным отходом от основных научных интересов к изучению эпохи Расстрелянного Возрождения в Украине. Впервые целостно проанализированы особенности профессионального формирования Н. Б. Кузякиной, предложена периодизация её научного творчества, очерчен круг тем и проблем, разрабатывавшихся в тех или иных областях литературоведения, изучены жанры её научных трудов и их временная динамика, поднят вопрос о научной школе исследователя.

Ключевые слова: история литературоведения, Н. Б. Кузякина, научная школа, методология, украинистика.

Article explains scientific activity of famous literary critic and theatre connoisseur of 20th century professor N. B. Kuzyakina. A general study of the difficult life scientist in the context of a particular historical moment which has defined as the methodological and thematic focus of its work, in particular, has forced the move to Russia and the temporary departure from the main scientific interests to the era of Shoot Regeneration in Ukraine. For the first time comprehensively analyzed the features of the professional formation of the N. B. Kuzyakina, proposed a periodization of its scientific creativity, identifies issues and problems of ethics was being prepared in the fields of literary criticism, accentuation genres of her scientific works and the temporary speaker of dynamics, lift up question about scientifically school of investigator.

Key words: history of literature investigation by experts, N. B. Kuzyakina, a scientist school, methodology, ukrainicistik.

Наталя Борисівна Кузякіна (1928–1994) — відомий літературознавець, дослідниця українського письменства й театру, їх зв'язків із російським та широким європейським контекстом. Її доля склалася так, що більше двох десятиліть років змушена була жити і працювати за межами Батьківщини (в Росії) і там знайшла своє останнє пристанище, однак навіть через цю болочку і прикру еміграцію мужня жінка не припиняла чинити опір імперсько-тоталітарній системі СРСР і звulьгаризованій нею науці, зокрема, постійно виказуючи дослідницький інтерес до літератури й провідних постатей українського Розстріляного Відродження. Звісно, що це заважало їй стрімкій науковій кар'єрі, для якої мала всі інтелектуальні та вольові якості; не сприяло активній книготворчості, обмежуючи доступ до матеріалів і можливостей їх друку, тому шукала будь-який спосіб — статті, рецензії, виступи на конференціях, щоб заявити про свої фахові напрацювання й прорватися в наукове середовище. Але при цьому зберегла не тільки свою людську гідність, що для неї було вкрай важливо, а й повне право назавжди прописатися в історії українського літературознавства як високопрофесійний учений, не вражений політичною кон'юнктурою.

Метою статті є виформування й багатогранне висвітлення науково-творчого життєпису професора Н. Б. Кузякіної, осмислення її внеску в розвиток новітнього українського літературознавства. Щоб досягнути мети, доскіпливо вивчалася історіографія проблеми (понад 200 позицій) — наукові джерела про Н. Б. Кузякіну та її власні праці, що дало змогу окреслити творчий шлях науковця, вирізнити його етапи й напрями.

Зазначимо, що минуло двадцять років по смерті дослідниці, проте лише нещодавно до неї почав формуватися інтерес учених: з'явилися публікації біографічно-нарисового характеру — І. Волицької [7–10], М. Коцюбинської [16], В. Саєнко [27–31] та ін.; було вперше надруковано («Траєкторії долі», 2010) і перевидано низку праць науковця — «Наталя Кузякіна : автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, мемуа» (2010), які супроводжувалися непоодинокими рецензіями — Г. Білик [3; 4], М. Васьківа, Є. Генової [11], Д. Дроздовського [12], Л. Мороз [21] та ін.; учені й видавці заявили про плани дати нове життя ще низці її розвідок. Отже, можемо констатувати, що нарешті перейдено певну «зону мовчання», яка тривалий час оточувала імена як письменників, так і науковців із

табору «політично неблагонадійних» радянського періоду. Але, з другого боку, розуміємо, що цих «малих кроків», учинених колишніми колегами, учнями, друзями, просто ентузіастами-шанувальниками дослідниці, цих незначних накладів (у 500 або 1000 примірників) її перевиданих праць замало, щоб хоч віддати їй данину людської пам'яті, а не те що зробити активною постаттю наукового життя країни, якою Н. Б. Кузякіна насправді була. Тут потрібне системне студіювання її літературознавчої й театрознавчої спадщини, глибоке осмислення фахових інтересів, методології, сформованої дослідницею наукової школи тощо. Нашу роботу бачимо як таку, що започатковує цей аналітичний дискурс довкола імені і творчості видатного науковця.

Н. Б. Кузякіна мала непросте життя. Його обрії можна простежити, спираючись на матеріали, вміщені в книзі «Наталя Кузякіна: автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, меморія» (2010) [25], у виданні «И. С. Шмелев и писатели литературного зарубежья: XX Крымские международные Шмелевские чтения. Сборник научных статей международной конференции 15–19 сентября 2011 г.» (2012), в яких подано результати роботи круглого столу «Професор Кузякіна Н. Б. — дослідник українського відродження XX століття: до проблеми українсько-російських літературних зв'язків» [17], та за низкою інших публікацій, котрі включають біографічно-меморіальний компонент [1; 2; 5; 24; 26 та ін.]. Вагоме місце посідає постать і творчість Наталі Кузякіної і в колі Руху Опору в Україні 1960–1990 рр., як це представлено у другому виданні енциклопедичного довідника «Рух Опору в Україні 1960–1990», головний редактор Осип Зінкевич, видавництво «Смолоскип».

Знаємо, що походила вона з інтелігентної родини київських містян, які задовго до її народження прибули в столицю України з Курщини. Батько Борис Іванович Кузякін (пом. 1943 р.) був відомим на весь Київ музичним майстром, а мати Марія Василівна (пом. 1931 р.), яку дівчинка втратила у 3-річному віці, займалася хатнім господарством та дітьми [1]. Крім Наталі, в сім'ї були ще двоє старших доньок, однак середульша сестра рано померла; згодом, від другого батькового шлюбу, народився брат, який не був філологом, а кандидатом наук в галузі фізики і хімії. Спілкувалися в родині російською мовою і значилися росіянами, хоча цілком можливо, що були й якісь суто українські імпульси, бо Курщина раніше входила до складу України.

Як указала Наталя Борисівна в «Автобіографії», написаній 23 травня 1962 р., «1936 [року вона] почала навчатися в 1 кл. 83-ої школи м. Києва, а 1941 р. закінчила 5-й клас. У роки Великої Вітчизняної війни жила і вчилася в Ташкенті. В 1944 р. повернулася до м. Києва і в 1945 р. закінчила 10-й клас 5-ої вечірньої школи. 1946 р. вступила до Київського університету (філологічний факультет, російський відділ, заочне відділення). 1948 р. закінчила його [*екстерном. — *Ред.*]» [1].

Однак за цією ззовні стрункою, стрімкою лінією її дорослішання, навчання, здобування фаху довгий час залишалися не афішованими вельми сумні «додаткові обставини», котрі засвідчують, яким складним було життя майбутнього науковця вже на порозі юності. Про ці замовчувані відомості в наші дні, зокрема, пишуть колишні вихованці Наталі Борисівни, а сьогодні знані українські вчені І. Волицька [10] й В. Саєнко [27; 29; 30]. «У 1941 р., тринадцятирічною, не захотівши лишатися в окупованому місті [Киеві], — розповідає про той період життя Наталі Кузякіної І. Волицька, — вирішила самотужки дістатися Ташкента, де тоді були сестра і тітка. Коли перейшла лінію фронту, її схопили свої ж і запроторили, як ворожого агента, без суду й слідства до в'язниці. Змилосердилися над дитиною бувалі карні злочинці, підказавши єдину можливість порятунку — симулювати божевілля. Тільки так можна було потрапити до табірною лазарету, а звідти — подати про себе звістку на волю. Вона спромоглася це зробити, витримавши попередньо всі медичні перевірки, принизливі й нестерпно болючі процедури. Ташкентські родичі майже дивом зуміли через першу дружину М. Горького Катерину Пешкову вийти на міжнародний Червоний Хрест, який узяв під захист неповнолітню дівчинку, погрожуючи припинити постачання лазаретові медикаментів. Її звільнили за особистою вказівкою Берії» [10, с. 12]. До речі, в цій історії неповнолітньої Наталі Кузякіної чимало спільного з історією Лариси Крушельницької, яка у книзі «Рубали ліс» написала про аналогічне своє звільнення у 7-річному віці з радянського полону за допомогою голови Політичного Червоного Хреста СРСР Катерини Павлівни Пешкової, котра розшукала дитину у Курську: «Семирічна дитина була хвора і виснажена до краю: кривавий коліт, виразка, опухлий від голоду живіт, чиряки по всьому тілу, воші. З цим я (Лариса Крушельницька. — *Г. К.*) і поїхала до Москви, до Пешкової. У Катерини Павлівни я довго лежала у великій темній кімнаті.

Мене поїли цілющими травами... Останнє прохання Пешкової було: «Ради бога, никаких сообщений в прессе, никаких фамилий, никаких благодарностей...». Мама (Галина Крушельницька. — Г. К.) залагодила це з великими труднощами, бо в пам'яті зграї репортерів ще не вивітрився заголовок на зразок: «Wojna matki z bolszewikami»¹. Тим часом Н. Кузякіна «Вижила тому, що в табір не потрапила, застряла в тюремній лікарні. У важку першу воєнну зиму етапи відправлялися рідко» [18, с. 171], — переконаний і син дослідниці Борис Кузякін.

В. Саєнко доповнює, що хоч старша на 16 років сестра Олена, тоді евакуйований доцент (за іншими даними — аспірант) Київського індустріального інституту, надзвичайними зусиллями й домоглася перегляду справи і звільнення засудженої за 58-ю (політичною) статтею на 10 років таборів Наталі, «чорна пляма на біографії і передчасна мудрість і мужність, яка прийшла через «спілкування» з радянськими спецслужбами і через знайомство з їх методами роботи, залишилася рубцем на душі [Н. Б. Кузякіної] і тверезістю [її] оцінок про розходження слова і діла в офіційній політиці й ідеології» [30, с. 4]. У статті «Науковий світ професора Наталі Кузякіної з погляду тематології» [27] В. Саєнко наводить і коментує фрагменти спогадів Наталі Борисівни про понад річне її перебування в пазурах НКВС, зокрема в пензенській тюрмі. Однак побачили світ ці болючі й нищівні свідчення невинної жертви злочинного радянського режиму лише 2009 р. (завдяки клопотанню сина і — через 15 років по її смерті) — в російськомовному виданні книги «Театр на Соловках. 1923—1937» [19], написаної Н. Б. Кузякіною на початку 1990-х і вперше опублікованої в Англії (вже без неї) 1995 р. До того часу над темою ув'язнення висіло суворе табу: «Цю історію Наталя Борисівна майже ціле життя таїла, небезпідставно побоюючись, що «літературознавці в цивільному», аби поквитатися з нею, на свій копил витлумачать драматичну сторінку її біографії та приготують місце, як це було з багатьма радянськими дисидентами, уже в брежневському лазареті з вельми популярним тоді діагнозом «вялотекущая шизофрения». Болюча тема почала з'являтися в її розповідях лише незадовго до смерті...» [10, с. 12], — відмічає І. Волицька².

¹ Про це детально йдеться у розділі «Повернення» книги Лариси Крушельницької «Рубали ліс: Спогади галичанки». — Львів: Астролябія, 2008. — С. 123–128.

² Тим часом В. Саєнко почула цю інформацію з уст своєї викладачки — Н. Б. Кузякіної — значно раніше.

Отримане в ранньому віці «щеплення» проти радянського ідолотворення й суворий урок в'язничного виживання, який увиразнив істинні, непорушні людські цінності, стануть для Наталі Борисівни тими координатами, на яких сформується її цілісний, завершений образ як особистості й науковця. До цього слід додати природний глибокий розум жінки, її вольовий характер (про «рішучість», «силу характеру» і своєї матері, й тітки Олени пише Борис Кузякін: «...ні відвагою, ні силою волі Бог сестер не обділив» [18, с. 171–172]), працелюбність, відповідальність і фахову чесність, що й забезпечать разом швидке зростання Н. Б. Кузякіної як науковця.

Так, за «Автобіографією» (1962), вона «1948 р. була прийнята до аспірантури Київського державного університету (кафедра української літератури) і в 1951 р. закінчила її. В 1952 р. закінчила кандидатську дисертацію на тему «Становлення української радянської драматургії. 1917–1934 рр.» [1]. Упродовж 1952–1956 рр. працювала завідувачем кафедри літератури Ізмаїльського вчительського (педагогічного) інституту. 1956 р. — через переведення ізмаїльського літературного факультету до Одеси — почала працювати в Одеському державному університеті на посаді доцента.

У вересні 1961 р. за власним бажанням (хоч це не зовсім так!) полишає посаду й переїздить до Києва — по суті, вертається до рідного дому. Спочатку Наталя Борисівна влаштовується працювати в Державне видавництво музичної літератури й образотворчого мистецтва УРСР (відділ театру і кіно): з листопада 1961 р. обіймає там посаду заступника головного редактора. У 1962–1967 рр. вона — науковий співробітник відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, звідки була звільнена через закордонну публікацію «ідейно помилкової» статті «Народжена революцією» (див. про це [13]), у котрій, «як зазначено у відповідному протоколі засідання вченої ради інституту, викривлено висвітлюється шлях розвитку української радянської драматургії» [24, с. 4]. У наступні кілька надзвичайно складних років (була позбавлена роботи) жінка самозречено віддається дослідницькій праці: терміново замість практично завершеної (але вже ідеологічно «непрохідної») докторської дисертації «П'єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія» готує нову — «Драматург і театральний критик Іван Кочерга», яку успішно захищає в Москві (1969); за цими напрацюваннями видає дві книги. У 1969–1972 рр. Н. Б. Кузякіна — на незначну

долю ставки, з постійною загрозою звільнення — працювала на кафедрі історії літератури Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого. 1971 р. друзі допомогли їй улаштуватися викладачем у Ленінграді, 1972 р. — у період чергової хвилі репресій стосовно інакомислячих — вона остаточно полишає Україну і з 1973 р. починає свою науково-педагогічну діяльність на посаді професора кафедри історії російського і радянського театру Ленінградського державного інституту театру, музики та кінематографії імені М. К. Черкасова (нині Санкт-Петербурзька театральна академія).

Творча активність не полишила професора Н. Б. Кузякіну до кінця життя, яке передчасно покинула в 65-річному віці, не встигнувши завершити низку наукових проєктів. Не змогла вона й переїхати жити в Україну, хоч не раз озвучувала такі наміри. Однак прах своєї матері Борис Кузякін таки привіз до Києва й віддав його землі на Байковому кладовищі, долучивши до могил рідних.

За цим зовнішнім хронописом долі відомого літературознавця — чимало інтелектуальної продукції, створеної Н. Б. Кузякіною в ті чи ті роки. Життєво-подієва канва у бутті дослідниці дає підстави вирізнити *за часовим і географічним принципом* **4 основні періоди її наукової творчості**, які цілком відбивають еволюцію літературознавчого і театрознавчого дискурсів. Упродовж цих періодів простежуються характерні риси і теми:

- 1) рання творчість часу навчання в аспірантурі та перших кроків як науковця в ізмаїльський період життя (1948–1955);
- 2) одеський період життя і творчості (1956–1961);
- 3) київський період життя і творчості (1962–1972);
- 4) ленінградський період життя і творчості (1973–1994).

Спіраючись на покажчик праць Н. Б. Кузякіної, укладений Л. М. Бур'ян під науковим керівництвом В. П. Саєнко (2010) [23], який фіксує 135 прижиттєвих публікацій дослідниці, вирізняючи поміж них *окремі книжкові видання, публікації в збірниках, журналах, газетах, рецензії та редагування*, можемо говорити про конкретне тематично-проблемне і жанрове наповнення цих періодів творчої праці вченого.

Так, упродовж **1948–1955 рр.**, коли Н. Б. Кузякіна лише починала свою наукову дорогу і визначалася з тематичними інтересами й галузями літературознавчого студіювання, її творчий набуток склали:

книга «Любомир Дмитерко: літературно-критический очерк» (Київ, 1951), кандидатська дисертація і автореферат «Становление украинской советской драматургии (1917–1934 гг.)» (Ізмаїл, 1952), стаття «Народність літератури» в журналі «Література в школі» (1955), три газетні статті — «Поети революційної Угорщини» («Літ. газета», 1950), «Выдающийся реалист : [до 45-х роковин смерті І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого)]» («Придунайська правда», 1952), «Проблема національної форми в літературі» («Літ. газета», 1955), чотири рецензії — цікаво, що на різножанрові й різноформатні видання: «Оповідання Яна Дрди : [про збірник оповідань «Німа барикада»]» («Рад. Україна», 1950), «Більше творчого неспокою : [про збірку віршів С. Крижанівського «Під зорями радянськими»]» («Вітчизна», 1951), рецензія на вишівський підручник: Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение / Г. Л. Абрамович. — М. : Учпедгиз, 1953. — 318 с. («Література в школі», 1954), рецензія «Грунтовне дослідження» на монографію: Сурков Е. К. А. Тренев / Е. Сурков. — М. : Сов. писатель, 1953. — 429 с. («Жовтень», 1954).

Засвідчені 11 праць показують, що молода дослідниця цікавилася передусім новітнім українським письменством (сучасна поезія, драматургія) і приміряла до себе фах історика літератури й літературного критика. Водночас її інтерес викликала російська, угорська, чехословацька література першої половини ХХ століття. Ще одним напрямом наукових пошукувань стала теорія літератури: це підтверджують розмісли над проблемами народності й національного в художньому слові, жанровий підхід у дисертаційній роботі, аналіз підручника з основоположної теоретичної дисципліни для студентів-філологів. А втім, якісний рівень цих ранніх публікацій дослідниці навряд чи має серйозну вагу, як і всієї тогочасної науки про літературу, розмілює сучасний учений М. Васьків, добачаючи, приміром, у нарисі «Любомир Дмитерко» прояви соціологічного учнівства, підлягання диктату офіціозу, зокрема, в питаннях домінування ідеології над естетикою, послугування «загальноімперською мовою»; «не надто сумлінний підхід до об'єкта дослідження». Хоч одночасно вчений схвалює авторське «тонке відчуття поезії, розуміння сутності літературного твору, ґрунтовне володіння науково-теоретичною термінологією і вміле застосування її на практиці» [6, с. 298–299], говорить про її «ерудицію, відчуття естетичного на рівні підсвідомості й уміння глибоко аналізувати художні твори» [6, с. 299].

Цікаво, як сама Н. Б. Кузякіна деталізує через спогади той свій ранній період наукової творчості: «Мене прийняли на кафедру української літератури Київського університету (після закінчення російського відділу) восени 1948 р. Була я надто молода (18 років), наївна й страшенно хотіла вчитись. Місця на кафедрі російської літератури не було, я почала готуватися до вступу на полоністику, коли керівник української кафедри Юрій Свиридович Кобилецький запросив мене поступати на його кафедру. Я погодилась» [2, с. 30]. Отже, бачимо, певна доля випадку була в тому, що з часом із молоді дослідниці (а для характеристики себе тодішньої Наталя Борисівна не пошкодувала самокритики — надмір рішучої, із «зухвальством невігласа», але працездатної і зацікавленої «у пізнанні світу, який несподівано відкрився <...> у незаних глибинах історичних змагань» [2, с. 30]) сформувався талановитий україніст, а не русист чи полоніст.

Водночас Н. Б. Кузякіна залишила й доволі прикметні свідчення про своє раннє наукове оточення: «Кафедра української літератури, де тоді працювали А. О. Ішук, Є. П. Кирилюк, З. П. Мороз, Б. М. Гур'єв, О. С. Дяченко, Галина Кіндратівна Сидоренко та інші фахівці, поставився до мене прихильно. Першого року мене врятували, коли я ледве не вилетіла з аспірантури, бо не мала бажання вступати до комсомолу (довелося!). Мій керівник, Арсен Олексійович Ішук, рухливий, веселий сангвінік, іноді гнівався: «Куди ви не повернетесь, то за вами золоті верби цвітуть!». Проте називав «дочкою», працювати не заважав і частував тістечками...<...>».

Та ніякої наукової школи він не міг мені дати, бо й сам її не мав! Він якраз належав до тієї, переважно сільської, молоді, яка починала на межі 30-х років, коли у фундамент університетської освіти було закладено нехитрий механізм пристосування до щохвилинних політичних проблем. Після ретельної «чистки» університету, особливо гуманітарних кафедр, від «не наших» талантів чи залишились там спадкоємці Зерова?

Ясна річ, цілком збезлюдніти університет не міг і на деяких кафедрах zostалися визначні фахівці. Українська ж кафедра, публіцистично активна, майже суцільно партійна, виявилась біднішою» [2, с. 30].

Разом із тим Наталя Борисівна говорить і про «справді важливий здобуток з років аспірантури — любов до джерел, жадання бачити все на власні очі»: «Я могла довірливо повторювати несправедливі звинувачення на адресу того чи іншого автора, але джерела розписува-

ла, як у бібліографічному відділі — вся українська журналістика була на картках» [2, с. 31]. Джерелознавчий інтерес, і зокрема до джерел «нелегальних», виробився в неї під впливом П. П. Попова (керівника семінару з давньої літератури), а усвідомлення суті літературознавчого професіоналізму й глибокого фахового вишколу та гармонійного розвитку науковця прийшло через спілкування із С. І. Масловим (керівником семінару з давньої літератури й палеографії) [2, с. 31–32].

У цілому ж аспірантські роки минули в активній і бажаній праці: «Нас тоді зібрався дружній гурток: Ніна Калениченко, Ніна Купрій (мовник), аспірант Інституту літератури Леонід Коваленко. Ми сумлінно вчилися: робочий день починався у читальні університету або публічної бібліотеки о 10-й ранку й тривав до 10-ї вечора (з годиною перерви на обід, а часом і без неї)» [2, с. 31]. Інша справа, що знекровлене українське літературознавче середовище 30–50-х рр. в умовах постійного ідеологічного тиску ставило перед собою доволі часто псевдонаукові цілі й послуговувалося так само вульгарною методологією — марксизмом, що втискувало в суворі рямці навіть сильного, обдарованого дослідника: «...треба відчувати себе малою часткою в зв'язку покоління, бачити їх наступність і в своїй професії. Атмосфера, якою ми дихали, несла у собі отруту відмежування, роз'єднання. Ці ідеї переважали над ідеями зв'язку, об'єднання, — це і означало втрату традицій, втрату історичного ґрунту в розвитку нації» [2, с. 32], — пише Н. Б. Кузякіна.

І вона сама також неусвідомлено мусила стати заручницею того псевдонаукового формату з виробленням порожніх напрацювань, студій-фікцій, що не мали під собою повноцінної об'єктної бази тощо. Про це розмірковує з віддалі десятиліть зі звичною для неї відвертістю й прямою: «Тема моєї дисертації — на тлі того часу — звучала цілковитим абсурдом. З погляду наукової істини досліджувати «Становлення української радянської драматургії (1917–1934)» було неможливо, адже у ворогах і репресованих значилися саме ті, що й творили тоді драматургію: М. Куліш, І. Микитенко, М. Ірчан; «забуті» І. Дніпровський та Я. Мамонтов. Чому вибрала цю тему? Від цілковитого нерозуміння справи, від довір'я до кожного написаного рядка. Та й хто б мені взявся тоді пояснити, як воно було насправді? А ще — від жадання збагнути логіку єдиного непоривного процесу, раціонально відновити і пояснити «науково» те, що не піддавалось тлумаченню саме у вимірах науки. Як сказав мені один редакційний

працівник, «ця тема зараз неможлива». Він мав рацію. А я ж її написала. І коли зараз бачу червону обкладинку першої частини своїх «Нарисів української радянської драматургії», що вийшли 1958 р. на основі дисертації, то мені соромно. Довелося перейти життя, щоб усе-таки пізнати істину, — що ж таке були оті 20-ті роки» [2, с. 30–31].

Дедалі енергійніше «втягування» Наталі Борисівни в професію — викладацька діяльність, завідування кафедрою, активне фахове спілкування — присутньо сприяють виробленню її самостійної і свідомої позиції як громадянки й науковця.

Другий, одеський, період життя і творчості (1956–1961) Н. Б. Кузякіної слід охарактеризувати як роки інтенсивної праці в галузі розпросторення дослідницьких стратегій з української драматургії 20-х років і водночас як період сумнівів і переоцінки цінностей. Але й таким, що чітко окреслив її духовні інтенції й послугував натхненним стартом для подальшої інтелектуальної самореалізації. Вона світоглядно дорослішає після ХХ з'їзду КПРС — із початком «десталінізації», або «відлиги» (1956–1964), по-іншому самоозначається як науковець, ставлячи собі за мету «тримати лінію» знищених у 1930-х роках українських учених (зокрема, неокласичної школи літературознавства, яскравим представником якої був Микола Зеров, якого Наталя Борисівна вважала найкращим ученим ХХ століття), об'єктивно висвітлювати творчість обдарованих літераторів із покоління Розстріляного Відродження, чітко стає на позицію національно свідомої, мужньої української інтелігенції доби шістдесятництва. За ці кілька років у її набуток з'являються 10 нових праць: *одна монографія* — «Нариси української радянської драматургії. Ч. 1 (1917–1934)» (Київ, 1958), яка стала результатом її дисертаційної студії і згодом зазнала самокритики; *дві статті в наукових збірниках* — «Проблеми національної форми в літературі» («Вивчення української літератури в школі», Київ, 1956), «Любомир Дмитерко» (розлога стаття за її попереднім нарисом, «Литературные портреты: критико-биографические очерки», Київ, 1960), *дві журнальні статті* — «Стиль письменника» («Література в школі», 1956), «Высокий полдень : к 50-летию Л. Дмитерко» («Советская Украина», 1961), *три газетних публікації* — «Деякі підсумки практичних занять : [про практичні й семінарські заняття в курсі літератури]» («За наукові кадри», 1956), «Спекуляція на спекуляції : [про постановку п'єси О. Штейна «Заплутаний вузол» у Російському драм. театрі ім. Іванова, Одеса]» (у

співавторстві з О. В. Флоровською; «За наукові кадри», 1957), «Кохання є: велике, правдиве, чисте» («Комсом. плем'я», 1959), *дві рецензії* — на вишівський підручник: Введение в литературоведение / Л. Щепилова. — М. : Учпедгиз, 1956. — 318 с. («Література в школі», 1956) і «Потрібна книга», рецензія на книгу: Українська драматургія за сорок років / Є. І. Старинкевич. — К. : Вид-во АН УРСР, 1957. — 115 с. («Рад. літературознавство», 1958).

Із переліку праць видно, що Н. Б. Кузякіна залишається вірною своєму науковому профілю й інтересам: як історик літератури продовжує вивчати українську новітню драматургію, простежує її історичний генезис, увиразнює авторське бачення творчої постаті Л. Дмитерка; як теоретик літератури цікавиться національними вимірами художнього слова, стилем письменника. Водночас зауважуємо, що літературно-критична діяльність на цьому етапі в дослідниці не вельми продуктивна (крім наукового рецензування), але з'являється новий жанр театральної рецензії, який пізніше стане одним з улюблених у контексті її дедалі зростаючого інтересу до театру і мистецтвознавчої проблематики. Новим у доробку науковця є і навчально-методична продукція, підготовкою якої змушена була займатися як викладач, але сприймала цей обов'язок з охотою. Ще одним несподіваним напрямком творчої реалізації Н. Б. Кузякіної стає публіцистика — виступ у жанрі «цікавого літературознавства» з морально-етичним акцентом на шпальтах газет, як ось зі статтею про кохання М. Куліша. Відмітимо, що публіцистичний компонент у науковому викладі дослідниці практично завжди помітний і може розцінюватися як один із моментів її дискурсивної самопрезентації. Це дало підстави науковцеві Т. Конончук говорити про «органічне поєднання» в працях Н. Б. Кузякіної «літературознавчих принципів із засобами творення публіцистичних текстів» [15, с. 329], розцінювати такий методологічний прийом як крок до широкої аудиторії.

Говорячи про цей період наукової творчості Н. Б. Кузякіної й характеризуючи його через найприкметніші праці дослідниці, М. Васків простежує й інші помітні методологічні зрушення. Так, у її «Нарисах української радянської драматургії» «ще домінує соціологічний підхід до аналізу творів, наукова «глухість» до національної проблематики, часто повторюються «зади» радянського літературознавства ієрархії митців і творів», але проглядається і поступ: серйозна й сумлінно опрацьована джерельна база та наукова й життєва сміливість,

яка проявляється в дослідженні «імен і творів, які суворо не рекомендувалося згадувати, а якщо згадувати — то тільки у негативному контексті» [6, с. 300]. З цього випливає висновок, що дослідниця дедалі проникливіше ставиться до реалій суспільно-політичної ситуації в Україні й можливостей свого фаху, намагається йти углиб науки і шукає для цього можливості. Зазначимо, що на другому етапі наукової діяльності Н. Б. Кузякіна розробляє жанри монографії, нарису, літературного портрета, навчального посібника, методичних рекомендацій, наукової і публіцистичної статті, критико-літературознавчої і театральної рецензії.

Звісно, що, як і більшість українських шістдесятників, Н. Б. Кузякіна прагнула до активного науково-творчого життя, а це означало — до Києва. Так з'являється ідея повернення в рідне місто, в столицю, хоч Одеса дала їй дуже багато, і насамперед — незрадливу, на все наукове життя, любов до М. Куліша, працю про якого вона тут не тільки активно і плідно писала, але й завершила та підготувала до друку монографію «Драматург Микола Куліш». Тож **третій (київський)** період наукової творчості дослідниці мав стати її високим злетом, адже почувалася готовою до літературознавчої праці й жадала нею серйозно займатися, однак ті часові рамки, якими він окреслений — 1962–1972 рр., багато про що говорять сучасному науковцеві, а найперше про боротьбу тоталітарного режиму з інакомислячими, про репресії проти інтелігенції, яка виявила свою опозиційну «антирадянсько-націоналістичну» налаштованість до системи за короткі роки послаблення ідеологічного тиску. Поповнити ряди дисидентів по-своєму довелося й Н. Б. Кузякіній.

Але передусім візначимо, що за це плідне десятиліття їй вдалося опублікувати 40 праць, із яких — *чотири монографії*: «Драматург Микола Куліш: літературно-критичний нарис» (Київ, 1962), «Нариси української радянської драматургії. Ч. 2 (1935–1960)» (Київ, 1963), «Драматург Іван Кочерга. Життя. П'єси. Вистави» (Київ, 1968), «П'єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія» (Київ, 1970); *автореферат докторської дисертації* «Драматург и театральный критик Иван Кочерга» (Київ, 1969). Мистецтвознавчими були *три статті* у наукових збірниках: «П'єси М. Куліша в «Березолі»» («О. Є. Корнійчук і проблеми розвитку української радянської драматургії», Одеса, 1965), «Театрознавство» («УРЕ», т. 17, Київ, 1965), «Театр кінця ХІХ — початку ХХ ст.» («Український драматичний театр: нариси історії», т. 1,

Київ, 1967). До них долучилися *сімнадцять статей у наукових журналах*: «Важливі проблеми : (про укр. драму початку ХХ ст.)» («Дніпро», 1964), «Перші п'єси М. Куліша на сцені «Березоля» : [з творчої історії театру під керівництвом Л. Курбаса]» («Рад. літературознавство», 1965), «Іван Франко і театр» («Наша культура», Варшава, 1966), «Невідомий уривок першої редакції «Комуни в степах» М. Куліша» (передмова і публікація Н. Кузякіної, «Рад. літературознавство», 1967), «Народжена революцією : [укр. рад. драматургія]» («Український календар», Варшава, 1967), «Іван Кочерга : [укр. рад. драматург, 1881–1952]» («Укр. мова і л-ра в шк.», 1968), «Микола Куліш : (до 75-річчя з дня народження)» («Укр. мова і л-ра в шк.», 1968), «Свіччине весілля Івана Кочерги» («Рад. літературознавство», 1968), «Іван Кочерга — театральний критик» («Рад. літературознавство», 1969), «Леді Макбет та інші : [про творч. шлях укр. драм. актриси Л. М. Гаккебуш]» («Вітчизна», 1969), «Микола Куліш : [про творчість укр. драматурга]» («Театр», 1969), «Про художню своєрідність драматичних творів» («Укр. мова і л-ра в шк.», 1969), ««Друже мій Ладушко...» : фрагменти одного кохання : [про М. Куліша]» («Вітчизна», 1970), «Іван Дніпровський : (до 75-річчя з дня народження)» («Укр. мова і л-ра в шк.», 1970), «Над сторінками Лесі : [про творчість Лесі Українки]» («Вітчизна», 1971), «Рух і контрасти : до 90-річчя від дня народження Івана Антоновича Кочерги» («Вітчизна», 1971), «З неопублікованих листів М. Г. Куліша» (публікація Н. Кузякіної, М. Острика, «Рад. літературознавство», 1972). Прикметними були й *одинадцять статей у газетах*: «Класика і сучасність : [нотатки про сучасну укр. прозу]» («Літ. Україна», 1962), «Могутній талант : до 70-річчя з дня народження М. Куліша» («Літ. Україна», 1962), «Наслідування традицій : [про гастролі французького театру «Комеді франсез» у Києві]» (псевдонім К. Борисюк, «Рад. Україна», 1964), «Шекспір : [до 400-річчя від дня народження В. Шекспіра]» («Рад. Україна», 1964), «І. Кочерга та Г. Якутович» («Вісті з України», 1965), «Несподіванки під час зустрічі : [про гастролі Ленінгр. акад. театру ім. О. С. Пушкіна в Києві]» (псевдонім К. Борисюк, «Рад. Україна», 1965), «Новими шляхами : (Український театр 20-х рр.)» («Вісті з України», 1965), «Спадщина Івана Дніпровського : до 70-річчя з дня народження» («Літ. Україна», 1965), «Сцена і молодий режисер : [Харк. драм. театр ім. Т. Г. Шевченка]» («Рад. Україна», 1965), «Чувство музикальної точности : «Патетическая соната» Миколи Куліша на сцене театру ім. І. Франко» («Рабочая газ.», 1966),

«3 листів Миколи Куліша» («Літ. Україна», 1972). *Чотири рецензії* — «Важливі проблеми» (на книгу: Українська драматургія початку ХХ століття / О. Ф. Ставицький ; АН УРСР, Ін-т літератури. — К. : Наук. думка, 1964. — 128 с.; «Дніпро», 1964), «Зустріч з зарубіжними театрами» (на книгу: Зустрічі з зарубіжними театрами / В. Геккебуш. — К. : Мистецтво, 1964. — 164 с.; під псевдонімом К. Борисюк; «Рад. Україна», 1964), «Зустріч з зарубіжними театрами» (на книгу: Зустрічі з зарубіжними театрами / В. Геккебуш. — К. : Мистецтво, 1964. — 164 с.; «Театральна культура : наук. міжвід. щорічник», Київ, 1966), «Віч-на-віч з власним життям : [про кн. Ю. Смолича «Розповідь про неспокій»]» («Вітчизна», 1969) — підкреслювали сталість наукових зацікавлень театрознавчою і критико-літературознавчою проблематикою.

Із цього розлогого доробку серйозного вченого (а помітно, що Н. Б. Кузякіна вступає в пору своєї фахової зрілості) вже вповні виимальовується її дослідницький профіль із колом стійких пошукових інтересів, у центрі якого — українська драматургія і театр. Зауважимо, що театральне мистецтво з хобі таки перетворюється в предмет наукового аналізу, в інформаційному плані органічно доповнюючи драматургічні дослідження. Отже, увага Кузякіної-науковця в постсталінське десятиліття традиційно привернута до найяскравіших постатей українських драматургів ХХ ст. (М. Куліша, І. Кочерги, І. Дніпровського) й особливостей генези драматургічного жанру в Україні цього періоду; зв'язку з театром вітчизняних класиків І. Франка, Лесі Українки; літературного та сценічного життя драматичних творів М. Куліша й І. Кочерги; еволюції українського театру від кінця ХІХ ст. до новітнього часу, зокрема до «Березоля», Харківського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, долі знаних майстрів сцени (як-от Л. Гаккебуш); зарубіжних театральних осередків (англійського, російського, французького та ін.); художньої специфіки драматичних творів у цілому і різноманітних режисерсько-сценічних підходів до їх утілення; театального репертуару сучасності.

Новими (або вперше засвідченими через публікації) в науковій творчості Н. Б. Кузякіної цього періоду є звернення до мемуаристики й епістолярію. Свої напрацювання дослідниця здебільшого викладає через монографічний жанр нарису (літературно-критичного, історичного) й літературного портрета, у формі наукових статей, критико-літературознавчих і театральних рецензій. Зауважимо, що в цей час Н. Б. Кузякіна нарешті виходить зі своїми науковими відкриття-

ку 30-х років. Її у відтворенні її Н. Кузякіна неодноразово переступала межі дозволеного. Вчорашня росіянка дає всі підстави для того, щоби отримати наліпку української буржуазної націоналістки. <...> Зосередженість на українській культурі, відкриття великих цінностей не тільки загальносоюзного, але і світового масштабу, їх найширша популяризація стають основою наукової діяльності Наталі Кузякіної» [6, с. 304–305].

Четвертий, ленинградський, період життя і творчості (1973–1994) Н. Б. Кузякіної можемо назвати часом вимушеного примирення з реальністю й намагання зберегти власну інтелектуальну самоцінність у ситуації ідеологічного тиску. Український учений, вона, росіянка за паспортом, виїжджає до Росії, послуговується переважно російською мовою (україномовні розвідки з'являються аж у роки «перебудови», фактично — з 1988-го, хоч виступи на всесоюзних симпозіумах — українською мовою), працює в російській вищій школі на розбудову російської науки та культури, однак — у контексті радянських союзних можливостей — обирає для своїх досліджень офіційно афішованих, але непопулярних, «некар'єрний» сегмент національних культур: здебільшого вивчає драматургію і театр України, Естонії, Латвії, Литви.

За двадцять років професор Н. Б. Кузякіна публікує близько 70-ти праць, з-поміж яких — *сім книг*: «Украинская драматургия начала XX века. Пути обновления : (на материале драм Леси Украинки) : учеб. пособие» (Ленинград, 1978), «Леся Украинка и Александр Блок: литературно-критический очерк» (Київ, 1980), «Становление украинской советской режиссуры (1920 — нач. 30-х гг.) : учеб. пособие» (Ленинград, 1984), «Режиссеры эстонского театра 50–70-х годов : (В. Пансо) : лекция» (Ленинград, 1986), «Режиссура театра «Ванемуйне» 50–70 годов : лекция» (Ленинград, 1988), «Архівні сторінки... : [про долю укр. письменників М. Куліша, М. Хвильового, І. Дніпровського та стосунки між ними]» (Київ, 1992), «Theatre in the Solovki Prison camp» (Luxembourg, 1995). Окрім того, *одинадцять статей у наукових збірниках, як і передмов та післямов до солідних видань, публікацій з компаративістики, відкриття й осмислення архівних матеріалів про українських письменників 20-х років*: ««Макбет» Шекспира в постановках Леся Курбаса» («Пьеса и спектакль», Ленинград, 1978), «О пьесах Микола Кулиша» (післямова, «Кулиш М. Пьесы», Киев, 1980), «...«Свіччине весілля»...» (уривок, «Творческий мир писателя», Киев, 1982), «Черты лирической драмы» («Мир современной драмы», Ле-

нинград, 1985), «Лесь Курбас» (передмова, «Статті и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие», Москва, 1987), «Михаил Булгаков и Демьян Бедный» («М. А. Булгаков — драматург и художественная культура его времени», Москва, 1988), «За соловецькою межею» («Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документи», Балтимор ; Торонто, 1989), «Листи М. Куліша до О. Корнеевої-Маслової» («Куліш М. Твори : у 2 т. Т. 2 : П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника», Київ, 1990), «Парижком» (уришок, «Куліш М. Твори : у 2 т. Т. 2 : П'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади про письменника», Київ, 1990), ««Патетична соната» Миколи Куліша та образи Ф. М. Достоєвського» («Тези наук. конф., присвяч. 100-річчю М. Куліша», Херсон, 1992), «Микола Куліш : [виступ на радіо, травень 1963]» («Танюк Л. Твори : в 60-ти томах. Т. 7», Київ, 2006).

Ваговитими за кількістю та якістю виявилися *тридцять статей у журналах*: «Богатство советского театра» («Дружба народов», 1973), «Поговорим о Дон Кихоте : [про постановки п'єс О. Володіна «Дульсінея Тобоська» у Моск. худож. театрі ім. М. Горького та Д. Вассермана і Д. Деріона «Людина з Ламанчі» у Київ. укр. драм. театрі ім. І. Франка]» («Радуга», 1973), «Альтовый голос юности: [інсценізація (автори Б. Антків і С. Данченко) роману О. Гончара «Прапороносці» у Львів. укр. драм. театрі ім. М. Заньковецької]» («Театр», 1975), «Неистребимость человечности : [інсценізація А. Лайвеса «На задвірках» за однойм. повістю О. Лутса в театрі «Ванемуйне», Тарту]» («Театр», 1975), «Театр Леси Украинки» («Дружба народов», 1978), «В наши дни : Александр Блок, 1880—1980» («Театр», 1980), «Лирические драмы А. Блока и театр» («Нева», 1980), «Эвальд Хермакюла : [актор і режисер театру «Ванемуйне», Тарту]» («Театр», 1980), «Эпп Кайду : [эстон. режисер і актриса, 1915—1976]» («Театр», 1980), «Судьбы максималистов : (п'єса П. Путныня «Сладкая ноша верности» в Худож. театре ЛатвССР им. Я. Райниса, Рига)» («Театр», 1981), «С благодарностью за смех : (о спектакле «Блаженный остров» по п'єсе М. Куліша «Так погиб Гуска» в Рус. драм. театре ЭССР, Таллин)» («Театр», 1983), «Воспитать ученика : (педагогическая деятельность Л. Курбаса)» («Театр», 1987), «Курбас Л. Из творческого наследия» (публ. и пер. Н. Кузякіної, «Театр», 1987), «За соловецькою межею : листи М. Зерова, М. Куліша, Г. Епіка, В. Підмогильного (тридцять роки)» («Київ», 1988), «Листи М. Куліша до І. Дніпровського» (вступ, підгот. текстів

і прим. Н. Б. Кузякіної, «Рад. літературознавство», 1989), «Наталія Кузякіна: «Навіть втрата мови не означає загибелі народу» (інтерв'ю вів О. Галяс, «Україна», 1989), «Олександр Довженко та Лесь Курбас : [роздуми про вплив Л. Курбаса на творчість О. Довженка]» («Укр. Театр», 1989; «Дніпро», 1994), «Аверченко негодує... : [передм. та підгот. до публ. ст. А. Аверченка]» (у співавторстві з Т. Катасоною, «Театральная жизнь», 1990), «Автопортрет» («Слово і Час», 1990), «Дело № 1255. Вместо завещания : [док. матеріали до біографії М. Куліша. Останні роки]» («Московский наблюдатель», 1991), «Листи І. Дніпровського до Льва Толстого» (вступ і підгот. текстів Н. Кузякіної, «Слово і Час», 1991), «Несподіваний сюжет : із слідчої справи Миколи Куліша» («Київ», 1991), «Изгнание Дон-Кихота : [про погляди В. Короленка на діяльність А. Луначарського]» («Театральная жизнь», 1992), «Літературні портрети Івана Дніпровського», («Сучасність», 1992), «Людина і народ — на лезі долі... : [про культуру України]» («Сучасність», 1992), «Щедре літо Миколи Куліша» («Український театр», 1992), «Галицький актор : необхідні творчі силуети» («Український театр», 1993), «За соловецьким пределом : [про Соловецький театр, яким у 1935–1937 рр. керував Л. Курбас]» («Театральная жизнь», 1993), ««Ув'язнений за суворою ізоляцією...» : з роздумів над долею Миколи Куліша» («Київ», 1993), «Запізнілий відгук : [про творчість драматурга І. Алексевича (Лларіон Чолган)]» («Український театр», 1994). *Двадцять газетних дописів оприлюднювали результати дослідження актуальних тем з україністики і життя театрів народів СРСР, у першу чергу — прибалтійських:* ««Патетична соната» польською : [про переклад п'єси М. Куліша «Патетична соната», надрук. у польськ. журн. «Діалог», 1972, № 4–5]» («Літ. Україна», 1973), «На крутих виражах» («Веч. Ленинград», 1975), «Походження Чичикова» («Ленингр. правда», 1975), «Старая и вечно новая история» («Веч. Ленинград», 1975), «Три дня из жизни» («Веч. Ленинград», 1975), «Свидетельство для будущего» («Веч. Ленинград», 1976), ««Рабочий» фестиваль : [про респ. фестиваль сучас. рад. драматургії]» («Сов. Эстония», 1984), «Главный режиссер «Ванемуйне» в работе : [про гол. режисера Тартуськ. театру «Ванемуйне» А. Э. Керче]» («Сов. Эстония», 1986), «Микола Кулиш в Одессе» («Веч. Одесса», 1987), «Возвращение Кулиша : театр. обозрение» («Сов. культура», 1988), ««Говорим и показываем...» : [театр «Комедіум]» («Веч. Одесса», 1988), «Микола Куліш у «Гарті», УРБІНО і ВАПЛІТЕ» («Літ. Україна», 1988; «Рад. Таврія», 1989), «От Тоффеля к

Воланду : [оповід. О. Купріна «Звезда Соломона» і роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»]» («Веч. Ленинград», 1988), «По следам Меф. Ис. Тоффеля : [про зв'язок образів оповід. О. Купріна «Звезда Соломона» з образами роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита»]» («Лит. Россия», 1988), «Прозріння і туга Куліша : [про п'єсу М. Куліша «Зона»]» («Культура і життя», 1988), «Хтось має починати! : роздуми про сучасне прочитання п'єс М. Куліша» («Культура і життя», 1988), ««Мне снился монастырь...» : о «Беге» М. Булгакова» («Лит. Россия», 1989), «Голос из подвала : [зі слідчої справи Миколи Куліша]» («Комс. знамя», 1991), «Кто автор «Тихого Дона»? Претендент номер ... 0 — есаул Родионов» («Час пик», 1991), «За соловецькою межею : (у в'язненні М. Г. Куліша)» («Рад. Таврія, 1992).

Не менш продуктивною є праця як *редактора-упорядника* і *рецензента видань*: «Курбас Л. Статті и воспоминания о Л. Курбасе. Литературное наследие / сост. : М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк ; вступ. ст. Н. Б. Кузякиной ; редкол. : Н. Б. Кузякина [и др.]. — М. : Искусство, 1987. — 463 с.; рецензія на кн.: Становлення української радянської сценографії / І. Вериківська. — К. : Наук. думка, 1981. — 204 с. (у кн. : «Художник и сцена», Москва, 1988).

У ці два десятиліття науковець не зраджує своєї магістральної теми — історії української драматургії ХХ ст., умасштабне її заглибленням у творчість Лесі Українки й компаративним прочитанням письменниці у зіставленні з О. Блоком, однак провідним пошуковим напрямком залишаються і надалі життя та творчість М. Куліша й Л. Курбаса, чимало уваги приділяється І. Дніпровському й І. Кочерзі. Водночас, працюючи професором кафедри історії театру Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії імені М. К. Черкасова, літературознавець Н. Б. Кузякіна продовжує студіювання мистецтвознавчих проблем (театрознавчих, зокрема сценарно-режисерської майстерності), що природно визріває з її попередніх драматургічних інтересів і трансформує їх у цілісне бачення феномена української драми ХХ століття в інонаціональному жанровому контексті. Тому як чергову сходинку в її науковій творчості окреслюємо ґрунтовне виписування історії української радянської режисури й репертуарно-постановного життя низки новітніх вітчизняних театрів, дослідження театрального мистецтва тодішніх прибалтійських республік, активну діяльність як театрального критика: все це крок за кроком наближає авторку до написання однієї з найвагоміших книг її життя — «Театр на

Соловках. 1923–1937)», що стала даниною пам'яті тим, про кого вона (з різних причин) не змогла правдиво сказати раніше у своїх драматургічних студіях, але після краху СРСР уже частково презентувала в мемуарному виданні «Архівні сторінки...». Зазначимо, що, працюючи над цими двома книгами, Н. Б. Кузякіна на межі 1980–1990-х рр. «їде на Соловки, в гулагівські архіви, як тільки з'явився доступ до них», не обмежуючись загальною інформацією, «жадібно копіює» (переписує) «все, що відкривалося про українських і неукраїнських письменників, режисерів, акторів, музикантів та ін.» [6, с. 301].

Природно, що низка досліджень науковця цього періоду присвячена й постатям російських літераторів — А. Аверченку, Д. Бедному, О. Блоку, М. Булгакову, Ф. Достоевському, В. Короленку, О. Куприну, Л. Толстому, М. Шолохову, які переважно висвітлені в компаративному ключі з українськими майстрами слова або ж представлені через літературну взаємодію з ними. А звідси постає висновок, що Н. Б. Кузякіна на завершальному — найбільш розлогому в часі й найбільш продуктивному — етапі своєї наукової творчості постає в основному в дослідницьких іпостасях історика літератури, історика театру, театрального критика. З глибоким проникненням у суть порівняльного аналізу звертається до питань компаративістики і джерелознавства. Виступає з монографіями, навчальними посібниками, друками лекцій, науковими статтями, театральними рецензіями; стає публікатором-упорядником низки письменницьких епістолярних і художніх текстів, пише до них передмови й післямови. Якщо раніше її напрацювання друкувалися здебільшого в Україні, зрідка в Польщі й Росії, то наразі основна їх маса виходить у російській періодиці, а з другої половини 1980-х рр. активно публікуються в Україні, зрідка в Естонії, Канаді, Люксембургу.

Уже після смерті науковця виходять друком *три монографічні праці*: «Театр на Соловках. 1923–1937» (Санкт-Петербург, 2009), «Наталія Кузякіна : автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, меморія» (Дрогобич — Київ — Одеса, 2010), «Траєкторії долі» (Київ, 2010); *три журнальні статті*: «Встреча Сталина с украинскими писателями : о М. Кулише» («ART LINE», 1998), «Дело № 1255. Вместо завещания : [про арешт М. Куліша в 1934 р.]» («Степ», 2002), «Микола Куліш : фрагм. неопублікованої книги» («Кіно. Театр», 2003). Вони засвідчують увагу до творчого доробку науковця, затребуваність її відкриттів як ґрунтовних, високопрофесій-

них, етапних для вітчизняного літературо- й театрознавства, про що, зокрема, справедливо пише М. Васьків: «Наукова спадщина Наталі Борисівни Кузякіної є золотим фондом українського літературознавства, тому її життєве і духовне зростання вже з цієї однієї причини є дуже цікавим і важливим для сьогоденних літературознавців і театрознавців. Але конче важливим і цікавим це зростання є ще й тому, що воно містить у собі безцінні уроки для становлення справжнього науковця і справжньої людини» [6, с. 297]. Учений деталізує свою позицію й визначає *п'ять уроків*, які дає сучасним дослідникам і «майбутнім поколінням науковців» Н. Б. Кузякіна:

1) «...прагнення до постійного зростання, удосконалення, небажання задовольнитися тим, про що можна прісно сказати: «так собі» чи «може бути» [6, с. 300];

2) «...уміння критично поставитися <...> до чужого доробку, чужих переконань, навіть якщо їх висловлюють метри літератури чи літературознавства. <...> критично сприймати власний попередній доробок» [6, с. 300–301];

3) «...наука повинна бути математично точною», себто підтвердженою джерелами — текстами, документами, і водночас — «наука не може бути безпристрасною, «холодною» [6, с. 301];

4) «...необхідно робити узагальнення на основі аналізу конкретних текстів, мистецьких явищ, а не навпаки, коли спочатку вибудовують концепцію (навіть якщо концепція виглядає дуже стрункою), а потім під неї «підганяють» окремі факти чи використовують їх лише як ілюстрацію до теоретичних положень» [6, с. 303];

5) масштабність наукових зацікавлень, вибудовування широкої контекстної інонаціональної перспективи щодо основного (національного) об'єкта дослідження [6, с. 306].

За понад 40-річне життя в науці (а воно триває і після фізичного відходу дослідниці літератури й театру) Н. Б. Кузякіна, і це природно, виявила рішучу методологічну динаміку — від прийнятих у радянській філології стандартів — до максимально об'єктивного, але «суб'єктивованого», з психологічним заглибленням у творчий процес, бачення проблеми. Інтерпретатори її наукової спадщини не раз наголошували на цьому, але тільки «талановита учениця і послідовниця Н. Кузякіної» [15, с. 328] кандидат філологічних наук, доцент Одеського національного університету імені І. І. Мечникова В. П. Саєнко взяла на себе сміливість дискурсивно асоціювати постать старшої колеги-науковця

й цілком умотивовано закликала літературознавчу спільноту прочитувати творчість дослідниці в рамках філологічної школи: «Своєю толерантністю й інтелігентністю, ерудицією, і духовною наповненістю, і щедрістю Наталя Борисівна належала до літературознавців-неокласиків: Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари, Освальда Бурггардта, Павла Филиповича, Максима Рильського» [30, с. 11], продовжувала традиції І. Франка, О. Білецького, В. Перетца та ін. [30, с. 25]. Із філологічною школою Н. Б. Кузякіну споріднює спрямованість «на вивчення тексту, його ретельний опис, коментування, узагальнення проаналізованого матеріалу та його концептуалізацію» [14, с. 92], «любов до слова <...>, яке не тільки виконує номінативну функцію, тобто називає предмет і явище, а виражає внутрішню їхню сутність, за якою починається художнє, естетичне узагальнення» [22, с. 176].

Важливим методологічно зближуючим фактором є її альма-матер — Київський університет, зокрема кафедра української літератури, на якій у пору свого наукового становлення Н. Б. Кузякіна, на жаль, уже не застала й духу М. Зерова [2, с. 28–29], проте намагалася культивувати в собі фахову самосвідомість його стибу впродовж усього життя. Водночас «неокласична» начитаність, інтелектуальність робили Н. Б. Кузякіну відкритою до інших методологічних концепцій (див. [32]), які надавали дослідниці нові горизонти бачення проблеми, інтегруючись у філологічну основу. «Тому, — пише В. П. Саєнко, — її наукова продукція не лише тяжіла до цієї питомої школи філологічної науки, але й <...> до всіх пріоритетних напрямків і їх творчих ініціатив, що з'явилися на видноколі літературознавства II половини ХХ віку. Від неокласиків до науковців-шістдесятників і тих, хто підхопив їх ідеї, пролягла лінія, яка визначає піднесення ерудиції, оволодіння новою методологією, культу освіченості не лише в одній вузькій галузі знання, а студійну зосередженість на системності у підході до витворів мистецтва і парадигмальних законів його розвитку, з одного боку, і мікроаналізі поетики, — з другого» [30, с. 11–12]. Такий поважний імідж глибоко вченого, носія різногалузевого гуманітарного знання виражає собою і наукова постать Н. Б. Кузякіної.

Отже, доскіпливо вивчивши життєпис і наукову спадщину відомого літературознавця й театрознавця другої половини ХХ ст. Н. Б. Кузякіної, доходимо висновку, що дослідниця, всупереч загальній методологічній звільгаризованості радянської науки панівним тоталітарним режимом, в умовах ідеологічного тиску й політичних

переслідувань, зуміла виробити і втримати високу планку фахової честі, відповідальності, професіоналізму, створити праці, які й сьогодні не втратили своєї ваги й актуальності, слугують за зразок для інтелектуального вишколу молодих учених. Її прихід в україністику був на початку творчого шляху певною мірою ситуативним, але з часом оформився не просто у сферу наукових інтересів, а став сенсом інтелектуального буття, полем діяльності, на якому добачала небагатьох соратників і тому мусила працювати особливо сумлінно.

Наукова творчість Н. Б. Кузякіної виразно проектується в чотири періоди, які накреслюють її еволюцію як ученого: від короткочасного учнівства й ритуального соціологізму початку 1950-х рр., тематичного увиразнення дослідницьких інтересів у роки праці в Одеському університеті — до стрімкого злету як свідомого українського літературознавця в контексті шістдесятницького руху, а згодом — змушеної і часткової адаптації до системи (переїзд до Росії, перехід на іншу мову, який, за її словами, «не означав загибелі народу»), але все такого ж упертого культивування далеких від соцреалізму й марксистської теорії улюблених драматургійно-театральних наукових сюжетів, що потужним друкованим потоком, увиразнені українським словом, виплеснулися в кінці 1980-х — на початку 1990-х рр., утілюючи собою розвиток традицій вітчизняної філологічної школи. Магістральною темою наукової творчості Н. Б. Кузякіної стала українська драматургія ХХ ст., її генеза і персоналії, а саме М. Куліш, І. Кочерга, І. Дніпровський, Я. Мамонтов, М. Ірчан та ін.

У ленінградський період такої ж важливості для дослідниці набуває історія українського театру ХХ ст., зокрема модерний театр Л. Курбаса і його «соловецька версія». Надзвичайно велику увагу приділяючи добі українського Розстріляного Відродження, науковець оприлюднила чимало архівних і меморіальних матеріалів із цієї теми. Галузі, в яких залишила помітний слід професор Н. Б. Кузякіна, — це історія літератури й літературна критика, історія театру (режисури та сценографії), театральна критика, хоч активно долучалася вона й до теоретичних і компаративних студій, зокрема в русистичі, балканістичі. У цілому науковець створила близько 140 різножанрових публікацій: монографій, навчальних посібників, розлогих фахових статей і невеликих публіцистичних дописів, котрі репрезентують її як майстра літературно-критичного й історичного нарису, аналітичного викладу, огляду, рецензії, як талановитого мемуариста, текстолога й архівіста,

публікатора-упорядника тощо. І саме на часі сьогодні проблема ґрунтовного вивчення багатого й різнопланового науково-творчого набутку дослідниці, до вирішення якої і ми беремось долучитися.

ЛІТЕРАТУРА

1. Автобіографія : [Н. Б. Кузякіна] // Наталя Кузякіна : Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, мемоґія / упорядн., вст. ст. В. П. Саєнко ; наук. ред. С. А. Гальченко. — Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2010. — С. 505.
2. Автопортрет : Наталя Кузякіна / Наталя Кузякіна // Наталя Кузякіна : Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, мемоґія / упорядн., вст. ст. В. П. Саєнко ; наук. ред. С. А. Гальченко. — Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2010. — С. 28–33.
3. Білик Г. Постать на тлі історії та літератури. Рецензія на книгу : Наталя Кузякіна : Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, мемоґія / упорядн., вст. ст. В. П. Саєнко ; наук. ред. С. А. Гальченко. — Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2010. — 574 с. / Галина Білик // Альманах Полтавського державного педагоґічного університету «Рідний край». — 2011. — № 1 (24). — С. 238–240.
4. Билык Г. Наталя Кузякіна: постать на тлі історії та літератури / Г. Білик // И. С. Шмелев и писатели литературного зарубежья : XX Крымские международные Шмелевские чтения. Сборник научных статей международной конференции 15–19 сентября 2011 г. — Алушта : Антиква, 2012. — С.347–350.
5. Біографічна довідка : [Н. Б. Кузякіна] // Наталя Кузякіна : Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, мемоґія / упорядн., вст. ст. В. П. Саєнко ; наук. ред. С. А. Гальченко. — Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2010. — С. 566–567.
6. Васьків Н. Загальнолюдські естетичні цінності й національна своєрідність витворів мистецтва у науковому доробку Наталі Кузякіної : [Круглий стол : профессор Кузякина Н. Б. — исследователь украинского возрождения XX века : к проблеме украинско-русских литературных связей] / М. С. Васьків // И. С. Шмелев и писатели литературного зарубежья : XX Крымские международные Шмелевские чтения. Сборник научных статей международной конференции 15–19 сентября 2011 г. — Алушта : Антиква, 2012. — С. 297–309.
7. Волицька І. Пам'яті Наталі Борисівни Кузякіної / Ірина Волицька // Слово і Час. — 1994. — № 7. — С. 90–93.
8. Волицька І. Уроки Наталі Кузякіної. До 80-річчя від дня народження / І. Волицька // Дивослово. — 2008. — № 9. — С. 60–64.
9. Волицька І. Уроки Наталії Кузякіної / Ірина Волицька // Слово і Час. — 2008. — № 12. — С. 33–38.

10. Волицька І. Уроки Наталі Кузякіної / Ірина Волицька // Кузякіна Н. Траєкторії доль / Наталя Кузякіна. — К. : Темпора, 2010. — С. 9–21.
11. Генова Є. Високі критерії Наталії Кузякіної [Електронний ресурс] / Євгенія Генова. — Режим доступу — <http://litakcent.com/2011/09/07/vysokikryteriiji-nataliji-kuzjakinoini/>. — Назва з екрана. — 03.04.2014.
12. Дроздовський Д. Наталя Кузякіна : траєкторія наукової етики / Д. Дроздовський // Літературна Україна. — 2011. — № 23. — С. 4–5.
13. Дудчак Г. «Вчена Рада рішуче осудила...»: [йдеться про статтю Н. Б. Кузякіної «Народжена революцією», в якій, на думку тодішньої вченої ради Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, викривлено висвітлюється 50-річний шлях розвитку української радянської драматургії] / Г. Дудчак // Кіно. Театр. — 2003. — № 6. — С. 17 : фотогр.
14. Ковалів Ю. Абетка дисертанта : Методологічні принципи написання дисертації : посібник / Ю. І. Ковалів ; худож. оформ. Д. В. Мазуренка. — К. : Твім інтер, 2009. — 460 с.
15. Конончук Т. Одеса в житті і творчості Миколи Куліша в інтерпретації Наталі Кузякіної [Круглий стол : професор Кузякіна Н. Б. — исследователь украинского возрождения XX века : к проблеме украинско-русских литературных связей] / Т. І. Конончук // И. С. Шмелев и писатели литературного зарубежья : XX Крымские международные Шмелевские чтения. Сборник научных статей международной конференции 15–19 сентября 2011 г. — Алушта : Антиква, 2012. — С. 328–336.
16. Коцюбинська М. Гідна пам'яті й пошани / Михайлина Коцюбинська // Слово і Час. — 2008. — № 12. — С. 32–33.
17. Круглий стол: Професор Кузякіна Н. Б. — исследователь украинского возрождения XX века: к проблеме украинско-русских литературных связей // И. С. Шмелев и писатели литературного зарубежья : XX Крымские международные Шмелевские чтения. Сборник научных статей международной конференции 15–19 сентября 2011 г. — Алушта : Антиква, 2012. — С. 294–356.
18. Кузякин Б. Послесловие / Б. Г. Кузякин // Кузякіна Н. Б. Театр на Соловках. 1923–1937. — СПб. : «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2009. — С. 163–175.
19. Кузякіна Н. Театр на Соловках. 1923–1937. — СПб. : «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2009. — 176 с., ил.
20. Кузякіна Н. Траєкторії доль / Наталя Кузякіна. — К. : Темпора, 2010. — 640 с. : іл.
21. Мороз Л. Скарбниця нашої науки / Л. Мороз // Літературна Україна. — 2011. — № 25. — С. 5.
22. Наенко М. Історія українського літературознавства і критики : навч. посіб. / М. К. Наенко. — К. : ВЦ «Академія», 2010. — 520 с. (Серія «Альма-матер»).
23. Наталя Борисівна Кузякіна. Біобібліографічний покажчик літератури / упоряд. Л. М. Бур'ян ; наук. кер. В. П. Саєнко ; ред. І. С. Шелестович. —

- Вид. 2-ге, випр. і доп. — Одеса : РВ ОДНБ імені М. Горького, 2010. — 38 с. — (Серія «Вчені Одеси», вип. 40).
24. Наталя Борисівна Кузякіна. Біографічна довідка // Біобібліографічний покажчик літератури / упоряд. Л. М. Бур'ян ; наук. кер. В. П. Саєнко ; ред. І. С. Шелестович. — Вид. 2-ге, випр. і доп. — Одеса : РВ ОДНБ імені М. Горького, 2010. — С. 3–4.
 25. Наталя Кузякіна : автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, мемога / упоряд. В. П. Саєнко ; НАН України, Ін-т літератури імені Т. Г. Шевченка ; Одеський нац. ун-т імені І. І. Мечникова. — Дрогобич ; К. ; Одеса : Відродження, 2010. — 576 с. : фото.
 26. Рарицький О. Постаць літературознавця Наталії Кузякіної в мемуарному дискурсі доби / О. Рарицький // Слово і Час. — 2013. — № 6. — С. 69–75.
 27. Саєнко В. Науковий світ професора Наталії Кузякіної з погляду тематології / В. Саєнко // Альманах Полтавського державного педагогічного університету «Рідний край». — 2012. — № 1 (26). — С. 121–128.
 28. Саєнко В. Научный дискурс продолжается... : [Круглый стол : профессор Кузякина Н. Б. — исследователь украинского возрождения XX века : к проблеме украинско-русских литературных связей] / В. П. Саєнко // И. С. Шмелев и писатели литературного зарубежья : XX Крымские международные Шмелевские чтения. Сборник научных статей международной конференции 15–19 сентября 2011 г. — Алушта : Антикава, 2012. — С. 294–297.
 29. Саєнко В. Соловещька тема в науковій спадщині Наталії Кузякіної / В. Саєнко // Слово і Час. — 2012. — № 8. — С. 66–74.
 30. Саєнко В. Траєкторія духовного злету науковця / Валентина Саєнко // Наталя Кузякіна : Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, мемога / упорядн., вст. ст. В. П. Саєнко ; наук. ред. С. А. Гальченко. — Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2010. — С. 3–26.
 31. Саєнко В. Учений європейського рівня : [Круглый стол : профессор Кузякина Н. Б. — исследователь украинского возрождения XX века : к проблеме украинско-русских литературных связей] / В. П. Саєнко // И. С. Шмелев и писатели литературного зарубежья : XX Крымские международные Шмелевские чтения. Сборник научных статей международной конференции 15–19 сентября 2011 г. — Алушта : Антикава, 2012. — С. 310–327.
 32. Світличний І. Напередодні історико-літературного синтезу / Іван Світличний // Дніпро. — 1964. — № 12. — С. 144–151.

Стаття надійшла до редакції 16 січня 2015 р.

УДК 89.09.:140.8

*Нина Раковская***ПАРАДОКС В КРИТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ Л. ШЕСТОВА**

У статті актуалізується парадоксальність критичного мислення Л. Шестова, яка обумовлена його концепцією світобачення та афористичністю письма. Робиться акцент на різних парадоксальних сужденнях критика щодо текстів російської літератури.

Ключові слова: критика, парадоксальність, дискурс, екзистенціал.

В статье актуализируется парадоксальность критического мышления Л. Шестова, обусловленная его концепцией мировидения и афористичностью письма. Делается акцент на парадоксальных суждениях критика о русской литературе.

Ключевые слова: критика, парадоксальность, дискурс, экзистенциал.

In article the paradoxical of critical thinking of L. Shestov is detected which is caused by his concept of a worldseeing and aphoristic nature of the letter. The emphasis is made on the paradoxical critic's judgments about Russian literature.

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

Постановка проблеми. На протязі двох десятиліть в літературознавстві активно вивчається насліддя релігійно-філософської критическої мислі кінця ХІХ — початку ХХ ст. Але якщо вже можна говорити про певні досягнення в осмисленні насліддя Н. Бердяєва, В. Розанова, В. Солов'єва, то про Л. Шестова — літературно-критическі написання дуже мало. По всій ймовірності, це пов'язано з тим, що до сих пор не опубліковані тексти мислителя і важко погодитися на узагальнення його суждення, надзвичайно суперечливі, а подекуди і надзвичайно парадоксальні.

В Києві побачили світ його перші твори, в яких проявився інтерес Л. Шестова до світу культури («Апофеоз беспочвенности», «Шекспир и его критик Брандес»), в Парижі — «Киркегард и экзистенциальная философия» — своєобразна лебедина пісня літературного критика, ставшого «сонцем віруючого екзистенціалізма» (В. Ільїн).

Можна прийняти або відкинути основну тему Льва Шестова — монотеїзму, по визначенню В. Зеньковського, заключающуюся в тому, що людина вільна вибирати і обирати значимі цінності, ідеї і образи для свого духовного шляху, але, безумовно, слід визнати надзвичайну оригінальність, в своєму роді єдиність, як в

основном замысле его концепции литературы, так и в оригинальном ее решении в интерпретационной практике.

Целостность мироощущения Л. Шестова проявляется в его завершенных работах и в ряде незавершенных фрагментов, либо набросках. «Вечными спутниками» (формула Д. Мережковского) для Л. Шестова были Св. Писания Ветхого и Нового заветов, античная литература и русская словесность.

Предпочтение литературе как предмету философского размышления мотивируется взглядом Л. Шестова на ее место в культуре. Художественная литература, с его точки зрения, более адекватно выражает экзистенциалы человеческого бытия, чем традиционная философия. В этом смысле именно она является продолжением Святого Писания [2].

Шестовская метакритика отрицает не только концепцию французского позитивиста И. Тена об обусловленности литературы окружающей средой и декадентскую идею о решающей роли случая в индивидуальной жизни человека, но и характерное для его времени соединение представлений о закономерности и случайности как главных законах в жизни и истории. Естественно, отвергается предшествующая И. Тену гегелевская идея о связи человека со всеобщим, а также мысль Г. Брандеса о неизбежности влияния «культурной современности» на писателя. Творчество писателя связано, с точки зрения критика, исключительно с его личным опытом. Более того, автор «Апофеоза беспочвенности» противостоял традиции умозрительного мышления и настаивал на значимости Божественного Откровения. Он убежден, что философствование основывается на рациональном умозаключении и стремится к абсолютным и всеобщим правилам; откровение связано с личной жизнью писателя и открывает путь к Богу. В этом смысле полемика с рационализмом соответствует позиции немецкого учёного В. Виндельбанда (статья «Божественное») и «философии жизни» А. Бергсона о природной необходимости нарушения норматива и рации [1]. Райнель Грюбель в связи с этим замечает, что литературная критика Л. Шестова принадлежит, вместе с психоанализом, к ряду противонаук начала XX ст. и пытается найти свое собственное место в этой эпистеме.

Значимость литературы для Л. Шестова заключается, прежде всего, в осмыслении экзистенциальной темы писателя. Критик полагал, что именно такую персональную, решающую в жизни человека проблему можно обозначить понятием «экзистенциал» (термин «эк-

зистенциал» ввел австрийский психоаналитик В. Франкль). Парадоксальностью или даже абсурдностью экзистенциалов и занимался Л. Шестов. А. Камю писал о Л. Шестове: «На всем протяжении своего изумительного монотонного труда, обращаясь к одним и тем же истинам, он без конца доказывает, что даже самая замкнутая система, самый универсальный рационализм всегда спотыкается об иррациональность человеческого мышления» [5, с. 239].

Боле того, Л. Шестов анализирует и осмысливает художественные тексты со своей собственной точки зрения и одновременно включает их в систему экзистенции. В связи с этим в статьях критика эпистемологические и богословские трактаты, тексты об истории культуры и об эстетике часто перемещаются в поле художественной литературы, тем самым расширяя возможности ее влияния на читателя [12]. С этим же связан его интерес к драме творческой индивидуальности и установке автора на конструирование биографии персонажей. Тексты читаются как «свидетельства жизнью», а жизни рассматриваются как художественные тексты. Так, с точки зрения критика, экзистенциалом В. Шекспира является не его метафорическое «отравление» (как писал Г. Брандес), а трагический опыт художника, который выражался, с одной стороны, в осознании распада связи времен «the time is out of joint» и, с другой, в убеждении, что он (художник) рождён для того, чтобы восстановить связь времён, вернуть их целостность.

Вместе с тем Л. Шестов разделял точку зрения Ф. Шеллинга о том, что познание мира художником проявляется и в самом процессе творчества, в его мистическом характере. В таком ракурсе заявлен метафизический подход критика к литературе. Мир явлений, который предстоит сознанию художника, хаотичен, и самопознание возникает в слове в результате столкновения темного хаотического мира внутреннего духа и столь же темного мира явлений; в итоге — знание в концепции критика есть результат слияния «Я» и хаоса, а творчество — мистическое познание Абсолюта, познание сверхреального сквозь непосредственно чувственное [8]. Именно поэтому критику оказывается важным осмысление проблемы случайного и закономерного в творчестве писателя.

Так, например, в цикле А. С. Пушкина «Повести И. П. Белкина», с точки зрения критика, в сюжетное пространство часто вмешивается судьба, явно покровительствующая счастливым, например Минскому, ветреному Бурмину, и «самым возмутительным образом» обделя-

ющая невезучих, т. е. Вырина, Сильвио и Владимира. Тяжелую участь персонажей-неудачников А. С. Пушкин, с точки зрения критика, смягчает, введя парадокс-оппозицию «счастья — несчастья», что подтверждается подзаголовком одного из подтекстов в «Повестях Белкина» — *«Нет худа без добра»*. В таком случае читателю важно понять, что невезение оказывается, в конечном счете, спасением. Ю. Тынянов впоследствии заметит: несчастливцы в мире «Повестей Белкина» *«столь слепы, что они не могут понять, как им повезло в их мнимом несчастье»* [10]. С точки зрения Л. Шестова, очевидно, что пародирование связано с намеренным нарушением А. С. Пушкиным принципа целостности пародированного образа. В тексте А. С. Пушкина оксюморон «слепого» зрителя свидетельствует о несовпадении истинных и мнимых страданий и причин, их вызывающих.

Парадокс судьбы обнаруживается Л. Шестовым в финале «Пиковой дамы». Крушение надежд Германна заключается в том, что он тайное превратил в чудесное, в фикциональное. Парадокс заключается и в том, что несостоятельность героя обнаруживает не тайна трех карт, а сам игрок.

С. Бройтман замечал, что в некоторых прозаических вещах А. С. Пушкина парадоксальность приобретает метатекстуальные оттенки [3]. Так в «Пиковой даме» парадокс «неиграющего игрока» вызывает удивление у настоящих игроков. Л. Шестов полагает, что в обществе игроков первая степень удивительного характерна для Сурина, который понтирует крайне осторожно, никогда не горячится, ничем с толку не сбивается, но все же вечно проигрывает. Его твердость удивляет остальных игроков. Еще удивительнее, чем этот парадокс, поведение Германна (вторая степень удивительного): *«А каков Германн! Отроду не брал он карты в руки <...>, а до пяти часов сидит с нами и смотрит на нашу игру!»* [7, т. 3, с. 227]. Томский старается переоголять этот второй парадокс еще более удивительным парадоксом, упоминанием о своей бабушке, которая не понтирует. Непонтирующую старуху как парадокс игроки объясняют так: *«Да что тут удивительного <...>, что осьмидесятилетняя старуха не понтирует?»* [7, т. 3, с. 228]. Для того чтобы продемонстрировать пока еще утаенную парадоксальность своей бабушки, Томский рассказывает анекдот, который в свою очередь вызывает у Германна желание овладеть тайной.

Выделим еще один аспект. Для Л. Шестова очевидно, что судьба и характеры определяются экзистенцией с ее тезисом «жить — это

умирать». А. С. Пушкин создает крайне прозаическую вариацию этого парадокса в новелле «Гробовщик», где герой живет за счет смерти своих клиентов. Жизнь за счет смерти — это никак не абсурд, а парадоксальная истина существования гробовщика. Именно поэтому, когда подвыпивший будочник Юрко предлагает гробовщику выпить за здоровье своих клиентов, «соседи хохочут». В смехе немцев, замечает Л. Шестов, по существу, нет для гробовщика ничего обидного. Смех этот — просто спонтанная реакция на внезапное открытие действительно парадоксальных обстоятельств погребального ремесла. Но сам гробовщик смеяться не может, так как он давно превратил неосознанный им парадокс своего ремесла в нелепость. Во-первых, он сам живет в своем новом доме, желтом как лица мертвецов, будто бы в гробу, принадлежа больше смерти, чем жизни, оставив кухню и гостиную гробами, которые, как показывает известный рисунок А. С. Пушкина, нагромождены устрашающими горами и вытесняют всякую жизнь. Во-вторых, гробовщик мыслит и говорит о мертвых как о живущих в изготовленных им гробах, как в домах. Поэтому бригадир от имени всей честной компании мертвецов, явившихся на новоселье, может объявить, что *«только те, которым уже невмочь, которые совсем развалились, да у кого остались одни кости без кожи <...> остались дома»*.

Л. Шестов отмечает, что здесь от парадокса до абсурда — лишь один шаг. Стоит только забыть об оговорках, присущих парадоксальной речи, понимая фигуральное в буквальном смысле, и сразу же парадокс превращается в нелепость. Такое превращение демонстрирует А. С. Пушкин. Созданный им персонаж превращает настоящий парадокс своего ремесла в абсурдность (мертвецы приглашены на новоселье).

Интересно, что Л. Шестов, стремясь к афористичности высказывания, часто употребляет тропы, метафоры, известные суждения, ставшие уже аксиомами. Поэтому он замечал, что А. С. Пушкин любит возвращать употребляемым в переносном смысле речевым клише, таким как пословицы, поговорки, обороты речи, метафоры и предсказания, их первоначальный, дословный смысл. Речевые клише проявляются на сюжетном уровне. Таким образом, постоянно рождаются новые парадоксы. Л. Шестов полагал, что «Пиковую даму» можно рассматривать как сюжетное развертывание ее оксюморонного заглавия, как историю о «даме с пикой». Как известно,

Ю. Лотман отмечал, что заглавие «Пиковой дамы» внутренне противоречиво, оксюморонно, ибо означает одновременно и старую графиню, и игральную карту. Действительно, развитие образа пиковой дамы движется от реального к мистическому, что и позволяет Л. Шестову увидеть в тексте А. С. Пушкина парадоксальность, вытекающую из слияния двух сфер, реалистического и фантастического бытия, семиотического и вещественного статуса предметов.

Этот процесс де-семиотизации или овеществления (как отмечает В. Топоров [9]) касается не только речевых клише, но и других семиотических объектов, таких как пиктографические символы или, например, статуи.

Заметим, уже в XX в. В. Шмидт, опираясь на идеи Л. Шестова, указывал, что А. С. Пушкина привлекала в статуях идея об их двойном характере, об интерференции между знаковостью и вещностью, между обозначающим и обозначаемым [13]. Эта интерференция приводит к противоречиям, когда установка на знаковость сменяется или связывается с установкой на вещь. В самой обнаженной форме парадоксальное смещение и совмещение точек зрения Л. Шестов находил в тексте «Царскосельской статуи»:

*Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.*

Здесь очевидна только установка на действие и ситуацию, которые обозначаются и подразумеваются статуей как знаком. Затем точка зрения меняется, совмещая признаки обозначаемого, т. е. льющуюся из урны воду и печально сидящую деву, с материальными признаками обозначающего, т. е. с неиссякаемой струей как элементом скульптурного сооружения и с неизменчивостью знакового материала. Такое смещение и совмещение точек зрения вызывает, по мнению Л. Шестова, характерное для парадокса удивление:

*Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева над вечной струей, вечно печальна сидит [7, т. 3, с. 231].*

Интересна в связи с этим суждением идея Р. Якобсона, указывавшего на чудо взаимодействия между неподвижностью статуи и подвижностью живого [14]. Чуду идеи движения, преодолевающей застывшую неподвижность материи, противопоставлено другое чудо — неподвижность материи, преодолевающей идею движения.

Л. Шестов указывает на то, что парадоксальность определяет нередко и действие героев и их мотивацию. Парадоксальные акценты носят, например, монологи Сальери. Их сущность заключается в оппозиции «земля — небо»:

Все говорят: нет правды на земле. [7, т. 3, с. 123–124].

Прослушав несколько звуков из *Requiem* Моцарта, при этом страдая и восхищаясь одновременно, Сальери восклицает:

Ты, Моцарт, недостойн сам себя.

<...>

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь. [7, т. 3, с. 127].

В статье «Достоевский и Ницше» Л. Шестов укажет, что подобным парадоксальным образом будет у Ф. Достоевского оправдываться Великий инквизитор. Он исправляет Божье творение, жертвуя спасением своей души ради счастья миллионов. В его парадоксальной аргументации амбициозный Бог требует невыполнимого от человека, которого он сам создал слабым [11, т. 2, с. 64]. Христианское же милосердие к слабым проявляет не Христос, а он, Великий инквизитор, неверующий обвинитель Бога, лишивший людей свободы решения.

Пушкинские парадоксы, указывает Л. Шестов, вдохновили Ф. Достоевского на создание собственных парадоксов. Неслучайно в «Записках из подполья» и автор, и рассказчик-парадоксалист не раз отсылают читателя к пушкинским текстам.

Интерес Л. Шестова к проблеме парадокса акцентирует внимание критика и на феномене цитирования. Л. Шестов полагает, что в творчестве, скажем, А. С. Пушкина мы наблюдаем странную закономерность — чем больше он подражает чужим текстам, тем свободнее «развертывается его оригинальность». Впоследствии *эту оригинальность пушкинского текста* также отмечал П. Дебрецини [4].

Л. Шестов подчеркивал, что пушкинская цитация не сводится ни к преемственности, ни к влиянию предшественников на него, ни к подражанию им. С точки зрения Л. Шестова, есть две основные формы пушкинской интертекстуальности. Первая заключается в том, что А. С. Пушкин уточняет несообразности и бессмыслицы традиционных и условных сюжетов, переосмысливает их, создавая свою новую, совсем неожиданную модель мира.

Другая форма имеет противоположный характер. А. С. Пушкин оставляет в своих лаконичных текстах много пробелов, лагун-недосказанностей. Эти лагуны чаще всего касаются главных психологических побуждений героев. Отсылая читателя к чужим текстам, А. С. Пушкин заставляет его восполнять лагуны чужими мотивами, вследствие чего возникает игровое поле, либо парадоксальная ситуация. Скажем, о Татьяне Лариной А. С. Пушкин заметит: «Одна с опасной книгой бродит».

Интересно, что сам Л. Шестов в большинстве случаев заимствует цитаты из первоисточников, добавляя собственный дословный перевод и точные данные об источнике. В таком случае у читателя возникает впечатление, что они играют роль доказательств. Поскольку обычно такие доказательства употребляются в науке, цитаты вместе с устройством шестовского дискурса создают впечатление о существующих научных знаниях в текстах. Однако в то же время идея Л. Шестова (важно *не знание, а вера*) свидетельствует о том, что такое знание ложно. Данное противоречие дискурсивной стратегии в сочинениях Л. Шестова, на наш взгляд, является основным и объясняется авторефлексивностью.

Совершенно очевидно, что при решении вопроса о парадоксах в системе Л. Шестова возникает отрицание власти фактического и утверждение воображаемого. Как фактическое может стать не фактическим, так воображаемое располагает возможностью стать действительным. С точки зрения Л. Шестова, именно воображение неслучившегося, а не отображение действительности придает силу пушкинскому творчеству. Возникает тезис «нормального — ненормального» мироощущения автора.

Актуализируя понятие «парадокс», Л. Шестов создает концепцию антинормальности. Его борьба с нормативностью — это борьба против трагического окаменения человеческого мышления: «И еще, по-видимому, каждый из нас много раз в течение своей короткой жизни превращается в озаренный сознанием камень...» Парадоксы служат средством освобождения от такого окаменения.

Во введении в свою книгу «Шекспир и его критик Брандес» Л. Шестов, вместо ужаса отчаяния или радости восторга, объявляет «грустное разочарование» основным настроением художника. Творческим человеком мыслитель считает того, кто испытывает глубокое разочарование и потому не в состоянии действовать в практическом

мире. Такое разочарование находится в рамках традиционного европейского мотива меланхолии.

Чувство трагичности жизни Л. Шестова связывает с парадоксальной готовностью отказаться от нормальности: «Есть область человеческого духа, которая не видела еще добровольцев: туда люди идут лишь поневоле. Это и есть область трагедии. Человек, побывавший там, начинает иначе думать, иначе чувствовать, иначе желать. Все, что дорого и близко всем людям, становится для него ненужным и чуждым».

Сфера трагедии для Л. Шестова оказывается пограничной с безумием. Эта идея будет развита критиком в связи с творчеством Ф. Достоевского и философией трагедии Ницше.

Философия трагедии Л. Шестова определяет и философию парадоксального. Как в трагедии, так и в жизни трагического художника возникают перипетии, отмечал критик. Так в жизни Ф. Достоевского это момент прерванной смертной казни, в жизни Пушкина — ненормальность раннего ухода (смерти); в жизни Ницше — заболевание без шанса на выздоровление.

Итак, парадокс в системе Л. Шестова, которую можно определить как своеобразную трагическую философию мышления, на наш взгляд, является неизбежным и определяет одну из основных составляющих его интерпретационной практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Введение в метафизику. Смех / А. Бергсон // Творческая эволюция. Материя и память. — М. : Харвест, 2001. — С. 172–404.
2. Бердяев Н. Вера и знание. Трагедия и обыденность / Н. Бердяев [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.vehi.net/berdyayev/filos_svoib/02.html
3. Бройтман С. Н. Тайная поэтика Пушкина / С. Н. Бройтман. — Тверь : Твер.гос. ун-т, 2002. — 110 с.
4. Дебрецини П. Блудная дочь. Анализ художественной прозы А. Пушкина ; [пер. с англ. Г. А. Крылова, А. К. Славинской] / Пол Дебрецини. — СПб. : Академический проект, 2008. — 397 с.
5. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об Абсурде / А. Камю // Сумерки богов / [сост. А. Яковлев]. — М. : Полит. лит., 1990. — С. 222–318.
6. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы : в 2 т. / В. Подорога. — М. : Логос, 2006. — Т. 1. : Н. Гоголь, Ф. Достоевский. — 688 с.

7. Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. — М. : Воскресенье, 1994–1997.
8. Сагатовский В. Триада бытия / В. Сагатовский. — СПб. : С.-Петербург. гос. ун-т, 2006. — 124 с.
9. Топоров В. Петербургский текст русской литературы / В. Топоров. — СПб. : Искусство-СПб, 2003. — 616 с.
10. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. — М. : Наука, 1977. — 576 с.
11. Шестов Л. Собр. соч. : в 6 т. — СПб., 1911.
12. Шестов Л. Афины и Иерусалим / Л. Шестов. — М. : АСТ, 2007. — 416 с.
13. Шмид В. Проза А. С. Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» : [пер. с нем.] / В. Шмидт. — СПб. : С.-Петербург. гос. ун-т, 1996. — 371 с.
14. Якобсон Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон ; [сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова; вступ. ст. В. В. Иванова]. — М. : Прогресс, 1987. — 460 с.

Стаття надійшла до редакції 9 березня 2015 р.

УДК 821.161.2–32«18/19»

*Ірина Нечиталюк***ХУДОЖНЬО-ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ОБРАЗ ОДЕСИ
КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Образ Одеси на початку ХХ ст. оприсутнюється не тільки у літературних творах чи на кіно- та фотоплівці, а й на шпальтах періодичних видань. Активний розвиток у цей час публіцистики віддзеркалює всі сфери життя міста. Особливу роль відіграє Одеса у становленні української публіцистики, тут жили та працювали І. Липа, А. Маркевич, А. Ніковський, Є. Чикаленко та інші.

Ключові слова: публіцистика, літературний образ міста.

Образ Одессы в начале ХХ ст. находит свое воплощение не только в литературных произведениях или на кино- и фотопленке, но и в колонках периодических изданий. Активное развитие публицистики отражает все сферы жизни города. Особенную роль играет Одесса в становлении украинской публицистики, здесь жили и работали И. Липа, А. Маркевич, А. Никовский, Е. Чикаленко и другие.

Ключевые слова: публицистика, литературный образ города.

The image of Odessa in the early 20th century can be found not only in the literary works or in the movies and films, but also on the pages of periodicals. The active development of journalism at this time reflects all areas of life of the city. The analysis of the direct description of the city leads to the conclusion that subtle blend of business and entertainment was characteristic of the city, it means that the Odessans regardless of nationality, were able to combine leisure and work skillfully that gave Odessa a unique flair.

Key words: publicism, literary character of city.

Першими творцями одеського міфу стали всесвітньо відомі письменники Олександр Пушкін та Адам Міцкевич. Останній з жалем і сумом констатує, що в Одесі не зміг стати «своїм»:

*... Що ж, місто це покину: швидше б зникли
З очей жильці, що серцем не привикли
До мене. Сліз чи смутку не бажаю
Завдати їм, коли я від'їжджаю.
Як по луці, що райдугою грає,
Пушинка із кульбаби пролітає,
Що здмхнута із в'ялої стеблини,
І десь троянду по дорозі стріне,
Захоче біля неї відпочити,
Та вітер знов жене її сердитий, —
Так я наймення й постать невідому
Носив по вулицях у місті цьому.*

*Рої красунь люб'язно і ласкаво
Мене стрічали: зайда! як цікаво!
Метеликом милується хлопчина.
Зловив — і випустив: хай далі лине!* [1, 44].

У різні часи Одесу відвідували та певний час мешкали тут Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров, Олександр Купрін, Шолом-Алейхем, Іван Вазов та інші. І хоч Одеса поставала об'єктом художнього зображення, письменників-одеситів було мало (М. Ю. Змівенко, Л. Н. Самсонов, П. І. Ніщинський та ін.), а їхня творчість залишилася на периферії літератури.

У другій половині XIX століття файли літературного осмислення міста поповнились творами Я. П. Полонського «Дешево місто», циклом віршів Лесі Українки «Подорож до моря», повістями Івана Нечуча-Левицького «Над Чорним морем», «Навіженна».

Мистецький простір Одеси кінця XIX — початку XX століття був сповнений подіями світового масштабу. Тут були засновані й успішно творили постійні театри (Міський, Російський, театр Сибіряковського та інші), на сценах яких виступали Маттіа Баттістіні, Сара Бернар, Елеонора Дузе, Марія Заньковецька, Соломія Крушельницька, Віра Коміссаржевська, Панас Саксаганський та інші зірки світового театрального мистецтва, існувало й декілька театральних шкіл. Художнє життя міста було зосереджене навколо «Одеського товариства красивих мистецтв», діяло Художнє училище з живописними, скульптурними і архітектурним відділеннями. Одеса — один з перших центрів розвитку кіномистецтва як в Україні, так і у світі.

Початок XX століття став справжнім розквітом «олітературнення» міста. Тут народилася ціла плеяда талановитих письменників: Валентин Катаєв, Ілля Ільф та Євген Петров, Ісаак Бабель, Костянтин Паустовський, Едуард Багрицький, Юрій Олеша, Ганна Ахматова, Юрій Липа. У 1901 році саме в Одесі розпочав свою мистецьку діяльність Корній Чуковський.

Від початку виникнення одеська періодика зазнала бурхливого розвитку. Так, масовокомунікаційні потреби Одеси в 50–60-ті роки намагалася задовольнити одна газета «Одесский вестник», а вже на початку XX століття у місті видавалося близько 600 газет і журналів. Одеська періодика кінця XIX — початку XX століття охоплювала всі сфери життя міста, як соціального, так і культурного: «З'явившись на межі двох епох, вона поєднала в собі ґрунтовність та поміркованість

імперської преси з рисами, привнесеними епохою революційних змагань, — політичним забарвленням та полемічним пафосом. Політизованість була домінантою тогочасної одеської періодики: більшість часописів або офіційно представляла інтереси певної партії, або займала чітко визначену політичну позицію. Соціально-політичні зрушення цієї доби сприяли відродженню національного руху, що знайшло своє відображення на шпальтах тогочасних видань. Після скасування цензури національна ідея стала рушійною силою в процесі формування багатомовної преси» [8, 103].

Одеська періодика на початку 1880-х років поповнилася респектабельним виданням нового типу «Одесские новости», особливістю якого було широке залучення кращих літературних сил, а наявність власних кореспондентів за кордоном надавала газеті загальноімперської популярності. Одним з дописувачів періодичного видання був професор Новоросійського університету, історик, публіцист, письменник, член багатьох товариств, зокрема Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка, — Арсеній Іванович Маркевич.

Серед матеріалів, які друкував Арсеній Маркевич на сторінках «Одесских новостей», помітний резонанс мали матеріали краєзнавчого характеру з історії Півдня України та Одеси, статті про культурне життя міста. Найбільш ґрунтовною є його стаття «Одеса в народній поезії», в якій дослідник не тільки опублікував багато українських пісень зі згадками про Одесу, а й проаналізував одеський фольклор. Арсеній Маркевич наголошував на тому, що згадки Про Одесу та Одещину присутні у фольклорному матеріалі не лише Південного регіону, а й поширені серед населення на всій території України, хоч «Галичина політично була відірвана від руського народу задовго до заснування Одеси». [5]. Причину такої спільності фольклору публіцист вбачає в духовній єдності українського народу по обидва боки кордону. З міркувань автора випливає, що народні пісні Одещини є частиною української народної творчості, оскільки серед населення міста переважають українці: «Немісцевий елемент Одеси зовсім незначний... та займає переважно центральні частини міста, в той час як одеське передмістя заселене саме малоросами». [5].

Стаття «Одеса в народній поезії» стала широко відомою та згодом була видрукувана окремим виданням, що свідчить про небайдужість населення до питання національної самоідентифікації.

Цікаво як характеризує етнічний склад міста письменник та ідеолог Володимир Жаботинський, який народився і прожив в Одесі перші 18 років свого життя: «Навіть незважаючи на те, що вона знаходилася в Росії і за мого часу була дуже русифікованою мовно, Одеса насправді не була російським містом. Вона не була і єврейським містом, хоч євреї й були, очевидно, найбільшою етнічною спільнотою, особливо, якщо зважити на те, що половина так званих росіян насправді була українцями, тобто людьми, що відрізнялися від росіян, як американці від англійців або англійці від ірландців» [2, 241].

Україномовне населення міста належало, здебільшого, до найбідніших верств, тому становлення й розвиток україномовної преси в Одесі являє собою складний, сповнений труднощами та заборонами процес. Так, наприклад, упродовж 1917–1920 років в Одесі виходило друком 525 газет та журналів, тільки сімнадцять з яких були україномовними [8, 109]. Проте в багатьох російськомовних газетах піднімалися гострі питання щодо українського етносу. Так, у передостанньому випуску газети «Правда» (на жаль, газету було закрито) містився матеріал Івана Нечуя-Левицького на підтримку української мови: «В покійній одеській «Правді», за тиждень до її смерті, була стаття, за оборону нашої [тобто української. — *І. Н.*] літератури, театру і за мову в народній школі. Стаття відкрита і смілива!» [3, 185].

Заслугує на увагу той факт, що через два десятиліття після прийняття Валуєвського циркуляра (1863 р.) тогочасний одеський міський голова П. О. Зелений першим порушив перед російським урядом питання про надання Одесі права видавати україномовну газету «Землероб», цільовою аудиторією якої мали би стати селяни. Звичайно, ця ініціатива викликала опір Головного управління у справах друку і, врешті-решт, не була зреалізованою.

Наступною спробою розвою національної свідомості стало заснування журналу «Пчелка», який виходив друком з 1881 до 1889 року. Часопис висвітлював життя всіх регіонів України, включно з Буковиною та Закарпаттям, мав виразно українофільську редакційну політику.

Справжнім феноменом став журнал «По морю и суше» — незважаючи на те, що часопис був російськомовним, він зробив великий внесок для популяризації не тільки української літератури, а й культури загалом. На журнальних шпальтах побачили світ переклади творів Бориса Грінченка, Павла Грабовського, Олени Пчілки, Михайла Коцюбинського, Агатангела Кримського.

Незважаючи на разюче малу кількість україномовних видань, не можна не сказати про те, що саме в Одесі з'являється вісник «Основа» (1915 р.): «Одеська «Основа» стала гідним продовженням львівсько-київського місячника «Літературно-науковий вісник» — справді всеукраїнської трибуни, фактично єдиним виходом творчої енергії українських митців» [8, 98].

В «Основі» досить часто друкувалися статті та розвідки одеського публіциста Андрія Ніковського. Спектр професійних зацікавлень якого доволі широкий: від проблем мовознавства (розвідка «Граматика Івана Нечуя-Левицького») до аналізу та розробки національної ідеї. Останньому питанню було присвячено статтю «До психології українофільства», де йдеться про виникнення явища українофільства. Автор виділив дві стадії розвитку національної свідомості: ембріональну і дегенеративну. Перша стадія — коли ембріон переростає в національно свідомий елемент, дегенеративне українофільство набагато шкідливіше (яскравий приклад, на думку автора, являє собою Микола Костомаров, який із члена Кирило-Мефодіївського братства 40-х перетворився на теоретика мови «для хатнього вжитку» 70-х років) [7].

Саме в Одесі почалася журналістська діяльність Івана Львовича Липи. Український громадський діяч, за фахом лікар, перші свої публіцистичні твори писав на медичні теми. Рівень науковості розвідок дозволив йому стати членом Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка у Львові від Одеси.

Діяльність Івана Липи мала й реальні для Одещини результати — він домігся будівництва нової лікарні у селі Дальник, яка діє й донині. «Одним із важливих аргументів, окрім різних виступів на різноманітних зібраннях лікарів та щорічних звітів, особливою формою тиску на міську владу та місцеве громадянство були фейлетони Івана Липи, написані під різними псевдонімами, де критикувався важкий стан справ у медицині не лише у Дальнику, а й в інших приміських лікарнях. Більшість його матеріалів друкувалася в «Южном обозрениі» [6, 849].

У 1905 році Іван Липа видав в Одесі альманах «Багаття», «який став віхою нового модерного напрямку в українській літературі. Варто зазначити, що у цьому виданні були опубліковані твори відомих і починаючих письменників з усіх українських земель і з-за кордону» [6, 850].

Син Івана Липи Юрій народився в 1900 році в Одесі. Юнак вже в 17 років стає редактором щоденної газети «Вісник Одеси», видає ці-

лий ряд брошур, бере найактивнішу участь у політичному житті міста. У 1918 році, після вступу до Одеси військ союзників, Юрій Липа стає заступником командира одеської «Січі». Водночас він не припиняє видавничої та творчої роботи, активно співпрацює з одеськими виданнями «Нове життя» та «Вільне життя». В останньому було опубліковано перше оповідання «Минуле». Після поразки Визвольних змагань Юрій разом з батьком емігрує з Одесси.

Розвиток єврейської літератури тісно пов'язаний з Одесою, тут жили і творили класики єврейської літератури Менделе Мойхер-Сфорім, Шолом-Алейхем, згадуваний вже Володимир Жаботинський та інші. Творець нової єврейської літератури Менделе Мойхер-Сфорім жив в Одесі з 1881 року, і саме в цьому місті в 1917 році закінчилося його життя. У творах письменника цього періоду одеський простір постає тлом, на якому розгортаються великі трагедії простих людей.

Саме в Одесі у Шолома-Алейхема народився задум роману «Тев'є-молочник». Письменник жив в Одесі з 1890 до 1903 року. Публіцистичні виступи Шолома-Алейхема, в яких порушувалися злободенні проблеми, неодноразово друкувалися у місцевих газетах, особливо гострим було оповідання «Шістдесят шість», де автор яскраво змалював безпорадність міської влади, зокрема градоначальника Толмачова в період чергового спалаху холери в Одесі. Одеські мотиви звучать у багатьох художніх творах митця, зокрема, у відомому романі «Мандрівні зорі».

XX століття увійшло до міста разом з великими змінами, що, звісно, відбилося й на «зовнішності» Одеси. Порівняймо, як описують письменники до- і післяреволюційну Одесу. Валентин Катаєв писав: «Дух європейського капіталізму панував у центрі міста. Входи до банків та офісів прикрашалися темними скляними вивісками, що вражали написами золотими літерами всіма європейськими мовами. Високо поцінувались розкішні товари у вітринах американських та французьких магазинів. Цокотіли ротарні преси, шуміли в напівпідвальних приміщеннях, зайнятих друкарнями» [2, 255].

Олександр Купрін з властивою йому проникливістю також захоплювався дореволюційною Одесою: «Завжди одягнуте по-святковому місто зі своїми дзеркальними вітринами, імпазантними пам'ятниками, мерехтінням електричного світла, асфальтованими тротуарами, алеями білих акацій, імпазантними полісменами, з блиском чистоти і порядку» [4, 156].

Частиною образу Одеси є її святковість та неробство, які дивовижним чином поєднуються з підприємницькою жилкою та працьовитістю: «На тротуарах багато кафе, ба навіть у дворах ділової частини центру та в парках та скверах. Всю ніч там лунає музика й сміх. Ті, хто шукає розваг, перетворюють ніч на день. Дивлячись на цей натовп людей у кафе, театрах, мимоволі задаєшся питанням: коли ж вони працюють? Однак у магазинах, установах та банках, що відкриваються о десятій годині ранку, здається, не бракує покупців та службовців, і всі вони поспішають до справ» [4, 254].

Зазвичай дореволюційну Одесу змальовують європейським портовим містом з карколомними можливостями, містом, де «можна робити великий бізнес» [4, 233]. Звісно, не все було ідеально, великому місту були притаманні проблеми, на які також реагували як письменники, так і художники. Михайло Жук характеризує картини Кишиневського, писав: «Малює будні звичайного життя... бездомні діти, покидьки капіталістичного болота, забруджені околиці портового міста, самий порт з чорними баржами, з вантажними пароплавами, світанки на порожніх вулицях, де від учора залишилося стільки смітника та недоїдків, бездомні пси, що з тих світанків найбільшо задоволені» [9, 550].

Колоритний опис пореволюційної Одеси подає у короткій статті «Вражіння від Одеси» Остап Вишня, який досить часто бував у місті та регулярно друкувався у місцевих ЗМІ: «Одеса хороша. Зараз оце вона мені нагадує прекрасну, пишну таку дівчину, що побувала під великим штормом. Краси своєї вона од шторму не втерляла, але за великою роботою ще не встигла причесатись, почиститись, умитись. Дайте, мовляв, мені поробити важливіші діла по хазяйству, потім я візьмусь і за себе» [9, 515].

Але культурне життя Одеси не зазнало істотних змін. Далі письменник наголосив: «Театральне життя буяє. Театри нічим не відрізняються від столичних. Прекрасні вистави. Глядач, як видно, театри любить, бо якби не любив, не ходив би» [9, 515].

Отже, культурний простір Одеси постає зі сторінок місцевої періодики сповненим подіями мистецького життя. Особливістю зазначеного періоду є політизованість медіа, зокрема багато публіцистичних виступів письменників були спрямовані на популяризацію української національної ідеї, формування самосвідомості. До провідних тем також належить висвітлення проблем освіти, посилення цікаво-

сті до української та світової літератур. Аналіз безпосереднього опису міста спонукає до висновків, що витончена суміш бізнесу і втіхи була характерною для міста, тобто незалежно від національності одесити вміли віртуозно поєднувати відпочинок і роботу, що надавало місту неповторного флеру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вервес Г. Адам Міцкевич / Григорій Вервес. — К. : Дніпро, 1979. — 140 с.
2. Герлігі П. Одеса : Історія міста 1794–1914 / Патріція Герлігі. — Київ : Критика, 1999. — 382 с.
3. Історія Одеси / [гол. редактор В. Н. Станко]. — Одеса : Друк, 2002. — 560 с.
4. Куприн А. И. Белый пудель; Гамбринус; Листригоны / А. И. Куприн. — М. : Худож. лит., 1983. — 247 с.
5. Маркевич О. И. Одесса в народной поэзии // Одесские новости. — 1894 — № 3047. — 22 авг.
6. Мисечко А. Иван Липа як публіцист і видавець з Одеси / Анатолій Мисечко // Українська періодика: історія і сучасність: Доп. та повідомл. восьмої Всеукр. наук.-теорет. конф. — Львів, 2003. — С. 840–850.
7. Ніковський А. До психології українофільства / Андрій Ніковський // Основа : Вісник письменства, науки і громадського життя. — 1914. — № 1.
8. Пархітько О. Історія української журналістики : одеська періодика початку Х століття / Олег Пархітько, Олена Хобта. — Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2010. — 220 с.
9. Щурова Т. Благоухающий пепел / Татьяна Щурова. — Одесса : ВМВ, 2009. — 556 с.

Стаття надійшла до редакції 12 лютого 2015 р.

УДК 821.161.1—1Твардовский

Михаил Грицкевич

ФОРМИРОВАНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ЧИТАТЕЛЕ-АДРЕСАТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА И НЕКОТОРЫЕ СПОСОБЫ АКТУАЛИЗАЦИИ ЧИТАТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ

В статье рассматривается процесс ориентации на читательское восприятие в творчестве А. Т. Твардовского. В центре внимания поэма «Василий Теркин», стихотворение «Я убит подо Ржевом», проявление в этих произведениях установок на общение с вероятным читателем.

Ключевые слова: адресат, читатель, автор, проблема, ориентир.

У статті розглядається процес орієнтації на читацьке сприйняття у творчості О. Т. Твардовського. Основна увага зосереджена на поемі «Василь Тьоркін», на вірші «Я вбитий під Ржевом» та на проявленні в цих творах авторської зосередженості на спілкуванні з вірогідним читачем.

Ключові слова: адресат, читач, автор, проблема, орієнтир.

In the article it is examined the process of a focus on the readers' perception of A. T. Tvardovsky's works. The poems «Vasili Tyorkin» and «I was killed near Rzhev» are in the highlight, also the focus of attention is a demonstration of a purpose to communicate with a probable reader.

Key words: recipient, reader, author, problem, focus.

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

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

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

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

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

Трудно сказать, в какой степени и какое начало — читателя или профессионала-литератора — одерживало верх в таком анализе. Мы склонны считать, что приоритет оставался за вторым. Но фантазия художника позволяла, давала возможность, а знание жизни народа давало право на определенное перевоплощение в читателя. «Когда для меня, читателя, — писал А. Твардовский, — персонажи книг становятся либо моими личными друзьями, либо моими личными врагами, тогда происходит прекрасное чудо — является художественное произведение. В этом случае среди героев книги незримо, явственно живет еще один много знающий, зоркий и памятливым герой — ее автор, — пусть даже авторского «я» и нет в повествовании. Именно личность автора определяет достоинства произведения как художественного целого» [4, V, 14].

Безусловно, что в процессе творческой ориентации характер взаимосвязи автора со своим читателем, постоянно совершенствуясь, играет одну из ведущих ролей.

Время беспощадно к посредственности в искусстве. В памяти потомков остаются лишь те, кто способен взволновать их так, как

волновал когда-то современников, кто поможет найти ответы на злободневные проблемы дня сегодняшнего. «Бывают поэты, — говорил Твардовский, — известные в очень узком кругу. Их знают товарищи по цеху — поэты, но дальше этого круга их известность не простирается. Вторую категорию составляют те, кто известен более широким слоям читателей — их знают хорошо писатели, студенты, преподаватели литературы, ученые, инженеры. И есть третий вид поэтов — этих уже знает весь народ...» [V, 116].

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

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

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

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

Творчеству поэта характерна четкая периодичность. «Страна Муравия» завершала собой начальный период. Следующий этап венчало создание «Книги про бойца». Замысел этого произведения зародился

еще в период Финской войны, и трудно представить, каким бы стал нынешний «Василий Теркин», не доведись автору принять участие в одной из самых страшных войн человечества.

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

В поэме автор избегает прямых высказываний о своих взаимоотношениях с «читателем вероятым», т. к. время диктовало свои условия. Но из этого не следует, что читательская масса утрачивала для автора свою разноликость. Переписка с читателями, постоянный личный контакт, общая судьба, наконец, помогли Твардовскому различать в общей людской массе отдельные человеческие личности с их радостями и печалью. В этом произведении, обращаясь к читателю, он достаточно ясно дает понять характер их взаимоотношений:

«...Мой читатель, друг и брат», объясняя спецификой исторического момента свое сознательное стремление к отказу от детальной дифференциации. В лицах бойцов, шагавших вместе с ним по фронтовым дорогам, он конечно видел и бывших рыбаков, и лесников, и хлебопеков, но сейчас все они были прежде всего воинами.

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

Ответом на такого рода читательские пожелания явилась статья «Как был написан «Василий Теркин». С продолжением поэмы автор не пошел на поводу у читательского мнения, хотя в процессе работы над «Книгой про бойца» читательские советы, читательская реакция

оказали ему неоценимую помощь. «Ответ читателям» был написан уже после окончания работы над поэмой, написан в мирное время. Это давало автору возможность заниматься рассуждениями о проблемах творческого взаимоотношения с читателем. А в те годы, обращаясь к лесникам и рыбакам, вынужденным надеть солдатские гимнастерки и взяться за оружие, он писал:

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

...А покуда край обширный
Той земли родной в плену,
Я — любитель жизни мирной —
На войне пою войну [4, II, 205–206].

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

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

Контакт с предполагаемым читателем, учет его мнения, жизненных потребностей и исторических реалий не позволили автору, как он первоначально предполагал, закончить поэму ранее окончания

войны. «Читатель мне помог написать эту книгу такой, какова она есть...» [4, II, 388]. Естественно, что многое в творческой лаборатории поэта оставалось глубоко индивидуальным, присущим только ему — Твардовскому. Ориентация же на «читателя вероятного» позволяла находить правильный путь развития идеи произведения в общих ее очертаниях, приближала к народной жизни, делала процесс его рождения естественным, органично слитым с этой жизнью.

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

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

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

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

Начало и большая часть повествования строятся с преимущественным использованием глаголов совершенного вида в прошедшем времени. Однако в некоторых местах автор прибегает к глаголам несовершенного вида настоящего времени. В первый раз с помощью этого приема достигается сильный психологический эффект присут-

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

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

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

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

В заключительной части стихотворения, в самом начале завещания павшего живым «воинам-братьям», второй раз в тексте повторяется строка заглавия — своеобразный мост памяти между темами

«тогда» и «сейчас». Это напоминание о смерти, сопоставленное с картинами цветущей земли, усиливает эмоциональное звучание за-вещания.

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Дамдинов В. Встреча с Твардовским // Байкал. — 1976. — № 3. — С. 85—91.
2. Кедрова М. М. Проблемы художественного восприятия в реалистической эстетике И. С. Тургенева // Художественное произведение и его читатель. — Калинин: Калининский гос. ун-т., 1980. — С. 22—30.
3. Редькин З. Л. Читатель в творческом сознании А. Твардовского // Художественное произведение и его читатель. — Калинин: Калининский гос. ун-т., 1980. — С. 133—145.
4. Твардовский А. Т. Собр. соч. в 5 томах. — М.: Худ. лит., 1966—1971. — Т. 5. — 518 с.
5. Твардовский А. Т. По случаю юбилея // Байкал. — 1965. — № 1. — С. 112—120.

Стаття надійшла до редакції 26 березня 2015 р.

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

УДК 821.161.1–343Толстой

Хенрик Гжись

МЕЖДУ ФОЛЬКЛОРОМ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ: СОРОЧЬИ И РУСАЛОЧЬИ СКАЗКИ А. Н. ТОЛСТОГО

В статье рассмотрены сказочные произведения А. Н. Толстого с точки зрения их связи с русским народным творчеством.

Сорочьи сказки довольно «пестры» по своему составу. В них имеются: сказки о животных в типично «народном духе» (Сорока, Козел, Лиса, Еж, Мышка, Заяц, Сова и Кот), в которых не следует искать какой-либо существенной мысли; сказки-аллегории с более сложной структурой — Мудрец (о петухе), Верблюд, Картина (о свинье-«художнице»), Гусак, Муравей, — в которых благодаря множеству деталей и скрытому подтексту заметно литературное начало; сказочные произведения об одушевленных и очеловеченных предметах (Прозорливый башмак, Горшок, Топор, Порточки), предназначенные, в основном, для детей; сказки о детях и для детей (Фофка, Грибы, Маша и мышки, Снежный дом) — игры в «представленши», детские сны; сочинения, в которых появляются фантастические и мифологические существа (Жар-птица, Куриный бог, Кот Васька, Петушки, Снежный дом), и сказки-шутки над домашними животными (Полкан, Кот сметанный рот). В выделенных группах сказок фольклорная стилизация проявляется по-разному и с разной силой.

Русалочьи сказки можно приблизить к категории волшебных сказок. В них фольклорная стилизация, народные представления и, вообще, «низшая» мифология славян играют весьма существенную роль. К числу наиболее популярных образов этой мифологии принадлежала русалка — она и стала главной героиней открывающего цикл произведения. В «ключе» фольклорной традиционности и наличия авторской фантазии рассмотрены в статье и другие изображенные в Русалочьих сказках мифологические существа: водяной (Иван да Марья, Водяной), полевик, ведьмак, кикимора, дикий кур, звериный царь из одноименных сказок, домовый (Хозяин), ови́нник (Соломенный жених), змей (Странник и змей) и жиж (Иван-царевич и Алая-Алица).

Сорочьи и Русалочьи сказки в своей поэтике представляют собой как будто «смесь» фольклорного (сказ) и литературного начал, но об их художественном своеобразии свидетельствует, на наш взгляд, нечто иное — то, что можно назвать типично «толстовским» в восприятии и интерпретации русского народного творчества.

Ключевые слова: сказка, фольклор, мифология, аллегория, авторская фантазия.

У статті проаналізовано казкові твори О. М. Толстого у їх зв'язку з російською народною творчістю.

Сорочі казки достатньо «строкаті» за своїм складом. У них наявні: казки про тварин з типово «народним духом» (Сорока, Козел, Лисиця, Їжак, Мишка, Заєць, Сова і Кіт), в яких не варто шукати якоїсь суттєво значимої думки; казки-алегорії з більш складною структурою — Мудрець (про півня), Верблюду, Картина (про свиню-«художницю»), Гусак, Мурашка, — в яких завдячуючи багатоманіттю деталей і прихованому підтексту помітне літературне начало; казкові твори про одухотворені і олюднені предмети (Ненажерливий черевик, Горщик, Сокира, Штанці), вони призначені в основному для дітей; казки про дітей і для дітей (Фофка, Гриби, Маши і мишки, Сніговий будинок) — ігри в «уявлення», дитячі сни; твори, в яких з'являються фантастичні і міфологічні істоти (Жар-птиця, Курячий бог, Кіт Васька, Півники, Сніжний будинок), та казки-потішки про домашніх тварин (Полкан, Кіт сметаний рот). У виділених групах казок фольклорна стилізація проступає по-різному і різною мірою.

Русальні казки можна наблизити до категорії казок про чудеса. В них фольклорна стилізація, народні уявлення і взагалі «нижча» міфологія слов'ян відіграють досить суттєву роль. До числа найбільш популярних образів цієї міфології належала русалка — вона і стала головною героїнею твору, що відкриває цикл. У «ключі» фольклорної традиції та наявності авторської фантазії розглянуті у статті й інші зображені в Русальних казках міфологічні істоти: водяний (Іван та Мар'яна, Водяний), польовик, відьмак, кікімора, дикий кур, звірячий цар з однойменних казок, домовик (Хазяїн), овинник (Солом'яний наречений), змії і жиж (Іван-царевич і Червона-Алиця).

Сорочі та Русальні казки у своїй поетиці складають ніби «суміш» фольклорного (казок) і літературного начал, але про їх художню своєрідність свідчить, на наш погляд, дещо інше — те, що можна назвати типово «толстовським» у сприйнятті та інтерпретації російської народної творчості.

Ключові слова: казка, фольклор, міфологія, алегорія, авторська фантазія.

The present paper discusses early writings of A. N. Tolstoy from the point of view of their relation with the Russian folk works. Folklore was in the centre of Tolstoy's interest from a very young age. He learnt it, collected fairy tales, legends, songs, sayings and proverbs. They provided very rich material for creating the volume of poems Beyond Blue Rivers (1910) and the book Magpie Tales (1910) which was then divided into cycles of poems Magpie Tales and Mermaid's Tales (1923). The first of the aforementioned cycles is devoted, basically, to animals, the latter one — to fairy tales. Both cycles are designed, broadly speaking, for adults, yet some tales were widely enjoyed by children as well.

The structure of Magpie cycle is rather varied. It consists of: typically folk fairy tales about animals (Magpie, Billy-goat, Vixen, Hedgehog, Mouse, Hare, Owl and Cat), where a reader is not meant to find any significant idea; tales-allegories with more complex structure (Wise Man, Camel, Painting, Gander, Ant) with implied meaning and lots of details; fairy tales about animated or personified objects (Greedy Sandal, Pot, Axe, Slacks) — designed basically for children, fairy tales about children and for children (Fofka, Fungs, Masha and Mice, Snowy House); tales with fantastic and mythological beings (Firebird, Hen's God, Vas'ka the Cat, Petushki, Snowy House); and tales-jokes about domestic animals (Polkan, Cat the Creamy Mog). The folk stylistics is reflected in the aforementioned

groups of fairy tales in varied ways and with diverse intensity. Only *Tit* — a tale from the *Magpie Cycle* displays different character. It tells the story of tragic fate of princess *Natalya* and her relatives. The tale's content and artistic form allow us to include it to historical short stories, what can be the proof of A. N. Tolstoy's interest in his motherland's history.

Mermaid's Tales, as it has already been mentioned, can be classified as magical fairy tales. Slavic folk stylistics, viewpoint, and mythology play a vague role in this cycle. One of the most popular images of this mythology appears to be a mermaid. Interesting to mention — she is the main heroine of the tale that opens the cycle under investigation. Although she is not depicted exactly according to the folk viewpoint, the author follows the general folk tradition and depicts her fatal role in a human's life (the life and death of the old man *Semen*). Pictures of mermaids can be also found in two more tales of this cycle (*Ivan and Maria*, *Witcher*), but the creatures are only peripheral characters there. Some other folk creatures from the cycle under investigation have been analysed: *vodyanoy* (*Ivan and Maria*, *Vodyanoy*), *polevik*, *witcher*, *kikimora*, *wild rooster*, *animals' tsar* (from tales under the same titles), *domovoy* (*Host*), *ovinnik* (*Sunny Bridegroom*), *serpent* (*Wonderer and Serpent*) and *zhizh* (*Ivan-Tsarevitch and Crimson Alice*).

Magpie Tales and *Mermaid's Tales* present a mixture of folk and literary concepts, but their artistic value is based on a different aspect — the poetry of the cycles can be described as typically Tolstoyan in depicting and interpreting Russian folklore.

Key words: *fairy tale, folklore, mythology, allegory, author's fantasy.*

В *Краткой автобиографии* А. Н. Толстой (1883–1945) признался:

«До тринадцати лет, до поступления в реальное училище, я жил совершенно-мечтательной жизнью. Конечно, это не мешало мне целыми днями пропадать на сенокосе, на жнивье, на молотьебе, на реке с деревенскими мальчишками, зимою ходить к знакомым крестьянам *слушать сказки, побасенки, песни*, играть в карты (...), *наряжаться на святках*, скакать на необъезженных лошадях без узды и седла и т. д.» [1, 258] (курсив мой. — Х. Г.).

Русский фольклор всегда интересовал Толстого. С юношеских лет он упорно работал над его изучением, собирал сказки, легенды, песни, пословицы и поговорки. Литературовед и биограф А. Н. Толстого В. В. Петелин пишет, что в 1908 году, в один из последних дней перед отъездом в Париж, молодой писатель получил письмо от своей тети Маши (во время недавней встречи в Москве он просил ее «припомнить народные слова и обороты, поделиться с ним наиболее интересными легендами, поверьями, сказками»). Вскрывая конверт, надеялся, что тетушка не забыла его просьбу, и не ошибся — она подробнейшим образом выписала все народные изречения, какие только припомнила. В перечне встречались «чудесные выражения», несколько позабытые Толстым, а также совсем ему неизвестные, напр.:

Жалко мне девицы,
Дам ей рукавицы,
Поп-то не венчает,
За сыночка чаёт.
Дьякон-то не служит,
Сам по девке тужит.
Пономарь не звонит,
Сам по девке стонет..

О «летуне» Толстой прочитал такое:

«(...) во всех селах держится поверье, что он существует. Он в виде змея или огня. Он страшен, но и заманчив. Больше он прилетает к тоскующим женам, которые схоронили мужей. Спросит: «Ну что вдова, тоскует?» — «И да как тоскует, к ней летун начал прилетать — и эта беда большая. Все ее уговаривают, чтобы служила молебен... за упокой души покойного... Что он летает, это еще полбеда, а вот если тоскующую вдову приучит к себе и по ночам будет оборачиваться в покойного и зачнет ее ласкать да жить с ней — тогда уж почти нет спасения, все будет его ждать да и любить, изведется, ни есть, ни пить не станет, да и сама в сыру землю уйдет. Это, конечно, основано на нервном расстройстве и снах с видениями. Но где я ни жила в селах — всегда были тоскующие вдовы, и летуны их посещали» [8, 264–265].

Опережая предстоящий разбор толстовских произведений, отметим, что приведенное выше суеверие писатель творчески использовал в сказке *Странник и змей*. В ней, угощенный вдовой Акулиной странник спросил у нее: «Ну, а ты, милая, все — маешься?» Акулина, забившись на лавке, в смятении ответила: «Такая маета — сказать не можно: сушит змей белое мое тело, сосет сердце, ночи до утра глаз не смыкаю, а в полночь свистнет над крышей, рассыплется искрами и встанет на дворе — не зверь, не человек...». О роковой силе «летуна» (это наименование в сказке не появляется) вдова сказала: «Страшно мне, ночь придет, сама ко врагу потянусь, а днем руки бы на себя наложила». Дальнейшее действие этого произведения Толстой построил следующим образом: Акулину и ее гостя девушки пригласили на посиделки, где «народу набилось, как грибов в лукошко; тренькают на балалайке, подплясывают, подпевают, шутки шутят, и в сенях, и на лавках, и на печи — понабились». Собравшиеся обступили странника и попросили, чтобы тот рассказал им сказку или спел песню. Услышали такие слова:

Ходила во синем море,
Ходила белая рыба,
Ходила, била плесом
По тому ли синю морю;
Ты раздайся, сине море,
На две волны, на два берега.
Ты выплесни, выкини
Алатырь, горюч камень [13, 85].

Эта песня не обрадовала молодежь. «Пригорюнились девицы, подсели к парням. Кто с печи голову свесил, кто с полатей». Она была понятной лишь Акулине, которая верила, что счастье ее лежит «в океане, под горячим камнем». В предчувствии близкого свидания со змеем у Акулины «под сарафаном грудь ходуном ходит», «глаза уж как озеро. Дрожит дрожью». Вдруг за окном раздался змеиный свист; Акулина, не обращая внимания на запрет странника, выбежала на улицу и стала шептать призывающие слова: «Лети... лети».

И со свистом, как от тысячи птиц, закружился над двором черный змей, раскинул крылья, опустился на снег.

Встал на лапы, лебединую голову протянул к Акулине и языком облизнул ее белое лицо.

А странник подкрался, оттолкнул Акулину да змея по голове лестовкой и ударил.

Взметнулся змей и рассыпался просом, а странник петухом обернулся — зерна клевать.

Не дала ему, упала на петуха Акулина, ухватила за крылья и в избу поволокла.

— Оборотень, — закричала Акулина, — рубите ему голову! [13, 86].

Страннику-петуху удалось освободиться из рук Акулины, но его поймали другие. Она схватила топор и хотела рубить петушину голову на пороге, но вдруг рука ее застыла. «Пропали стены. Вместо деvушек — березы в инее, парни — ели, а Акулина — ива плакучая, вся в сосульках» — такими волшебными превращениями закончились посиделки и судьба одержимой роковой страстью главной героини сказки. А странник в своем человеческом облике, сидя на пне, улыбался, и глаза его сияли. Он поднял со снегу петушиное перо, пустил его по ветру и крикнул во весь голос: «Лети, перышко, где сядешь, туда и я скоро приду; много еще мне исходить осталось, увертлив змей, не пришло его время».

В своем письме Мария Леонтьевна объясняла племяннику также другие народные верования:

«А еще есть легенда и убеждение, что ужи привораживают коров и сосут их молоко. И эта корова перестает давать молоко и от любви и тоски по ужу делается как скелет. Такую корову спасти невозможно: «Горе горькое, погибла коровушка»... «Любить» — это слово стыдное, не хорошее, означает грех, любить полюбовниц. «Жалеть» — это хорошая любовь, чистая. «Она его жалеет» — по-нашему, сильно и хорошо любит...» [8, 265].

В 1908 году Толстой написал своему отчиму А. А. Бострому: «Сейчас я очень много читаю по фольклору, по истории» [15,15]. В. В. Петелин отмечает, что годом раньше молодой писатель часами просиживал над сборниками народной поэзии, собраниями русских сказок, постигая глубины народного языка. Здесь попутно упомянем, что до 1907 года в Российской империи были уже изданы такие сборники сказок, как *Великорусские сказки* И. А. Худякова (1860–1862), *Народные русские сказки* А. Н. Афанасьева (1864), *Сказки и предания Самарского края* Д. Н. Садовникова (1884) и *Красноярский сборник* (1902). По словам Петелина, Толстой именно тогда стал писать свой «поэтический лирико-эпос, о чем сообщил в письме тетушке Марии Леонтьевне Тургеневой, но ничего из написанного в то время не сохранилось. Видимо, все это было только подготовительным материалом и не представляло самостоятельной ценности» [8, 260–261].

Большой, настоящей школой являлось для А. Толстого знакомство с сокровищницей национального фольклора, утверждает В. И. Баранов. Именно фольклор был наиболее сильным «реактивом», активизировавшим не тронутые дотолы пласты художнического таланта А. Толстого. Фольклор в высшей степени соответствовал самой природе его дарования [2, 11].

Обращение Алексея Толстого к фольклору было, по замечанию В. Р. Щербины, и исторически закономерным, так как после революции 1905 года в различных кругах русской интеллигенции резко повысился интерес к устному народному творчеству, а его трактовка находилась в прямой зависимости от идейных позиций той или иной литературной группы [14, 19]. «Писатель отмечал, — пишет далее этот исследователь, — что в знакомстве с устным народным творчеством ему вначале помогли А. Ремизов, М. Волошин, В. Иванов. Но нет оснований всецело связывать работу А. Н. Толстого в

этой области с его символистско-акмеистским окружением, хотя, конечно, оно во многом еще определяло его интересы и взгляды» [15, 29].

Здесь возникает вопрос о силе фольклорной поэтики, которая заставляла художника слова искать опору в народном творчестве, в его настоящем и прошлом. В. П. Скобелев утверждает:

«Именно в этом направлении предпринял художнический поиск А. Н. Толстой. Увлеченное изучение фольклора (...) привело к осознанным попыткам проникнуться мифом, сознательно стать на точку зрения коллективного мифологического сознания. Это выразилось в создании им нового лирического цикла, написанного по фольклорным мотивам русского и других славянских народов. Писавшийся с сентября 1907 по октябрь 1909 года цикл составил книгу *За синими реками* (1910)» [10, 17].

О книге этих стихотворений 60-летний Толстой писал: «От нее я не отказываюсь и по сей день, (...) это результат моего первого знакомства с русским фольклором» [12, 84]. В этом сборнике есть опозитизированные старинные представления народа о природе, языческие верования, развернутые образы русских полей, лугов, лесов и рек, с их влекущей красотой и пугающей таинственностью — русалками, ведьмами, лешими и другими суеверными представлениями славян (сказочное переплетается с реальным). Пейзажи в цикле образуют календарь времен года и суточный круг времени; почти в каждом стихотворении имеется образ сияющего над землей солнца как основы жизни. Нарисованы и картины земледельческих работ: сенокоса, жатвы, молотбы, пахоты и деревенской праздничности, с ее обрядовыми песнями, хороводами, гаданиями девушек и т. п. Находим также стихотворения с древнерусскими сюжетами — первые свидетельства интереса А. Н. Толстого к истории.

В лирическом сборнике *За синими реками* заметно, констатирует В. Р. Щербина, «скрещивание двух противоположных по своей природе линий — искреннего художественного постижения автором богатства устной народной поэзии и модного символистско-акмеистского влияния, стилизаторства под фольклор» [15, 29]. В рецензии на эту книгу В. П. Полонский-Гусин (будущий Вяч. Полонский) подчеркнул, что она не только «поэтична, музыкальна», но и «местами стихийна». «Стихийность» эта связана с поэтизацией общенародного мифологического сознания:

«Толстого влечет к себе далекое прошлое славянства (впрочем, не только славянства), — писал критик, — его седая древность, когда природа, загадочно непонятная, была густо населена затейливыми созданиями человеческой фантазии. Мифологию эту, правда, довольно бедную, весь этот узорчатый цветной мир переносит он на свои поэтические страницы, и часто мелькают на них шишиги лесные, и лешаки, и мавки-русалки, и ведьмы, и змеи...» [10, 18].

О стихотворении *Приворот*, в котором есть строки:

О дубовую стволину
 Чешет спину лесовик.
 (...)
 Ведьмы ловят месяц белый, —
 В черных космах, нагишом...
 ... И в осоке загнусили
 Длинношеие коты...
 Машут сосны, тянут лапы,
 Крылья бьют по голове...
 Одноногие арапы
 Кувыркаются в траве [10, 23],

В. П. Скобелев пишет, что в нем имеется, с одной стороны, «традиционный набор фольклорной нежити»: лесовик, ведьмы, а с другой — в изображении их «есть та наглядность, та изобразительность, которая чужда устной словесности». Ученый утверждает:

«Перед нами детализованность изображения, которая представляет собою некое «прибавление» к фольклорному первоисточнику. Можно сказать, что эта особенность характеризует книгу *За синими реками* в целом. Тем самым автор, опираясь на мифологическое художественное сознание, стремясь передать коллективное народное мироощущение и мироотношение, вместе с тем не только не утрачивал, но обретал свое индивидуально-авторское «я», свою писательскую, художественную неповторимость» [10, 23].

Мы не случайно столь пристальное внимание уделили тому лирику А. Н. Толстого *За синими реками*; тематика и поэтика его будущих *Сорочьих сказок* по-своему являлись его продолжением. Это касается их мифологической основы (особенно в тех, которые позднее автор назвал *Русалочьими*), образности и стиля.

Первые свои опыты работы над сказочной прозой А. Н. Толстой опубликовал отдельной книгой в 1910 году. Это были *Сорочьи сказ-*

ки (Санкт-Петербург, издательство «Общественная польза»), с посвящением жене С. И. Дымшиц. В сборник вошла 41 сказка и он не был еще разделен на циклы *Сорочьих* и *Русалочьих сказок*. Разделение было произведено в 1923 году в сборнике *Приворот*. Оба цикла, в основном, предназначены взрослым, но многие сказки нашли живой отклик и у детей. Здесь отметим, что названия этих циклов лишь условно связаны с повествующим субъектом, что якобы в первом из них рассказ ведет Сорока, а во втором — Русалка или Русалки. Их наименование довольно произвольно, но обе части сказок открываются заглавными произведениями, соответственно — *Сорока* и *Русалка*. Добавочно в нескольких *Русалочьих сказках* героинями, главными или второстепенными, на самом деле являются русалки.

После выхода *Сорочьих сказок* поэт Максимилиан Волошин написал в журнале «Аполлон»:

«С настоящей книгой хочется уединиться в молчании, или, в крайнем случае, для того, чтобы убедиться в ее ценности, прочесть несколько страниц вслух... Поэтому о *Сорочьих сказках* Алексея Толстого не хочется — трудно говорить. И это самая большая похвала, которую можно сделать книге. Она так непосредственна, так подлинна, что ее не хочется пересказывать — ее хочется процитировать всю с начала до конца. Это одна из тех книг, которые будут много читаться, но о них не будут говорить...» [4, 23].

И действительно — о *Сорочьих* и *Русалочьих сказках* написано не так уж много. Правда, это не самая главная и известная книга Алексея Толстого; она остается в тени таких крупных произведений писателя, как *Хождение по мукам*, *Петр Первый* или романы, повести и рассказы цикла *Заволжье*.

Для того чтобы понять природу *Сорочьих* и *Русалочьих сказок* А. Н. Толстого, необходимо разграничить, что именно следует в них отнести к фольклору и что — к художественной литературе. Не претендуя на совершенно четкий характер этого разграничения (да и вряд ли это возможно!), мы позволим себе указать на самые яркие проявления бытования этих двух пластов в сказках обоих циклов.

В. Я. Пропп подчеркнул, что фольклор и искусство (в данном случае — литература) различаются, во-первых, своими социальными корнями («Под фольклором понимается творчество социальных низов всех народов, на какой бы ступени развития они ни находились») и, во-вторых, генезисом фольклорных произведений, так как «(...) ли-

тературные произведения всегда и непременно имеют автора. Фольклорные произведения же могут не иметь автора, и в этом — одна из специфических особенностей фольклора» [9, 58]. Другие признаки своеобразия фольклора, отмеченные Проппом в этой статье, сводятся к области соприкосновения народного творчества с историей и этнографией; отсюда — подлинная природа фольклора как сферы творчества исчерпывается двумя первыми названными чертами.

Конечно, все эти основополагающие для традиционной науки о фольклоре признаки являются очевидными и бесспорными, но в решении поставленного вопроса нас интересует, прежде всего, эстетическое начало обоих видов творчества. О фольклорных произведениях польский ученый Р. Лужны пишет:

«Będąc wyrazem wspólnej ludowej mądrości, doświadczenia oraz wiedzy o otaczającym świecie, mówią one o tym kręgu zjawisk w sposób dla ludowego twórcy właściwy a dla określonego odbiorcy dostępny, ale zgodny z ogólnymi *zasadami artystycznymi sztuki słowa*, korzystając z różnych kategorii estetycznych, konwencji rodzajowo-gatunkowych i stylistycznych środków obrazowo-artystycznych» [7, 10] (курсив. — Р. Л.).

Из приведенного высказывания следует, что фольклорные произведения выражают «общую мудрость», опыт и знания народа об окружающем его мире, что они рассказывают об этом круге явлений в форме, свойственной автору из народа (не вычлененному из среды) и доступной рецепиенту из этого сословия. Кроме того, они построены по принципам народной поэтики, используя ее эстетические категории, жанровые особенности и художественные стилистические средства.

Литературные же произведения, добавим, как и всякие произведения искусства, получают свое истинное бытие только в том случае, если они отчуждаются от своих создателей, приобретают значимость и ценность независимо от их личности и жизненных позиций, их взаимоотношений с определенным социальным коллективом. И, если в фольклорных произведениях эстетическая их функция отодвигается, по сути дела, на второй план, то в произведениях искусства именно она является главной.

В литературе, как и в фольклоре, сказки различаются по тематике (сказки о животных, волшебные, бытовые), по своему пафосу (героические, лирические, юмористические, сатирические, философские, психологические), по близости к другим литературным жанрам (сказ-

ки-новеллы, сказки-повести, сказки-притчи, сказки-пьесы, сказки-пародии, научно-фантастические сказки, сказки абсурда и др.).

Принципом классификации в этом аспекте интересующих нас произведений А. Н. Толстого может являться причисление *Сорочьих сказок* к сказкам о животных (с некоторыми исключениями), а *Русалочьих* — к волшебным. Оба цикла, в основном, предназначены взрослым, но многие сказки нашли отклик также у детей.

В фольклорных сказках о животных действуют, кроме них, и птицы, и рыбы, и насекомые, а в некоторых — и растения. В. Я. Пропп в указателе, приложенном к третьему тому русских народных сказок А. Н. Афанасьева (1957), выделил шесть групп сказок этого вида: 1) сказки о диких животных; 2) сказки о диких и домашних животных; 3) сказки о человеке и диких животных; 4) сказки о домашних животных; 5) сказки о птицах, рыбах и др.; 6) сказки о прочих животных, растениях и др.

О цикле *Сорочьих сказок* С. Г. Боровиков заметил, что определить круг его тем и образов почти невозможно, «да и понятия *тема* и *образ* очень уж не вяжутся с этими, как назвал их всю жизнь ревниво относившийся к Толстому И. А. Бунин, «ловко сделанными в *русском стиле* пустяками». Не стоит искать в них глубокого социального, а тем более политического смысла, аллегорий и намеков (такие попытки делались: например, И. И. Векслер сближал их со сказками Щедрина. — С. Б.). В них нельзя искать даже нравоучения, басенной морали» [3, 19].

Другое в этих сказках увидел В. П. Скобелев. Он заметил:

«Мир здесь пронизан нормативным фольклорным сознанием, чуждым какой бы то ни было двойственности в моральных оценках. За жадность здесь сурово наказывается Сорока, за непроходимую дурость — Козел; усилиями всей лесной живности изгоняется из леса Лиса; знаменательно, что все ее помыслы сосредоточены на злом деле — она даже во сне смотрит «воровские сны» [10, 26].

Как это изобразил автор?

Сорока из одноименной сказки обманула синичку, сказав ей, что медовые калачи и пряники с начинкой растут «у черта на куличках», а не за калиновым мостом на малиновом кусту; она каждое утро кормилась ими и приносила своим детенышам. Но ложь была обнаружена: «Неправду ты говоришь, тетенька, — пискнула синичка-птичка, — у черта на куличках одни сосновые шишки валяются, да и те пустые». Опасаясь, что синичка выследит, куда она ежедневно летает,

сорока-белобока «пожадничала» — «съела и калачи медовые, и пряники с начинкой, все дочиста». У нее разболелся живот; она еле-еле доплелась домой, растолкала сорочат и легла, охая от боли. На вопрос синички: «Что с тобой, тетенька? Или болит чего?» — сорока вновь сказала неправду: «Трудилась я, истомилась, кости болят». Но синичка догадалась, какая настоящая причина недуга «тетеньки»; посоветовала ей принять целебное средство — траву Сандрит, растущую у «черта на кулижках». Сорока-белобока не стала туда летать, зная, что там, «на кулижке», есть только «одни сосновые шишки, да и те пустые». Она затосковала.

«И с боли да тоски, — закончил сказку Толстой, — на животе сорочьем все перья повывлезли, и стала сорока — голобока.

От жадности» [13, 92].

Козел из сказки с таким же названием увидел в поле тын, разбежался и ударил в него рогами так неудачно, что один у него отлетел. А под тыном находилась собачья голова, в который сидел толстый жук с одним рогом посреди лба. Жук заверил козла, что с одним рогом в быту «сподручнее» и пригласил его жить к себе. «Полез козел в собачью голову, только морду ободрал», а жук, с презрением к тому, что он лазить не умеет, «крылья раскрыл и улетел». Козел прыгнул за ним на тын, но сорвался и повис на нем. Мимо тына проходили полоскать белье «бабы» — они «сняли козла и вальками отлупили». Домой козел возвращался в молчании — «без рога, с драной мордой, с помятыми боками».

«Смехота, да и только» — сказал в заключение автор [13, 93].

В сказке *Лиса* восторжествовала справедливость; нечистая совесть хищницы заставляла ее во всех лесных звуках улавливать угрозу собственной безопасности:

«— Тук-тук-ту-к, — застучал дятел клювом по коре.

И лиса увидела сон — будто страшный мужик топором машет, к ней подбирается.

Еж к сосне подбегает, и кричит ему ворона:

— Карр еж!.. Карр еж!..

«Кур ешь, — думает она, — догадался проклятый мужик».

А за ежом ежиха да еженята катятся, пыхтят, переваливаются...

— Карр ежи! — заорала ворона.

«Караул, вяжи!» — подумала лиса, да как спросонок вскочит...» [13, 94].

Расправа лесных животных с лисой произошла и «физически»: ежи ее иголками в нос кололи («Отрубили мой нос, смерть пришла, — ахнула лиса и — бежать»), а дятел прыгнул на нее «и давай долбить лисе голову».

«С тех пор, — читаем в финале сказки, — лиса больше в лес не ходила, не воровала.

Выжили душегуба» [13, 94].

К этим произведениям вполне применимо такое определение их героев: «Действующие в них героини-животные показаны в сугубо схематических изображениях, подчеркнутых названиями и эпитетами. Они являются, как будто, обобщениями некоторых человеческих черт, создают характеры-типы (...)» [7, 189].

Так же дело обстоит и в некоторых других «анималистических» сказках-притчах «сорочьего» цикла. Еж из одноименной сказки, которого, по своей неопытности и глупости, лизнул теленок, стал считать себя героем. Он сообщил ежихе: «Я огромного зверя победил, должно быть, льва!» Про его храбрость пошла слава «за синее озеро, за темный лес»: «У нас еж — богатырь, — шепотом со страху говорили звери» [13, 93]. Мышка в произведении с таким же заглавием «царапнула нос о шишку, да с перепугу — нырь в снег, только хвостом вильнула. И нет ее». Эта «маленькая неприятность» с шишкой спасла ей жизнь, ибо за нею охотился хорь, который от досады на свою неудачу «даже зубами скрипнул». «И побрел, побрел хорь по белому снегу. Злющий, голодный — лучше не попадайся». Сама же мышка, — заключил притчу автор, — «ничего и не подумала об этом случае, потому что в голове мышинной мозгу меньше горошины» [13, 92]. В очередной сказке сова жестоко мстит дикому лесному коту за поеденных своих детенышей (*Сова и кот*). Сытый хищник заснул в гнезде, а она, прилетев, «все поняла». «Обняла сова кота лапами и выпила глаза его./ Клюв о шерсть вытерла и закричала:

Совят!

Семь, семь.

Совят!

Кот съел» [13, 96].

Заглавный герой сказки *Заяц*, существо безобидное и трусливое, спрятался от волка в дупле старой сосны, кстати — по ее же приглашению. Но «налетел лохматый буран, подхватил белые сугробы,

кинул их на сосну», от чего та «крякнула и сломалась». Падая, она «до смерти зашибла» серого волка. «А заяц из дупла выскочил и запрыгал, куда глаза глядят». Могут удивлять, в контексте упомянутого В. П. Скобелевым «нормативного фольклорного сознания», последние слова этого произведения:

«Сирота я, — думал заяц, — была у меня бабушка-сосна, да и ту замело...»

И капали в снег *пустяковые заячьи слезы* [13, 95] (курсив мой. — Х. Г.).

Нам кажется, что употребленное слово «пустяковость» относится ко всей рассказанной истории; природа стихийна и непредсказуема — заяц же в своей печали смешон.

Более сложной структурой, чем представленные выше, отличается группа сказок со скрытым подтекстом. В них, наряду с фольклорным сказителем — носителем устной сказовой речи, — участие принимает и литературный рассказчик (в изложенных сказках, кроме притчи *Сова и кот*, слышен только в их окончаниях).

В сказке-аллегории под заглавием *Мудрец* старый петух не подвергся всеобщей панике среди кур, вспыхнувшей после того, как свинья сказала им о намерении хозяйки в этот день «накормить гостей курятиной». Он был озабочен лишь вопросом о дожде (пойдет или не пойдет?) и к самой опасности отнесся по-философски:

«— Куры, не бойтесь, от судьбы не уйдешь. А я думаю, что дождь будет. Как вы, свинья?» (этой было «все равно»).

— Боже мой, — заговорили куры, — вы, петух, предаетесь праздным разговорам, а между тем из нас могут сварить суп.

Петуха это насмешило, он хлопнул крыльями и кукарекнул.

— Меня, петуха, в суп — никогда!» [13, 97].

Но именно он первым попал под хозяйкин нож.

О «втором слое» этого произведения В. П. Скобелев пишет:

«В сказке *Мудрец* не только страдает петух из-за своей традиционной тупости, но и отчетливо слышна ирония в адрес разума, пытающегося сосредоточиться на вопросах, решение которых от этого разума все равно не зависит. Волокут петуха в суп, а он все думает: «Пойдет дождь или не пойдет?», и как закономерный итог выступает в финале собственно авторское, ироническое: «И, как жил он, так и умер, — мудрецом». Мужество петуха, озабоченного общими проблемами бытия даже в момент собственной гибели, оборачивается

протivoестественностью и глупостью: образ «мудреца» приобретает, таким образом, емкий иронический подтекст» [10, 31].

В жизни всего можно добиться — надо только уметь обратиться в свою пользу неблагоприятные обстоятельства и собственные «пороки». Такой вывод можно сделать из сказки *Верблюды*, в которой заглавной героиней, презираемый всеми обитателями скотного двора за нелепый вид и гонимый от пищи («Ну, ты, долговязый, убирайся от колоды!»; «Плюется очень верблюд-то, хоть бы издох...»), услышал, как возвращающийся в гнездо воробей «пискнул мимоходом»: «Какой ты, верблюд, страшный, право!». Тут он сразу сообразил, «как устроить, чтобы уважать его на скотном дворе стали»; «заревел, словно доску где сломали», «шею вытянул, потрещал губами, замотал тощими шишками:

— А посмотрите-ка, какой я страшный... — и подпрыгнул.

Уставились на него мерин, корова и овцы... Потом как шарахнутся, корова замычала, мерин, оттопырив хвост, ускакал в дальний угол, овцы в кучу сбились [13, 107].

Когда верблюд еще сильнее стал губами трепать и громче кричать: «Ну-ка, погляди!» — «все, даже жук навозный, с перепугу со двора устрекнули».

А он засмеялся и подошел к колоде с вкусным месивом, сказав про себя:

— Давно бы так. Без ума-то оно ничего не делается. А теперь поедим вводю... [13, 107].

В сказке *Картина* свинья написала «ландшафт» — «в грязи обвалялась, потерлась потом грязным боком о забор — картина и готова». Она гордилась своим «шедевром» и с удовольствием выслушивала похвалы:

«Пришли индюшки, шейками покивали, сказали:

— Так мило, так мило!

А индюк шаркнул крыльями, надулся, даже покраснел и гаркнул:

— Какое великое произведение!..

Прибежал тощий пес, обнюхал картину, сказал:

— Недурно, с чувством, продолжайте, — и поднял заднюю ногу» [13, 110].

Один лишь скворец критически отозвался об ее произведении («Плохо, скучно!»), но свинья его прогнала.

Когда она лежала на боку и, похрюкивая, выслушивала восторженные отзывы, пришел маляр, пхнул ее ногой и стал красить забор.

«Замазан красной краской *шедевр*, созданный свиньей, вся ответственность скотного двора утешает свинью, — вскрывает подоплеку случившегося в сказке В. П. Скобелев, — но автор знает то, что еще неведомо ни утешителям, ни утешаемой. Дело поправимое: свинья способна написать много таких *шедевров* — так много, что никаких маляров не хватит. *Я не переживу горя!* — восклицает свинья, но автор вместе с быком-резонером придерживается иной точки зрения: *Врет она... переживет*» [10, 31].

Итак, суть притчи *Картина* кроется в аллегорическом изображении бездарности, глупости и самодовольства, которым в обществе, по словам того же исследователя, «суждено бесконечно долгое, если не сказать вечное, существование».

Отрицательные стороны человеческой природы А. Н. Толстой обличил также в сказке-аллегии *Гусак*. Ее главный герой, злой и агрессивный гусак (он «на лету, с шипом, выхватил галке перо из хвоста»; «работника за икры, с вывертом, щипом щипал, хватом хватал»; «зайдя сзади, ущипнул стряпуху») не только индивидуалист и эгоист («гусак к корыту подбежал, отогнал кур да уток, сам наелся, детей накормил»), но и узурпатор, стремившийся навязать свою волю всем обитателям птичьего двора.

Взбежал гусак на пригорок, белым крылом махнул, и крикнул:

— Птицы, все, сколько ни есть, летим за море! Летим! [13, 98–99].

За море мог полететь только он — сильный и равнодушный ко всему и всем (его потом взяли с собой дикие гуси). Остальных же его призыв застал врасплох:

«За ним прыгнули гусенята и тут же попадали — уж очень зобы понабили. Индюк замотал сизым носом, куры со страху разбежались, утки, приседая, крикали, а гусыня расстроилась, расплакалась — вся вспухла.

— Как же я, как же я с яйцом полечу!» [13, 99].

Потому — как издевательство над ними прозвучали последние слова гусака: «Гуси, куры, утки, не поминайте лихом...» [13, 99].

Сказку *Муравей* Алексей Толстой закончил таким пояснением: «Все это случилось темной ночью, после дождя, в топучих болотах, посреди клумбы, около балкона». Но размеры пространства для ее героев-насекомых отнюдь не такие:

«Ползет муравей, волокнет соломинку.

А ползти муравью через грязь, топь да мохнатые кочки; где вброд, где соломину с края на край переметнет да по ней и переберется.

Устал муравей, на ногах грязища — пудовики, усы измочил. А над болотом туман стелется, густой, непролазный — зги не видно» [13, 104].

Заблудившемуся муравью не помог светлячок; тоже уставший, он предпочел заполнить в колокольчик и в нем светить своим фонариком («колокольчик просвечивает, светлячок очень доволен»). Это и стало причиной ссоры между ними — рассердившийся муравей «стал у колокольчика стебель грызть», а светлячок принялся им звонить.

И сбежались на звон да на свет звери: жуки водяные, ужишки, комары да мышки, бабочки-полуношницы. Повели топить муравья в непролазные грязи [13, 104].

Муравей был отпущен лишь после того, как обещал нацедить зверям «муравьиного вина». А когда те охмелели и «вприсядку пустились», он попытался бежать. Тогда поднялся писк, шум и звон, пробудивший старую летучую мышь, спавшую «под балконной крышей кверху ногами». Она «сорвалась, нырнула из темени к светлomu колокольчику, прикрыла зверей крыльями да всех и съела».

Ссора ночных насекомых, их веселье и их всеобщая гибель в сказке *Муравей*, — отмечает В. П. Скобелев, — иронически проецируется на масштабы бытия: оказывается, что грандиозная катастрофа произошла «(...) посреди клумбы, около балкона» [10, 31].

Добавим, что прием контраста «масштабов бытия» Толстой успешно использовал в сказке *Великан*. В ней мельников внучонок Петька — он и являлся этим «великаном» — спас от зверей-монстров (мышь — «Крымзы двузобой», жука — «Носорога» и муравья — «Индрика-зверя») целый городок маленьких человечков и их царя. Запросто так — спас. В городке от радости во все колокола зазвонили, а Петька поскреб стриженный затылок и пошел рыбу («кита») доуживать.

Несмотря на иногда грустные финалы, как в сказках *Мудрец* и *Муравей*, а также в *Горшке*, где заглавный герой, по сути дела, совершил самоубийство, и в сказке о березке Люлиньке, срубленной жестоким топором (*Топор*), на первый план в произведениях «сорочьего» цикла, в любой их структурной части, выдвигаются непринужденность повествования, фантазия, насмешливая наблюдательность, ирония и т. п. Вот, например, экспозиция сказки (*Воробей*):

«На кусту сидели серые воробьи и спорили — кто из зверей страшнее. А спорили они для того, чтобы можно было погромче кричать и суетиться. Не может воробей спокойно сидеть: одолевает его тоска» [13, 129].

Или описание ее героя (*Мерин*):

«Жил у старика на дворе сивый мерин, хороший, толстый, губа нижняя лопатой, а хвост лучше и не надо, как труба, во всей деревне такого хвоста не было» [13, 105].

Или сказка в целом (*Рачья свадьба* в восприятии С. Г. Боровикова):

Грачонок попросился на рачью свадьбу, приехал на спине окуня, а гости испугались и — в разные стороны. (...) И все. Смысл? Да есть ли он? Зато есть потешные подробности, какая-то скоморошья придурковатость: Рак-жених держал невесту за усище, кормил ее мухой. «Скушай», — говорит жених. «Не смею, — отвечала невеста, — дяденьки моего жду, окуня» [3, 19].

В цикле *Сорочьих сказок* есть сочинения, в которых выступают одушевленные и очеловеченные предметы: обувь, игрушки и рисунки (*Прожорливый башмак*), домашняя утварь (*Горшок*), орудия труда (*Топор*) и одежда — в сказке *Порточки*; забавная история о том, как «бедовые» внучата — Лешка, Фомка и Нил — отказались надевать единственные на них троих синие порточки из-за того, что «те были с трухлявой ширинкой». «А порточки соскочили с гвоздика и сказали с поклоном:

— Нам, трухлявым, с такими привередниками водиться не придется, — да шмыг в сени, а из сеней за ворота, а из ворот на гумно, да через речку — поминай как звали» [13, 103].

Это, в основном, произведения для детей. Лучшим из них является сказка *Фофка*, в которой повествование ведется от имени ребенка. В ней автор представил игру брата и сестры в страшных «фофок» (цыплят с наклеенных в детской комнате обоев). Ночью «фофки» оживали и «цапали» детей за носы. Но маленькие герои победили их купленными у «госпожи Пчелы» кнопками.

«(...) Зина приколола Фофку кнопкой к стене. И так приколола быстро и ловко, — не пикнул, ногой не дрыгнул. Всех было шестнадцать Фофок, и всех приколола кнопками Зина, а собачкам — каждой — носик помазала вареньем» [13, 145].

Мир детства, своеобразие детского воображения, миропонимание и мирозерцание ребенка — все это передано в сказке *Фофка* и близ-

ких ей по характеру произведений (*Прожорливый башмак*, *Грибы*, *Маша и мышки*, *Снежный дом*, и др.) с каким-то небывалым «детским» чувством жизни, глубоким знанием психики ребенка и его поведения. Не по воспоминаниям ли собственного детства автор запечатлел эти истории? В. В. Петелин в своей книге привел такой эпизод из жизни маленького Толстого:

«Алеша робко подошел к тете, волоча за собой игрушечную лошадь.

— Это что такое? — спросила тетя Маша, показывая на продраный живот лошади и напиханное в том месте сено.

— Знаешь, как ни кормлю, она все не ест... Я так уж выдумал ее кормить. Вот те лошади, — и Алеша показал за окно, где стояли лошади, — едят и пьют, а эта нет... И стал лить в дырку своей лошади воду.

— Да она ведь игрушечная и вся размокнет у тебя, — вмешалась Александра Леонтьевна.

Алеша с удивлением посмотрел на мать.

— Разве? А ведь она жить хочет» [8, 58].

В сказке *Прожорливый башмак* все игрушки в детской боялись лежащей под комодом страшной картинки — «рожи с одними руками». Она сошла с бумаги и стала бегать по комнате, приводя в ужас ее обитателей: «Куклы тотчас упали без чувств, и паровоз увез их под кровать, лошадь встала на дыбы, потом на передние ноги, и из шеи у нее вывалился чулок, собачки притворились, что ищут блох, а генерал отвернулся — так ему стало страшно, и скомандовал остаткам войска:

— В штыки!» [13, 136].

Свиристкам «рожи» не было предела; она даже грозилась, что «примется за ребятишек» и их няньку! Но, испугавшись круглой луны, рожа, пляясь, попала в разинутый рот нянькиного башмака, который проглотил ее. И тут, в истинно «детском духе», дана Толстым радостная картина восстановления мира игрушек, погибших или пострадавших во время боя с «рожей»; политые пожарным водой из бочки, «ожили генерал, и солдаты, и пушки, и собаки, и куклы, у медведя зажила лапа, дикая лошадь перестала брыкаться и опять проглотила чулок, а комар слетел с карниза и затрубил отбой» [13, 137]. А ужасная «рожа»? Выплюнутая башмаком («Уж больно ты, рожа, невкусная»), она вновь вошла в картинку и уже никогда не выходила из-под комода. Бывало ночами, ворочанием глаз, еще пугала пробегающего вблизи медвежонка или едущих на паровозе кукол.

В сказке *Грибы* мальчик Иван и его сестра Косичка бежали от строгой мамы в лес, где могли вволю лазать по деревьям и кувыряться в траве. Устав и проголодавшись, они решили поесть грибов, но те, кроме коварного Мухомора, стали жаловаться, что им больно, когда их едят. Как только дети открыли рты, чтобы его надкусить, съедобные грибы встали на их защиту — начали «красный гриб колотить — колошматить» за то, что он «ребятишек травить удумал...». И после того как Мухомор лопнул, оставив после себя лишь «мокрое место» с ядом, от которого «даже трава завяла», «все грибы до единого к Ивану да Косичке, один за другим, скок в рот — проглотились» [13, 100]. Дети наелись «до отвала» и заснули, а вечером домой привел их заяц; ему обрадованная мать дала капустный лист («Ешь, барабанщик!...»).

Одна фраза-шутка, сказанная невзначай няней — «Спи, Маша, глаза во сне не открывай, а то на глаза кот прыгнет» — родила в воображении маленькой героини сказки (*Маша и мышки*), а затем, в ее сне, целую вереницу образов, пугающий ночной кошмар. Звезды превратились в белых мышей, бегающих вокруг месяца, под которым задымилась труба. Из этой трубы «ухо вылезло, потом вся голова — черная, усатая». Перепуганные мыши спрятались, а черный кот мягко прыгнул в окно и стал ходить по спальне большими шагами, волоча за собой хвост, и все приближался к кровати. Из его шерсти сыпались искры. «Глаза бы только не открыть», — подумала Маша, но они сами по себе разлеплялись. Кот же вскочил на ее грудь, уперся в нее лапами, вытянул шею и стал вглядываться в ее лицо. Девочка шепотом стала призывать нянюшку, но напрасно. Кот сказал, что няни уже нет, что он съел ее вместе с сундуком, на котором сидела. И громко чихнул.

Крикнула Маша, и все звезды-мышы появились откуда ни возьмись, окружили кота; хочет кот прыгнуть на Машины глаза — мышы во рту, жрет кот мышей, давится, и сам месяц с трубы сполз, поплыл к кровати, на месяце нянькин платок и нос толстый... [13, 112].

Вдруг — все это исчезло. На сундуке, как и прежде, сидела толстая нянька, которая «выводила носом сонные песни». А Маша подумала, что кот выплюнул няньку и сундук, и за это поблагодарила и «месяц», и «ясные звезды».

По Алексею Толстому, пишет О. Виноградова, сказка — это то, что происходит, когда няньки и стряпухи заваливаются на свои сундуки и лежанки и начинают выводить носами *сонные песни*. Тогда звезды в окне превращаются в мышей и спускаются к детским кроваткам от-

гонять страшилищ-котов, с обоев начинают соскакивать клювастые узоры-воспитатели, усталая посуда (сказка *Горшок*. — Х. Г.) ворчит между собой и горестно хватается за разбитые бока [16].

К произведениям для детей можно отнести и первую сказку А. Н. Толстого *Полкан*, напечатанную еще в 1903 году в детском журнале «Тропинка». Греющийся на весеннем солнце ленивый и трусливый пес с такой кличкой увидел страшный сон: глубокой ночью, когда он, как всегда в эту пору, сидел на цепи, жулики-волки «пошли кругом по двору и начали все воровать». Украли телегу, украли колодец и принялись за «самое главное» — за него. От испуга он сорвался с цепи «и помчался вдоль забора, кругом по двору», но впал в раскрытую зубастую волчью пасть. Тут Полкан проснулся, проверил, стоит ли на своем месте телега, понюхал колодец. «И со стыда, — закончил рассказ автор, — поджал пес Полкан хвост да боком в конуру и полез. Рычал» [12, 126].

Мотив сна автор использовал также в стихотворной сказке *Кот сметанный рот*.

Видит кот приятный сон:
На скамейке, у окон —
Из большого чана
Льет сметана...
Тут и сливки, — целый пруд...
Лижет кот и там и тут,
Съесть все это хочет,
Лапы мочит [13, 146].

Увидев спящего кота, мыши стали «разбойничать» — шмыгали по лавке, утащили и обглодали свечку, а одна даже, та, которая померещилась ему в сметане, укусила его в нос:

Мышь кота за морду — хвать,
И в сметану — прыг опять... [13, 147].

Кот проснулся. Нос у него «горел» от укуса, как он подумал, блошиного. Исчезли сметана и мыши. Те смеялись над ним в подвале.

Среди сказок для детей из «сорочьего» цикла найдем произведения, в которых авторская фантазия и полная свобода в подборе тем и персонажей существенным образом соприкасаются с фольклорным началом. Это, прежде всего, *Жар-птица* и *Снежный дом* — прозаические сказки с довольно развернутым эпическим сюжетом.

Уже само название сказки — *Жар-птица* — указывает на мифологическую ее подоплеку. Но Алексей Толстой старался не уводить далеко волшебство от реальности и всегда стремился «вжечь» одно в другое. Итак, царевна Марьяна, как многие дети, часто капризничала и плакала. Нянька Дарья купила на базаре канарейку в клетке, чтобы она своим пением веселила Марьяну, но сказала, что если только она заплачет, та непременно от нее улетит. Царевна от плача не воздержалась — и «птичка хвостом тряхнула, открыла клетку, шмыг за окно и улетела». Далее следует сказочная фантастика: поиски птички Дарья поручила великану Веньке «о четырех глазах», который съел не только горшок принесенной ему каши, но и сам «горшок съел, нашел нянькины башмаки и башмаки съел — такой был голодный, — рот вытер и убежал». Ловя канарейку, великан Венька напугал рыжим быком лютого медведя, который ее защищал, выпил отделяющее его от птички озеро («вместе с лягушками»), призвал аиста, чтобы тот квакающих лягушек вынул из его желудка, но по просьбе лягушиного царя прогнал его — за что получил от того «хрустальный сундучок», содержащий тучу с дождем и молнию.

Обрадовался великан, взял сундучок и дальше побежал за канареечной птичкой.

А птичка через темный овраг летит и через высокую гору, и великан через овраг лезет, и на гору бежит, пыхтит, до того устал — и язык высунул, и птичка язык высунула [13, 133].

Венька открыл сундук — сизая туча стала преследовать канарейку и, наконец, ударила в нее молнией, от чего «посыпались с нее канареечные перья, и вдруг выросли у птицы шесть золотых крыльев и павлиный хвост». Она превратилась в Жар-птицу. Ее, облитуую тучей «мокрым дождем», схватил великан, «сунул за пазуху и побежал к царевне Марьяне», которая без канарейки спать не хотела, «привередничала, губы надула сковородником, пальцы растопырила и хныкала» (здесь отметим, что подлинная народная сказка подобного типа изобразительных подробностей не знает). От обсохшей у Веньки за пазухой Жар-птицы в комнате стало светло, как днем; она расправила крылья и запела. Потом сделала «страшные глаза» и сказала:

— Вот что, никогда, Марьяна, не хныкай, слушайся няньку Дарью, тогда я в каждую ночь буду к тебе прилетать, петь песни, рассказывать сказки и во сне показывать раскрашенные картинки [13, 134].

И с тех пор царевна Марьяна больше не плакала, зная, что «каждую ночь будет прилетать к ней Жар-птица, садиться на кровать и рассказывать сказки».

А мальчику Петечке из сказки *Снежный дом*, уединившемуся в вырытой в сугробе яме из-за того, что ни кончанские, ни «свои» ребята не хотели с ним играть, приятно и весело проводить время помогли домовой и его дочь — «румяная девочка, в мышинной шубке, чернобровая, голубоглазая», с торчащей косичкой, перевязанной мочалкой. Она научила Петечку играть «в представленныши»; с тех пор дети «придумывали невесть что, где только не побывали, и так играли каждый день». Но кончилась зима, снежный дом стал таять, гости долго не появлялись. «Басом заревел Петечка», а явившаяся вдруг дочка домового сказала:

— Глупый ты, — вот кто. Весна идет; она лучше всяких представленнышей [13, 140].

Домовой на рыжем коне привез детей в лес — и «сам дальше по-скакал». А девочка сплела себе из желтых цветов венки, приложила ладони ко рту и крикнула: «Ау, русалки, ау сестрицы-мавки, полно вам спать!», на что, со всех сторон, откликнулись их голоса. Петечка же затосковал по своему любимому коту Ваське — «и кот явился, хвост трубой и глаза воровские горят». Эта сказка завершена такой картиной:

«И побежали они втроем в густую чащу к русалкам играть, только не в представленныши, а в настоящие весенние игры: качаться на деревьях, хохотать на весь лес, будить сонных зверей — ежей, барсуков и медведя — и под солнцем на крутом берегу водить веселые хороводы» [13, 141].

Еще в нескольких произведениях «сорочьего» цикла найдем образы персонажей (или упоминание о них) из славянской мифологии. Кот Васька из одноименной сказки получил железные зубы от колдуньи. Он, кстати, дорого поплатился за то, что поклялся отдать ей первый улов новыми зубами. Им оказался, пойманный по ошибке, его собственный хвост. «И стал кот — куций» [13, 96]. Петушкам же, вырезанным на деревянной ставне избушки бабы-яги, ночью, когда «проснутся в лесу древяницы и кикиморы, примутся ухать, да возиться», тоже хочется «ноги поразмять». «Соскочат со ставни в сырую траву, нагнут шейки и забегают. Щиплют траву, дикие ягоды. Леший попадется, и лешего за пятку ущипнут» [13, 105] (*Петушки*). Куры из

сказки *Куриный бог*, заметившие повешенный за мочалку около наста камень, «поклонились все сразу и закудахтали»:

— Батюшка Перун, охраняй нас молотом твоим, камнем грозовым от ночи, от немочи, от росы, от лисиной слезы [13, 09].

Повесить в курятнике этот круглый камень с дырой посередине велел хозяйке мужик; он вырыл его в поле сошником и сразу догадался, что это «куриный бог» (тотемический миф). И действительно — камень оказался заколдованным. За эту ночь он спас птиц от куриной слепоты («Камень раскачался и стукнул куриную слепоту, — на месте осталась»), от лисы, которая «приловчилась петуха за шейку схватить («ударил камень лису по носу, покати́лась лиса кверху ногами») и от молнии:

«К утру налетела черная гроза, трещит гром, полыхают молнии — вот-вот ударят в курятник.

А камень на мочалке как хватит по насесту, попадали куры, разбежались спросонок кто куда.

Молния пала в курятник, да никого не ушибла — никого там и не было» [13, 110].

Особую художественную форму имеет сказка *Синица*, в которой показана трагическая судьба княгини Натальи и ее близких. Героиня жила в днепровском богатом городище Крутояре, в великолепном тереме.

Ничего не жалел для Натальи, для милой своей хути, князь Чурил: выстроил терем посреди городища, на бугре между старых кленов; поставил на витых столбах высокое крыльцо, где сидеть было не скучно, украсил его золотой маковкой, чтобы издалека горела она, как звезда, над княгининой светлицей [13, 112].

Наталья очень любила своего мужа и трехлетнего сына Заряслава. Трагедия случилась, когда князь с дружинниками был на охоте — «Чудь белоглазая» захватила Крутояр и сожгла его. Многие жители были убиты или взяты в плен, а княгиня, с ребенком на руках, «кинулась с высокого терема. И убилась! И мертвыми руками все еще держала Заряслава, не дала ему коснуться земли». Княжич выжил; чужинцы решили отнести его на озеро к своему жрецу. И тут начались волшебные воплощения души княгини Натальи: она вылетела из своего разбитого тела «легкой бабочкой», стремясь к Богу, но «чем ближе ей, слаще, радостней — тем пронзительней боль, как жало невынутое» [13, 115–116]. Тревога за судьбу сына опустила ее обратно

на пепелище, повела в лес, где, превратившись в облако, она вошла в тело оленя и «помчалась навстречу охотникам». Пронзенный стрелой князя Чурилы («до самых перьев ушедшей в сердце»), олень ожил и, бежав, привел за собой погоню в лагерь язычников.

Здесь олень зашатался, опустил рога в мох и рухнул. Черная кровь хлынула из морды. И вылетела душа княгини, замученная второю смертью [13, 118].

Битва круторяцев с чудинцами длилась до полудня; погибли десять из сорока дружинников, «а врагов не считали, и Чудь побежала, но немногие ушли через болота». Чурил «умертвил на месте» их колдуна и освободил своего сына. Однако, из-за многих ранений, князь не выжил: «лежал мертвым, с лицом суровым и спокойным, в руке зажат меч» [13, 119].

Осиротевшему княжичу Заряславу «одною утехою» стала синяя синица. «Совсем ручная. Ест ли мальчик, она — скок и клонет из чашки. Играет ли, бродит ли по лугу — птица порхает около, на плечо сядет или падет перед Заряславом в траву, распушит крылья и глядит, глядит черными глазами в глаза. А то и надоест, — отмахнется он от нее: ну, что пристала?».

И не знает Заряслав, — поясняет автор, — что в малой, робкой птице, в горячем сердце птичьей душа княгини Натальи, родной маушки [13, 120].

Княжич рос. Однажды, после того, как он побился с мальчишками, синица хотела его ободрить — «прилегла к его груди, прижалась к тельцу». Заряслав взял ее в ладонь, все думая о предстоящей новой драке, и когда разжал пальцы — «в руке лежала птичка мертвая, задущенная». «Так в третий раз, — читаем в концовке сказки, — умерла княгиня Наталья светлой и легкой смертью. Все было исполнено на земле» [13, 121].

Произведение *Синица*, несмотря на то, что оно заметно тяготеет к разряду волшебных сказок, не содержит какую-либо конкретную информацию о месте и времени действия. Но оно богато историческими и этнографическими зарисовками и деталями. С их помощью Толстой представил достоверный образ древнерусской эпохи, с ее этническими конфликтами, нравами и обычаями племен, своеобразием быта и культуры. Вот что сказано, например, о дружине князя Чурилы:

«(...) сорок воинов стоит у его стремени; одни — сивые, в рубцах, вислоусые руссы, северные наемники, побывавшие не раз и под Ца-

реградом; другие — свои, поднепровские, молодец к молодцу, охотники и зверобои» [13, 113].

Вражеская Чудь (русское название нескольких финских народов. — *Х. Г.*) представлена в совершенно ином ключе:

«(...) народ со стен, дети, старики, — увидали великую силу людей, малых ростом, с рыжими космами, в шкурах: Чудь белоглазую. Пробиралась Чудь от дерева к дереву, окружала городище, махала дубинками и с того берега плыла через реку, как собаки» [13, 114].

Так же отрицательно, в духе *Повести временных лет*, изображены языческие верования чудинцев.

«Колдун, старикашка гнусный, залез в горелый пень, бормотал заклятья. Кишмя здесь кишела нежить и нечисть, хоронилась за стволы, кидалась в траву, попискивала, поерзывала. То чирикнет глазом, то лапой тронет, а то уйдет колом в землю, а вынырнет в омуте, посреди болота, состроит пакость и начнет хмыкать, хихикать.

Не любила Чудь смеха и шуток таких. Молчали, мясо вареное ели, остерегались» [13, 116].

В *Синице*, которая, на наш взгляд, своим содержанием и художественной формой больше напоминает историческую повесть, чем сказку, нашлось место и для такой бытовой зарисовки:

«Бывало, плывут по реке в дубах торговые люди, или так — молодцы пограбить, заваятся у гребцов колпаки, глядят: город не город — диво, — пестро и красно, и терем, и шатры, и башни отражаются в зеленой воде днепровской, — и начнут пригребаться поближе, покуда не выйдет на раскат князь Чурил, погрозит кулаком. Ему кричат:

— Ты, рвана шкура, слезай с раската, давай биться! И пошлют смеха ради стрелу или две» [13, 112–113].

Приведенные примеры — лишь часть запечатленных в сказке сведений о Древней Руси. Они, несомненно, являются свидетельством интереса А. Н. Толстого к истории своей страны, к истокам формирования русской нации и государства.

Как уже было сказано, *Русалочьи сказки* А. Н. Толстого можно приблизить к категории фольклорных волшебных сказок, о природе которых П. Я. Трояков пишет:

«Наиболее существенная отличительная особенность волшебных сказок — чудесный вымысел, в котором кроется весь эмоциональный заряд повествования, удивительная игра контрастов и полярностей. Чудесная фантастика — это, в сущности, художественная форма ре-

ализации общественного сознания народа, сложившегося на основе его отношения к исторической действительности, в рамках тех воззрений, которые обусловили бытование волшебной сказки» [14, 135].

В русской науке (уже с первой половины XIX века) народные произведения такого характера часто определялись термином «сказки мифологические» (И. П. Сахаров, П. А. Бессонов, О. Ф. Миллер, собиратель фольклора Е. Р. Романов и др.). Что же мифологическое в русских волшебных сказках? В книге *Русское народное творчество* перечислены такие их особенности:

«Во-первых, чудеса, которые происходят в сказках по воле персонажей, обладающих волшебными способностями, или по воле чудесных животных, или при помощи волшебных предметов; во-вторых, персонажи фантастического характера, такие как Баба-Яга, Кашей, многоглавый змей; в-третьих, олицетворение сил природы, например в образе Морозко, одушевление деревьев (говорящие деревья); в-четвертых, антропоморфизм — наделение животных человеческими качествами — разумом и речью (говорящие конь, серый волк)» [6, 112].

К числу наиболее популярных образов русской народной мифологии относилась русалка. В восприятии крестьян она всегда была связана с рекой, прудом; туда и завлекала путников своим чарующим смехом или пугала их диким хохотом. Эти и другие представления о русалках и, вообще, о существах из народной «низшей» мифологии послужили А. Н. Толстому своеобразным строительным материалом при создании фольклоризованных *Русалочьих сказок*.

«Едва ли не более важную роль, чем высшая мифология, — пишет И. В. Кондаков, — в жизни древних славян играла низшая мифология, окружающая человека буквально везде: дома, в лесу, у реки или озера, в поле, на болоте и т. д. Это домовые, лешие, водяные, полевые, русалки, вилы, кикиморы, банник, навьи и берегини, мары и моры, лихорадки. Одни из них покровительствуют человеку, оберегают его (домашние духи во главе с домовым, вилы, берегини), другие же, как правило, вредят ему или губят (водяные, русалки, лешие, мары и моры, лихорадки и др.), насылая болезни, заманивая в чашу или воду, «заблуждая» человека — в прямом или переносном смысле. Однако всех этих представителей низшей мифологии восточных славян более всего характеризует их *амбивалентность* (курсив. — И. К.) по отношению к человеку: если их рассердить, обидеть, задеть, то они мстительны и враждебны, если же их задобрить, упросить, принести

им жертвы, они становятся добродушными, отзывчивыми, помогают человеку или, по крайней мере, не вредят ему» [5, 78].

В открывающей цикл сказке *Русалка* — впервые напечатанной под названием *Неугомонное сердце* (*Сороцьки сказки*, 1910) — заглавная героиня сыграла в жизни деда Семена роковую роль. Он вынул ее из проруби и, подумав, что это рыба, принес домой и «вывалил из полы на стол». С радостью сказал рыжему коту: «Ну, (...) котище, поедим на старости до отвала, смотри...». А:

«На столе вытнула зеленый плес, руки сложила, спит русалка, личико спокойное, детское...

Дед — к двери, ведро уронил, а дверь забухла, — не отворяется.

Русалка спит...

Обошелся дед понемногу; подо двинулся поближе, потрогал — не кусается, и грудь у нее дышит, как у человека» [13, 66].

Дед Семен из всякого тряпья устроил для русалки на печке гнездо («в головах шапку старую положил») и, чтобы ее не кусали тараканы, прикрыл его решетом. Оно защищало русалку и перед старым котом, который все норовился ее поймать.

С появлением в хате русалки, после того как она проснулась, жизнь деда целиком изменилась. Он перестал щи варить («Что это ты, дед, как чадишь, не люблю я чаду»), продал овцу, чтобы купить ей леденцов («Русалка схватила в горсть леденцов — да в рот, так и все съела, а наевшись, заснула...»), рассорился со своим внучком Федькой:

«Глаза старые, за всем не углядишь, а Федька на печку да к решетку.

— Деда, а деда, что это? — Кричит Федька и тянет русалку за хвост... Она кричит, руками хватается за кирпичи.

— Ах ты озорник! — никогда так не сердился дед Семен; отнял русалку, погладил, а Федьку мочальным кнутом: — Не балуй, не балуй...

Басом ревел Федька:

— Никогда к тебе не приду...

— И не надо» [13, 67].

«Замкнулся дед, никого в избу не пускал, ходил мрачный. А мрачнее деда — старый рыжий кот...» [13, 67].

А русалка, просыпаясь, все «клянчила то леденцов, то янтарную нитку», то самоцветные камушки, чтобы наряжаться. И продал дед лошадь. Однажды она просила его разобрать крышу, чтобы солнце весь день на нее светило, но в этот момент «кот боком махнул на печь,

повалил русалку, искал усатой мордой тонкое горло. Забилась русалка, вывертывается. Дед на печь, оттащил кота» [13, 68].

Русалка расплакалась и потребовала удушить злоумышленника, чтобы в следующий раз ее не съел. Дед, как ему ни тяжело было на душе, подчинился: сплел тонкую веревку, «помазал салом, взял кота, пошел в хлев»:

«Бечевку через балку перекинул, надел на кота петлю.

— Прощай, старичок...

Кот молчал, зажмурил глаза.

Ключ от хлева дед бросил в колодезь» [13, 68].

Пришла весна. «Зазеленела на буграх куриная слепота, запахло березами, и девушки у реки играли в горелки, пели песни». Русалке очень захотелось присоединиться к ним; стала просить деда занести ее туда. «Натерла глаза и заплакала» — и он согласился. Положил ее за пазуху и пришел на выгон, где танцевали девушки. Его появление вызвало всеобщие шутки и насмешки: «Посмотрите-ка, — закричали девушки, — старый приплелся!... (...) кричат, смеются, за бороду тянут. От песней, от смеха, закружилась стариковская голова». И тогда:

«(...) за самое сердце укусила зубами русалка старого деда, — впи-лась.

Замотал дед головой да — к речке бегом бежать...

А русалка просунула пальцы под ребра, раздвинула, вцепилась еще раз. Заревел дед и пал с крутого берега в омут» [13, 69].

Но этим произведение не кончается; согласно народному суеве-рию об утопленнике, автор добавил еще «ужасающее»:

«С тех пор по ночам выходит из омута, стоит над водой седая его голова, мучаясь, открывает рот» [13, 69].

И совершенно по-толстовски это «ужасающее» тут же подвер-глось смягчению и осмеянию: «Да мало что наплести можно про ста-рого деда!».

Несмотря на роковую роль, которую сыграла русалка в жизни деда Семена, нельзя сказать, что созданный Толстым образ вполне соот-ветствует народному представлению о ней. В нем русалка являлась «нечистой» и всякие усилия, которые она бы ни прикладывала, чтобы уподобиться человеку, всегда являлись тщетными. А в толстовском сочинении: ее «личико — спокойное, детское...», «грудь у нее дышит, как у человека» и «открытые глаза, — светятся». Не удивительно, что своим обликом она заворожила старика:

«Утром солнце на печь глядело, сидела русалка, свесив зеленый плес с печи, пересыпала камушки из ладони в ладонь, смеялась.

Дед улыбался в густые усы, думал: «Век бы на нее просмотрел» [13, 68].

В художественном отношении в этой сказке, как и, впрочем, во всех произведениях «русалочьего» цикла, первостепенную роль играет сказ. «Он заявляет о себе, — по утверждению В. П. Скобелева, — в стилизации под устно произносимое, разговорное слово, в данном случае, принадлежащее тоже носителю массового народного сознания».

Там, где преобладает сказ, справедливо подчеркнул этот исследователь, нет простора для выявления и распространения психологически индивидуализированного. Это особенно заметно при восприятии прямой речи: «... русалка просыпалась, клянчила то леденцов, то янтарную нитку.

Или еще выдумала:

— Хочу самоцветных камушков, хочу наряжаться.

Нечего делать — продал дед лошадь, принес из города сундучок камушков и янтарную нитку.

— Поиграй, поиграй, золотая, посмейся».

Прямая речь действующих лиц — деда и русалки — совершенно не различается между собой. Близость реплик, принадлежащих разным персонажам, подчеркнута тем, что в обоих случаях налицо глагольный повтор («хочу... хочу...»; «поиграй, поиграй...»). Все дается в восприятии рассказчика. Его речь редуцирует речь тех, чьи высказывания воспроизводятся [10, 28].

Народные представление о русалках автор умело использовал в сказке *Иван да Марья*, в которой заглавную героиню они затащили в озеро и превратили в липку. «Царь водяной меня в жены взял, теперь я деревяница, а с весны опять русалкой буду», — пожаловалась она своему брату Ивану. Тот добыл Полынь-траву, бросил ее в лицо водяному, потом в липу, и «вышла из липки сестрица Марья, обняла брата, заплакала, засмеялась». После злополучного столкновения с водяным и русалками, герои:

«Избушку у озера бросили (...) и ушли за темный лес — на чистом поле жить, не разлучаться.

И живут неразлучно до сих пор и кличут их всегда вместе — Иван да Марья, Иван да Марья» [13, 72].

В сказку *Ведьмак* писатель ввел маленький эпизод похищения русалками месяца, отражающий известный фольклорный мотив их связи с луной. Жестокому и коварному ведьмаку, с собачьей мордой, большими клыками и громадным голым хвостом, месяц (по жалобе пьяного портного, заметившего его злодеяние) помешал тушить звезды («нацелился — да как хватит ведьмака по зубам...»), за что тот откусил у него половину диска и проглотил. Но злоумышленник, который также в ненастные дни ходил «на деревню людям вредить», совершил роковую для себя ошибку:

«У ведьмака в животе прыгает отгрызенный месяц, жжет; вертится юлой ведьмак, и так и сяк — нет покоя...

Побежал к речке и бултыхнулся в воду... Расплекалась серебряная вода. Лег ведьмак на прохладном дне. Корчится. Подплывают русалки стайкой, как пескари, маленькие... Уставились, шарахнулись, подплыли опять и говорят:

— Выплюнь, выплюнь месяц-то.

Понатужился ведьмак, выплюнул, повыл немножко и подох.

А русалки ухватили голубой месяц и потащили в самую пучину.

На дне речки стало светло, ясно и весело» [13, 73].

В сказке *Иван-царевич и Алая-Алица*, после убийства главным героем жестокого старого жиха («голова у него медная») и освобождения царевны, наконец-то пришла весна:

«Сбежал снег с поляны, на земле поднялись, зацвели цветы. Распустились по деревьям клейкие листья.

Откуда ни возьмись прибежали тоненькие, синие еще от зимнего недоода, русалки-мавки, закачались на деревьях (...)» [13, 80].

По верному толкованию В. П. Скобелева, «нечистая сила здесь живет по законам нелегкой крестьянской жизни или учитывает эти законы. Русалки-мавки пережили голодную зиму, подобно, скажем, деревенской бедноте (...)» [10, 26].

В «русалочьем» цикле мифологические существа обладают большой волшебной силой. В сказке *Водяной* заглавный персонаж благодаря своей способности перевоплощаться сумел обмануть крестьянина и привести его чуть ли не к верной гибели. На ярмарку он явился в облике седого старца, с косматыми бровями, «кафтан (был) на нем новый, а полы мокрешененьки». За три рубля сторговал у мужика черного козла, но когда тот «принялся в кисет деньги совать», увидел — «вместо трешницы» — лягушину шкурку. «Держите его,

православные! — закричал мужик. — Водяной по ярмарке ходит!». Никто не помог пострадавшему, зато его «в волостную избу повели» и «продержали весь день». А в сумерки, возвращаясь лесной дорогой домой, мужик увидел такое:

«(...) идет его козел, крутые рога опустил, топает ножками, а на нем верхом чучело сидит зеленое, рачьи усы растопыркой, глаза плосками» [13, 74].

Водяной схватил мужика, привез к озеру и они «с кручи вместе — прыг в воду, очутились на зеленом дне». Тут, он, со злорадством, спросил у крестьянина: «(...) народ мутить, меня ловить будешь али нет?». Оторопевший, испуганный мужик ответил, что ему теперь уже «не до смеху» и, чтобы «батюшка водяной» его не съел, готов на него поработать. Когда водяной поинтересовался, что мужик умеет делать, тот сказал: «Не ученые мы, батюшка водяной, только баклуши и бьем». И стал он, с согласия своего преследователя, «из осиновых чурбанов баклуши бить, сам плачет, рыдает. Много набил, целую кучу». Увидев все это, водяной удивился:

— Ты что это вытворяешь?

— Баклуши бью, как вы приказали.

— А на что мне баклуши?

Почесал мужик спину:

— Ложки из них делать.

— А на что мне ложки?

— Горячее хлебать.

— Ах ты дурень, ведь я одну сырую рыбу ем. Ни к чему ты, мужик, не годишься. Держись [13, 74].

В наказание водяной превратил мужика в ерша, чтобы его съесть, но тот чудовищу «и тут угодить не мог; уперся водяному поперек горла щетиной. Закашлял водяной, задавился, вытащил ерша и выкинул его из воды на берег». И так, из этой схватки мужик вышел победителем. Он, отдышавшись, «встал на ноги, в своем виде, почесался и сказал:

— Ну да, оно ведь это тоже нелегко, с крестьянством-то» [13, 75].

Злые сверхъестественные силы можно перехитрить и победить, а также, как написал И. В. Кондаков, «задобрить, упросить, принести им жертвы», чтобы привлечь их на свою сторону. Это сделала девочка Моря из сказки *Кикимора*, которая сумела, с помощью лешего, отобрать у заглавной похительницы свою младшую сестричку Дуничку.

Содействие старого лешего маленькая героиня заслужила тем, что помогла ему выбраться из дуба, опоясав дерево собственным пояском. Это он, превратившись в корягу, схватил за ногу кормящую волчьими ягодами игошей-младенцев кикимору, благодаря чему Моря смогла вырвать из ее рук сестренку и добежать до бабушкиной избушки.

В. П. Скобелев верно заметил, что в повествовательной структуре этой сказки отзвуки прямой речи действующих лиц, несущей индивидуальность восприятия, включаются в речь рассказчика.

«Игоши рассыпались по траве, ревут поросычьими голосами, дрыгаются. — Вот пакость!». Формально возглас: «Вот пакость!», — подчеркнул он, — принадлежит рассказчику, но фактически перед нами восприятие Мори, сидящей за ветками. Игоши — большеголовые младенцы, ревушие поросычьими голосами, — отвратительны в первую очередь ей, новому человеку, а не, скажем, Лешему, для которого вся эта нечисть — свое, привычное. Восприятие рассказчика тем самым включает в себя восприятие героини. Аналогичным образом подключается восприятие героини к восприятию рассказчика, когда Моря, подхватив Дунечку и преследуемая Кикиморой, бежит домой: «Уже избушка видна... Добежать бы...». «Уже избушка видна...» — в этих словах слышен голос прежде всего рассказчика, а в «Добежать бы...» на передний план выдвигается голос героини, ее испуг и ее надежда на спасение [10, 29].

В *Русалочьих сказках* не только Моря добилась покровительства существа, по природе своей, как закрепилось в народном представлении, враждебного человеку. Так, например, звериный царь (из сказки с таким же названием) оказал «снисхождение» жившему «на чужих хлебах» несчастливому мужичку с локоток, когда тот попросил его о «силешке»:

«— Полезай ко мне в брюхо!

И разиул царь рот, без малого — с лукошко.

Влез мужичок в звериный живот, притулился, пуповину нашел, посасывает.

Три дня сосал.

— Теперь вылезай, — зовет зверь, — чай, уж насосался.

Вылез мужичок, да уж не с локоток, а косая сажень в плечах, собольи брови, черная борода» [13, 88].

Вернувшись домой, мужик взял себе в жены девушку «самую руняную», осуществляя таким способом, по выражению В. П. Скобе-

лева: «оптимальный вариант семейного счастья — по нормам старинных крестьянских представлений о здоровье и красоте» [10, 27].

По-другому нечистая сила наградила крестьянина в сказке *Дикий кур*. В ней жена мужика, пришедшая в хлев с кочергой с намерением поколотить мужа за пьянство (утром он проснулся «на теплом назме»), вдруг обнаружила лежащие под ним червонцы.

«— Откуда это у тебя?» — спросила она.

Стал мужик думать.

— Вот что, — говорит, — кур это меня шелухой кормил... Дай бог ему здоровья...

И поклонились мужик да баба лесу и сказали дикому куру — спасибо» [13, 78].

Это окончание сказки. Сама же встреча мужика с диким куrom не сулила ему ничего доброго — тот намеревался схватить его и «загубить». О «природе» этого мифологического существа Татьяна Толстая пишет:

«(...) в лесу, по народным поверьям, живет ДИКИЙ КУР (петух. — Т. Т.), который, кудахча, «отводит глаза путнику», так что тот теряет уже последние проблески понимания, теряет голову и приходит в себя в чужом месте, откуда нет пути домой» [11].

В таком контексте становятся понятными происходящие в сказке события и поведение ее героев. Читаем:

«Глянул мужик, — вместо дороги, — ничего нет, а из ничего нет торчит хвост петушиный и лапа — кур глаза отвел.

— Так, — сказал мужик, — значит, приходится мне пропасть.

Сел и начал разуваться, снял полушубок» [13, 77–78].

Дикий кур удивился смирному поведению мужика и сказал: «Как же я, тебя, дурака, загублю? Очень ты покорный». Когда кур снес яйцо и предложил его поделить, мужик отдал ему «нутро», а себе взял «шелуху». А недопитое вино мужик и вовсе оставил куру — «сам снеговой водицы хлебнул».

Дикий кур из сказки А. Н. Толстого, по верному толкованию В. П. Скобелева, «лишен жестокой безудержности, склонен пожалеть труженика. Он не в силах съесть мужика, видя его патриархальное отношение к собственной смерти (...). Когда же мужик проявляет еще и доброту, угощает Дикого кура остатками вина, ему приходит заслуженная награда — мужик просыпается у себя во дворе, в хлеву, наделенный червонцами» [10, 27].

В «русалочьем» цикле Толстой изобразил также такие мифологические существа, с которыми крестьяне «встречались» не только эпизодически, и не в результате какого-то исключительного стечения обстоятельств, но в повседневной своей жизни. Это, прежде всего, полевик, овинник и домовый; им автор посвятил отдельные произведения.

Полевик из одноименной сказки — «длинный», «весь соломенный, ноги тонкие...». Он был озабочен тем, что «рожь не домолочена», что «заря скоро», а парни и девки спят. Добавим, что полевик, по народному убеждению, не любил людей ленивых и вредил им: все всегда шло у них медленно и плохо, урожаи были скудными, а скот голоден. Потому хозяин пашни настойчиво будил молодых людей и при этом вел себя, «как старый ворчливый дед, хлопчущий по крестьянскому хозяйству» [10, 26]; ушел с тока лишь тогда, когда они приступили к работе. Но толстовский Полевик также недоволен тем, что опустели поля: «Голо, голо, — ворчит Полевик, — скушно». Он охранял пашни только с весны до осени; отсюда автор в окончании произведения так предсказал дальнейшую его участь: «Ляжет он с тоски в канаву, придет зима, занесет его снегом» [13, 79].

Овинник, как говорили в народе, мог принимать вид огромного черного кота с глазами, горящими словно угли. В сказке Толстого *Соломенный жених* такой кот-овинник исполнил просьбу бедной девушки Василисы (она отважно «заигрывала» с ним и его насмешила) — подарил ей жениха, превратив в него ржаной сноп. Однако пришла зима. «И стала Василиса замечать, что жених ее портится, позеленело у него на кафтане и на сапожках золото, ночью стал кашлять, стонать во сне». Истосковавшийся по солнцу и теплу, он ушел из хаты, но по дороге от усталости и холода упал в снег и «не помнил, что дальше было». Василиса же «пораскинула бабьим умом и пошла к старому овиннику» и, «чтобы он не очень сердился», угостила пирогом с творогом.

«— Муж от меня убежал, должно быть, замерз, очень жалею его.

— Ничего, — отвечает ей овинник, — жених твой в озимое пошел.

— А я-то как же?

— Найдешь ты жениха в чистом поле, ляг с ним рядом, а что дальше будет — сама увидишь» [13, 83].

Василиса долго скиталась по полям («не день и не два») и, наконец, нашла большой сугроб. «Разрыла его руками, видит — лежит под снегом жених». Она упала на него, «омочила лицо его слезами», но он

не пошевелился. Тогда сделала то, что велел ей овинник — ложилась рядом с ним. А весной «соломенный жених открыл сонные синие глаза и привстал».

«Проходили мимо добрые люди, сели на меже отдохнуть и сказали: — Смотри, как рожь выколосилась, а с ней переплелись васильки-цветы...

— Душисто...» [13, 84].

В этой сказке овинник, несмотря на то, что он одарил заслужившую его расположение Василису, выступает также носителем патриархальной морали. Он, например, рассердился на деревенских девушек, которые в подлазе «(...) завели такие разговоры, что — стар овинник, а чихнул и землей себе глаза запорошил». Не удивительно, что он захотел наказать ту, «которая нехорошие слова говорила!».

«Русалочьий» цикл завершает небольшая сказка *Хозяин*. В ней автор использовал некоторые мифы о домовом, что якобы тот склонен мучить домашних животных (кроме собаки и козла), спутывать лошадям гривы в колтун или вгонять их «в мыло». Это произведение, заметим попутно, приближается к некоторым «сорочьим» сказкам (место действия — конюшня; герои — лошади и козел).

Лунной ночью, в отсутствие козла, который ушел на плотину «в воду глядеть», проник в конюшню «хозяин» — «клубком из окошка скатился в стойло вороному старичок и засмеялся, заскрипел». Лошади перепугались:

Вороной стал как вкопанный, мелкой дрожью дрожит.

Рыжая кобыла легла со страха, вытянула шею.

Караковый забился в угол [13, 89].

Домовой «заскрипел»:

— Вороненький, соколик, (...) гривку тебе заплету, — боишься меня? А зачем козла звал?.. Не зови козла; не пугай меня... — и, с вывертом, с выщипом, ухватил вороного [13, 89].

О том, что «творилось» вне конюшни, смотревший через окно караковый сообщал остальным:

— Ну и лупят... пыль столбом... под горку закатились. Смотри-ка. На горку вскакнули, стали; «хозяин» шею ему грызет; лязгается вороной; поскакали к пруду [13, 90].

Вернулся козел; услышав, что произошло, пошел обратно. «Перебежал плотину, стал — кудластый, и пошел от козла смрад — в пруду вода зашевелилась, и отовсюду (...) повылезла вся нечисть болотная,

поползла по полю, где вороной под *хозяином* бился» [13, 90]. Домовой свалился с коня; его ухватили «лапы» этих животных и «потащили в пруд». Вороной «в мыле» прибежал в конюшню, а козел, как ни в чем не бывало, «лег в сено» и чесался — донимали его блохи» [13, 90].

Наши наблюдения над *Сорочьими* и *Русалочьими сказками* А. Н. Толстого хочется закончить словами М. А. Волошина:

«В сказках Алексея Толстого нет ни умной иронии Сологуба, ни сиротливой, украшенной самоцветными камнями, грусти Ремизова. Их отличительная черта — непосредственность, веселая бессознательность, полная иррациональность всех событий. Любая будет понятна ребенку и заворожит взрослого. Но это потому, что они написаны не от ущерба человеческой души, а от избытка ее. (...) В них пахнет полевым ветром и сырой землей, а звери говорят на своих языках, все в них весело, нелепо и сильно; как в настоящей звериной игре, все проникнуто здоровым звериным юмором.

Он умеет так рассказать про кота, про сову, про мышь, про петуха, что нехитрый рассказ в несколько строк может захватить и заставить смеяться, а для этого нужен очень здоровый, а главное подлинный талант» [4].

Эта «своеобразная *анималистика*, как заметил С. Г. Боровиков, — будет то и дело мелькать у Толстого в самых разных произведениях. И комарики, которые *толкутся над головой*, и тот же комар, *выждав нужное время, жалобно просит у бога попить крови*, и *глупая курица, непонятно как не попавшая в суп*, и собачонка на возу с сеном, которой ветер задирает ухо, и старый мрачный бык на пароходе, *очевидно думающий: «Съедят, завтра непременно съедят»*, и еще много-много такого, что может подметить или выдумать лишь очень жизнерадостный, талантливо жизнерадостный и уважающий жизнь человек» [3, 19].

Работа в области фольклорной стилизации имела существенное значение для А. Н. Толстого. И это не касалось только его приобщения к художественным богатствам народного творчества; дело в другом — ознакомление с фольклорными произведениями помогло ему четко определить свой, авторский, взгляд на вещи, несмотря на, казалось бы, ограничивающие рамки народной поэтики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толстой А. Н. о литературе и искусстве. Очерки. Статьи. Выступления. Беседы. Заметки. Записные книжки. Письма. — М., 1984.
2. Баранов В. И. Революция и судьба художника. А. Толстой и его путь к социалистическому реализму. — М., 1967.
3. Боровиков С. Г. Алексей Толстой. Страницы жизни и творчества. — М., 1984.
4. Волошин М. А. Гр. Ал. Ник. Толстой. «Сорочьи сказки» // Апполон. — 1909. — № 3.
5. Кондаков И. В. Культура России. Краткий очерк истории и теории: учебное пособие. — М., 2007.
6. Кравцов Н. И., Лазутин Г. С. Русское народное творчество: учебник для филол. фак. унт-тов. — М., 1977.
7. Łużny R., Rosyjska literatura ludowa, Warszawa 1977.
8. Петелин В. В. Жизнь Алексея Толстого. «Красный граф». — М., 2001.
9. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. — М., 1975.
10. Скобелев В. П. В поисках гармонии. Художественное развитие А. Н. Толстого 1907–1922 гг. — Куйбышев 1981.
11. Толстая Т. Н. «Русский мир»@2010–2015, Народный литературный театр. — Калининград, Россия. Site — Info. ru.
12. Толстой А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 1. — М., 1949.
13. Толстой А. Н. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 8. — М., 1958.
14. Трояков А. П. От этнографических реалий к сказочному рассказу // Фольклор. Поэтическая система, — М., 1977.
15. Щербина В. Р. А. Н. Толстой. — М., 1956.
16. <http://bibliogid.ru/podrobno/1409-tolstoj-a-n-sorochi-skazki>

Стаття надійшла до редакції 11 січня 2015 р.

УДК 821.161.2—145Мономах:275

*Людмила Мостова***ЖАНР ПСАЛМА В СТРУКТУРІ «ПОВЧАННЯ»
ВОЛОДИМИРА МОНОМАХА**

У статті розглядаються жанрові особливості твору, роль Псалтиря у текстовій палітрі пам'ятки.

Ключові слова: жанр, Псалтир, синкретизм.

В статье рассматриваются жанровые особенности произведения, роль Псалтыря в текстовой палитре памятника.

Ключевые слова: жанр, Псалтырь, синкретизм.

The article discusses genre features of work and the role of Psalter in the textual palette of memory.

Key words: genre, Psalter, syncretism.

У Псалтирі, що входить до Старого Завіту Святого Письма, 57 текстів супроводжуються написом — мізмор. Це єврейська назва псалма, яка перекладається як спів з музикою. Таким чином, псалом — це жанр духовного пісенспіву, найчастіше яскраво вираженого ліричного характеру, в якому автор висловлює суб'єктивні переживання і почуття. Найхарактернішими ознаками псалмів є щирість, простота, відкритість живого викладу, художність форми вислову думок, спільність змістовного спрямування (во хвалу Господню). Літературознавчий словник-довідник подає таке визначення: «Псалми — пісні релігійного змісту, створені біблійним царем Давидом» [5, 579]. Існує апокрифічна легенда про обставини написання псалмів царем Давидом. За цією легендою, слова псалмів нашіптував Давиду ангел Божий. Жаби, що жили в болоті біля палацу царя, своїм кваканням заважали написанню псалмів, і було наказано прогнати жаб з болота. Але згодом Давид тричі знаходив на своїх письменах велетенську жабу, яка говорила йому: «Не дам тобі хвалити Бога, як не даєш хвалити Його мені ти». Тоді Давид перестав переслідувати жаб, промовивши: «...все живе хай хвалить Господа». Давиду було «продиктовано» 365 псалмів. Після цього Псалтир був опечатаний і викинутий у море в бочці, де пробув наступних 80 років. Після смерті Давида Соломон закинув у море сіті й виловив бочку, але в ній було вже 153 псалми, які були покладені в соборній церкві. Потім псалми знову були загублені, доки їх не віднайшов цар Ездра [7, 658].

Кожен псалом — це цілісний, закінчений ліричний твір, написаний під впливом тієї чи іншої події чи обставини, який розкриває думки і почування, викликані і пережиті творцем. Зумовлена таким чином багатопредметність змісту і велика кількість авторів спричинили до розмаїтості форм і способів творення псалмів. Псалми вважалися «чудотворними» та «пророцькими». Книга псалмів — найбільш загальноживана у християнській релігії, бо подає правила віри, сукупність істин богопізнання і богочитання, має очищувальну силу, розкриває шлях порятунку та пройнята святістю. За змістом Псалтир молитовно-повчальна книга, яка навчає не стільки поданням різних моральних настанов, скільки відображенням самого життя за цими настановами, подає ази добродійного життя.

Найбільшим зібранням псалмів є книга Псалтир, яка входить до Старого Заповіту (19 книга) і по-єврейському називається «Сифер Техілім», тобто «книга хвали». Канонічний Псалтир складається із 150 псалмів, більшість з яких написані пророком і царем Давидом, а також іншими традиційними авторами вважають Асафа (11 пс.), Кораха (7 пс.), Мойсея, Соломона, Етана та Гемана. Присутні і псалми анонімні. Нараховують не менше семи авторів Псалтиря. Процес творення псалмів вважають від часів Давида до X—XI століття до Різдва Христового. М. С. Возняк називає Псалтир однією з найпопулярніших книжок: «3 книг Святого Письма дуже поширеним був Псалтир, головню задля своєї високої релігійної поезії, зрозумілої для простих читачів і слухачів. За прикладом Візантії був у нас Псалтир віддавна, аж до XIX ст., шкільним підручником; з нього вивчали напам'ять поодинокі вислови в школі, що їх потім уживали у формі приповідок на різні життєві пригоди. Псалтир читали над мерцем, читанням з нього відганяли хворобу від хворого, з нього ворожили. Відкривали книжку навмання і читали ту псалму, котру знайшли на відкритій сторінці, та зі змісту псалми пробували знайти відповідь на свій сумнів. Цей звичай так поширився, що постали окремі гадательні псалтирі, де під кожною псалмою була замітка, що і в яких обставинах вона радить. Списки такого Гадательного Псалтиря маємо вже з XI ст.

Як поруч звичайних книг Св. Письма були й їх тексти з викладом, так звані толкові, напр. толкові Євангелія, Апостол, Пророцькі книги, так окрім звичайного тексту Псалтиря були у нас швидко поширені тексти Толкового Псалтиря. Цим викладом користувалися

головно для цілей протижидівської пропаганди, стараючись доказати хибність жидівської релігії. Доказували, що Псалтир — це жидівська книга, а все-таки говорить про християнство: це доказ, що жидівська релігія хибна. Найдавніші списки Толкового Псалтиря походять з XI—XII ст.» [2, 101—102]. Таким чином, дослідник вважає XI—XII століття плідними у поширенні псалмового матеріалу в Київській Русі.

У псалмах людина «відкриває перед Богом свою душу, всі радощі й печалі, каїться в содіяних гріхах, прославляє безкінечні Божі сотворіння, вдячна Йому за всі Його милості, благодіяння, благає допомоги у всіх своїх заходах...» [3, 642]. Людина сподівається, що через псалми Бог чує її молитву, засвідчує любов до Бога, веде бесіди з Богом. Бог — це і батько, і рятівник, і пастир, на якого покладається вся людська надія. Тому у псалмах постає потреба неперестанно славити Бога. Псалтир ділять на 5 книг: пс. 1—40, 41—71, 72—88, 89—105, 106—150. Переважають псалми з похвалою Богові, псалми моління. Але поряд присутні псалми з тематикою каяття, прокляття, скарги. Є псалми — філософські роздуми. За тематикою окремі з них нагадують ліричні (любовні) пісні. Щодо тем, псалми групуються таким чином: 1). Благальні (ламентальні). Пригнічений горем і тяжкою недугою виконавець псалма говорить у молитві про свій біль або завдану йому кривду (пс. 5, 6, 7, 13, 22, 25, 26, 27, 28...); 2). Всенародні благання, що ними молилися під час загального нещастя, як війна, голод, мор (пс. 44, 74, 79, 80, 83, 125); 3). Псалми, що прагнуть розбудити й укріпити довір'я до Божої турботи (пс. 3, 11, 16, 23, 41, 62, 131); 4). Вдячні псалми за вислухані молитви (пс. 4, 18, 30, 32, 24, 40...); 5). Псалми-гімни, що прославляють Бога (пс. 8, 19, 29, 33, 65, 67, 86, 100...); 6). Псалми, які виголошували царі або люди від імені царя (пс. 20, 21, 45, 101, 132, 144); 7). Псалми — гімни Сіонові, житлу Божому (пс. 46, 48, 76, 84, 87, 122, 137); 8). Псалми — гімни, що співаються під час процесій на прославу Царя-Бога (пс. 47, 93, 96, 97, 98, 99); 9). Псалми різного роду моління (пс. 121, 123, 126, 133, 134); 10). Решта псалмів — історико-повчального характеру [3, 617—618]. Саме такий темарій псалмів подається у повному перекладі Святого письма Старого та Нового Завіту. Ще за апостольських часів традиція богослужбового використання Псалтиря перейшла від євреїв до християн. Констатуємо, що тематика псалмів торкається різноманітних сторін людського життя та різних виявів, станів, настроїв і почуттів людини. Літературознавчий словник-довідник подає довідку: «За мо-

тивами псалмів складалися «духовні вірші» (псалми), які входили до репертуару лірників. Вони мали великий вплив на творчість Г. Сковороди («Сад божественних пісень»). За «сковородинськими псалмами» навчався Т. Шевченко — автор циклу віршів «Давидові псалми» (1845)» [5, 579]. Отже, все, що стосується духовних потреб людини, знаходиться в Псалтирі. Псалтир — книга втіхи, в якій люди шукали відповіді на численні життєві запитання і отримували допомогу.

Слід зазначити, що псалми стають фундаментом дорогоцінної пам'ятки літератури Середньовіччя, що стоїть на межі монументалізму та орнаменталізму і входить до складу Лаврентіївського літопису під 1096 роком — «Повчання» Володимира Мономаха. Вперше цей твір був опублікований поціновувачем старовини Олексієм Мусіним-Пушкіним у 1793 році під назвою «Духовная великого князя Володимира Всеволодовича Мономаха детям своим», названа в Літописі Суздальській «Повчання». Пам'ятка є твором дидактично-педагогічного змісту, поєднанням філософсько-літературної та державної думки, сповідальний та автобіографічний твір.

За словами П. Білоуса, «Повчання» («заповіт дітям», «політичний заповіт», «передвиборна програма», «автобіографічна повість», «духівниця») з літературного огляду цілком відповідає жанровому канону. Текстуальний аналіз твору свідчить про те, що в його основу покладено Книгу псалмів, Нагірну проповідь Ісуса Христа, «Слово святого Василя, якою людиною належить бути», літописні записи від 1072 та 1113 рр. (особливо дані про роки князювання Володимира у Чернігові), автобіографічні спогади [1, 107]. Крім того, Володимир Мономах послуговується пророцтвами Ісайї, апостольськими посланнями, текстами «Ізборника 1076 року», творами Іоанна Екзарха. Складається «Повчання» з трьох розділів: самого повчання, в якому вміщено політичні і моральні погляди Мономаха, автобіографії і листа до князя Олега Святославича. Останній часто фігурує як самостійний твір «О многостраждальний і печальний я!». Коло питань, які порушуються в «Повчанні» — від питань світобудови до роздумів про державну владу, сутність і моральність людини, висловлюються думки загальнодержавного, політичного та морального характеру. Пам'ятка засвідчує і жанровий синкретизм, зокрема, у творі спостерігаємо ознаки послання (різновид епістолярного жанру), власне повчання (твір ораторського жанру), зразки афористичної літератури. «Повчання» сповнене переживань, роздумів, що часто передаються

метафорами, порівняннями та іншими поетичними засобами, які зумовлюють глибину естетичного сприйняття.

«Сидячи на саянях» (готуючись в інший світ), Володимир Мономах пише заповіт нащадкам: «Хай діти мої, чи інший хто, слухаючи сю грамотицю, не посміються, а кому із дітей моїх вона буде люба — хай прийме її в серце своє і, не лінуючись, почне, як і я, трудитися» [4, 34]. «Повчанья» починається виписками з Псалтиря, за якими йдуть роздуми про велич Бога. Через Псалтир Володимир Мономах прагне роз'яснити внутрішній смисл і роль християнської релігії, подаючи їх у формі релігійних і моральних настанов. У «Повчанні» автор закликає до духовного вдосконалення, керуючись засадами християнської релігії, оспівує гармонію, братолюб'є, милосердя Бога, який створив своєю милістю багато великих чудес і благ.

На думку Володимира Мономаха, початком усіх добрих справ є подання щедрої милостині: «Щодень подає милостиню і в борг подає праведний, і нащадки його благословенні будуть» (пс. 37.) [4, 36], що пов'язане з християнськими заповідями допомагати тим, хто благає про допомогу, виявляти співчуття. Володимир Мономах — легендарна постать в історії Київської Русі, це і політичний діяч, і далекоглядний державний дипломат, і воїн, і глибоко чуттєва людина. На пропозицію братів, які звернулись до нього (порушуючи клятву про єдність князів, прийняту на Любецькому з'їзді в 1097 році) виступити проти Ростиславовичів, Мономах відповідає відмовою: «Хоч ви й гніваєтесь, але не можу я ні з вами піти, ні клятву порушити» [4, 35]. Володимир Мономах засуджує те беззаконня, на яке його штовхають князі. У глибокій печалі, а також для підкріплення власних роздумів, він посилається на Псалтир, щоб знайти відповіді на болючі питання: «Пощо сумуєш, душе? Пощо бентежиш мене?» [4, 35]. Отже, вже на початку твору Володимир Мономах щедро цитує Псалтир (наведено 6 і 12 вірші 42 псалма, які відносяться до особистих благань-ламентів). Саме розгортання сторінок Псалтиря на цих словах дозволило князю розкласти їх у ряд, щоб знайти відповіді на складні життєві питання, і написати: «Якщо вам останні не любі, то беріть передніх» [4, 35]. Мономах розгортає Псалтир не для того, щоб ворожити, — він прагне знайти пояснення для своїх почуттів, бо відчуває в книзі псалмів мислену силу: «Помилуй мене, Боже, бо зневажив мене чоловік, щодень борючись, гнітить мене» [4, 36]. Таким чином, для автора твору Псалтир стає відгуком душевних переживань в будь-якій життєвій

ситуації, в печалі або в радості: «І, як гнів у люті його, так життя у волі його: ввечері вселяється плач, а ранком радість» (пс. 30) [4, 37]. Володимир Мономах намагається зачепити не тільки розум, але й уяву та емоції читача (створюється зоровий образ). Псалми можуть підняти дух людини, відкрити душу і навіть вплинути на долю людини, а також (як ми бачимо) дати пораду у важкий час. Книга псалмів виступає скарбницею добрих повчань, в яких людина лікує душу, вгамовує душевний неспокій. Володимир Мономах прославляє Бога словами Псалтиря і шукає Його підтримки у всіх своїх починаннях: «Я надіюся на Бога, бо перед ним сповідаюся» [4, 35], «Помилуй мене, Боже» [4, 36], «Благословляю Господа повсякчас, безкінечна Хвала йому» [4, 37], «Великий ти, Господи, і дивні діла твої, і ніяк не може розум людський розповісти про чудеса твої» — і знову кажемо: «Великий ти, Господи, і дивні діла твої, і благословенне і славне ім'я твоє во віки і по всій землі» [4, 40], «І благословенний ти, Господи, і восхвалений сильно» [4, 41]. Підтвердження правильності свого вчинку Мономах знаходить у словах старозавітного пророка: «Захочай мене від сонмища лукавих і від зборища творящих неправди» [4, 37]. Таким чином, псалми виконують важливу місію — вони пов'язують людину з Господом, бо через псалом людина може звернутись до Бога і буде почутою Ним, отримати допомогу і подякувати. Псалом — це своєрідний спосіб співбесіди з Богом. Вживаючи Псалтир, Мономах доносить важливі істини, зв'язує читача з практичною життєвою реальністю і приписами завіту. Наскрізним у псалмах стає мотив богослужіння, богопреклоніння, бо тільки Господь спрямовує людські стопи у світі: «Господь стопи чоловіка направляє, І навіть коли впаде — не розіб'ється, бо Господь підтримує руку його. Молодим був і постарів, а не бачив залишеним праведника, ні дітей його, що хліба просили. Щодень подає милостиню і в борг дає праведний, і нащадки його благословенні будуть» [4, 36].

Найповніше у пам'ятці цитується 37 псалом (18 із 40 віршів, що спроектовані на різність доль грішників і праведників). Цей псалом, спрямований на духовно-моральні настанови, що увінчані добродійними думками: «Ухиляйся від зла, твори добро, шукай миру і проганий зло, — і живи во віки віків» [4, 36]. Молитви псалмів спрямовані в майбуття, волають по допомогу праведним і до покарання нечестивих. У Псалтирі Володимир Мономах прагне віднайти вищу справедливість, віру в близьку перемогу порядності, совісності, концепції

загального примирення: «І ще трохи — і не буде грішника, шукатиме місця свого — і не знайде» [4, 35] або «Що краще і прекрасніше, ніж жити братам у згоді» [4, 34]. Використовуючи псалми, Володимир Мономах як глибокий аналітик заповідає берегти мир і згоду як основні принципи поведінки в єдності з добром і красою. У текстовій палітрі твору спостерігаємо звернення до 21 псалма із Псалтиря, який виступає унісоном до міркувань автора. Володимир Мономах мислить водночас як батько і політичний діяч, прагне розворушити душу і сумління читача, привернути його увагу до нагальних проблем: добра і зла, життя і смерті, честі і ганьби, краси і потвори, почуття безвиході, скорботи тощо: «Просвіти очі мої» (пс. 13) [4, 44]. У «Повчанні» Володимир Мономах використовує дослівні запозичення із Псалтиря, що суголосні його власним думкам, бо це книга про всіх нас і про кожного. Для Володимира Мономаха роздуми про людину виступають як глибоке усвідомлення особистості загалом, що проявилось у визнанні ним самостійності індивіда, його життя: «Що таке чоловік, як подумаєш про нього?» (пс. 8) [4, 40]. Основним композиційним прийомом псалмів виступає антитеза, висловлення контрастних переживань суму й радості, покаяння і хвали: «Не змагайся з лукавими, не завидуй творящим беззаконня, бо лукаві будуть знищені, а боготерпці — ті будуть володіти землею» [4, 35]. В даному випадку спостерігається довільна, авторська інтерпретація псалма, який трактує неоднаковість людських дол. Так у псалмі читаємо: «Не палай гнівом на злочинців, творящим беззаконня не завидуй... Бо лиходії знищені будуть, ті ж, що надіються на Господа, заволодіють краєм» (пс. 37) [6, 638]. Думки-протиставлення доброчесності й аморальності підтверджуються також цитацією із Псалтиря: «Покірнії ж упаднуть землю і насолоджуватимуться багателиким світом. Наглядає грішний за праведним і скрегоче на нього зубами своїми. Господь же посміється з нього і провидить, коли прийде день його» [4, 35]. Роздумуючи про милість Бога, Володимир Мономах вчить пам'ятати про убогих і нужденних, не думати про накопичення багатства та скарбів, прямувати до духовних, а не матеріальних благ. На допомогу в цих міркуваннях знову приходять Псалтир: «Оружжя добули грішники, напинають лук свій, щоб підстрелити убогого і нужденного, вразить справедливих серцем. Оружжя їхнє вразить власне серце, а луки їхні зламаються. Лучче малість праведних, аніж великі багатства грішних. Бо сила грішних зламається, а праведних зміцнює Господь» [4, 36].

Як ми бачимо, даний вірш псалма, що сповідує боротьбу за соціальну справедливість, сповнений іносказання («оружья», «луки»), що надає таємничості тексту і водночас проектує думку читача на розкодування шифру. Взагалі Псалмам властива мова асоціацій, що характеризується постійним використанням образних порівнянь, метафор, іносказання. Широко використана персоніфікація та антропоморфізм. Володимир Мономах розуміє вагоме значення порушених ним тем, ідей, проблем, бо зматеріалізоване людство вперто прямує до дегуманізації, а відповідно, й до посилення несправедливостей і жорстокості. Окремі висловлювання з псалмів, що використовує Володимир Мономах у «Повчанні», можуть вразити християнського читача: «грішники згинуть», «ті, що проклинають Його, знищені будуть» (пс. 37), «руки свої омие в крові грішника» (пс. 59), «коли б розгнівалася на нас лють його, то вода б нас потопила» (пс. 124). Однак треба враховувати, що Псалтир пов'язаний з доевангельською фазою Одкровення, тому тут не використовуються новозавітні поняття про прощення. У псалмах втілена думка, що люди, які чинять зло, є ворогами Бога і справедливо Ним будуть покарані. Псалтир вміщує непересічну віру в моральний світопорядок, встановлений Богом, що спалює пристрасті і освячує людську душу: «Отож, грішники згинуть, а праведних же він милує і дає їм» [4, 36]. Володимир Мономах у Псалтирі вбачає провідника між ним і Богом, щедро цитуючи книгу псалмів він сподівається на Божий захист від недругів: «Візьми мене із рук ворогів моїх, Боже, і від тих, що повстають на мене, відними мене. Увільни мене від творящих беззаконня і обрятуй мене від кровожадних, які полонили душу мою» [4, 35]. Люди молять Бога не про помсту, а про те, щоб Бог відродив справедливість. Таким чином, люди постають не проти особистих ворогів, а проти ворогів Бога. Недаремно святі Отці Церкви називали Псалтир садом Божим, в якому знаходяться рослини і дерева всіх видів, багатою бібліотекою, в якій є все, що потрібно для людського порятунку. Письменник як талановитий майстер слова потужно опирається на Псалтир, зміст і дух якого пронизує майже все «Повчання».

Душевний неспокій вгамовано, але своє рішення Мономах виносить не зі слів Псалтиря, а приймає його самостійно, прислухаючись до свого сумління. Псалтир лише висловлює почуття, але не керує вчинками князя. Щедро фіксація псалмів у «Повчанні» засвідчує, що Псалтир посів важливе місце в християнській культурі, здійснив

вплив на середньовічну словесність. Володимир Мономах на своє «Повчання» покладає великі надії, бо воно повинно сприяти вихованню гармонійної особистості, справжнього громадянина і патріота, що живе і діє за гуманістично-моральними християнськими законами, вгамуванню бунтівних помислів. Письменник створює ідеал давньоруського християнина на власному релігійному досвіді. У цьому надважливому завданні письменник використав псалми як найбільш доступні, зрозумілі, сприйнятні та авторитетні, сподіваючись на їхню позитивну роль.

У «Повчанні» наявний цілий комплекс заходів виховання: від сімейного до державного і від релігійно-філософського до практично-буттєвого. Використання псалмів як богослужбених гімнів у пам'ятці носить всеохоплюючий характер, що допомагає авторові говорити про Божу любов та всемогутність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус П. В. Історія української літератури XI–XVIII ст. / П. В. Білоус. — К.: Академія, 2009. — 424 с.
2. Возняк М. С. Історія української літератури: У 2 кн. / М. С. Возняк. — Навч. вид.: вид. 2-ге, перероб. — Львів: Світ, 1992. — Кн. 1. — 696 с.
3. Закон Божий. — Чернівці: Свято-Успенська Почаєвська Лавра, 2001. — 732 с.
4. Золоте Слово: Хрестоматія літератури України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV століть. — К.: Аконіт, 2002. — Книга друга. — 784 с.
5. Літературознавчий словник-довідник. — К.: Академія, 1997. — 750 с.
6. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. — Канада, 1992. — 1370 с.
7. Энциклопедический словарь. — СПб.: Изд-во Ф. А. Брокгауза, И. А. Эфрона, 1898. — Т. XXVa. — 960 с.

Стаття надійшла до редакції 12 січня 2015 р.

УДК 130.2+82(0):821.161.2

Ольга Подлісецька

**НІЦШЕАНСЬКІ ІДЕЇ У КОНТЕКСТІ ПРОЗИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ
(ОПОВІДАННЯ «НАД МОРЕМ»)**

Стаття присвячена дослідженню ніцшеанських ідей у прозі Лесі Українки. Здійснена спроба охарактеризувати персонажів оповідання Лесі Українки «Над морем» з погляду мисленнєвої парадигми Ф. Ніцше.

Ключові слова: модернізм, надлюдина, індивідуальність, самотність.

Статья посвящена исследованию ницшеанских идей в прозе Леси Украинки. Совершена попытка дать характеристику персонажей в рассказе Леси Украинки «Над морем» с точки зрения мысленной парадигмы Ф. Ницше.

Ключевые слова: модернизм, сверхчеловек, индивидуальность, одиночество.

The given article investigates Nietzschean ideas in prose literary works by Lesya Ukrainka. There was made an attempt to describe the characters of the short story by Lesya Ukrainka «Above the Sea» in terms of Friedrich Nietzsche's mental paradigm.

Key words: Modernism, superman, identity, loneliness.

Шляхетна душа має повагу до самої себе.

Ф. Ніцше

Німецький мислитель Фрідріх Ніцше (1844–1900) був цікавий для українських діячів культури «переломного періоду» як «творець» загальноєвропейської традиції модерності. Своєю «філософією життя» він фактично заклав основи філософсько-мистецького дискурсу модерності, для якого були ворожими будь-які прояви механістичного сприйняття дійсності, що породжували надію, віру в цінності та поступ. Ніцшеанство у своїй основі передбачало прокладення цілковито нових шляхів людського розвитку. Саме тому, на думку дослідників ніцшеанських ідей у творчості українських письменників початку ХХ ст., які звертають погляди на Ф. Ніцше як на зачинателя загальноєвропейської модерністської традиції, німецький філософ приваблював різних за своїми соціальними вподобаннями, темпераментом і талантом українських письменників, що ставили перед собою завдання віднайти альтернативний народницькому шлях розвитку української культури [12, с. 34]. Спираючись на праці С. Павличко, літературознавець Т. Заїка зазначає, що праці Ф. Ніцше, будучи фактичним провісником модернізму ХХ ст., «ознаменували бунт проти ери надії, ентузіазму, віри в прогрес, сцієнтизму, механістичності то-

гочасних наук, прикладених до людського життя — ери, якою було ХІХ ст.» [12, с. 29].

Для літературознавців філософська спадщина німецького мислителя має інтерес з точки зору його намагань утвердити індивідуалізм як нову модель культурної ідентичності людини початку ХХ ст., оскільки саме теорія Ніцше призвела до появи в художній літературі певного типу героя — сильної особистості, індивідуаліста, «надлюдини». Так, на думку Т. Заїки, ніцшеанський варіант індивідуалізму — це повернення «людини» на суспільно-політичну арену нової якості, яка діє не за принципом «гасію», а за вимогою сповідування «nature» (природи). Ця «людина» не є приниженою, позбавленою прав і закутою в обов'язок перед суспільними нормами. Ця «людина» є сильною духом і тілом. Їй під силу «гори зрушити» — це «надлюдина»: людина в усіх проявах своєї індивідуальності [12, с. 31].

Бунт саме такого плану був характерний для української культури кінця ХІХ — початку ХХ ст., а філософія Ф. Ніцше, фактично, подала як ідейна основа світоглядних зрушень вітчизняних письменників у бік модернізації творчості. Яскраво прослідковуються впливи Ніцше в українській літературі не тільки на прозу О. Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинського, В. Винниченка та ін., а і на літературну критику («Українська хата» (М. Євшан, А. Товкачевський, М. Сріблянський та ін.)).

Філософія Ніцше надзвичайно багатозначна; за спостереженнями дослідників, тексти Ніцше нагадують лабіринт людського мислення, тому ніколи не підлягають повноті та завершеності процесу інтерпретації [5, с. 54].

Ніцше створив оригінальну на свій і на наш час мисленнєву парадигму, що у своїй системності, на думку українського філософа В. Жмири, нічим не поступається Гегелеві, парадигмі, визнаній класичною філософією. Звичайно, В. Жмир не відкидає того, що особистісний темперамент, поетично-літературний стиль викладу Ніцшевої світоглядної парадигми не дозволяє твердити про довершеність вибудованої структури [3, с. 81]. Але про подібний «недолік» говорить К. Ясперс: «Ніцше може зрозуміти лише той, хто попередньо вже набув точність мислення і настирність. Філософувати слідуючи Ніцше, означає постійне утвердження себе в протигагу йому». [Цит. за 3, с. 281]. Про небезпечність повного прийняття ідей Ніцше розуміли і Леся Українка, і О. Кобилянська. Саме О. Кобилянська першою з

українських письменників прочитала книжки Ніцше та по-своєму сприйняла й відтворила його ідеї про «надлюдину». Леся Українка у листі до О. Кобилянської так коментує своє «антиніцшеанство»: «Не в усьому можу цілком співчувати Вам, так, напр(иклад), я не поділяю Вашого ніцшеанства, бо цей філософ ніколи не імпонував мені, яко філософ, його ідеал *Ubermensch*'а, тієї *blonde Bestien*, якимось не чарує мене. Його афоризми справді блискучі і гарні, але я не кохаюсь в афоризмах», і далі: «Таке антиніцшеанство не повинно ставити між нами стіну» [10, с. 387]. Сучасні дослідники ніцшеанських ідей в літературі (С. Павличко, Т. Возняк, В. Жмир, Т. Заїка) припускають певну міру лукавства авторки даного вислову, зокрема, Тарас Возняк вважає, «що ставлення Лесі Українки до Ніцше було доволі неоднозначне», він переконаний, що можна віднайти інтонації зв'язку Ніцше — Леся Українка, «які [...] ясно не усвідомлювалися й самою нею. Принаймні у декларативній формі» [3, с. 98]. При аналізі паралелей у творчості філософа та поетеси літературознавець намагається «розкрити не лише явні, але й приховані, а почасти і потенційні кореляції між ними» [Цит. за 3, с. 98]. Про слушність думки щодо впливу ідей Ніцше на творчість Лесі Українки говорить і В. Панченко: «Д. Донцов хоч і перебільшував (на догоду власній ідеології), стверджуючи, що гаслом самої Лесі Українки «стали знані слова Ніцше: «Війна і мужність довершили більших діл, як любов до ближнього. Не милосердя ваше, але відвага ваша рятувала досі нещасних», — проте для висновку про те, що «її герої, **не маси, а одиниці**» (виділення автора. — *В. П.*), він мав цілком достатньо підстав» [11, с.156]. Отже, безперечним є той факт, що теорії Ніцше впливали на творчість Лесі Українки, хоча й сама вона цей вплив певним чином заперечувала.

Звертаючись до аналізу творчості Лесі Українки, дослідники (С. Павличко, Т. Гундорова та ін.) підтверджують виразну наявність існування у ній ніцшеанських ідей. Але оскільки літературознавці звертали основну увагу у дослідженні даного питання, зокрема, на драматичну творчість, метою даної статті було обрано інтерпретацію ідей Ніцше у ранній творчості Лесі Українки (1998 рік), а саме у прозі. Після появи дебютних оповідань Лесі Українки у журналі «Зоря» (1889), з'являється друга група оповідань, одне з яких — «Над морем» (1898) і буде **об'єктом** аналізу даної статті.

Леся Українка свідомо, чи не зовсім, але обрала для своїх творів ті ідеї Ніцше, які характеризують згадувану у статті М. Євшана боротьбу

з сірістю буття: «В ім'я тої мрії, протест проти «всесвітньої нікчемности», проти сірої буденщини, проти невільництва, боротьба за велике визволення індивідуальности!, «за повну вільну людину і за нове життя»... [2, с. 155], «до боротьби з тим пригнобленням, з тим загальним омертвінням і бездушною атмосферою виходить поетка. Проти туподумства та ослимачіння зродився протест» [2, с. 159].

Вже на початку оповідання «Над морем» вказує на підтвердження думки про незаперечний вплив ідей Ніцше на прозу Лесі Українки монолог героїні-оповідачки, який поданий вже на початку. Героїня оповідання підвладна певній мізантропії, повсякчас прагне усамітнитись: «Скрізь люди!» — казала ображена думка, перелякана стріванням з брудом, злиднями і всею недолею людською» [9, с. 24]. Тут і далі у підтексті прочитуємо слова Ніцше: «Втікай, друже мій, у свою самотність — я бачу тебе покусаним отруйними мухами. Втікай туди, де віє суворий, потужний вітер! Втікай у свою самотність! Ти жив близько від мізерних та жалюгідних. Втікай від їхньої невидимої помсти!» [6, с. 130]. Наступні зустрічі героїні з людьми наштовхують на висновок: дратують її далеко не всі люди, а лише обмежені, недалекі панночки «алли михайлівни», які зверхньо ставляться до прислуги, «нижчих» людей, таких як Настасія Іллінічна та маляр.

У іншому своєму творі «Так сказав Заратустра» Ф. Ніцше проводить таку аналогію: «Що для людини мавпа? Посміховище або нестерпний сором. І тим самим має бути людина для надлюдини — посміховищем або нестерпним соромом. Воістину, людина — брудний потік. Треба бути морем, щоб прийняти в себе брудний потік і не стати знечищеним» [6, с. 6]. Оповідачка не насміхається з Алли Михайлівни, але повсякчас відчуває за неї сором: перед служницею, перед її залицяльниками, які відверто відкидають її кокетування, що набридли з часом, і т. д.

Але варто зауважити, що до ніцшевого ідеалу жінки «не дотягують» обидві героїні: як і в оповідачці забагато «вченості», так і в Аллі Михайлівні відверте кокетування переростає в інфантильність і вона теж не досягає ніцшевого ідеалу жінки: «те, що викликає до жінки повагу, а досить часто і страх, — це її натура, яка натуральніша за чоловічу, її справжня, хижацька, підступна грація, її тигрячі кігті під рукавичкою, її наївність в егоїзмі, неприручувана внутрішня дикість, незбагненне, неохопне, невловне в її пристрастях і чеснотах...» [6,

с. 131]. Певні риси «жінки» у ніцшеанському розумінні притаманні панночці на початку твору, але суто жіночу поведінку вона не витримує до кінця, внаслідок чого чоловіки втрачають до неї цікавість. Стає зрозумілим деяке зверхнє ставлення Лесі Українки та Ольги Кобилянської до поглядів Ніцше: обидві відчують власну маскулітність, прямоту, незалежність. Не дотягує до ідеалу жінки Ніцше і образ Алли Михайлівни, так, зокрема, відчутним є підміна понять, що вказує на недалекість героїні: Алла Михайлівна називає себе «релігійною», бо її родина замовляє чудотворний образ Іверської Божої матері до себе в будинок. Ці та інші її розповіді вкрай дратують героїню-оповідачку, вони її втомлюють: «Мені почало здаватись, що мене оплутала якась тонка павутина і починає застилати очі і заважати дихати. В голові мені туманіло» [9, с. 28]. Жіноча недалекість та внутрішня вбогість товаришки засмує героїню, так само, як і улюблені Аллою Михайлівною прогулянки у велелюдному міському саду з оркестром. Натомість вподобання оповідачки — це безлюдний берег моря, який можна знайти тільки в одному місці курортного містечка, невідомому широкому загалу. У Ніцше читаємо: «Призначене для загалу завжди має невисоку вартість», «уміти берегти себе — найважче випробування незалежності» [6, с. 44]. Так героїня не бажає бути призначеною для загалу, тому займає позицію спостерігачки, вона марно прагне знайти щось справжнє у співрозмовниці; у чомусь її навіть зацікавлює особа Алли Михайлівни, зокрема, «тихі і глибокі очі» (одвічна жіноча загадка), а також момент незалежності, коли Алла Михайлівна відчуває у собі потяг «бути модисткою, ремісницею» [9, с. 29] (загальнолюдське прагнення до реалізації власних здібностей). Та все ж таки наприкінці оповідання героїня вирішує зберегти самототожність, припинивши спілкування з Аллою Михайлівною, і цим засвідчує неабияку силу (згадаймо ніцшеве «незалежність — талан небагатьох, привілей сильних» [6, с. 34]).

Героїня-оповідачка прагне бути наодинці з природою. Але повернення до природи не означає простого повернення до інстинктивного способу буття, до існування за природними законами, хоча це також має місце. Для Лесі Українки і для Фрідріха Ніцше повернення до природи, до її діонісійського начала означає, перш за все, свободу творчості, звільнення від нав'язаних натовпом норм та правил поведінки. Лише в природі, не маючи встановлених зразків та схем, людина може творчо діяти [12, с. 32]. Читаючи Ф. Ніцше (зокрема: «Я

скажу вам, хто така надлюдина. Людина — це те, що треба здолати. Всі істоти досі створювали щось вище від себе, а ви хочете стати впливом цієї великої повені й ладні скоріше вернутись до звіра, аніж здолати людину? Дивіться, я розкажу вам про надлюдину: вона і є це море, і в ньому може втонути ваша велика зневага» [7, с. 4]), розуміємо, що творець, письменник — це у певній мірі надлюдина, оскільки творець сам створює норми для соціуму. Панночка з оповідання не дарма дивується повній свободі товаришки, яка була сильнішою від загалу і ніколи не йшла за юрбою. Героїня-оповідачка з оповідання «Над морем» подорожує одна з веслярем нічним морем, перебування наодинці не дає їй змішатись з масою (товариством з манірною панночкою). М. Зубрицька, коментуючи індивідуалізм у творчості Лесі Українки, вказує на те, що це перш за все «потреба відродження в умовах громадської і культурної депресії ідеалу творчо сильної і вільної особистості — це протест проти культу кволости, беззахисності зневір'я» [4, с. 23].

Дивує «нежіноче» бажання героїні серед ночі на самоті плисти човном по морю, але героїня оповідання — жінка сильна духом, вольова і рішуча. Вона — індивідуаліст і бачить свою несхожість на інших жінок, що знову вказує на ознаки «надлюдини», ба навіть «наджінки»: «кожен обраний інстинктивно намагається мати власний замок і свій прихований світ, де можна відгородитися від юрби, від мас, від більшої» [6, с. 31]. Бачить цю несхожість і Алла Михайлівна, яка здивована затятою мовчанкою подруги і врешті розуміє, що вони — люди різні. Філософ дивується, у якому «дивовижному спрощенні та фальшуванні живе людина» [6, с. 29]. Дивується цьому і оповідачка, проходячи повз лотерею в міському саду: «Над усім панував якийсь примус, немов сон, так і здавалось, що от-от сі люди позіхнуть, протруть очі, здивовано глянуть один на одного і розійдуться» [9, с. 51]. «Талант письменниці-модерніста, — на думку О. Вісич, — виявляється у поглибленні психологізму характерів, витонченості художньої деталі та семіотичній щільності тексту» [1, с. 203], і аналіз підтексту оповідання «Над морем» є цьому доказом: у творі постають дві протилежні постаті — незалежна оповідачка та «беззахисна» та інфантильна Алла Михайлівна, що весь час прагне схватись під крильце будь-якому чоловікові. Ця дисгармонія у зображенні героїні-оповідачки з героїнею-антиподом тільки утверджує першу у гармонії з самою собою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вісич О. А. До питання про психологізм прози Лесі Українки // Вчені записки Тавричного національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія Філологія. Соціальні комунікації. — 2011. — Т. 24. № 1 Ч.2. — С. 201–205.
2. Євшан М. Леся Українка // Критика. Літературознавство. Естетика. — К.: Основи, 1998. — С.153–159.
3. Жмир В. Слідами Ф. Ніцше по Україні [Текст] / В. Жмир // Філософська думка. — 2004. — № 6. — С. 78–110.
4. Зубрицька М. Проблема індивідуалізму у творчості Лесі Українки [Текст] / М. Зубрицька // Сучасність. — 1991. — № 12. — С. 22–25.
5. Зубрицька М. Філософські основи європейського модернізму // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. — [2-ге вид., доп.]. — Львів : Літопис, 2001. — С. 53–54.
6. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / пер. з нім. А. Онишко. — Львів : Літопис, 2002. — 320 с.
7. Ницше Ф. Так говорив Заратустра. Книга для всіх и ни для кого [Текст] // Ницше Ф. Сочинения : в 2 томах / Ф. Ницше ; [пер. с нем. Ю. Антоновского]. — М. : Мысль, 1996. — Т. 2. — 831 с.
8. Павличко С. Теорія літератури [Текст] / С. Павличко ; [упоряд. В. Агеєва]. — [2-ге вид.]. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. — 679 с.
9. Українка Леся. Над морем // Твори : в чотирьох томах. Том четвертий. Оповідання. Статті. Листи. — К.: Дніпро, 1982. — С.23–53.
10. Українка Леся. Твори в чотирьох томах. Том четвертий. Оповідання. Статті. Листи. — К.: Дніпро, 1982. — 435 с.
11. Панченко В. Я не буду загрозувати переходом в чужу літературу. (загадка генези драматичної поеми Лесі Українки Оргія). Джерело доступу: library.kr.ua/books/panchenko/p9.shtml В. Панченко
12. Заїка Т. Індивідуалістичні мотиви в творчості Лесі Українки. Джерело доступу: eprints.oa.edu.ua/2045/1/Zayika_Filosof_Vyp_13.pdf

Стаття надійшла до редакції 19 січня 2015 р.

УДК 821.161.2–32 Стефаник

Ольга Казанова

ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО ВИЗНАЧЕННЯ МАЛОЇ ПРОЗИ В. СТЕФАНИКА

У статті проаналізовано жанрові особливості малої прози В. Стефаника. Зокрема, виявлено модифікації жанру новели на рівні прагматики, композиції, нарративних форм.

Ключові слова: жанр, новела, композиція, нарративні форми.

В статье анализируются жанровые особенности малой прозы В. Стефаника. Исследуются модификации жанра новеллы в плане прагматики, композиции, нарративных форм.

Ключевые слова: жанр, новелла, композиция, нарративные формы.

The genre peculiarities of the prose by V. Stephanik are analyzed in the article. The changes of compositions, narrative forms, pragmatics of short story of V. Stephanik are fixed.

Key words: genre, structure, narrative forms, composition.

Про творчість В. Стефаника в українському літературознавстві написано уже чимало. Безперечно, художній доробок цього неперевершеного майстра слова заслуговує на увагу в багатьох історико-літературних та теоретичних аспектах. Найбільш «популярними» у вивченні секретів художнього феномена В. Стефаника стали питання творчого методу, «кам'яного» стилю, засобів психологізму, специфіки художнього мовлення та ін.

Починаючи з 1898 року художня майстерність В. Стефаника викликала значний інтерес його сучасників, літературних критиків та літературознавців: О. Грушевського, Б. Лепкого, О. Маковея, В. Морачевського, І. Труша, Л. Трубецького, Лесі Українки, І. Франка та ін.

Зокрема, І. Франко значно розширив аспекти дослідження прози В. Стефаника, які зводились переважно до ідейно-тематичних проблем творчості письменника. Критик слушно визначив своєрідність манери письма В. Стефаника, яка полягала у несподіваному ракурсі художнього пізнання і зображення людини, у виробленні митцем нових художніх засобів, відмінних від тих, якими послуговувалось старше покоління письменників [див.: 9]. Вперше довів, що проза В. Стефаника справді відрізнялась вдалою побудовою, економічністю й емоційністю висловлювання, послабленою фабульністю, просторовою обмеженістю, що відбивало прагнення письменника

до подолання стереотипності та спрощеності народницької традиції реалістичної літератури. В цьому була і смілива спроба українського письменника «відкинути естетичні заокруглення», аби «...стати на якусь оригінальну і сильну літературу» [8, с. 73].

Означений аспект дослідження художнього доробку В. Стефаника досі залишається найбільш актуальним. Більшої уваги потребує і аналіз жанрової своєрідності малої прози митця, в якій спостерігається виникнення нових жанрових різновидів та модифікацій, художніх експериментів з традиційними канонічними жанрами тощо. У фокусі цієї літературознавчої проблеми дискусивним вважаємо питання жанрового визначення прози В. Стефаника, що і стане предметом дослідження у даній статті. Це дасть можливість не лише зробити деякі узагальнення про основні тенденції жанрової динаміки малої прози перехідної доби, але і ще раз підкреслити своєрідність художнього мислення геніального українського письменника.

Детальний аналіз основних жанрових ознак малої прози В. Стефаника знаходимо у ґрунтовних літературознавчих працях Г. Вервеса, О. Гнідан, М. Грицюти, І. Денисюка, В. Лесина, В. Костюка, Н. Мафтин, С. Микуша, Ф. Погребенника, А. Риндюга, М. Рудницького, М. Степанчука, Н. Тишківської, С. Хороба, Н. Шумило та ін. Здебільшого жанр творів письменника визначали як новелу. Проаналізовані літературознавчі праці переконують, що така жанрова дефініція видається завузькою і не відбиває усіх особливостей поетики модерністичної прози письменника. Зокрема, І. Качуровський доводить, що визначення жанру творів В. Стефаника як новели потребує уточнення, і аргументує це тим, що, наприклад, у новелі В. Стефаника «Новина» поворотний пункт сюжету (вендипункт) відсутній. Письменник розпочинає твір із кульмінаційного моменту, а оповідь (як і в інших творах, в яких автор повністю відходить від узвичаєної побудови новели) «бере початок» з розв'язки подій. З цього приводу І. Качуровський зазначає, що «...часто говорять у нас про новели В. Стефаника, але це звичайне непорозуміння. Кілька новел серед спадщини Стефаника є (наприклад, «Бесараби»), та загалом його жанр — безсюжетна мініатюра» [4, с. 297]. Схожої думки дотримується і С. Хороб, розглядаючи «Новину» В. Стефаника як «антиновелу», в якій «...із самого початку наративної оповіді інтерес з незвичайного, винятково трагічного... переноситься на з'ясування соціально-психологічних причин й обставин вчинку героя» [6, с. 246].

Відомі літературознавці Н. Мафтин, Р. Піхманець, С. Луцак, Н. Тишківська [див.: 1] зазначають, що у жанровому аспекті малу прозу В. Стефаніка можна назвати новелістикою лише умовно. «Якщо ж говорити про зовнішню жанрову структуру творчості прозаїка, — розмірковують дослідники, — то вона тяжіє більше до оповідання (приміром, оповідання-монологу чи оповідання-сценки), де, власне, жанроутворюючу роль відіграють завперш монологи та діалоги» [1, с. 66–67]. Нагадаємо, що збірка В. Стефаніка «Земля» виходить під заголовком «Нариси й оповідання». Власне саме так письменник найчастіше визначав жанри своїх творів.

Досліджуючи цей аспект, варто відзначити, що загальні тенденції розвитку та становлення модернізму в українській літературі кінця XIX — початку XX століття зумовлюють і зміну генологічної свідомості та уявлень митців. Власне, зміна способів відображення та рецепції дійсності, пошук інших форм для художнього вираження породжують інтенції до «...«розкріпачення» класичних канонічних форм» [3, с. 216]. «Просто безфабульні конструкції як втеча від літературної умовності й канонів виборюють собі рівноправність поряд з іншими прозовими творами» [3, с. 214].

Справді, найбільш «відповідними» для вираження нової художньої свідомості на межі століть стають жанри фрагментарної прози, в яких можна спостерігати певний «відступ» від традиційних композиційних канонів новели: наявність строгої та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним центром (переломний момент у сюжеті, кульмінаційна точка дії, контраст сюжетних мотивів і т. д.), перевага сюжетної однолінійності, драматична загостреність основної дії тощо. Однак, це зовсім не означає елімінацію жанру новели у літературі цього часу. Тут варто говорити лише про певну трансформацію жанру у зв'язку із процесами ліризації та драматизації прози перехідної доби, також стильовим оновленням літератури, що акумульовано «розкріпачення, взаємопроникнення ...жанрів» [3, с. 215], виникнення різноманіття як жанрових модифікацій, так і різновидів новели: образка, етюду, нарису та ліричної, психологічної, сенсаційної новели тощо.

На нашу думку, загальноживане поняття новелістики щодо творчості В. Стефаніка традиційно використовується як узагальнене, виводне поняття. Безперечно, більшість епічних мініатюр митця, хоча і зберігають деякі домінуючі засади новелістичного жанру, але, з іншої

сторони, під впливом неоднозначних загальнолітературних процесів перехідної доби ці жанрові особливості нерідко змінювались, набували іншого характеру функціонування у поетиці творів. У художньому доробку В. Стефаніка критики й літературознавці визначають майже всі різновиди модифікованої прози кінця XIX — початку XX століття: поезії в прозі, образки, нариси, психологічні етюди та ін.

Зокрема, дисертація С. Микуша «Поетика новел В. Стефаніка» стала однією з найбільш ґрунтовних праць про жанрову специфіку творчості В. Стефаніка. У своїй роботі С. Микуш класифікував жанрові різновиди прози письменника за структурно-композиційними принципами, спираючись на сучасні методологічні підходи до аналізу епічних творів, як-от: образок-сценку, образок-портрет, власне образок, поезію в прозі та ін. [див.: 5].

Дійсно, у більшості творів, В. Стефаніка композиційно трансформовані або іноді відсутні канонічні риси новелістичності, які виражаються у несподіваному сюжетному повороті подій, після якого розкривається нова сутність персонажів, змінюються обставини дії. Жанровими ознаками малої прози письменника часто є невеликий обсяг та переважна безфабульність, особлива інтенсифікація сюжетно-композиційної структури і стилю, локальність часопросторового відображення. Незавершеність сюжету вказує на відтворення одного короткого статичного моменту у житті героя. Спостерігається зміна фокуса зображення з об'єктивного на суб'єктивний — переломлення відтворюваних ситуацій крізь призму сприйняття оповідача чи героя. Іноді нівелюється динаміка сюжетного розвитку.

Наприклад, в образку «Скін» відтворено останні хвилини життя старого Леся. Експозиційний символічний мотив «падаючого листа», що «як чорні ворони поле вкрило», суголосний із почуттями, мареннями вмираючого героя. Смерть приходить в образі «білої птахи», що «...горло обсоує все тугіше, все міцніше» [7, с. 60]. У стані переходу від життя до смерті старого Леся з глибин позасвідомого «виштовхуються» розрізнені фрагменти спогадів, що містять докори сумління: як працював на полі, як дзвонили над ним ті дзвони, які так і не купив до церкви, як не віддав заробленого ячменю селянину. В уяві героя виринає і примарний образ матері, яка співає пісню. Це наче прощальна пісня, що наскрізь пронизує його свідомість жахом, тугою за життям. Екзистенційні переживання уривчасті, сконденсовані, спогади «оживають» в обмеженому просторі хати, як короткі

спалахи збудженої переходом від життя до смерті уяви. Герметизація простору посилює емоційне напруження, яке мимоволі викликає усвідомлення власної гріховності. Мозаїчна картина різночасових спогадів сконцентрована в єдиній митті «межової» ситуації вмирання людини. Власне, це становить особливість багатьох творів В. Стефаника, сюжет яких відтворюється крізь суб'єктивне сприйняття певної короткочасної митті. Через канву слів героїв письменник передавав експресивно-динамічний розвиток внутрішніх психологічних конфліктів, що «роздирали» їх душі. Сюжет як ланцюг зовнішніх подій поступається місцем настроєвості, синкретизму чуттєвих вражень, сфер сприйняття.

Так, своєрідний за своєю структурою твір В. Стефаника «Morigitu» — це, власне, колаж коротких діалогічних сценко-епізодів з життя старих селян. Текст складається з відтворення розмов людей, які «чекають смерті». Основну сюжетну подію локалізовано у часі та просторі. Селяни приходять до старого голяра Тимка, щоб «причепуритися» перед тим, як іти до церкви. М. Грицюта характеризує цей твір так: «Безпретензійний епізод, малюнок з природи, чи кілька поданих один за одним малюнків, де скупими, узагальнюючими штрихами, без глибокого проникнення в характери, показані «morigitu» (ті, що ідуть на смерть)» [2, с. 150]. Образок-сценка, як і більшість творів письменника, виявляє ознаки фотографічної натуралізації. Об'єктивна манера викладу засвідчує орієнтацію письменника на новітню школу письма. «Картина життя» героїв відтворюється через їхнє безпосереднє спілкування. Відзначимо, що обмін репліками відбувається спонтанно, без урахування наративного порядку чергування. Мовлення героїв стилізовано як народно-розмовне, що яскраво забарвлене гумористичною модальністю висловлювань. Вони самі утворюють «сценарії» розмов, які і складають їхнє життя.

Твір має мозаїчну композиційну структуру, що втілюється у «вільному» поєднанні сценко-епізодів, кожен з яких має формальну та смислову цілісність. Це позначається й на дискретності читацького сприйняття подій, різноманітних вражень, оцінок. І хоча хронологія у відтворенні розмов героїв не збережена, однак сам спосіб упорядкування текстових епізодів виявляє емоційну напругу, експресивність зображених локальних ситуацій.

Компонуючи уривки тексту (між якими порушується прямий логічний зв'язок), В. Стефаник активізує читача до умовного зіставлен-

ня сценок-епізодів задля формування загального враження про життя «*morituri*», про їхню дійсність, у якій вже відсутній смисл подальшого існування. У зв'язку з цим варто проаналізувати кожен діалогічну мікросценку образу.

Перший епізод — експозиція твору. У формі видавничого стороннього коментаря подається «компактний» переказ зображеної у творі ситуації: «...Ще до сходу сонця, сходилися вони до голяра Тимка щонеділі й свята, аби помитися і підстригти чупер... Їх було небагато в селі, що держалися Тимка, бо одні повмирили, а другі пропали на війні...» [7, с. 56].

Наступна сцена — діалог подружньої пари — Насті та її чоловіка. Зовнішня форма розмови — побутова суперечка. Зміст слів не несе особливого смислового навантаження, у мовленні не відтворюється характер конфлікту. Важливою є саме інтонація реплік, реакція на сказане. Через поданий діалог автор відтворює не стільки динаміку подій, скільки емоційні реакції тих, хто безпосередньо бере участь у зображеній сценці. Зв'язок між репліками здійснюється за допомогою еліптичних конструкцій, повторів. Комунікативна структура питальної репліки проектується на відповідну репліку партнера. Репліки мають чітку семантичну та структурну організацію: запитання — відповідь, додаток до репліки — пояснення. Діалог не втілює гострого протистояння персонажів. Все означено гумористичною тональністю, що передає узвичаєний для старих селян спосіб спілкування. А манера висловлювання героїв виявляє стереотипи їхнього існування, поглядів та сприйняття життя.

В іншій діалогічній сценці через пряму комунікацію героїв вималюється комічне ставлення до «роботи» старого Тимка. Голяр відмовляється виривати хворий зуб, аби не пускати кров до служби божої, хоча «... крові вже пустив перед службою з бороди та лица» селян. Сценка набуває гумористичного забарвлення, в якій виявляються елементи комедійної інтриги. Селяни пропонують з метою лікування купити горілку, що нарешті розважило їх: «... всі шукали грошей поволі, ніби невдоволені, але раді, що буде забава» [7, с. 56].

Дещо інше семантичне навантаження має передостання діалогічна розмова героїв. Селяни обмінюються думками щодо політики польського панства та відношення до цього молоді: «... — Така тепер у них настала забава, але вони мають розум, не бійси, світом бували. Польщі, ані-ані не хотьи, а панці ґрунти хотьи розділити.

— Бігме добре, ніч не кажіт, тепер з цев Польшев ніхто не годеи витримати: і маеткове, і доходоуе, і ґрунтоуне, і від псів, і від ґноївки..., але де на світі е!..» [7, с. 214]. Незначна категоричність мовного посилу дозволяє включити у репліки додаткову аргументацію, що виявляє прагнення героїв до максимальної ясності та відкритості смислу розмови, до взаєморозуміння. У репліках відчувається підтекст, певне ідейне узагальнення, що відбиває прагнення автора передати сприйняття селянами тогочасної дійсності, відтворити погляди людей, які вже пройшли своє життя, існування яких поступово втрачає свій сенс.

Проте веселий настрій героїв змушує їх змінити тему розмови, яка швидко переходить у жарти, обговорення дрібних селянських справ. Розв'язки в образку немає. Фінал залишається «відкритим». Останній замальовок у творі — це реакція одного з героїв — Миколи, який переживає, аби стара жінка «не занюхала, що-м пив горівку».

Часто проза письменника має ознаки ескізного, штрихового письма. Образок В. Стефаніка «Озимина» І. Денисюк означив «... чи не найтипівішим зразком образка початку ХХ століття. ... В основі цього фрагмента — малярська композиція — ефект контрасту кольорів, живописна «жанровість» сценки і разом з тим поетичне враження, настрої та певна філософія» [3, с. 227]. В образку «Озимина» експозиційні пейзажні описи набувають виразного психологічного наповнення. Природа виступає елементом того настрою, в якому перебуває герой твору. Це не механічне відтворення краєвидів села, а їх психологічне переживання, візія. В основі наративу — принцип «враження», що сприяє подальшому проникненню у сферу думок та свідомості героя: «По селі сотається, пливе тоненькими струями, розпадається на мацінькі крапельки один голос, осінній сільський звук. Обіймає він село, і поле, і небо, і сонце. ... На однім городі зеленіється латка озимного жита, а коло него на кожусі лежить білий, як молоко, мужик. Старий дуже, з померклими очима. Коло кожу-ха йсо паличка лежить, також дуже давня, бо кавулька геть долонею витерта. ... Старий так заслухався осінню пісню, що сам пищить, як дитина» [7, с. 157].

Образ вмираючого селянина передано лише кількома короткими штрихами. Письменник не вдавався до деталізованих описів чи характеристик героїв. Автору достатньо було лише однієї виразної деталі, аби передати діалектику внутрішніх переживань та почуттів

героя. У творі виявляється тип «колеристичного портрета», за яким образи змальовуються гамою кольорів, колеристичними деталями зовнішності або оточення. Семантика та експресія кольору характеризує внутрішній стан героя, який знаходиться на межі до смерті. Спостерігається прийом контрасту кольорів, символічне значення яких втілює ідею невідворотності кінця життя. На тлі зеленого поля як асоціативного початку життя, зародження чогось нового рельєфно опуклим є образ «білого, як молоко, мужика». Білий колір навіює асоціації приреченості, скінченності існування. Образ озимини — семантичний центр твору, що постає спочатку як деталь зовнішнього світу природи та поступово акумулюється в оповіді як резонанс до душевних страждань героя. Саме цей образ передає енергетику землі, народу, що живе на ній, і яка надає останніх життєвих сил героєві.

Синтаксична структура нарративу (повтори, порядок слів, актуальне членування фраз), ритмічно-інтонаційні особливості оповіді (прийом асонансу внаслідок повторювання звуку «і») переводить нейтральний тон об'єктивного опису в емоційно забарвлений. Значно увиразнюють мовлення інверсовані фрази. У змалюванні оповідачем картин природи на початку вжито предикат дії, граматично виражений присудком, а потім називається суб'єкт. Безумовно, такий порядок слів сприяє утворенню фразового та семантичного наголосу, що припадає на дієслівні конструкції. Це посилює напруженість та динамізм висловлювань, підкреслює лаконічність оповіді, розмовні інтонації тощо. Модальність і стилістичні відтінки нарративу стають більш вагомими для сприйняття та розуміння відтвореного у творі за сюжетний зв'язок подій.

Отже, перевага та функціонування жанрових різновидів фрагментарної прози у творчості В. Стефаніка, зумовлені процесами жанрової динаміки у модерній українській літературі перехідної доби, дозволяють зробити деякі висновки про видозміну традиційного новелістичного жанру. Модифікації жанрових форм новелістики відбили специфіку дискретного авторського мислення, оригінальність художньої манери письменника, яка сформувалася під впливом художньо-естетичних тенденцій літератури зламу століть.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василь Стефанік — художник слова / [за ред. В. В. Грищук, В. І. Кононенко, С. І. Хороб]. — Івано-Франківськ : Плай, 1996. — 272 с.

2. Грицюта М. Художній світ В. Стефаника / М. Грицюта. — К.: Наукова думка, 1982. — 200 с.
3. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози кінця XIX — початку XX століття / І. О. Денисюк. — Львів : Академічний експрес, 1999. — 276 с.
4. Качуровський І. Новеля як жанрово-популярна довідка / Ігор Качуровський. — Буенос-Айрес, 1958. — 29 с.
5. Микуш С. Й. Поетика В. Стефаника : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 «Українська література» / С. Й. Микуш. — Львів, 1998. — 17 с.
6. «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX — початку XX століття : зб. наук. праць / [від. ред. С. Хороб]. — Івано-Франківськ, 2006. — 496 с.
7. Стефаник В. Повне зібрання творів : у 3 т. / Василь Стефаник. — К. : Академія наук Української РСР, 1949. — Т. I. — 369 с.
8. Стефаник В. Повне зібрання творів : у 3 т. / Василь Стефаник. — К. : Академія наук Української РСР, 1953. — Т. II. — 224 с.
9. Франко І. Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1982. — Т. 35. — С. 91–111.

Стаття надійшла до редакції 20 січня 2015 р.

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

*Ольга Добробабіна***ПОВІСТІ Л. М. ТОЛСТОГО 80–90-Х РОКІВ XIX ст.
ДО ПРОБЛЕМИ «АВТОР ТА ГЕРОЙ»**

У статті досліджується взаємозв'язок між категоріями «автор» — «герой» — «читач» у творах пізнього Л. Толстого («Крейцерова соната», «Диявол»).

Ключові слова: автор, персонаж, монологічність, художня цілісність.

В статье исследуется взаимосвязь между категориями «автор» — «герой» — «читатель» в произведениях позднего Л. Толстого («Крейцерова соната», «Дьявол»).

Ключевые слова: автор, персонаж, монологичность, художественная целостность.

The article deals with the interconnection of such categories or «the author» — «the reader» in the late works by L. Tolstoy («The Kreutzer Sonata», «The Devil»).

Key words: the author, the character, the monologue, the artistic integrity.

Постановка проблеми обумовлена тим, що останнім часом підвищився інтерес до вивчення творчості пізнього Толстого. Зазвичай розглядався один із творів — «Крейцерова соната» або «Диявол», не приділялася увага співвідношенню повістей як «художніх цілих», не аналізувалися структурні особливості.

На наш погляд, для того щоб виявити спільність даних повістей, необхідно звернутися до вивчення цілого ряду аспектів: системи персонажів, сюжетних мотивів, композиції, образу автора. Остання проблема і є предметом дослідження у даній статті.

У монографії «Поетика Достоевського» М. М. Бахтін представляє автора як «суб'єкта естетичного буття», виділяє такі категорії, як «діяльний» і «онтологічний» автор твору.

Онтологічний підхід розглядається і в праці Д. С. Ліхачова «Внутрішній світ художнього твору». Висунувши тезу про те, що художник «створює свої закони», літературознавець вирішує два питання:

Завдяки чому автор може творити свої закони?

Яким чином «зорієнтований» внутрішній світ твору?

У зв'язку з цим дослідники Б. О. Корман, М. М. Гіршман відзначають багатозначність терміна «автор», визначають особливості «поліфонії» у творчості Ф. М. Достоевського, «монологічності» пізнього Л. Толстого.

«Крейцерова соната», як писав М. М. Бахтін, — це «своєрідна повість-сповідь головного героя» [1, 162]. Приводом для «саморозкриття» Позднішева є суперечка у вагоні про кохання й шлюб, взаємозв'язок «духовного» та «тілесного» начал. «Сповідь» перетворюється на розгорнуту репліку, що продовжує дискусію.

Суттєва особливість структури твору полягає в тому, що сповідь є розповіддю героя про катастрофічність життя.

Істина відкривається лише через викладення завершальної події цієї розповіді. Звідси мотиви приреченості, трагічність фіналу, отже, й фатальної ролі збігу випадковостей (що й призводить до «роздвоєності» Позднішева). До числа таких «збігів» належить виконання «Крейцерової сонати». Так поєднуються в сповідальному слові героя самозвинувачення, покаяння й надія на прощення.

Значущою є послідовна «двоплановість» твору. З початку й до кінця повісті подія, про яку розповідає Позднішев, і подія самої повісті розгортаються паралельно, причому постійно маркуються хода часу й зміна обставин, за яких відбувається розповідь (зупинка потяга, прихід й вихід попутників й кондуктора, світло або темрява у купе, тощо). Разом з тим основні умови оповіді зберігаються: це відносно змінений простір з незмінним інтер'єром, який об'єднує персонажів на нетривалий час поїздки і який скасовує на цей час «звичні бар'єри». В таких умовах життя та інтереси людей зосереджуються на підкреслено «позапрактичному» спілкуванні. В свідомості читача виникає деяка подоба сценічного майданчика: відбувається з'єднання в діалозі драматичного («театрального») і оповідального принципів. Мовлення оповідача також набуває характеру драматичних «реплік» та «ремарок».

Самоаналіз починається з середини розповіді Позднішева (у ній звучить також мотив самозвинувачення). У висновку своєї історії герої одночасно говорить про «відкриття істини» та про усвідомлення непоправної вини, про прозріння, що прийшло до нього лише біля домовини дружини. В цьому останньому моменті сповідального монологу минуле (ретроспекція) та сучасне збігаються в одному переживанні, яке виявляється не сформульованою, але справжньою правдою всієї його долі: «той, хто не пережив цього, той не зможе зрозуміти» [4, 211].

Таким чином, існує «цілісність» між «авторською» настановою самого Позднішева, який не лише розповідає власну історію, але

й підпорядковує свою оповідь певному «завданню», та настановою справжнього автора твору, що організував розгортання монологу героя так, що утверджується саме «сповідальний, драматичний» сенс історії Позднішева, його оповіді про неї. Зрозуміло, що Л. Толстой таким чином вирішує питання про ставлення героя до «істини» та разом із тим звертається до читача з власними моральними постулатами.

Якщо не враховувати зазначені нами взаємопов'язані особливості форми твору, може скластися враження, що «Крейцерова соната» — просто відтворення в белетристичній формі авторських готових відповідей на актуальні життєві питання. Позднішев здається авторським alter ego, а описана ним історія є перш за все слухним, з погляду автора, приводом для моральної проповіді та зручним способом її подання.

На наш погляд, суть в тому, що вчинки героя в даному випадку — предмет його власного зображення, предметом зображення (відображення) для автора є самосвідомість героя, зокрема його думки й почуття. Цим пояснюється органічне включення до тексту есхатологічного пласту, його зв'язок з сюжетно-прагматичним рівнем, а також з «екзистенційним началом».

Множинність усвідомлюваних героєм можливих причин трагедії, що відбулася, скасовується його посиленням, вказівкою, на особливий, кризовий внутрішній стан. Тут йдеться про постійні та жахаючі зміни «страшного напруження тваринною пристрастю» [4, 179–180].

У ході подальших подій відзначаються фатальна роль випадкових збігів і такі ситуації, в яких герой діє ніби проти своєї волі, під впливом якоїсь зовнішньої сили, яка іноді ототожнюється з дияволом.

Далі ідея вбивства справляє враження дивного «двійника» ідеї самогубства, а ще не здійснений злочин вже обертається на «страту», причому увесь цей комплекс переживань доповнюється мотивом божевілья — «Це було абсолютне божевілья!» [4, 198].

Цікавим є той факт, що Л. Толстой навмисне підкреслює повний «світ свідомості» на момент вбивства.

У «Крейцеровій сонаті» ми бачимо інше сприйняття смерті (епізод вбивства дружини): «не тільки ззовні, але й зсередини, тобто із самої свідомості вмираючої людини, майже як факт цієї свідомості. Їх цікавить смерть для себе, тобто для самої умираючої, а не для інших, для тих, які залишаються», — стверджує М. М. Бахтін.

Однак незвичне для Л. Толстого зображення смерті знаходиться тут у прямому зв'язку з таким природним для нього ототожненням «життя й тіла». В цілому повісті властиві мотиви, пов'язані з тілесним життям людини, але не індивідуально-тілесним, а «родовим», тобто властивим всім.

Увесь цей комплекс ідей та мотивів з певними змінами в його складі та акцентах надихав творчість Толстого аж до кінця 1890-х рр. Але найближче більш традиційне для письменника «художнє» трактування цих мотивів виявилось в ненадрукованій за його життя повісті «Диявол».

У цьому творі, який, як і «Крейцерова соната», починається епіграфом з «Євангелія від Матвія» — про «хтивість» до жінки — і герой якого так само підозрює в непоборному впливі цієї пристрасті на людину «волю диявола», ми знаходимо прямо протилежні засоби художнього зображення. Не ретроспекція, а проспекція; не минуле героя, а відкрита (розгорнута) перспектива біографічної оповіді з перевагою зовнішнього кута зору. Розвиток сюжету полягає в поступово накопичуваних відхиленнях від «нормальної» біографічної логіки, тоді як в історії Позднишева первинно склалася «неприродня» ситуація, яка «здатна викликати вибух» і яка згодом перетворюється в «надзвичайну подію».

Так зрозумілу правду взаємовідносин Позднишев протиставляє «літературній брехні» — романам. Літературна полеміка в устах героя — це для Л. Толстого нечасте явище, подібна полеміка складає одну із відмінних особливостей творів Достоевського.

До того ж автора (Достоевського) адресує уважного читача й інше місце, де зв'язок з літературною традицією, навпаки, не декларується: «Я заспокоївся лише тоді, коли відіслав їй гроші, показавши цим, що я морально нічим не вважаю себе зобов'язаним перед нею» [4, 143].

Цитований тут мотив «Записок із підпілля» і за своєю суттю, і за функцією у тексті свідчить про те, що для Позднишева «звільнення себе від моральних відношень до жінки, з якою маєш фізичне спілкування», зовсім не фатальна необхідність, а власний вибір.

Тому один із кутів зору у вагонній суперечці — позиція емансипованої дами зі змученим обличчям, яка вважає, що «шлюб без кохання не є шлюбом» (з нею герой жорстко полемізує) — зберігає свою вагомість. Так і повість «Диявол» значною мірою вибудовується як «ви-

пробування», це своєрідна перевага однієї жінки над рештою (таке визначення кохання формулює дама), переваги «надовго, на все життя іноді», яка, на думку Позднишева, що епатує слухачів, «буває лише в романах, а в житті ніколи».

Насправді свідченням реальної можливості такого роду відношень між чоловіком та жінкою виглядає не лише шлюб Євгена Іртеньєва, але, як не дивно, одночасно і його зв'язок з селянкою Степанидою, який руйнує цей шлюб.

Зазначимо, що духовний зв'язок Євгена Іртеньєва з дружиною виглядає цілком «глибоким», але все ж одностороннім. Прихильність Іртеньєва до Лізи виявляється перш за все в тому, що, коли він думає про неї, він завжди бачив перед собою ці ясні, лагідні, довірливі очі. Одночасно сказано, що «духовно він нічого не знав про неї, а лише бачив ці очі» і що «саме її закоханість й давала її очам той особливий вираз, який так причарував Євгена». Тут ми можемо помітити співвіднесеність (полемічну) авторського бачення ситуації з романтичним світосприйняттям.

Так само односторонні, аж ніяк не духовні, взаємовідносини Євгена Іртеньєва зі Степанидою: «Про неї ж він і не думав. Давав їй гроші, й більш нічого». Зазначимо, як без будь-якого прагнення «розгорнути драматизм», позначена тут та сама ситуація, яка в «Крейцеровій сонаті» поставлена паралельно із «Записками із підпілля».

Таким чином, джерело розвитку сюжету «Диявола» — конфлікт не між ідеальним, але вигаданим «коханням, заснованим на духовній спорідненості» та єдиною можливим, але «тваринним» коханням, про що говорив у суперечці з дамою Позднишев. Тут дана неминуха розбіжність між природним коханням і тваринним, що сприяє руйнації особистості. З погляду автора, цілісність особистості збереглась би за умови єдності кохання й шлюбу, про це свідчать авторські репліки, вкладені в уста Іртеньєва.

Змальована таким чином сутність основної сюжетної ситуації розкривається лише в авторському кругозорі, причому будь-які спроби відстороненої рефлексії з цього приводу можуть залишити у читача відчуття певної штучності або, якщо точніше, експериментальності сюжету. Звідси, з одного боку, — виключна важливість, для розуміння сенсу подій в цій повісті, характеристик та портретів персонажів, з іншого — «утрудненість» для читача завдання — розділити оцінку героєм всього, що відбувається, як фатального тупика. Тому Л. Толстой,

вагаючись між двома варіантами фіналу (вбивство Степаниди або самогубство героя), обов'язково включав і в той, і в інший міркування з приводу версії про можливе божевілья Іртенєва.

Якщо в цьому випадку письменник відчував необхідність якомось особливо — в епізоді — обґрунтувати право героя на трагічне бачення подій (його самосвідомість аж ніяк не є предметом зображення), то у «Крейцерівій сонаті» навіть «останній» сенс подій був даний у кругозорі героя.

Таке співвідношення художніх структур двох творів — їх протилежність і взаємодоповнення — виявилось закономірним для творчості Л. Толстого 1890-х років. Розпочата «Дияволом» «епічна лінія» розробки комплексу мотивів, пов'язаних з проблемами кохання, шлюбу, була продовжена повістю «Отець Сергій» та завершена романом «Воскресіння». Потенціал драматичної форми, закладеної в «Крейцерівій сонаті», остаточно реалізувався в п'єсі «Живий труп». У підсумку виявилась і природа своєрідного «роздвоєння» толстовського художнього світу на заключному етапі його еволюції.

Варто зазначити, що існування єдності епічного й драматичного в повістях в подальшому знайшло своє відображення в романі «Воскресіння» та п'єсі «Живий труп».

Власне епічний шлях привів до злиття кругозорів оповідача й героя на ґрунті єдиної правди, що сприймається як прямий, не опосередкований «зчепленнями» вияв авторської позиції. Прагнення опосередкувати її могло втілитися тільки у відмові не лише від «авторського слова» (для драми його відсутність зрозуміла сама собою), але й навіть від прямого, ідеологічно вагомого слова герої, що не зовсім виправдано (виходячи із «замислу» твору).

Такою є «внутрішня драма» толстовського «монологізму».

У текстах пізнього Л. Толстого смислова межа між героєм та його світом, з одного боку, і дійсністю автора та читача — з іншого, створюється тотальною реакцією читача на героя та автора. Ці дві тенденції визначають художню завершеність тексту, його цілісність і є результатом своєрідної «співтворчості» автора й героя (на думку М. М. Бахтіна, створюється «естетично оброблена межа»).

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Статті о Льве Толстом / М. М. Бахтин // Дон. — 1988. — № 10. — С. 160–173.

2. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение / Д. С. Лихачев. — СПб.: Алетейя, 2001. — 511 с.
3. Тамарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века / Н. Д. Тамарченко. — М.: РГГУ, 2008. — 250 с.
4. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 20 т. / Л. Н. Толстого. — М., 1964. — Т. 12. С. 185–220.
5. Фуко М. Що таке автор? / М. Фуко // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С. 442–457.

Стаття надійшла до редакції 13 лютого 2015 р.

УДК 821.161.1—31 Вельтман

Мария Хмелевая

**ФЕНОМЕН «СТРАННИЧЕСТВО»
В РОМАНЕ А. Ф. ВЕЛЬТМАНА «СТРАННИК»**

В статье рассматривается роман А. Ф. Вельтмана «Странник» с точки зрения видоизменения жанра романа-путешествия. Кроме того изучается феномен странничества как один смыслообразующих факторов текста.

Ключевые слова: путешествие, жанр, странничество, А. Вельтман, роман.

У статті розглядається роман А. Х. Вельтмана з точки зору модифікації жанру роману-подорожі. Також вивчається феномен странничества (мандрівництва), як один з змістотворних факторів тексту.

Ключові слова: подорож, жанр, странничество (мандрівництво), А. Вельтман, роман.

The article discusses the A. Veltman's novel «Strannik» («The Wanderer») from the point of view of modification of the travelog genre. Moreover the phenomenon of wandering is studied as a on of sense constituting factors of text.

Key words: travelog, genre, wandering, A. Veltman, novel.

Роман А. Ф. Вельтмана «Странник» известен своей необычной формой и относится к числу наименее изученных произведений русской литературы. Сошлемся на наблюдения О. Л. Калашниковой, которая в одной из недавних (2009 года) работ пишет: «Есть в истории русской романтической литературы произведение странное, странное не только потому, что называется «Странник», но и потому, что остается до сих пор непрочитанным наукой по-настоящему» [5, с. 126].

Цель статьи — обозначить ориентиры для суждения о жанровой природе романа А. Ф. Вельтмана на основе изучения содержания в нем категории «странничество».

В качестве главного события в «Страннике» заявлено путешествие. Роман открывается фразой: «Наскучив сидячею, однообразною жизнию, поедемте, сударь! — сказал я однажды сам себе, — поедемте путешествовать!» [4, с. 9]. Само по себе содержание понятия «роман-путешествие» предполагает, что «единственный законный герой романа этого типа — само Пространство, как таковое» [7, с. 705]. Это уместно по отношению к роману А. Ф. Вельтмана. В то же время следует сразу же оговориться, что в «Страннике» под пространством понимается нечто большее, чем территория и те или иные пункты назначения на

ней. Пространством в этом романе является разум героя-рассказчика, в котором на равных правах сосуществуют как места, в которых он бывал, так и его воспоминания, идеи, рефлексии. Другими словами, это не просто роман-путешествие, как может показаться на первый взгляд. Герой путешествует не только географически, перемещаясь из одного пункта в другой, но и ментально, от одних культурных ассоциаций к другим, а также темпорально, от настоящего к прошлому. Поэтому к «Страннику» А. Ф. Вельтмана чаще всего применяется такое понятие, как «травелог», жанр, в котором идет речь о путешествии, но путешествии особом. О. Л. Калашникова пишет о «Страннике» как о травелоге «орфографическом, путешествии не по карте, а по языкам». «Слово, — замечает исследовательница, — играет разными гранями смыслов, когда одни переходят в другие» [5, с. 129]. И ключевое слово задано в названии романа А. Ф. Вельтмана. Это, пишет О. Л. Калашникова, «во-первых, «тот, кто странствует» (следовательно, путешественник), но и «странный человек» (следовательно, чудак). Соединение обоих значений готовит читателя к тому, что путешествия героя будут странными (чудными, необычными). В то же время слово странник можно прочитать и как «божий человек, юродивый», которых на Руси всегда приветчали и которым позволено было говорить странную правду. Есть в этом слове и намек на автобиографический характер повествования: фамилия Вельтман (Weltmann) с немецкого переводилась как «человек мира», т. е. странник» [5, с. 128]. Итак, главная особенность травелога заключается в том, что его ядро составляют внутренние процессы, которые наблюдаемое вызывает у путешественника.

Отсюда — необычность «Странника» с точки зрения характера его героя, совершающего путешествие. В традиционном романе-путешествии, «поскольку право на изменчивость и многообразие отходит всецело к пространству, передвигающийся в нем «путешественник» должен быть прост и несложен, как фишка или шахматная фигурка, которая, двигаясь, меняет игру, но сама не меняется... Увеличивая психологию в «я» путешественника, т. е. допуская в роман меняющегося пространства и смену душевных переживаний, автор в силу соперничества двух изменяющихся рядов посягнет на права пространства, которому принадлежит всецело его роман» [7, с. 705]. В романе «Странник» мы наблюдаем усложнение образа как географического пространства, так и картины внутреннего мира героя. На

необычность этого романа как путешествия указывает и его название. «Странник» — это не путешественник, не паломник, у него нет конкретной цели, пункта назначения. «Вообразите себе, друзья мои, что, засидевшись дома, вы вдруг подумаете: «Пройдусь для мощиону», и велите седлать своего коня.

— Куда? — спрашивают вас.

— Так! — отвечаете вы.

Во время подобной прогулки вы Странник; впечатления ваши легки и непостоянны» [4, с. 335]. Странник идет, куда глаза глядят, а точнее, следует за малейшими движениями мыслей и душевными порывами. И. П. Смирнов писал в связи с этим: «...для странника незначимы любые земные границы, пересекаемые им, релевантен для него порог, отделяющий бытие от инобытия. Земные дороги направляют странника в некую духовную реальность» [9, с. 239]. С другой стороны, ему некуда возвращаться, ведь для того чтобы вернуться, нужно куда-то прийти, достичь пункта назначения. «Текст странника, напротив того, рождается по пути, у которого хаотически нет конечного пункта, и эксплицирует сокровенное в человеке, а не вне него лежащую тайну» [9, с. 239]. Движение странника тяготеет к бесконечности. Так и в романе А. Ф. Вельмана: хотя герой, в конце концов, устал и спешился, территориально это могло произойти где угодно, и не обязательно стало окончанием путешествия. Изучая странничество, И. П. Смирнов приходит к мысли, что массовой практикой это явление становится после избавления Руси от татарского ига, с одной стороны, и обнаружения невозможности движения по европейскому вектору, с другой. «Двойная невозможность эмпирически отождествить себя стала для Руси толчком к поиску идеального состояния в запредельности и к отказу части населения от оседлости (к своеобразному номадизму, возможно, усвоившему себе кочевой быт когда-то покоривших страну монголов)» [9, с. 240]. Утрата направления движения не оставила ничего другого, кроме возможности обратиться внутрь себя. Если говорить в широком смысле о населении того времени, то такую задачу берут на себя калики перехожие, которые странствовали и распевали стихи духовного характера. «Корпус этих текстов в целом таков, что они прослеживают человеческую историю от отправного момента (от изгнания Адама из Эдема) до самого конца, в то же время знаменующего новое бытийное начало, которое несет с собой Второе пришествие Христа», — пишет И. П. Смирнов

[9, с. 240]. Эти люди еще не мыслили себя индивидуальностями, они пытались найти ответы на витающие в воздухе вопросы в истории, которая на тот момент была неразрывно связана с религией. Герой А. Ф. Вельмана — это уже человек принципиально новой эпохи, когда индивидуальность осознала свою ценность и способность действовать самостоятельно в истории. Таким образом, обращение взора в самого себя, роднящее его с занятыми духовным движением калликами средневековья, очень важно. Ведь роман создавался в переходное для становления жанра романа время, когда сам текст становился «странником», пытающимся найти свой путь. Продолжая аналогию с калликами переходными, странниками, на наш взгляд, будет уместно привести такое наблюдение С. И. Кормилова: «... фигура А. Вельмана особенно показательна среди авторов прозы, пограничной формы ритмообразования. В тридцатые годы им были включены в роман «Странник» драматическая сцена «Октавий Август и Овидий Назон в теплице пантеона», поэма «Эскандер» и в романе «Предки Калимероса» — сон автора об основных этапах жизни Наполеона. Эти вещи выполнены чистым метром. Метрическая проза А. Вельмана оформляла лишь легендарный древнерусский материал. Только сознание древнего человека ощущается писателем как поэтическое» [6, с. 38]. Приведенное замечание представляется интересным, так как «творчество» каллик переходных было именно стихотворным. Так мы встречаем отсылку к культуре странничества не только на уровне смыслов, но и на уровне построения текста. Стихи А. Ф. Вельмана становятся «знаком некой пространственно-временной и затем онтологической отдаленности и отвлеченности, знаком своеобразного остранения, выделения из эмпирической реальности» [6, с. 38]. При этом остранение имеет отношение не только к оставшимся в далеком прошлом странникам, но и к герою рассматриваемого романа, который отстраняется от реальности в своем путешествии.

Если вернуться к характеристикам жанра путешествия, отметим, что «роман пути должен быть воображаемым странствием, но по настоящей земле. Поэтому автор такой концепции, подобно художнику, ищущему «на натуре» нужный его палитре пейзаж, должен уметь отыскать на глобусе свою черту, исследование точек которой совпадает с его пространственно-архитектонической перспективой романа» [7, с. 705]. В «Страннике» А. Ф. Вельмана этот принцип выдерживается и проявляется в том, что упоминаются места, в которых автор дей-

ствительно присутствовал. Как считает Ю. Акутин, А. Ф. Вельтман собирался рассказать о времени, проведенном в Бессарабии, но не мог определиться с формой. В то время жанр путешествий был популярен, во многом из-за появления «Сентиментального путешествия» Л. Стерна, которому многие пытались подражать. «Громадная популярность выдающихся произведений английского писателя обращалась против него: на страницах «путешествий» обесценивалось своеобразие рассказов Тристама Шенди и Йорика. В ответ появлялись псевдопутешествия, такие как «Путешествие вокруг моей комнаты» Ксавье де Местра {Издано в 1794 г.}, переведенное на русский язык в 1802 г., и произведения русских авторов: «Мое путешествие. Приключения одного дня» Н. Бруилова (1803), «Путешествие моего двоюродного брата в карманы» (1803)» [1]. Потому Александр Фомич Вельтман трансформирует жанр путешествия по-своему, наделив его многоплановостью, которая вберет в себя и разные жанры: путевые заметки, записки офицера и историю любви. И ориентируется при этом, как нам представляется, в большей степени на «Тристама Шенди» Л. Стерна, создателя «автоцентричных текстов». Обратим, к примеру, внимание на концовки обоих произведений, чтобы продемонстрировать их похожесть. «Господи! — воскликнула мать, — что это за историю они рассказывают? — Про БЕЛОГО БЫЧКА, — сказал Йорик, — и одну из лучших в этом роде, какие мне доводилось слышать». Таковы финальные фразы романа Л. Стерна. А вот как заканчивается «Странник» А. Ф. Вельтмана:

«Мой конь устал, устал и я!
ПРРРР/УУУУ!!! — молвил Странник вдруг и спешил.
Довольно, милые друзья,
Своею скачкой вас потешил [4, с. 170].

Итак, прощаясь со своими читателями, оба автора намекнули им не только на относительность и условность смысла любой рассказанной истории, но, что еще более важно, на «потешный» характер их общения. В свою очередь, игровое поведение писателей по отношению к своим читателям позволило им художественно воплотить «тему человеческой субъективности именно в аспекте ее уникальных креативных начал» [8, с. 189]. Определяя форму повествования в «Страннике», как замечает Ю. Акутин, А. Ф. Вельтман отказался от «последовательности развертывания действия: перед ним стояла

задача рассказать о бессарабских скитаниях, о кишиневской жизни, о военных днях, о похождениях героя, точными скупыми мазками набросать рисунки городов и селений, в которых он бывал неоднократно. Это был первый план повествования. Второй план — любовь офицера к замужней женщине, мечты и утраты иллюзий. Эта история также должна была излагаться не последовательно, а в виде отрывочных воспоминаний, включенных в общую мозаику действия. Третий план — внутренний мир героя, его размышления о смысле жизни, попытки понять окружающее, выявить свой взгляд на происходящее, оценить прочитанные художественные, философские и исторические произведения. То есть весь роман должен был стать повествованием о становлении личности» [1]. Для этого он включил в роман дневниковые записи, письма, стихотворные и прозаические наброски. При этом обнаруживается парадокс, заключающийся в том, что, устанавливая правила игры, писатель заставляет нас поверить в то, что путешествие выдуманное, в то время как роман состоит в том числе и из текстов, которые автор писал на протяжении 12 лет. Интенция автора наполнить роман не только письмами и набросками, но и аллитерациями, наукообразными пародиями указывает нам на элементы барокко, как в творчестве А. Вельмана в целом, так и в романе «Странник» в частности. Учитывая это, Е. Балашова пишет: «Все непознаваемое, существовавшее в мире для барочного писателя, оборачивалось поэтологическими проблемами: как сделан мир, как делаются тексты и т. д. В этом смысле «Странник», обращаясь к космогоническому мифу и всей своей повествовательной структурой подчеркивающий «сделанность» литературного произведения, вполне может считаться сориентированным на поэтику барокко» [2, с. 6–7].

Подводя итоги, хотелось бы структурировать все выше сказанное. Во-первых, «Странник» — это роман, написанный в первой половине XIX века, в то время, когда русская литература приобретает художественность, отказываясь от «готового слова» ради «слова точного». Как пишет Е. М. Черноиваненко, «как человек в эпоху индивидуальности должен выбрать из огромного множества те немногие идеалы и жизненные установки, которые станут единственно истинными для него, так и автор в эту эпоху должен найти, синтезировать, «придумать» для своего чувства, для своего миропонимания, для создаваемого им неповторимого художественного мира единственно «ис-

тинные» слова, единственно точный стиль, единственно адекватный жанр» [10, с. 442]. Таким адекватным жанром для А. Ф. Вельмана становится жанр романа-путешествия. Но в поисках его формы писатель создает не путешествие, а скорее роман-странничество. У героя нет конкретной цели, пункта в который он хочет попасть, мест, которые он хочет увидеть. Главное его желание — рассказать о том, что уже произошло, о путешествии, которое когда-то имело место. Рассмотреть становление личности, заглянув в свой разум и свою память. Использование личных записей очень важно, ведь автора интересует не путешествие вообще, а именно его путь, что и позволяет нам говорить об индивидуализации литературного процесса. Важным моментом здесь являются и обращения повествователя к читателю, которые, с одной стороны, «оживляют» писателя, с другой стороны, индивидуализируют читателя, как бы выделяя каждого реципиента из общей массы. При этом очень важно отметить поэтизацию прозы, как попытку изобразить сознание древнего человека, который, оказавшись на распутье, не зная, с какой культурой себя отождествить, также обращается к созданию текста и для которого тоже очень важно этим текстом с кем-то поделиться, из-за чего он и выбирает себе жизнь странника. Кроме того, в романе присутствуют элементы барокко, как будто специально указывающие на сконструированность текста. Все это в совокупности позволяет нам говорить о романе А. Ф. Вельмана «Странник», как о феномене синтетического характера, переосмысляющего личность писателя-персонажа, жанр путешествия и феномен странничества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акутин Ю. Александр Вельман и его роман «Странник» [Электронный ресурс] / Ю. Акутин. — Режим доступа: http://az.lib.ru/w/welxman_a_f/text_0090.shtml
2. Балашова Е. А. А. Ф. Вельман: феномен барочного резонанса / Е. А. Балашова // Русская речь. — 2005. — № 4. — С. 3–10.
3. Балашова Е. А. Проза А. Ф. Вельмана как явление переходной эпохи: автореф. дис.... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. А. Балашова; Елец. гос. ун-т. им. И. А. Бунина. — Елец, 2001. — 18 с.
4. Вельман А. Ф. Странник / А. Ф. Вельман; изд. подгот. Ю. М. Акутин. — М.: Наука, 1977. — 343 с.
5. Калашникова О. Л. Лингвистический травелог, или Игра с литературой А. Вельмана / О. Л. Калашникова // Література в контексті культу-

- ри: Зб. наук. матеріалів. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. — Вип. 19. — С.126–133.
6. Кормилов С. И. Русская метризованная проза (прозостих) конца XIII — XIX века / С. И. Кормилов // Русская литература. — 1990. — № 4. — С. 31–44
 7. Кржижановский С. Reise-Roman /С. Кржижановский // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. — М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. — Т. 2. П—Я. — С. 705.
 8. Максютенко Е. В. Литературные критики о трудностях прочтения «Тристрама Шенди» Лоренса Стерна / Е. В. Максютенко // Література в контексті культури: Зб. наук. матеріалів. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. — Вип. 19. — С.185–192.
 9. Смирнов И. П. Генезис. Философские очерки по социокультурной начателности / И. П. Смирнов. — СПб.: Алетейя, 2006. — С. 236–250.
 10. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков / Е. М. Черноиваненко. — Одесса: Маяк, 1997. — 712 с.

Стаття надійшла до редакції 16 січня 2015 р.

УДК 801.614:821.161.2—1Леп

Роман Пазюк

**ФОНІКА РАННЬОЇ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ
БОГДАНА ЛЕПКОГО**

У статті проаналізовано фоніку ранніх віршів (1890–1899 рр.) Богдана Лепкого. Поет уже на початку творчості ретельно працював над увиразненням художньої мови своїх текстів. Для цього він майстерно застосовував алітерації, асонанси та майже всю палітру внутрішніх рим.

Ключові слова: Лепкий, поезія, алітерація, асонанс, дисонанс, внутрішня рима.

В статье проанализирована фоника ранних стихотворений (1890–1899 гг.) Богдана Лепкого. Поэт уже в начале творчества тщательно работал над выразительностью художественной речи своих текстов. Для этого он мастерски использовал аллитерации, асонансы и почти всю палитру внутренних рифм.

Ключевые слова: Лепкий, поэзия, аллитерация, асонанс, диссонанс, внутренняя рифма.

The article focuses on phonics of Bohdan Lepky's early poems (1890–1899 years). Poet already at the beginning of creativity diligently worked on expressiveness of the artistic language of his texts. For this, he masterfully applied the alliteration, assonance and almost the whole range of internal rhymes.

Key words: Lepky, poetry, alliteration, assonance, dissonance, internal rhyme.

Конструктивним елементом стилю поета є фонічна організація мови його віршів, адже підбір звуків є майже рівноцінним підбору слів для витворення потрібного образу, передавання настрою та емоцій автора. «В ідеалі художня мова має сприйматися не тільки візуально, а й на слух, у живому інтонаційному звучанні. Це значно посилює обсяг естетичної інформації, додаючи до неї емоційне ставлення мовця і навіть осягаючи його слухачеві», — зауважує А. Ткаченко [12, с. 302].

Здатність бути інструментом навіювання зумовлюється впливом звуків на підсвідомість, на протиположності словам, які націлені на усвідомлене сприйняття. Незважаючи на це протиставлення, лексика та фоніка у якісному поетичному творі не контрастують. Свого часу Л. Якубинський писав, що «емоції, викликані звуками, не повинні йти в напрямку, протилежному до емоцій, викликаних змістом вірша, і навпаки, а коли так, то зміст вірша і його звуковий склад перебувають в емоційній залежності один від одного» [16, с. 25].

Акустичні ознаки поезії характеризують біполярними поняттями — *евфонія* (милозвуччя) та *какофонія* (немилозвуччя). Для досягнен-

ня першої із них здебільшого використовують: алітерацію, асонанс, внутрішню риму та звуконаслідування. Аналіз цих засобів у ранній творчості Б. Лепкого подаємо у такому ж порядку.

Алітерація та *асонанс* мають спільний механізм творення — концентрування певних звуків та їх комбінацій у вірші чи його частині (рядку, строфі) для досягнення бажаного темпоритму, інтонації, підсилення експресії, емоційності тощо. Р. Якобсон зазначав, що «поезія — не єдина сфера, де відчутний звукосимволізм, але це та сфера, де внутрішній зв'язок між звучанням і значенням із прихованого перетворюється на явний» [15, с. 224]. Варто зазначити, що не завжди алітерація та асонанс є наслідком спеціальної фонічної маніпуляції, на чому слушно наголошує Б. Якубський: «Багато у віршовій евфонії такого, що мимохить, несвідомо утворює поет», але це «свідчить лише про факт несвідомого елемента в процесі творчості та в жодному разі не позбавляє цінності самої словесної інструментовки» [17, с. 151].

Алітерація у ранніх віршах Б. Лепкого здебільшого трапляється в межах одного рядка. До прикладу, у вірші «На головці рута і калина» повтором *-с-* досягається відчуття спокою, гармонії:

Сяє сонцем ясным, променистим,
Віддихає воздухом перлистым [6, с. 32]

Натомість, розпач і тривогу у словах матері, що звертається до своїх голодних дітей, поет підсилив алітерацією *-ж-* у творі «Въ свѣтъ за очи!»:

Менѣ васъ *ж*аль, *ж*аль дуже, такъ що-*ж*ь милый Боже,
Коли земля насъ рѣдна выживить не *ж*е! [3, с. 1]

Лише в поезії «Я вас жалую» алітерація витримана упродовж всього твору. Тут часте повторення *-ж-* підсилюється «брутальним», за словами І. Качуровського, *-р-* і виконує ту ж функцію, що й у попередньому випадку. Крім того, у вірші наявна алітерація шиплячих *-ш-*, *-ч-* (*-щ-* як їх комбінація) та *-с-*, що створює ефект шелестіння листя. Проілюструємо це першими двома строфами:

Я вас *ж*алую, яблуні, *г*руші,
Вас, *б*ерези *д*рижучі, плачливі,
*Щ*о на цвинтарі *в*иросли, в *г*луші,
*Г*робів *с*торо*ж*і мовчаливі.

В час літнього гарячого жару
Ваще листя тіль, холод кидає,
Та ніхто з благодатного дару
Хісна, ні пожитку не має [2, с. 77].

Алітерація на -д-, -т- у поєднанні з багаторазовим повтором -і- пришвидшує темпоритм у 4-й строфі вірша «Крушельницькій»:

Не відняла у Тебе чужина
Ні любові, ні серця у грудях,
Ти для Русі – все рідна дитина,
І за те нехай честь Тобі буде! [2, с. 207]

Ведучи мову про асонанси, Б. Якубський зазначав, що важливе значення мають саме наголошені звуки [17, с. 147], тому зосередимося на випадках, де повтор голосного переважно збігається з акцентуацією твору.

Вкрай рідко у Б. Лепкого зустрічаємо асонанс на -у-, що дивно, зважаючи на мотиви його ранньої лірики, адже накопиченням зазначеного голосного здебільшого передається відчуття суму та туги (за І. Качуровським). Проілюструємо це 5-ю строфою з вірша «Думка поета»:

Даремні ту кайдани всі і пута!
Даремна струя мудрих зимних слів!
І злобних душ даремна їдь-отрута...
Добудесь іскра в попелі забута, –
Озветься спів... [1, с. 61].

Потрібний ефект посилюється і звучанням приголосного -в- у 2-му та 5-му рядках (*слів, снів*), яке в кінці слова після голосного трансформується в нескладотворчий [ʋ]. Те саме відбувається і у 4-му рядку, де -в- функціонує у формі прийменника.

Асонанас на -і- простежуємо у віршах «А там далеко за горою» та «Ідилія». Наведемо фрагмент з останнього:

День кінчиться, місяць сходить,
На подвір'ї, коло тина,
В сні спокійнім ніч проводить
І конина, і людина [2, с. 150].

Концентроване повторення -а- фіксуємо у 4-й строфі поезії «Був май на небі і май на сьвіті». При цьому зазначений голосний у всіх випадках — наголошений:

Летіли скоро. Йшли і потопали
 В незнану даль.
 І радість нашу і наш плач в тій фали
 Вони глибоко раз на все сховали —
 Остав ся жаль [4, с. 77–78].

Для віршу «Весна» характерне поєднання асонансів на **-а-** та **-о-**:

Та що нам з того, що з оков
 Ти воду увільнила?
 Народу волю і любов
 Кує в кайдани сила [4, с. 73].

У 2-му і 3-му рядках наведеного фрагмента є також зразок внутрішньої рими. І. Качуровський нараховує дев'ять можливих її варіантів: 1) рима початку вірша з його кінцем («віршем» науковець називає віршований рядок); 2) початку вірша з кінцем наступного; 3) кінця попереднього вірша з початком наступного; 4) рима піввіршів; 5) рима піввірша з кінцем вірша; 6) початки суміжних або близькорозташованих віршів; 7) рима суміжних слів у вірші; 8) суцільна або майже суцільна рима; 9) суцільний монорим [9, с. 81–82]. Майже усі з перелічених варіантів (за винятком 1-го та 8-го) фіксуємо у ранній поезії Б. Лепкого (11,4 % від загальної кількості рядків). Найбільш продуктивним очікувано є 7-й тип (60 %): *Що в ній спокійно, безнадійно тоне* [2, с. 79], *За полями, лісами, лугами* [2, с. 207], *Як та вічна мука, скука* [1, с. 64], *І поки небо тихе, синє* [1, с. 51]. Спорадично (5 %) трапляються випадки римування несуміжних слів: *А ту мені чомуś — чому? — то я не знаю* [1, с. 63], *Чи любови і згоди і волі* [6, с. 34], *І що я сам собі у давнім сні приснився* [6, с. 34].

Цікавий рядок подибуємо у вірші «Гей весно, весно, ти наша мати»: *Тої волі, волі золотої* [6, с. 34]. Для уникнення різночитання графеми «ї», продублюємо його фонетично [т'ойі в'ол'і / в'ол'і золот'ойі]. З одного боку, наведений приклад внутрішньої рими можемо трактувати як комбінацію двох її різновидів — співзвуччя початку вірша з його кінцем (*Тої, золотої*) та римування суміжних слів, зумовлене кондублікацією (*волі, волі*). З іншого — можемо назвати це моноримою. Обидва твердження, очевидно, мають право на існування, хоча більш доцільним видається останнє. Можливим аргументом такого вибору є наявність наскрізної, хоч і не зовсім точної, парокситонної рими, у той час як збіг кількох варіантів римування,

скоріш за все, супроводжувалось би й різними парами наголошуваних голосних.

Вертикальна рима у творах Б. Лепкого здебільшого трапляється на початку суміжних або близькорозташованих віршорядків:

Та що нам з того, що з оков
Ти воду увільнила?
Народу волю і любов
Кус в кайдани сила [4, с. 73]

або

Тож коли нам час слухний наспіє,
І скінчиться врем'я вельми люте,
І здійсняться всі наші надії,
І рішиться, чи бути — не бути, — [2, с. 208]

У другому прикладі (фрагмент з вірша «Крушельницькій») маємо також *дисонанс*, який уплітається поміж римами. Співзвуччя губиться через нетотожність акцентованого голосного, хоча клаузули абсолютно точні (збігаються і голосні, і приголосні). Аналізуючи явище дисонансу в українській поезії, І. Качуровський з-поміж іншого зазначає: «Дисонанси у поетів ХІХ в. та початку ХХ в. мають спорадичний, випадковий характер: це радше недогляд (чи «недослух») поета, ніж бунт проти нормативної поетики з її правильною римою» [9, с. 142]. Цілком погоджуємось щодо нерегулярності такого співзвуччя; Б. Лепкий не був прихильником повалення усталених літературних норм. Однак теза щодо випадковості видається сумнівною для характеристики наведеного прикладу. Ймовірно, що дисонанс Б. Лепкий застосував свідомо для уникнення суцільної точної внутрішньої рими, котра могла би дещо «затінити» помітно слабшу прикінцеву і тим самим порушити перехресне римування, що, у свою чергу, призвело б до ритмічного відокремлення першого рядка строфи. Натомість, очевидним є бажання автора підсилити ефект послідовності дії та наростання напруги оповіді у трьох останніх рядках строфи. Для реалізації задуманого, крім внутрішньої рими, він застосував також звукову анафору. Доказом того, що розташування «і» — не випадкове (спричинене полісиндетоном), слугує наявність цього ж голосного у першому складі наступних слів.

Ще один різновид внутрішнього співзвуччя фіксуємо у поезії «Поганий ранок, сонце пізно встало». Тут римуються піввірші:

*Проклони тим плугам, що гробовища риють,
Проклони коминам, що сонце димом криють!* [10, с. 33]

Часто Б. Лепкий використовує, так би мовити, «трикутну» структуру, яку утворює римуванням останнього слова попереднього рядка з серединою та кінцем наступного:

*А там далеко, за горою,
Та за рікою, не одною* [10, с. 33].

Активне комбінування горизонтальних та вертикальних рим простежуємо у фрагменті твору «Въ свѣтъ за очи!»:

Пришли жиды — купили нашу хату
И всео, що вѣ хатѣ було, и торгу добили!
И положили грошѣ на заплату —
И хату взяли... [3, с. 1].

Для цілісного вивчення звукової організації ранньої поезії Лепкого важливим є твір «На крылахъ пѣсень», у якому фіксуємо ще кілька варіантів внутрішніх рим та інші фонічні засоби:

Пѣсень сердечныхъ збренѣли
Звукі лелѣючи, миліи,
И давню зникшихъ лѣтъ згадку
У серцю тужнѣмъ збудили.

Пѣсень тыхъ чаромъ впиваюсь:
Квѣтки зростили ихъ въ гаю,
И пташечки легкокрыліи
Въ пахучѣмъ лѣса розмаю.

И очи зорѣ ясній
И круги-дуги барвистіи
И оболочки рожебіи
И лучи дня золотистіи.

И пригортаю до груди
Пѣснички, цвѣты прелесніи,
А серце мовъ змолоднѣло,
Мовъ свѣтъ осяявъ го небесний.

Та глянь! на цвѣтахъ пахучихъ
Роса сіяє прозриста —
Чи то зъ зболѣлого серця
Слеза упала перлиста?

Въ моѣй ворущить ся груди:
Згадавъ пекучое лихо —
Чи вже-жь ѣ спѣвочѣй пташинцѣ
Въ гаю не любо, не тихо?

Чи блескъ яркѣго промѣня
Подрѣжокъ спѣвы и квѣты
Спинити суму не въ силѣ? —
Чомъ бы спѣвочѣй тужити?

Чи *золотѣс кубельце*
ѣй доля звить не зволила
И въ *молоденьке сѣ сердце*
Жалѣ и смутокъ впустила?

Въ той *часѣ* въ кущѣхъ у садочку
Пѣснь выливавъ соловейко,
Всѣхъ чарувавъ вѣнъ — та рвалось
Пташины чуле сердейко... [5, с. 1]

У першій строфі маємо те, що можна помилково назвати дисонансною римою (*сердечныхъ — зникшихъ*), проте від цього застерігав І. Качуровський: «Не слід сприймати за дисонанси римування складів із наголошеними *е* та *и* в галицьких поетів: ці звуки вони вимовляли однаково, й це була для них точна рима» [9, с. 142]. Щодо цього принагідно зазначав Василь Сімович у спогаді про Ореста Руснака, датованому 1942 роком: «І досі ще тут та там почуєш розмови на ту тему, що це таке, що Руснакове «и» таке близьке до «е» (наші спеціалісти-мовознавці розуміють це; мовляв «пониження артикуляції «и»!) — і ось мимохідь згадуються давні часи, часи з-перед тридцятьох років, коли в де в кого з чернівських учнів треба було раз у раз поправляти вимову «и», бо, справді, в деяких домах, головню інтелігенції, дрібної шляхти (а Руснак — саме з дрібної шляхти) ці дві фонемі сильно сплутуються (навіть під наголосом!) і в учнівських завданнях аж рябіло не раз від червоних рисок під цими двома буквами...» [7, с. 741]. Підтвердження знаходимо й у самого Б. Лепкого. Зокрема, у вірші «Весна» маємо такий рядок: «*Тих ночий, майських ночий чар*» [4, с. 72]. Хоча цей приклад не зовсім показовий, адже сплутування *-и-* з *-е-* відбувається у ненаголошеному складі.

Безсумнівний дисонанс у цьому вірші фіксуємо у 3-й строфі (*очи — лучи*), а в наступній — маємо нерівноскладову внутрішню риму

(*цвѣты свѣтъ*). І те, і друге тут вважаємо невмотивованим відхиленням від усталених норм.

Зраджує молодого Лепкого й римування *квѣткі* — *птѣшечкі*, яке стало можливим завдяки додатковому наголосові. Через зміну акцента створена й рима *кру́ги* — *дуги*. Тут варто зазначити, що велика кількість незвичних наголосів (*звукі, давно, въ гаю* і под.), вжитих у вірші для підтримання ритму, теж не вважається ознакою майстерності. Так І. Франко, проаналізувавши поезію І. Гушалевича 60-х років, заперечує тезу Б. Дідицького про більшу «виробленість» її форми: «Якою мірою він міряв сей поступ, не вмію сказати. Я ніякого поступу не бачу, знаходячи ось які наголоси: з пестрых цвѣтов (ст. 7), пространнѣйших міров (ст. 8), помнѣ (в значенні тямить, не по мне, ст. 9), икры посыпáлись (10), громы за грóмами скачались (10), куды ты плынеш (11), странствѣя (13), нóчный мрак и нóчны мглы (14), стопáма (15), коршѹн (16), из кóстей их змѣй выползѣся (16)» [14, т. 35, с. 55].

Задля об'єктивності можемо припустити, що таким чином Б. Лепкий лише зафіксував правильне, на його думку, наголошування у лексемах, що мали варіативну акцентуацію в сучасному йому суспільстві. Це видається можливим, зважаючи на те, що не всі слова у вірші, з графічно зафіксованим наголосом, мають ненормативне звучання (*пѣсѣнь, чáромъ, подружокъ*). Свого часу Л. Булаховський зазначав: «Жоден культурний поет ніколи не дозволить собі відхилень більших, ніж ті, які реально існують у літературному вжитку його часу. Натрапляючи у поетів на незвичайні для нас наголоси, ми забуваємо про те, що ці наголоси можуть бути традиційними, перейнятими з мови вчителів цих письменників, тобто вони можуть походити з епохи, з якою в нас немає вже жодного зв'язку» [8, с. 22]. Однак повністю змиритись з таким твердженням і залишити це питання на розгляд мовознавців-діалектологів означало б проігнорувати спершу хибне наголошування *въ гаю* для римування з *розмаю*, а потім повернення до звичного *въ гаю* для збереження ритму, що є прямим підтвердженням маніпуляцій з наголосами і заслуговує критики.

Крім внутрішніх рим Б. Лепкий досягав потрібного співзвуччя і через упорядкованість голосних. У передостанній строфі фіксуємо асонанс *-о-* та *-е-* в словосполученнях *золотос кубельце* та *молоденьке ей сердце*. При цьому накопичення *-о-* відбувається на початку рядків, а *-е-* — в кінці.

Паронімічно звучить початок першого рядка останньої строфи — *Въ той часъ* въ *кущѣхъ*. Це досягається римуванням суміжних слів і підсилюється повтором прийменника (*въ*) та однаковою кількістю складів у словосполученнях.

Важливим елементом фоніки є й звуконаслідування. А. Ткаченко виділяє три його різновиди: *фономімесис* — умовне відтворення звуків довкілля; *ономатофонию* — наступний етап творення та прямого й переносного вживання слів, звуконаслідувальних за походженням; *фонопоєю* — досягнення певного звукового ефекту через добір та комбінування слів, що не є звуконаслідувальними за походженням, але створюють необхідний фон за допомогою необхідних фонем [12, 311–312].

У віршах Б. Лепкого засвідчено лише кілька прикладів ономатофонії: *Журчить потічок* [10, с. 33], *Пѣсень сердечныхъ збрѣнѣли / Звукѣи лелѣючи, милѣи* [5, с. 1], — *Цитѣте мои дѣти* [3, с. 1]

Ще одним показником милозвуччя є коефіцієнт прозорості мови. Це поняття в літературознавство ввів І. Качуровський і означив його як співвіднесення кількості голосних та приголосних звуків. «Назагал, в українській мові на кожні сто голосівок має бути 130–140 приголосних» [9, с. 22].

Б. Лепкий здебільшого витримує це співвідношення у ранній ліриці, однак фіксуємо певне тяжіння до нагромадження приголосних. Зокрема, у поезіях «Не раз обгорнуть безталанну душу», «Часом здаєсь мені, що всьо то привид, мрія», «Думка поета» та першому вірші диптиху «З весною» на сто голосних припадає 148–152 приголосних. Можемо припустити, що це частково зумовлено впливом польської мови, зважаючи на значну кількість шиплячих звуків у текстах поета.

Отже, Богдан Лепкий уже на початку творчості ретельно працював над текстами своїх віршів. Для увиразнення художньої мови він активно використовував фонічні засоби, зокрема, апробував алітерації, асонанси та майже всю палітру внутрішніх рим. З урахуванням кількох фонічних «промахів», які ми зафіксували у поезії «На крылахъ пѣсень», загалом можемо стверджувати про добре чуття мови у поета та майстерне використання її акустичних можливостей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лепкий Б. Вибрані твори: У 2 т. / Богдан Лепкий; [упоряд. та передм. Н. Білик, Н. Гавдиди; прим. Н. Білик]. — К. : Смолоскип, 2011. — Т. 1. — 606 с.
2. Лепкий Б. Твори: У 2 т. / Богдан Лепкий; [упоряд., авт. передм. та приміт. М. М. Ільницький]. — К. : Дніпро, 1991. — Т. 1: Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. — 862 с.
3. Лепкий Б. Въ свѣтъ за очи! / Богдан Лепкий // Діло. — 1896. — 4 (16) травня. — С. 1.
4. Лепкий Б. Листки падают / Богдан Лепкий. — Львів, 1902. — 123 с.
5. Лепкий Б. На крылахъ пѣсень / Богдан Лепкий // Діло. — 1893. — 14 (26) травня. — С. 1.
6. Лепкий Б. Стрічки / Б. Лепкий. — Львів, 1901. — 102 с.
7. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів : монографія / Т. В. Бовсунівська. — К. : ВПЦ «Київський ун-т», 2008. — 519 с.
8. Булаховский Л. А. Курс русского литературного языка / Л. А. Булаховский. — К., 1949. — С. 22.
9. Качуровський І. Фоніка / І. Качуровський. — К. : Либідь, 1994. — 105 с.
10. Лев В. Богдан Лепкий, 1872–1941: Життя і творчість / Василь Лев. — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1976. — 399 с.
11. Сімович В. Праці у двох томах. Т. 2: Літературознавство. Культура / Василь Сімович; [упоряд.: Л. О. Ткач, О. М. Івасюк; предм. Ф. Погребенник]. — Чернівці : Книги — ХХІ, 2005. — 904 с.
12. Ткаченко А. Мистецтво слова: підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / Анатолій Ткаченко. — 2-ге вид., випр. і доповн. — К., 2003. — 448 с.
13. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский. — М. : Аспект Пресс, 1996. — 334 с.
14. Франко І. Збір. творів: У 50 т. / Іван Франко — К. : Наук. думка, 1976–1986.
15. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон // Структурализм: за и против / под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. — М.: Прогресс, 1975. — С. 193–230.
16. Якубинский Л. О звуках стихотворного языка / Л. П. Якубинский // Сборник по теории поэтического языка. — Пг., 1916. — С. 16–30.
17. Якубський Б. Наука віршування. / Б. В. Якубський. — К.: Видавничо-поліграфічний центр (ВПЦ) «Київський університет», 2007. — 207 с.

Стаття надійшла до редакції 14 квітня 2015 р.

УДК 821.162.1.09–2 «18/1910»

Софія Дем'янова

ЖАНРОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ДИНАМІКИ СЮЖЕТІВ І ГЕРОЇВ У ПОЛЬСЬКИХ ДРАМАТИЧНИХ МАЛЮНКАХ (ОБРАЗКАХ) XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Досліджуючи польські драми XIX — початку XX століття ми звернули увагу на актуалізацію жанрового підзаголовка драматичних сцен (картин, малюнків). У поезиці польських драматичних сцен (картин) мелодраматичні, водевільні, трагікомедійні мотиви починають трансформуватися в екзистенційні мотиви залежності людини від власних фобій та абсурдності її протистояння устоям середовища.

Ключові слова: драматичні картини, мелодрама, трагікомедія, монтажність композиції, іронія, пародія.

Исследуя польские драмы XIX — начала XX века, мы обратили внимание на актуализацию жанрового подзаголовка драматических сцен (картин, рисунков). В поэтике польских драматических сцен (картин) мелодраматические, водевильные, трагикомедийные мотивы начинают трансформироваться в экзистенциальные мотивы зависимости человека от собственных фобий и абсурдности его противостояния устоям среды.

Ключевые слова: драматические картины, мелодрама, трагикомедия, монтажность композиции, ирония, пародия.

Researching Polish drama of the XIX — early XX century, we pay our attention to the realisation of the genre's subtitle in dramatic scenes (pictures, drawings). We can admit that in the poetics of Polish dramatic scenes (pictures) the melodramatic, vaudeville, tragicomedical motives begin to transform into existential motives of human dependence on their own phobias and the absurdity of their war with the social norms.

Key words: dramatic pictures, romance, tragicomedy, mounting, irony, parody.

Досліджуючи період порубіжжя (друга половина XIX — початок XX століття), ми відмічаємо наявність синкретичних, гібридних жанрів у драматургії. Феномен перехідних жанрів ми вирішили аналізувати на матеріалі польських драматичних сцен (картин) означеного періоду. Оскільки серед польських драм другої половини XIX — початку XX століття достатньо поширеним стає жанровий різновид драматичних картин, етюдів, малюнків, шкців і т. д. Спираючись на електронний каталог Варшавської національної бібліотеки, можемо назвати такі польські драми: «Chłopi-arystokraci» szkic dramatyczny (1851), «Emigracja chłopska»: obraz dramatyczny ludowy w pięciu aktach (1877), «Flisacy»: obrazek ludowy w 1-nym akcie ze śpiewkami (1901) та «Łobzowianie»: obrazek dramatyczny w 1 akcie ze śpiewkami (1902)

Вл. Анчица, «Bartos z pod Krakowa czyli Dożywocie w letargu»: obrazek narodowy ze śpiewkami w 1 akcie (1859) Б. Дембицького, «Chłop»: obrazek dramatyczny w 3 aktach (1860) Л. Шаєровича, «Amerykanie»: sielanka dramatyczna w czterech obrazach (1876) невідомого автора, «Chopski mecenas»: sztuka ludowa w 5 obrazach ze śpiewami i tańcami (1880) К. Шанявського, «Barkarola»: obrazek dramatyczny w 1 odsłonie (1884) М. Гавалевича, «Ojcowizna»: sztuka ludowa w trzech obrazach (1908) Фр. Домніка, у сюжеті яких відтворюється тема влади землі над свідомістю селянина. Наведений типологічний ряд текстів доводить поширеність даного жанрового різновиду у польській драматургії означеного періоду. Зауважимо, що проблема жанрової ідентифікації та генології драматичних сцен (картин, малюнків) практично не була розроблена ні вітчизняними, ні польськими літературознавцями. Тому **метою** нашої статті є аналіз декількох (на наш погляд, достатньо показових) польських драматичних сцен задля виявлення типових поетикальних ознак даного жанрового різновиду.

Відтворення деморалізованого селянства у польських драмах порубіжжя (зокрема, у п'єсах Я. Галасевича «Чортівська лавка», Вл. Анчица «Лобзовани», «Стропіли» та інші), на нашу думку, стало об'єктом зображення у польських п'єсах не лише з огляду на суспільно-історичні зміни, а й у результаті переоцінки категорії драматичного героя. Спираючись на спостереження К. Руги-Рутковської, можна простежити в обраних нами для аналізу драмах процеси деструкції драматичного героя ХІХ–ХХ століття. Потужна романтична традиція тяжіла до «стереотипізування» персонажа польської драми, тим самим зробивши із нього певний тип характеру або поведінки, позбавлений здатності до трансформацій. Тип персонажа відокремлювався від зовнішнього плану подій, що сприяло іронізуванню над ним [13, 148–149]. Схожу точку зору висловлював Е. Касперський про можливу зміну функції героя у тексті в залежності від контексту, світоглядних тенденцій, естетичних засад епохи. На його думку, це призводило до того, що закріплена у літературній традиції постать героя набувала різноманітного прочитання у різних текстах, і це, безумовно, впливало і на сприйняття жанрових ознак [12, 37–38].

Таким чином, аналізуючи жанрову природу польських драматичних картин (малюнків, образків) Вл. Анчица, Фр. Домніка, К. Шанявського, ми маємо на меті тримати у фокусі свого сприйняття проблему впливу середовища на героїв (адаптерів старого патріар-

хального устрою) як чинник жанрових трансформацій у польській драматургії порубіжжя.

Серед польських драматичних картин, шкіців, етюдів ми обрали для аналізу поетики п'єси, у яких виразно простежується тема влади землі: «Еміграція селян»: драматична народна картина в 5 актах (1877) Вл. Анчица, «Сільський меценат»: народна п'єса у 5 картинах з піснями та танцями (1880) К. Шанявського та «Вотчина»: народна драма у 3 картинах (1908) Фр. Домніка.

У зав'язці драми Вл. Анчица «Еміграція селян»: народні картини у 5 діях (1877 р.) постає конфлікт пригноблення польського села податками львівського сейму. Зовнішні економічні обставини руйнують ідилічне, патріархальне уявлення польських письменників про село. Нові суспільні норми спричинюють появу у селянина страху перед втратою землі, що змінює його поведінку [2, 266]. Конфлікт драми ґрунтується на протиріччях між суспільно-економічними вимогами доби та патріархальними устоями. Закохані пари Єнджей та Катажина, Антек і Бася не можуть бути разом через заборону одруження для тих, хто не має землі, що увиразнює конфлікт особистості із патріархальними нормами. Ситуація позбавлення землі не вкладається у межі світогляду селянина, оскільки земля сприймається не лише як матеріальна основа життя, а й як засада людської екзистенції. М. Ольшевська, досліджуючи драматичну творчість Вл. Анчица, відносить драматичні картини «Еміграція селян» до «натуралістичних нарисів», в яких представлено не документальне зображення селянської дійсності, а процес занепаду, регресії патріархального ладу. [12, 53]. Типовим у цей час для польської літератури загалом можна вважати зображення зміни звичаїв середовища та їхнього впливу на свідомість людини. Цей сюжетний мотив був поширений передусім у епічних жанрах, зокрема у польській новелістиці. Подібна тенденція відзначається і в українській прозі помежів'я, у якій тема залежності людини від землі є традиційною. Серед українських повістей та новел можемо назвати повісті О. Кобилянської «Земля» (1901) та М. Коцюбинського «Fata morgana» (1901), новели В. Стефаніка «Камінний хрест: студії і образки» (1899), «Межа», «Вона — земля» та інші. Зокрема, можемо також навести низку польських новел «людової тематики» ХІХ — початку ХХ століття: В. Можовська «Смутне весілля: сільська картина» (1885), «Новели і сцени» (1887), М. Конопницька «Дурний Франек» (1910), І. Мачейовський «Магдуса: картинка, змальована у сонці»

(1897), новела і одноіменна соціально-побутова «людова» драма на чотири картини «Для святої землі» (1903), «За святу віру: три правдивих оповідання» (1908) та «За святу віру і мову: чотири картини з-під Москаля» (1904). Ми виявили, що в польській літературі порубіжжя простежувалась потреба реалізації теми влади землі не лише в епічних, а й у драматичних жанрах, що можна пов'язати з прагненням авторів виявити мотивацію та наслідки драматизму колізій. Це підтверджувало переорієнтацію письменників на зображення традицій, норм середовища, внаслідок чого ситуації, вчинки, характери сприймаються як результат впливу устоїв середовища.

На доказ того можемо проаналізувати факт уведення у поетику польських драм образу «жида», який уособлює собою соціальне зло. Отже, новим суб'єктом впливу на селян стають євреї-орендарі та лихварі, які міцно закріпилися у польському посткапіталістичному селі. Єврей Мендель відіграє роль мелодраматичного спокусника, який стоїть на заваді щастя закоханих, а, з іншого боку, можна потрактувати єврейсько-польські стосунки як певного типу культурну трансгресію. Вона простежується у взаємодії єврейського та польського світосприйняття, змішанні їхніх суспільних норм і традицій, стереотипів, у результаті чого лихварі, з одного боку, потрапляють у залежність від землі, а з іншого, — мають на меті інтегрувати свою (єврейську) культуру.

Mendel (ucieszony). ... on swojego tate nie wierzy. On będzie miał całe wies, on tu będzie dziedzić.

Lajbel (nadymając się). Joj tatele! Wsistkich chałup i gruntyw i lasyw będzie nasze—zidowskie! [8; 19].

Відсутність у Менделя генетичної спорідненості із землею призводить до його деморалізації. Родина Менделя розробляє план оволодіння землею, намовивши селян емігрувати до Америки.

Епізод народних зборів виявляє неспроможність селян прийняти нові суспільні зміни. Масова сцена об'єднує героїв у цілісний образ селянства. Це дає можливість відтворити панорамне бачення тогочасних реалій через зображену у п'єсі ситуацію. Динаміка подієвого ряду та характерів персонажів поступається місцем візуальному представленню реалій польського села. Епізод є вставним з метою увиразнення мелодраматичної ознаки, яка полягає у пориненні колективної свідомості селян у світ ілюзії. Драми Вл. Анчица побудовані так, що реципієнт може бути об'єктивним свідком конфлікту масового сві-

тогляду із законами суспільства. Об'єктом дії стає масова свідомість, яка в інших польських драматичних жанрах не виступала в якості однієї із ланок драматичної колізії.

Селяни опинилися під владою патріархальних стереотипів, вірувань, традицій. У їхньому розумінні праця на землі є єдиним буттєвим орієнтиром, заради якого можна нехтувати освітою, суспільними зрушеннями, саморозвитком. Вони вводять себе в оману ілюзією можливого повернення аркадійського міфу про село та відновленням звичних для них устоїв. Контрастує із сценою безвихідної ситуації фарсовий епізод читання селянами листа з Америки від сусіда-емігранта. Фарсові ознаки проявляються у грубій карикатурі над чиновниками (замість писаря запросили на прочитання листа п'яницю, який робив помилки у назвах, додавав власні репліки про прочитане, перебільшував подані новини). Селяни потрапляють у ситуацію розіграшу, організаторами якого є євреї Мендель і Шультц.

У другому акті представлена ситуація продажу землі Менделю селянами, одержимими ідеєю збагачення в Америці. Кілька селян, відмовившись емігрувати, стали жертвами помсти євреїв, які підпалювали їхні будинки. Рух сюжету від нещастя до ще більшого нещастя увиразнює ідею залежності селян від обставин, їхню неспроможність чинити опір новим законам суспільства. Слушно М. Ольшевська заявляє про схематичність сюжету у драматичних картинах (шкіцах) Анчица, що є авторським прийомом іронізації над стереотипами мислення та поведінки селянства [12; 58].

Пародійно-трагедійного характеру набуває остатній IV акт драми, дія якого розігрується у техаському пабі. Німецько-американські орендарі Діксон та Вельмерс у сатирично-пародійній манері ведуть розмову із польським селянином-емігрантом Бартком про «вільні порядки» у новому суспільстві.

Ілюзія заможного існування в Америці затьмарює свідомість селян: вони не помічають, що порушення норм патріархального існування, закріплених у їхній підсвідомості, зумовило їхню залежність від лихварів. Велика кількість другорядних епізодів у п'єсі Вл. Анчица свідчить про подрібнення дії, яке, на наш погляд, могло доводити зміни у театральній естетиці. Фрагментарність, калейдоскопічність сюжету та композиції пов'язані з відкритою формою твору. Руйнування цілісної драматичної дії відбувається через відсутність у драмі низки логічно пов'язаних вчинків, за рахунок яких і формується власне дра-

матична дія. Внаслідок розпаду подієвого ланцюжка у драматичному тексті змінюється жанрова природа драматичних сцен (картин). Сама по собі зміна перебігу подій у тексті надає драматичним жанрам описового характеру або ж, навпаки, драматизує епічні тексти [4, 10–11].

Кульмінаційною ситуацією у драматичній картині є епічний епізод виступу євреїв-орендарів перед селянами-емігрантами. Євреї намагалися маніпулювати свідомістю селян, створивши для них утопічну перспективу отримання власної землі. Незабаром наступає прозріння селян, застосовується прийом «зривання масок» з «помічників народу». Монологи-сповіді селян містять у собі моралізаторські роздуми щодо їхнього існування.

Matus. Teraz wiem ze wszędzie pracować trzeba, a tu jeste ciężej, jak u nas... teraz wiem, ze u nas wszystko inakże, i naryd scerszy, i ziemia kochana, i obyczaj milsy, i jakieś piękniejsze słonecko [9, 111].

О. Бабич зазначає, що внаслідок покадрової композиції створюється ілюзія дійсності, яка у фіналі обов'язково мусить бути зруйнована, причому відкривається реальний стан речей, завдяки чому можна виявити панування у свідомості людини кліше та стереотипів [2; 268–269]. Проте Анчиц у своїй драматичній картині «Еміграція селян» наслідує, як нам здається, традиції трагікомедії, повертаючи драматичну дію до її висхідного становища. Рух сюжету до, як здавалося б, неминучої катастрофи припиняється завдяки усвідомленню героями своїх помилок. Автор подає оптимістичну розв'язку конфлікту драми: селяни повертаються із Америки до Польщі, розвінчують замисел орендарів та повертають свої землі. М. Ольшевська вважає, що нелогічне вирішення конфлікту не лише відповідає ознакам комедії, а й втілює моралізаторські сентенції автора [12, 57]. Створення автором штучного хепі-енду у фіналі драматичної картини «Еміграція селян» не виправдовує жанрові очікування читача / глядача, який налаштований на трагічну розв'язку. Такий прийом непередбачуваного, алогічного для реципієнта завершення розвитку подій налаштовує на іронічне сприйняття псевдокомедійного фіналу драми.

Ще одна п'єса, яку ми будемо аналізувати, також виразно дозволяє зрозуміти, як вплинули соціальні зрушення на поетику конфліктів, сюжетів та характери героїв. Це народна п'єса у 5 картинах К. Шанявського «Хлопський меценат» (1880), обрамлена сценами хорового співу як елементами наративу, розлогими пісенно-танцювальними сценами представлення звичаїв польського середовища.

Дія п'єси майже позбавлена подієвого ряду, проте домінують діалоги героїв, різнопланові ситуації, які й утворюють інтригу. А. Верещинська порівнює сюжет драми із сюжетом шекспірівської трагедії «Ромео і Джульєтта». Зокрема, в основу сюжету покладено конфлікт двох родин Лопати і Дуди, у результаті чого страждають їхні діти Франек і Кася, позбавлені можливості одружитися. Родинно-побутовий конфлікт суперництва двох сільських багатіїв за першість у сільській громаді ускладнюється втручанням у їхній традиційний спосіб життя псевдоадвоката Драпішевського. Малоосвічений Драпішевський разом із сільським писарем Куроцапським, заручившись підтримкою лихварів, плетуть інтригу задля отримання землі та господарств Лопати і Дуди. Комізм ситуації передається у сварках втягнених в інтригу селян-господарів, які стають жертвами авантюристів, і у цьому можна виявити регрес природних якостей селян [16, 65].

Наявні у поезиці драм Вл. Анчица мелодраматичні сюжетні кліше можна вважати традиційними для даного жанру у польській драматургії. Проте внаслідок їхнього очуднення відбувається розширення меж мелодрами. Як наслідок, «розхитуються» жанрові норми і втрачають свої стійкі характеристики [5, 82]. Одним із таких прийомів очуднення ознак мелодрами ми вважаємо процес функціонального розмежування двох показових ознак жанру мелодрами: емоційної складової мелодраматичного конфлікту та зв'язку мелодрами із побутово-суспільною сферою людського життя.

У розвитку драматичної дії драми «Хлопський меценат» Шанявського спостерігаємо мелодраматичну ознаку наближення драматичних подій та ситуацій до зображуваної дійсності. Мелодраматична схильність гіперболізованої емоційності, нагнітання пристрастей пригнічується іронічно-фарсовим пафосом розіграних ситуацій. Показовим у цьому плані є процес морального падіння малоосвічених селян під натиском незвичного для них суспільного устрою — системою судових чвар. Кульмінаційним моментом у драмі стає закладення землі обома родинами з метою виграти судовий процес. Земля виступає як гарант безбідного існування не лише польських селян, а й євреїв-глітаїв, які на відміну від образів євреїв у п'єсах Анчица не можуть збагатитися за рахунок лихварства або ж шахрайств.

У драматичних образках Анчица, Шанявського, Гавалевича спостерігаємо усі верстви тогочасного польського суспільства. Описовість та панорамність, як домінуючі ознаки даного драматичного різ-

новиду, особливо яскраво проступають у сцені «жидівського» весілля. Під час обігрування сцени весілля актуалізується опозиція місто — село як обрядове тло. У танцювально-пісенній формі інтерпретується ідея повернення «аркадійського міфу» для села, яке трактується як першоджерело польської культури та духовності. Міська культура трактується як осередок освіти і прогресивних ідей.

Героєм-рятівником виступає міський адвокат Дембінський, який розробляє механізм контрінтриги. У водевільно-фарсовій манері відбувається викриття та висміювання Драпішевського.

Dębiński. Wybacz pan naszą natrętność. tylko chęć bliższego poznania tak znakomitego człowieka, skłania nas do zapytania gdzie pan przepędził młodość?.

Drapiszewski. Bywało się tu i owdzie, służbę zacząłem w sądzie powiatowym — nie powiodło się — wpędzili; — potem byłem pisarzem w pułku — dali dymisję; — potem pisałem u adwokata — niechciał; — ot, jak los weźmie kogo prześladować.... [10, 65].

Дембінський із помічником удають із себе студентів, які прагнуть консультуватися із «досвідченим» юристом Драпішевським. Відомість про брехню Драпішевського щодо своєї професії розкриває його замисел. У даній драматичній картині простежуємо класичний комедійний прийом інтриги та контрінтриги для вирішення родинно-побутового конфлікту між родинами. Також усувається мелодраматичний конфлікт непорозуміння дітей та батьків, у результаті чого закохана пара Франка і Касі воз'єднується.

У розв'язці драми Дембінський звертається з риторичним питанням про пристосування світоглядних засад селянина до устоїв середовища.

Dębiński. A czy nie możecie sobie nato poradzić? —...jak się między wami znajdzie człowiek niespokojny, demoralizujący, zły, to gromada może go prawie z pomiędzy siebie wydalić.

Soltys. O, wielmożny panie, poco go ta wydałać, on tu i sam nie usiedzi, bośwa się na nim poznali: a nasz chłop ciemny w prawda jest, ale już ma taką naturę... [10, 76].

Остання репліка сільського голови затьмарює комедійний пафос фіналу трагічним вироком про незмінність патріархальної системи цінностей і способу мислення. Риторичне висловлювання Солтиса, наділене іронічним пафосом, увиразнює неузгодженість мислення героїв із їхніми вчинками. Сама риторика висловлювання націлює

на розуміння тісної залежності психології селянина від соціального устрою. Тобто можна зробити спостереження: у розв'язці драми конфлікт не вирішується, а подаються риторичні сентенції, які, на наш погляд, можуть бути однією з ознак драматичних сцен (образків). Висміювання мелодраматичного штампа може викликати у реципієнта реакцію співчуття, співпереживання, що свідчить про навмисне застосування автором ігрового начала з метою створення нової жанрової форми.

Типовий для польської «людової п'єси» конфлікт родинно-побутового характеру розвивається і у сюжеті драми у трьох картинах Фр. Домніка «Вотчина» (1908). Незважаючи на часову дистанцію між драмами, які ми аналізуємо у статті, драматична картина «Вотчина» має багато спільного за ідейно-тематичними та жанровими показниками із попередньо розглянутими текстами. Ситуація непорозуміння братів через земельний спадок змушує молодшого брата Франчішка податись на заробітки. Внаслідок відриву від землі він трактується суспільством як герой-маргінал. Такий статус Франчішка не дозволяє йому одружитися із Маринкою не лише через соціальне становище, а й через психологічне самовідчуття героєм себе як неповноцінної особистості, що поглиблює драматичну напругу драми низкою мелодраматичних конфліктів (любовного конфлікту та конфлікту поколінь).

За нашими спостереженнями драматична колізія п'єси зумовлена передусім ідеєю невідповідності патріархальних законів особистісним потребам героїв. Так, Франчішек і Маринка опиняються під владою патріархальних норм, що скеровує розвиток драматичної акції у бік трагедійної розв'язки: одруження із нелюбом, вигнання Франчішка із села.

Сюжетна лінія братської ворожнечі насичується фарсово-балаганними сценами із оперетковими елементами. Підтвердженням цього є сцена «святкування» розорення старшого брата Юліуша, яке супроводжувалося ритуальними обрядами проводжання його родини у мандри; або ж епізод вигнання претендента на одруження із Маринкою із сусіднього села, що набув ярмаркового характеру. Комедійні сцени мали б не лише розважити реципієнта, як це притаманно класичній комедії. У драматичній картині «Вотчина» розпізнаємо іронічно-дидактичний підтекст, який увиразнюється композиційною особливістю: відтворенням часового тривання подій (дія відбувається впродовж двох років). Часова протяжність дії, властива епічним тво-

рам, містить ефект розіграшу та інтриги. Це, у свою чергу, доводить наявність авторської іронії над устоями, звичаями середовища, над психологічною залежністю селянина від землі. Зміна на межі століть традиційних жанрових кодів шляхом іронії, наслідування, стилізації, пародії, гіперболізації, на думку багатьох дослідників (С. Гончарова-Грабовська, Е. Сальникова, Н. Лейдерман, Т. Шахматова), стирає сталі норми формо-змістової природи драматичного жанру [5, 84–85]. Як наслідок, у драмі (як у тексті, так і у сценічному витворі) виникає композиційна алогічність, інверсія та подрібненість, переорієнтація об'єктно-суб'єктних стосунків, неузгодженість розвитку сюжетної лінії із глядацькими очікуваннями.

Незважаючи на іронічно-викривальний характер розвитку дії, п'єса має щасливий фінал, який містить піднесено-стверджуваний пафос оспівування гармонійного існування селян на землі, який виражений у хоровому співі героїв. Комедійна розв'язка з безмістовною риторикою, фрагментарність композиції, часо-просторове дистанціювання, домінування епічної моделі розвитку сюжету над драматичною у п'єсі «Вотчина» подібні до поезики попередньо розглянутих нами польських драм.

Вплив обставин середовища унаочнює процеси деградації селянина та деморалізації польського села загалом, що відповідає як натуралістичній описовій манері, так і одній із ознак мелодрами — зображенню звичаїв побуту селян. Фрагментарність композиції, представлення звичаїв середовища разом із панорамою зображення різних соціальних типів, в якій відсутній головний герой, створюють враження багатоплановості зображення та безперервності протікання дії. Застосування автором трагікомедійного принципу розвитку сюжету, комедійних, фарсових, опереткових елементів у сюжетно-композиційному плані виявляє авторську морально-дидактичну позицію, пов'язану з переоцінкою стереотипів мислення, руйнацією ілюзій, представленням людської екзистенції. Драматичні сцени (картини) у польській драматургії можна розглядати як підготовчий етап у створенні модерністської драми. Впродовж ХІХ століття, особливо в період порубіжжя, помітною стає тенденція до карикатурізації, очуднення традиційних для польської драматургії штампів та сюжетних схем. З одного боку, це сприяло збереженню літературного канону, з іншого, увиразнило власне авторський та суспільно-культурологічний контекст його реалізації. Конфлікт особистості (селяни-

на) із устоями середовища не може бути розв'язаний через замкненість і вузькість селянського бачення світу.

Жанровий синкретизм пов'язаний з фрагментарністю композиції, синтезом нарративного та драматичного способу розвитку дії у п'єсі, визначенням часо-просторових меж, риторикою висловлювання, зміною статусу героя. Всі ці ознаки польських драматичних сцен (картин) містять у собі образ тогочасних уявлень про картину світу. Зважаючи на потужну традицію трагедії, містерії та трагікомедії у польській літературі, жанровий різновид драматичних сцен (картин) — це рух трагікомедії до «людової» трагедії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. Аникст. — М.: Наука, 1967. — 456 с.
2. Бабиц О. М. Вплив культури візуального на моделі суспільної поведінки: роман Х. А. Маньяса «Історії з бару «Кронен»» / О. М. Бабиц // Літературна компаративістика. — К.: ПЦ «Фоліант», 2005. — Вип. II. — С.265–273.
3. Ишук-Фадеева Н. И. К проблеме драматического героя, «действующего и деятельного» / Н. И. Ишук-Фадеева // Драма и театр: сб. науч. тр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. — Вып. 5. — С. 18–28.
4. Лавлинский С. «Действие как проблема» в теоретической интерпретации / С. Лавлинский // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: материалы и доклады VI научно-практического семинара. — Самара: «Самарский университет», 2014. — С. 7–19.
5. Маронь А. Разрушение жанровых стереотипов (жанра мелодрамы) как средство формирования действия в пьесах Н. Коляды / А. Маронь // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: материалы и доклады VI научно-практического семинара. — Самара: «Самарский университет», 2014. — С. 81–96.
6. Седова Е. В. «Сцены» и «картины»: к постановке проблемы (на материале пьес А. Н. Островского) / Е. В. Седова // Драма и театр: сб. науч. тр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — Вып. 4. — С.40–51.
7. Степанов А. Психология мелодрамы / А. Степанов // Драма и театр. — Тверь, 2002. — № 2. — С. 39–55.
8. Anczyc Wł. Emigracja chłopska: obraz dramatyczny ludowy w 5 aktach / Wł. Anczyc. — Warszawa, 1877. — 135 s.
9. Domnik F. Ojcowizna: sztuka ludowa w trzech obrazach / F. Domnik. — Lwyw, 1908. — 79 s.
10. Kasperski E. Między poetyką a antropologią postaci. Szkic zagadnień / E. Kasperski // Postać literacka. Teoria i historia. — Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1998. — S. 9–41.

11. Hutcheon L. Ironia, satyra, parodia — o irinii w ujęciu pragmatycznym / L. Hutcheon // *Poetyka*. T. 1.: Mater. do ćwiczeń. — Warszawa: Un-t Warszawski, 2005. — Wyd. 4. — S. 457–481.
12. Olszewska M. J. Tragedia chłopska / M. J. Olszewska. — Warszawa, 2001. — 375 s.
13. Ruta-Rutkowska K. Ewolucja postaci we współczesnym dramacie / K. Ruta-Rutkowska // *Postać literacka. Teoria i historia*. — Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1998. — S. 127–140.
14. Szaniawski K. Chłopski mecenas: sztuka ludowa w 5 obrazach ze śpiewami i tańcami / K. Szaniawski. — Warszawa, 1880. — 92 s.
15. Wereszczyńska A. Rodzajowe obrazy prowincji Krylewstwa Ppłskiego w «Chłopskim mecenasie» (1880) Klemensa Junoszy-Szaniawskiego // *Zapomniany dramat* T. 1. — Warszawa: Un-t Warszawski, 2010. — S. 60–74.
16. Wolny H. Tragikomedial. Krotchwila / H. Wolna. — Kelce, 2000. — 37 s.

Стаття надійшла до редакції 14 квітня 2015 р.

ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ—ХХІ СТОЛІТТЯ

УДК 821.133.1—312.1 Жермен

Валентина Мусий

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ СМЫСЛ МИФОПОЭТИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ В РОМАНЕ СИЛЬВИ ЖЕРМЕН «ВЗГЛЯД МЕДУЗЫ»

В статье идет речь о романе современной французской писательницы Сильви Жермен «Взгляд Медузы». Устанавливается связь между мифопоэтикой романа (образами, мотивами, элементами ритуала, символами) и решаемой в нем экзистенциальной проблематикой. Главными экзистенциальными проблемами являются одиночество, беззащитность перед миром зла и необходимость выработки стратегий самозащиты.

Ключевые слова: роман, мифопоэтика, экзистенциальное, ритуал, мотив, Сильви Жермен.

У статті йдеться про сучасний роман французької письменниці Сільві Жермен «Погляд Медузи». Встановлюється зв'язок між міфопоетикою роману (образами, мотивами, елементами ритуалу, символікою) та комплексом екзистенційних проблем у ньому. Головні екзистенційні проблеми у романі такі: самотність, беззахисність перед світом зла, необхідність пошуку стратегій самозахисту.

Ключові слова: роман, міфопоетика, екзистенційне, ритуал, мотив, Сільві Жермен.

The article deals with novel by modern French author Silvie Germain «L'Enfant Midue». A careful study of the connection between place and role of mythopoetic paradigm (images, motives, elements of ritual, symbols, etc.) in the novel and existential range of problems which dedicates in it has been made. The main existential problems in the novel are: loneliness, defenselessness before the world of evil, necessity to choice a strategy of behavior — a way of self-defence.

Key words: novel, mythopoetic, existential, ritual, motive, Silvie Germain.

Термин «мифопоэтика» используется учеными в нескольких значениях. Одно из них предполагает обозначение архетипического и символического в качестве непосредственного объекта внимания исследователя [2, 3]. Другое значение — название метода литературоведческого анализа, направленного на наиболее полное изучение поэтики произведения и воплощенной в нем авторской модели мира. В таком значении термин начали применять ученые Московско-Тартусской школы (Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Ю. М. Лот-

ман и другие). В Украине — такие исследователи, как А. С. Киченко, О. А. Корниенко, А. Ю. Мережинская, Я. А. Полищук, А. Б. Холодов.

Сильви Жермен — современная французская писательница. Составители аннотации к ее роману «Взгляд Медузы» следующим образом охарактеризовали ее художественную манеру: «Тот, кто знаком с творчеством французской писательницы Сильви Жермен (р. 1954), никогда не забудет особой атмосферы, царящей в ее произведениях, где самые простые события реальной жизни приобретают эпическую рельефность и загадочность мифа». Правомерность мифопоэтического прочтения ее романа заявлена уже его названием, отсылающим читателя к античной мифологии. **Цель** нашей статьи — выявить связь между включением в роман мифопоэтического (образов, ситуаций, символики) и решением автором проблемы существования человека в современном мире.

Степень изученности вопроса. Среди работ, имеющих для нашего исследования общетеоретическое значение, назовем статью Э. ле Блейса, которая помогает понять концепцию фантастического во французской литературной и эстетической традиции. Судя по наблюдениям этого автора, для современных французских исследователей фантастика — явление, связанное, в первую очередь, с выражением в произведении кризисного представления о действительности. Поэтому ее считают не жанром, а «способом художественного воссоздания реальности и средством самосознания как человека, так и литературы» [1, с. 398]. На еще одну сторону современной французской литературы, а именно связь между французским феминизмом, сосредоточенным на проблемах гендерной сущности женщины как экзистенциальной, и экзистенциализмом, обращает внимание С. К. Криворучко, рассматривая, таким образом, феминную идею как версию экзистенциального концепта. В литературном экзистенциализме, пишет эта исследовательница, художественный образ развивается в контексте решения проблемы выбора, а эмоции субъекта в связи с решением этой проблемы оказываются той движущей силой, которая организует поэтическую ткань произведения [7, с. 204]. Первичность психологических проблем в глобальных условиях цивилизации обусловлена тем, что человек в постоянно меняющемся мире вынужден искать точку опоры в самом себе [7, с. 205]. К ведущим исследовательница относит проблемы вины, ответственности, смерти, выбора, самореализации [7, с.206].

И, наконец, назовем работы, непосредственно посвященные исследуемому нами роману. Это статья Матильды Россинь «Как увидеть Медузу? Сильви Жермен — художник повествования» [12], в которой идет речь об особенностях стиля произведения, роли в нем повторов и аллегорий (к примеру, описания света, открывающие невидимое). Мишель Башолль в статье «Ребенок Медуза» Сильви Жермен, или Эвридика между двумя затмениями» [11] рассматривает роман как авторский миф (по ее мнению, орфический миф трансформируется писательницей в эвридический).

Изложение основных положений статьи. Героиня романа «Взгляд Медузы» — девочка Люси Добинье, которая становится жертвой насилия со стороны сводного брата Фердинана. На протяжении трех лет он ночью забирается в ее комнату, пользуясь ее беззащитностью. Она не может никому признаться в этой жуткой для нее тайне — ведь Фердинан является ее братом, любимым сыном матери. Алоиза Добинье, перенесшая на сына нерастрченную любовь к мужу, погибшему на войне, боготворит Фердинана, и для нее становятся врагами все, кто хоть в какой-то мере позволяют себе упреки, замечания в адрес ее сына-бездельника. Что же касается ее мужа, Иасинта Добинье, пожилого человека, которого она никогда не любила, как не любит и их общую дочь, то он тоже не может помочь девочке, поскольку живет в виртуальном мире радио, по которому он переговаривается с незнакомыми людьми. От домашних он отчужден, хотя и жалеет дочь, которая по неведомой ему причине превратилась в непокорное существо. Когда же Люси обнаруживает, что насилию со стороны Фердинана подверглись еще две девочки, одну из которых нашли убитой, а другую повесившейся, она решет, что нельзя оставаться только лишь жертвой, что она должна отомстить за всех троих. Превращение в воображении Люси Фердинана в наполненного зловной жижей людоеда, которого необходимо поразить, объясняется и тем, что она еще ребенок, живущий в пространстве сказок, и тем, что, как показывает на основе изучения произведений ряда французских писателей (Мишеля Турнье, Пьера Пежо, Жана Рея) Н. Саиди, во французской литературной традиции фигура Людоеда является архетипическим образом inferнального [10, с. 96]. Позже Люси обнаруживает в городке других людоедов, гораздо более изощренных в своем искусстве, чем ее брат. Один из них — мясник месье Тайфер. Он, по мнению девочки, — «счастливый людоед, который призна-

ется в своих преступлениях, выставляет свои расчлененные жертвы напоказ и даже нахваливает прохожим их вкус». Люси одновременно испытывала к этому людоеду-«бахвалу» и отвращение, и восхищение. Но, восхищаясь, она и сама в какой-то степени становилась похожей на людоедов: «Люси мечтает увидеть голову брата, выставленную на прилавке у месье Тайфера. Она тогда воткнет в его пустые глазницы по цветку дикого мака, а в разинутый рот засунет жабу» [4, 194–195].

Что же касается Фердинана, то он был настолько примитивен, что руководствовался лишь инстинктами, никогда и никого не любил, даже не задумывался, почему его ненавидит сестра, а смерть изнасилованных им девочек вызвала в нем лишь недоумение. «Чем же была та грязь, что начинала порой шевелиться внутри Фердинана, — задается вопросом повествователь. — Та раскаленная грязь, что поднималась вдруг в его утробе, чреслах и сердце? <...>. И всякий раз, когда эта жижа содрогалась, смутная тревога, что постоянно дремала в нем, отзывалась удушьем, страхом. И тогда в его плоти вспыхивали тесные огни, огни пурпурно-черные, как поток лавы. И сердце его корчилось в этих огнях — корчилось от желания. От желания, которое было проклятием» [4, 79]. Люси интуитивно угадывает примитивность своего врага. Это не уменьшает ее ненависти к нему и желания его уничтожить. Оружие, которое избирает для уничтожения людоеда Фердинана Люси, — ее взгляд.

Структурообразующая роль мотива взгляда задана не только названием романа, но и именем героини. Люси назвали в честь святой девственницы и мученицы из Сиракуз, которая хотела посвятить себя «одному только Богу», а потому вырвала собственные глаза и послала их жениху, отказываясь таким образом стать его женой. Однако Пресвятая Богородица подарила несчастной девушке, «прямо-таки до безумия влюбленной в ее божественного Сына, новые глаза, еще красивее прежних» [4, с. 60]. Постепенно девочка начинает замечать вокруг только глаза. Оказывается, они есть у подсолнухов, растущих недалеко от кладбища, где находятся могилы погубленных Фердинаном девочек: «Тысячи распахнутых глаз, упорно устремляющих взоры на солнце, до тех пор, пока от переизбытка света они не поблекнут и не опустятся. Прекрасные глаза Ирен, расширившиеся от ужаса, выжженные видом людоеда. Но везде по полям рассеяны и другие глаза — огненно-красные с черным провалом в середине — маки. Глаза, в которых кровь и ночь, глаза мертвой Ирен. Одержимые глаза,

пробившиеся сквозь землю, в которой их погребли, не покорившись мраку, заполнившему их зеницы» [4, с. 196]. Глаза есть у зеркал. Всматриваясь в них, Люси видит девочку, которая гораздо смелее, чем она, и способна разоблачить убийцу. Поэтому Люси учится использовать зеркала, чтобы придать силу своему взгляду. Ей даже начинает казаться, что это жертвы брата смотрят ее глазами из глубин иного мира, а она смотрит на мир «глазами девочки с того света» [4, с. 200].

Когда-то она вместе со своим другом, влюбленным в звезды мальчиком Луи-Феликсом Анселотом, любила смотреть на глаза звезд. Но после того, что случилось, она уже не хочет видеть небо, а Луи-Феликс не догадывается, какую боль она скрывает от всех. Он близорук. Разглядывать звезды ему помогают очки: «Ему подарили глаза — чтобы видеть далеко да еще и с увеличением. Ему подарили волшебные глаза, способные видеть невидимое, рассматривать то, что находится вне земли, проникать за кулисы мира» [4, с. 13]. Но для того чтобы увидеть причину перемены Люси, очков мало. Тем более, его взгляд устремлен не на нее. Поэтому он так и не превращается из «звездного мальчика» в рыцаря Ланселота, оставляя подружку наедине с бедой. Как не смог помочь ей родной отец. Оба, Иасинт Добинье и Луи-Феликс, абсолютно отстранены от происходящего рядом с ними. Доктор философских наук Валерий Подорога, ссылаясь на замечания Андрея Белого, описывает два типа взгляда: взгляд-микроскоп и взгляд-телескоп. Один, пишет он, «все разлагает, и видит не целое, а часть, а еще точнее, часть части; в то время как другой видит целое, лишненное частей, целое целого. Один глаз раскрыт настежь, глаз, отражающий, вбирающий в себя весь мировой свет; он же — глаз экстатический, он же — магический кристалл, с помощью которого можно за доли секунды обежать дальнейшие пределы мира; глаз сверхбыстрый, панорамный, удерживающий целостные образы. ... Другой глаз — это, собственно, *взгляд* «прищура» и «разгляда, глаз-крючок, всматривающийся в каждую деталь и всякие мелочи...» [9, с. 95]. Нормой является интерференция. В противном случае, микроскопия «превращает правдоподобие персонажа («живое») в мертвую природу [9, с. 97], а телескопический глаз, «перемещаясь по дуге гиперболического зрения», «не видит ближайшего». Именно исключительно «дальнее и предельно удаленное» видит мальчик Луи-Феликс. «Да видит ли он вообще?» — задается вопросом В. Подорога, размышляя о тех, у кого взгляд-телескоп. Подобный вопрос может быть отнесен и к двум са-

мым близким Люси мужчинам в романе — ее отцу и ее другу. Но, как отец девочки слышит все, кроме происходящего в доме с его дочерью, так и Лу-Фе видит все «и ничего не видит; ибо то, что он видит, видеть невозможно, но что можно видеть, он не видит» [9, с. 98]. Оттого они оказались отчужденными от ее горя.

Помочь Люси смогли ее наблюдения за миром животных. Отделив себя от мира людей, которые ничего не видят вокруг и не способны предотвратить зло, она стала следить за хищниками, наслаждаясь тем, как они «ловко убивают друг друга», и ненавидит только слизней, потому что те напоминали ей толстые «похабные губы» брата. Люси следила за ящерицами, змеями, за метаморфозами, происходящими с головастиками. Но всем им она предпочитала бабочку-сфинкса, «мертвую голову». Эти бабочки «и есть глаза ночи; призрачные, мертвые глаза, исполненные ужаса, из которых не скатывается ни слезинки, но звучит плач. Горестные, одинокие глаза, порхающие во тьме» [4, 131]. Постепенно Люси перестала что-то чувствовать, кроме жажды мести. Ее сердце стало сухим, в нем пылал огонь лишь стыда и невысказанного страдания, а потому и глаза были всегда сухими. И, наконец, она почувствовала в себе силу оказать сопротивление своему врагу. Описание того, как Люси удалось лишить Фердинана способности двигаться, в тексте приводится дважды. Вначале — с точки зрения повествователя. В его описании трижды повторяется сравнение новой Люси с химерой, высеченной в стене и одновременно в любой момент способной «с шипением взлететь, а потом тут же камнем упасть на свою жертву». «Девочка, — сообщает повествователь, — прочно удерживается в позе изваянной склонившейся химеры. Химеры с глазами из раскаленной лавы, со встопорщенными волосами, с худыми коленками в царапинах и с кривящимся ртом. Она корчит гримасы, морщится. И гримасы ее одновременно красочны и звучны. Она намазала губы темно-красной помадой и начернила зубы. Рот ее кривится, верхняя губа вздергивается, как у злящейся собаки; она то щелкает, то скрипит зубами, временами пронзительно свистит, издает какие-то шипящие и хрипящие звуки, короткие, отрывистые вскрики. Иногда она высовывает розовый язык, который кажется отвратительным, жутким между почти черными губами. Она скатывает его в трубочку, выпрямляет, высовывает далеко изо рта, снова скатывает и словно бы глотает. Она вращает глазами, закатывает их, шурит, почти что закрывает — чтобы потом еще острой

вонзить взгляд в лицо лежащего» [4, с. 113]. А позже читатель «смотрит» на происходящее «глазами» самого Фердинана, из насильника превратившегося в жертву. Мужчина видит совершенно незнакомую девочку. «Ее огромные черные и прямо-таки выкатившиеся, выпученные глаза впились в него недвижимым взглядом. Лицо ее было вымазано кричащими красками, и уродливая эта маска гримасничала, шипела». Ясно, что Люси копирует животных, за которыми долго наблюдала, училась у них убивать. Поэтому она не похожа не только на ту сестру, которую несколько лет мучил Фердинан, но и на любую другую девочку. Наконец, он узнает в ней свою сестру, но обнаруживает, что у нее лицо Медузы Горгоны [4, с.176–177].

Все то, что совершает Люси, напоминает ритуальные действия. В книге Роберта Грейвса «Белая богиня» высказано предположение, что приход Персея к граям, овладение им глазом, зубом, сумкой, серпом и шапкой-невидимкой, погоня за ним других горгон, когда он отрубил голову Медузе, — ступени ритуала посвящения, которому был подвергнут герой. Волшебный глаз символизирует дар восприятия, зуб должен помочь ему предсказывать будущее, а маска Горгоны — отпугивать любопытных. В другой своей книге, «Мифы Древней Греции», Грейвс повторяет эту версию и пишет о том, что горгоны «олицетворяли женскую божественную триаду и носили отпугивающие маски — хмурое лицо с горящими глазами и высунутым между оскаленных зубов языком — чтобы посторонние случайно не увидели мистерий, посвященных триаде» [3, с. 94]. Описание подобных мистериальных действий мы находим и в составленной директором психофизической лаборатории в Копенгагене доктором Леманном истории суеверий и волшебства. Он приводит сведения о культе Гекаты, богини и спутницы колдунов и привидений, требующей от живых принесения ей жертв. Вот фрагмент практической инструкции этой богини, данной жрецам: «Сделайте статуи из гладкого отполированного дерева, ... дикой руты (*Ruta graveolens*) и украсьте его маленькими домовыми ящерицами, потом замесите мирру, стираксу и ладан вместе с этими животными и выставьте на воздух при нарождающейся луне. Произнесите затем ваше призывание в следующих словах: «Приди, подземная, земная и небесная Бомбо, ...враждебная свету, благосклонная к ночи и сопутствующая ей, радующаяся лаю собак и пролитой крови, бродящая во мраке блуждающим огнем среди могил, жаждущая крови и наводящая ужас на мертвых. Горго, Мормо,

луна из 1000 обликов услышь благосклонно нашу жертву». Вы должны употребить столько ящериц, сколько я принимаю различных видов...» [6, с. 47]. Древние греки верили, что в ночных забавах Гекату сопровождали наделенные магической силой демоны, вступавшие в сношения с мужчинами для того, чтобы высосать из них жизненные соки, а приверженные культу Гекаты женщины в округе Фессалии «могли при помощи особых мазей превращать людей в животных и в камни» (выделено нами. — *В. М.*) [6, с. 47]. Превращается в нечто наподобие камня и Фердинан, видящий вместо своей жертвы Медузу Горгону. Созданную одержимой ненавистью и страхом Люси маску Медузы смывают и уносят струи дождя, а последняя слабая молния вырывает ее из детского сердца лишь после того, как ее враг уходит в пространство смерти [4, с. 263].

Но главным ее оружием становится взгляд, ранящий, как направленная в одну точку стрела, тот самый, микроскопический, превращающий целое, живое в точку-цель. Взгляд Люси завершает процесс уничтожения Фердинана. До сих пор мертвой (пустой) была его душа. Теперь умирает тело, лишаясь возможности двигаться. Фердинан испытывает такой же ужас, что и Хома Брут. Предложив свое понимание причины гибели героя Н. В. Гоголя, В. Подорога пишет о том, что «неконтролируемое нарастание» страха приводит к тому, что вызвавший его объект оказывается за границей живого, наступает полное торможение всех реакций, «напуганный до смерти окаменеет» [7, с. 102–103]. Ужас лишает Фердинана силы, он не может сопротивляться тому, что, как он понимает, убивает его. «Ему, — сообщает повествователь, — хочется отвести взгляд, опустить веки, не видеть больше эти кровоточащие сердца в яростном свете глазков цвета лавы, но он не может. Он загипнотизирован, околдован. Глазки впиваются в него колдовским взглядом. Но даже если бы ему удалось зажмурить глаза, это ничего бы не дало. Он продолжал бы видеть: эта картинка слишком глубоко проникла в его плоть, чтобы стереться» [4, 111].

Итак, Люси в романе Сильви Жермен оказывается одновременно и жертвой, и палачом. В результате она уподобляется животным, которые в мифологиях разных этносов традиционно соотносятся с нижним миром, миром смерти: змеями, находящимися в противоборстве с верховным божеством, и приносящими болезни и смерть жабами. Не случайно она перестает смотреть на небо, все чаще пребывает на

кладбище, а не дома. Беззащитная девочка, одна восставшая против зла и вызывающая в читателе сочувствие, берет на себя часть роковой вины. Отсюда — развитие в романе мотива осквернения. Он задается переменами в облике Люси. Пережив ужас совершенного над нею насилия, Люси решает стать уродкой. И причина не только в том, что девочка «исполнилась отвращением к собственной плоти» [4, с. 95]. Внешняя неопрятность, желание превратить новую одежду в лохмотья, покрывающие ее «с ног до головы» пятна при ее чуть ли не маниакальном желании мыться становятся для нее частью ритуала [4, с. 98]. С. Н. Зенкин, размышляя о скверне, приводит фрагменты работы английского антрополога Мери Дуглас «Чистота и опасность», в которой традиционные верования, связанные с чистотой и скверной, и современные бытовые представления о чистоте и грязи сведены «к общему принципу, согласно которому скверна / грязь определяется как сбой в системе деления и классификации». Это всегда то, что является знаком нарушения общего порядка [5, с. 119–120]. Грязь, пятна непосредственно связаны в романе Сильви Жермен с переживанием Люси скверны, которая вошла в ее жизнь. «Скверна, — пишет далее С. Н. Зенкин, — это институционализированное, социально осмысленное пятно» [5, с. 127–128]. Внешние знаки пребывания в пространстве скверны необходимы Люси как сигнал ее неблагополучия, а также способ отпугнуть врага. Внутренне же она сохраняет физическую чистоту, методично пытаюсь смыть с тела все, связанное с Фердинаном.

Происходящее с Люси помогает осмыслить работа американского психолога и психотерапевта Ролло Мэя «Открытие Бытия», в которой содержится анализ состояния современного человека с позиций экзистенциально-гуманистического направления в психологии. Начнем с того, что для экзистенциального подхода характерно восприятие человека в «процессе его становления», что означает, пишет Р. Мэй, «потенциальное переживание кризиса» [8, с. 26]. Героиня романа переживает этап взросления, перехода в новую стадию своей жизни. Еще вчера весь мир представлялся ей сказкой, а жизнь — огромной книжкой с «яркими, звучными и благоуханными картинками» [4, с. 64]. Знаком перехода ее в новую взрослую жизнь, которая казалась ей еще более замечательной, стало ее переселение в новую комнату. Но именно здесь ее и ожидало горе, разрушившее все иллюзии. Теперь она жила, «скованная своей тайной, полной отвраще-

ния и стыда, а главное, ужаса» [4, с. 85]. Люси удается выйти из оцепенения. В ней начинает формироваться то, что экзистенциалисты именуют «чувством бытия», связанным со способностью человека рассматривать себя «субъектом происходящего». «Чувство бытия, — пишет Р. Мэй, — в основе своей не противостоит внешнему миру, но должно содержать в себе эту способность идти против внешнего мира, если это необходимо, так же как оно должно обладать способностью столкновения с небытием» [8, с. 51]. При этом, как замечает ученый, «сильная тревога, враждебность и агрессия — это такое состояние и способ отношения к себе и другим, которые могут сократить и разрушить бытие» [8, с. 53]. На первый взгляд, это и происходит с Люси. Разрешив себе разрушение и вобрав в себя частицу зла, она отчуждается от мира. Взрослые, которые «стараются не говорить про «это» при детях, по крайней мере открыто, но не способны защитить детей от вторжения «этого» в их жизнь» [4, с. 116–117], становятся для нее чуждой и недостойной доверия «расой». В «пламени отчаяния и одиночества» она отдаляется от школьных подружек, даже от Лу-Фе, поскольку они «не живут с постоянным ощущением страха в животе, со стыдом и неверием в сердце» [4, с. 117]. Даже погибшие девочки, которые пережили насилие всего лишь один раз, не такие, как она, три года терпевшая появление мучителя у себя в комнате.

Подобное чувство изоляции и отчуждения себя от мира, замечает Р. Мэй, переживает множество людей в современном обществе, и не только тех, кто считается людьми с патологиями. При этом он ссылается на еще одного автора, Райсмана, автора исследования «Одинокая толпа», в котором идет речь о том, что на протяжении последних лет наблюдается усиление тенденций к формированию «отчужденного типа характера» [8, с. 59]. Таким образом, сознательное изолирование себя от людей, избираемое Люси, — одна из драматических тенденций современности. Но это отчуждение в романе приобретает амбивалентный характер, поскольку представляет собой ступень в развитии осознания девочкой себя. Сознание себя, по мнению Р. Мэя, означает способность сознавать себя не только живым существом, которому угрожает опасность в мире, полном угроз, но и субъектом, у которого есть мир. И это, утверждает Р. Мэй, дает ему возможность инсайта, «взора, направленного внутрь себя», видения мира и его проблем в отношении с самим собой [8, с. 13]. С этого начинается противостояние человека небытию. Утрата своего мира,

в конечном итоге, стимулирует формирование у Люси способности выйти за пределы наличной ситуации, дабы оценить ее и найти один из возможных путей действия. «Экзистенциальные аналитики, — пишет Р. Мэй, — настаивают на том, что способность выходить за пределы наличной ситуации является неотъемлемой стороной природы человека» [8, с. 74]. Ступени процесса развития героини романа «Взгляд Медузы» можно представить таким образом: детство с его непосредственностью — взросление, с которым совпало потрясение из-за пережитого насилия — замирание на три мучительных года из-за испытываемого ужаса и беспомощности одиночества и разрушения привычного мира — активизация чувства бытия и осознание угрозы небытия, ведущие к формированию сознания себя — выход за пределы себя и выработка стратегии защиты от насилия (желание стать уродливой, уподобление химере, лишение врага возможности двигаться). Но после разрушения должно наступить возрождение. Этому длительному процессу прощения и посвящены страницы книги, описывающие жизнь Люси после смерти брата. Ее взгляд по-прежнему остается «цвета ночи». «Но отныне, сообщается в финале романа, — это ночь Рождества» [4, с. 285].

Выводы. Предметом внимания Сильви Жермен является психическое состояние подростка, осознавшего свое одиночество в опасном для него мире. Избрав для себя месть как единственный возможный способ сохранить чувство бытия, героиня «Взгляда Медузы» вбирает в себя частицу преследующего ее зла. В результате происходит процесс, который можно обозначить как переход экзистенциального объективного в экзистенциальное субъективное. При этом зло, находившееся вне девочки, овладевает ею и превращается в иррациональную и неподвластную ей частицу собственного «я». Поэтому сверхъестественное не только пугает Люси, но и влечет ее. В этом и заключается результат встречи с дисгармоничным миром: героиня переживает распадение, отчуждение собственного «я» — все то, что содержит опасность для человеческого в ней. Поэтому для писательницы оказывается необходимым воссоздать не менее сложный, но необходимый для сохранения в героине человечности процесс возвращения к людям, преодоления в себе тяготения к хтоническому. Художественному решению в романе экзистенциальных проблем существования человека в современном мире тотального отчуждения служат мифопоэтические образы, мотивы и символы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блейс Э. Ле. О фантастике по-французски. Теоретические проблемы, связанные с изучением фантастической литературы во Франции / Э. Ле Блейс // Русская литература XX–XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: материалы Третьей международной научной конференции: Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова, 4–5 декабря 2008 г. / Редсост. С. И. Кормилов. — М.: МАКС Пресс, 2008. — С.393–398.
2. Бражников И. Л. Мифопоэтический аспект литературного произведения: автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. Л. Бражников. — М., 1997. — 18 с.
3. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Роберт Грейвс; пер. с англ.; под ред. и с послеслов. А. А. Тахо-Годи. — М.: Прогресс, 1992. — 624 с.
4. Жермен С. Взгляд Медузы: роман / Сильви Жермен; пер. с фр. А. Цивьяна. — СПб.: Амфора, 2002. — 287 с.
5. Зенкин С. Н. Небожественное сакральное: Теория и художественная практика / Сергей Зенкин. — М.: РГГУ, 2012. — 537 с.
6. Иллюстрированная история суеверий и волшебства. От древности до наших дней / Сост. д-р Леманн. — К.: Україна, 1991. — 400 с.
7. Криворучко С. К. До проблеми літературного екзистенціалізму / С. К. Криворучко // Література в контексті культури: зб. науков. праць. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. — Вип. 22 (2). — С.203–209.
8. Мэй Р. Открытие Бытия. Очерки экзистенциальной психологии [Электронный ресурс] / Ролло Мэй; пер. А. Багрянцевой. — М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 2004. — 327 с. — Режим доступа: usib.ru/files/USIB/download/otkritie_bita.pdf
9. Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский / Валерий Подорога. — М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. — 688 с.
10. Саїді Н. Образ людоджера як архетипальне уособлення інфернального у французькій літературі ХХ століття / Наталія Саїді // Питання літературознавства. — Чернівці, 2009. — Вип. 78. — С.89–97.
11. Bacholle M. L'enfant Méduse de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux éclipses [Электронный ресурс] / Michéle Bacholle. — Режим доступа: <http://www.crcrosnier.fr/articles/germain-enfantmeduse.htm>
12. Roussigné M. Comment voir Méduse? Sylvie Germain, peintre de la narration [Электронный ресурс] / Mathilde Roussigné. — Режим доступа: http://musemedusa.com/dossier_1/roussigne

Стаття надійшла до редакції 12 лютого 2015 р.

УДК 821.161.1.-1Козлов«19»

Светлана Фокина

**ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ В ЦИКЛЕ СКАЗОК С. КОЗЛОВА
«О ЁЖИКЕ И ЕГО ДРУЗЬЯХ»**

В статье исследовательский поиск направлен на осмысление интертекстуальных, ассоциативных и подтекстовых уровней цикла С. Козлова «О Ёжике и его друзьях». Осмыслен феномен аллюзивной специфики сказок. Представлена интерпретация авторских коннотаций в соответствии с контекстом всего цикла сказок о Ёжике.

Ключевые слова: аллюзия, интертекст, подтекст, сказка, Ёжик в тумане.

У статті дослідницький пошук спрямовано на осмислення інтертекстуальних, асоціативних та підтекстових рівнів циклу казок С. Козлова «Про Їжачка та його друзів». Осмислено феномен аллюзивної специфіки казок. Представлена інтерпретація авторських конотацій відповідно до контексту усього циклу казок про Їжачка.

Ключові слова: аллюзія, інтертекст, підтекст, казка, Їжачок у тумані.

In the article is directed the research search to on the comprehension of intertextual, associative and subtext levels cycle of fairy-tales by S. Kozlov «Hedgehog in the Fog». It is intelligent the phenomenon of fairy-tale's autoreminiscence. It is presented interpretation of authorial connotations in accordance with the context of all cycle of fairy-tales about Hedgehog.

Key words: allusion, intertextuality, subtext, fairy-tale, Hedgehog in the Fog.

Ситуация изучения цикла сказок С. Козлова «О Ёжике и его друзьях» довольно противоречива. В основном исследовательский поиск сосредоточен на мультфильме Ю. Норштейна «Ёжик в тумане» и его различных прочтениях. Среди знаковых работ, посвященных анализу смысловых пластов «Ёжика в тумане», достаточно вспомнить статью О. Лекманова «Из какого тумана вышел Ёжик Ю. Норштейна» [12], где внимание сфокусировано на различных смысловых и тональных переключках норштейновского произведения с фильмом «Амаркорд» Ф. Феллини. Показательна и юнгианская линия в научной рецепции текстов о Ёжике. Так, в статье А. Демкина «“Ёжик в тумане”: апокрифическая мифология детской сказки» в контексте доминат аналитической психологии выявлено приобщение героя к шаманической ипостаси. С точки зрения А. Демкина, «волшебные <...> звери в сказках Козлова также рассказывают <...> об измененных состояниях сознания... <...> беседуют с частями природы вокруг них, слушают голоса тех, кого нет рядом, и общаются друг с другом во сне» [4].

При накопленном интерпретационном материале норштейновской притчи практически не рассмотрены и иные контексты худо-

жественного универсума сказок С. Козлова. Прежде всего до конца не осмыслены различные интертекстуальные отсылки, связывающие «Ёжика в тумане» и другие сказки цикла со знаковыми текстами русской и мировой литературы.

Цель данной статьи исследовать аллюзивную специфику цикла С. Козлова «О Ёжике и его друзьях», воссоздав художественную генеалогию главного героя.

Особое свойство аллюзии — быть вне «буквальности и эксплицитности» и выступать «косвенной отсылкой к литературным текстам» [14, с. 91]. Данное качество по замечанию Н. Пьеге-Гро заставляет «особым образом <...> работать память читателя» [14, с. 92]. Согласно Н. Фатеевой, от цитаты аллюзию отличает фактор, что «заимствование элементов происходит выборочно» [17, с. 129]. Так аллюзия актуализирует смысловой потенциал нового текста, но интертекстуальные связи остаются зачастую скрытыми. Показательна мысль И. Фоменко, что «цитата, реминисценция, аллюзия, любая отсылка к “чужому” слову» [18, с. 122] прежде всего «узнанный читателем “другой” голос, <...> независимо от того, обусловлено ли это авторским замыслом» [18, с. 122]. Аллюзивная специфика сказок С. Козлова одновременно отличается как принципиальной ориентированностью на “предисточники”, так бессознательным и интуитивным характером.

Сказка «Ёжик в тумане», благодаря экранизации Ю. Норштейна наиболее известная из всего цикла, начинается с истории о каждомечерном чаепитии Ёжика в компании его друга Медвежонка и о том, как друзья смотрят на звезды: «*Справа от трубы были звезды Медвежонка, а слева — Ёжика*» [10 с. 13]. Характерно изначальное восприятие небесной сферы, а в подтексте реальности, друзьями. За Медвежонком, олицетворяющим в сказке земное начало, закрепляется правая сторона неба. Ёжику, неизменному мечтателю — немного не от мира сего, достается левая половина небосклона и звезды на ней. Такое разделение может быть мотивировано мифологическими представлениями, связанными с бинарной оппозицией право / лево, а также со сведениями об особенностях влияния работы полушарий мозга на правую и левую стороны человеческого организма. Согласно мифологическим традициям «значения “левый”; “правый” соотносятся, прежде всего, со значением “рука”» [13, с. 207]. Рука человека, в свою очередь, «рассматривалась как своего рода источник

предсказания будущего (гадание по руке)» [13, с. 207]. Выбор «правого» или «левого» становится знаком судьбы и определяет жизненный путь. Мифологические представления наделяют «правое» позитивным потенциалом, а «левое» — негативным. Но семиотические коннотации бинарной оппозиции право / лево значительно расширяются благодаря изучению работы мозга. Так В. Иванов отмечает, что по «традиционным выводам нейрофизиологии, намеченным отчасти уже в древнеегипетских медицинских папирусах <...> у взрослых людей <...> левое полушарие считается доминантным — главным. Оно управляет движениями главной — правой руки и речью» [7, с. 412]. Правая сторона, управляемая левым полушарием мозга, идентифицируется с представлениями о зрелости, логичности, вербальности и осознанности. Правое же полушарие, которое координирует левую сторону, «занято, прежде всего, пространственными операциями и наглядным восприятием внешнего мира в отличие от левого — логического и грамматического» [7, с. 413]. Соотнесение Ёжика с левой стороной очерчивает предназначение, психотип и символические функции этого персонажа. В отличие от своего друга Медвежонка Ёжик лишен практичности и логичности поведения, он инфантилен, мечтателен, ориентирован на сферу духовного и воображения.

Корреляция с левой стороной в определенной степени связывает с образом Ёжика не только символику и представление о «левом», но и задает его восприятие как левши, что позволяет расширить смысловой потенциал персонажа. П. -М. Бертран отмечает, что в контексте культурных, религиозных и суеверных представлений левши всегда воспринимались неоднозначно. Данная ситуация могла варьироваться от неприятия и соотнесения со злом, неверностью и опасностью до «тревожного восхищения, которое могли вызывать «люди наоборот»» [2, с. 223]. И в случае, если левши наделялись своего рода превосходством, то представлялись «людьми «за пределами обычности», со всей той степенью отчужденности, которую влечет за собой подобная формулировка» [2, с. 223].

В цикле козловских сказок Ёжик неизменно устремлен ввысь к небесным сферам и наделен даром видеть предметы, события и природные явления особым образом: «*«Звезда!» — подумал о звезде в небе. И поглядел на звезду так, как будто впервые ее увидел»* [10, с. 13]. Свообразие восприятия Ёжика акцентирует как остранение, так и медальный, профетический статус персонажа.

Для различных символических традиций характерны солярные коннотации ежа. Еж «свернутый в колючий шар <...> представлял собой аналогию с солнечными лучами» [16]. В мифологии славян еж «самый мудрый из всех животных», ему «присущи магические и лечебные свойства» [3, с. 257].

Несмотря на ориентированность цикла о Ёжике на детскую аудиторию, в подтексте сохранен притчевый потенциал, аналогичный сказке А. Сент-Экзюпери «Маленький принц».

Некая неотмирность – инопланентность Ёжика, инфантильность и в то же время способность к духовному прозрению сближает этот образ с героем А. Сент-Экзюпери. Так же, как и Маленький принц, Ёжик связан с символикой солнечного света. Волосы-лучи Маленького принца («<...> у тебя золотые волосы» [15, с. 240]) эквиваленты иголкам Ёжика. В одной из сказок цикла о Ёжике и его друзьях герой упоминает: «Я похож на солнышко!». Повторен и мотив влюбленности в цветок, символизирующий женственность. Так в сказке «Ромашка» Ёжик влюблен в Ромашку подобно тому, как Маленький принц в Розу. «Это было в июне. Ёжик влюбился. <...> Ёжик ходил большими кругами вокруг Ромашки и боялся к ней подойти» [9, с. 11].

Дальнейшее расширение ассоциативного плана художественной генеалогии героя в глубинном подтекстовом слое позволяет выявить интеллект, отсылающий к образу князя Мышкина.

На первый взгляд сказки для детей С. Козлова с образной системой романа Ф. М. Достоевского «Идиот» никак не связаны. Но аналогия с Маленьким принцем позволяет сделать и более невероятное допущение касательно ориентации образа козловского Ёжика на «вполне прекрасного человека», воплощенного в художественном мире Ф. Достоевского.

Обоих героев объединят некоторая странность, болезненность и почти полная неприспособленность к быту, взамен чего оба наделены духовностью и предельной чуткостью к тому, что остается для других незаметным. Кроме игрового совпадения некоторых сторон психотипа князя Мышкина и козловского Ёжика при тщательном анализе можно найти более завуалированные и важные уподобления. Так в некоторых сказках козловского цикла Ёжик падает, переживая при этом совершенно особое, не испытанное до этого состояние, меняющее мироощущение. «Полз он долго-долго и вдруг почувствовал, что земли под ним нет и он куда-то летит» [8, с. 6].

Эти полеты-падения Ёжика могут, на уровне подтекста, соотноситься с приступами эпилепсии князя Мышкина, изначально вызывающими ощущение просветления. « <...> вдруг как бы что-то разверзлось перед ним: необычайный внутренний свет озарил его душу. Это мгновение продолжалось, может быть, полсекунды... <...> Затем сознание его угасло мгновенно, и наступил полный мрак» [5, т. 6, с. 249].

Примечательно, что козловский Ёжик не только падает, но иной раз проваливается в яму в разных сказках: «Ёжик провалился в вольчью яму и просидел там неделю» [8, с. 39]. Согласно утверждению В. П. Белянина, тема падения может выступать в тексте имплицитным знаком эпилепсии [см. 1, с. 107]. В. Белянин указывает и другие семантические эквиваленты, в подтексте также подразумевающие эпилепсию. «Также достаточно регулярно наравне с падением и спотыканием <...> встречаются 'спуск вниз', в подвал, в подземелье, в нору» [1, с. 108].

В то же время эстетика козловских сказок не соответствует эпиплетойдному дискурсу, соотносимому В. П. Беляниным с типом «темного текста» и акцентированием телесного и сумрачного. Ёжик неизменно, даже подчеркнуто, противопоставлен телесному миру и ориентирован на духовное и небесное.

Если рассматривать различные варианты падения Ёжика как парафраз приступов эпилепсии князя Мышкина, то, вероятно, болезнь интерпретируется в виде своего рода стигматов, что, вероятно, связано с некоторой ее мифологизацией в культуре. Согласно данным, приводимым Р. Лахманн, «эпилепсия — болезнь, традиционно наделявшаяся возвышенно-духовными коннотациями (святая болезнь, *morbus sacer*). Припадки эпилепсии случались с выдающимися мужами — историческими и мифологическими героями...» [11, с. 157]. В козловском цикле о Ёжике «решительный и невыносимый ужас, имеющий в себе даже нечто мистическое» [5, т. 6, с. 250], производимый на окружающих видом эпилептического припадка, полностью отсутствует, что обусловлено дискурсом детской сказки.

Аллюзия на образную систему «Идиота» скрыта и во фрагменте «Ёжика в тумане», где герой представлен, идущим в гости к другу Медвежонку, «задрав мордочку к небу, заложив лапки с узелком за спину» [10, с. 13]. Тема узелка обладает аллюзивной спецификой и напоминает о приезде из Швейцарии князя Мышкина. «— И небось в этом узелке вся ваша суть заключается? — спросил черномазый (Рогожин. — С. А.). <...> Оказалось, что и это было так: белокурый молодой человек (князь

Мышкин. — С. А.) *тотчас же и с необыкновенною поспешностью в этом признался*» [5, Т. 6, с. 7–8]. Издевка Рогожина и связанная с ней метафора в тексте козловской сказки реализуется буквально. Узелок не только своего рода талисман Ёжика, без которого он не сможет вернуться из тумана, но и метафорически предстает хранилищем части его души, памяти о земном мире и тех, к кому он там привязан. «*Ёжик попятился и вдруг вспомнил про узелок. Он метнулся назад, вернулся, бросился вперед, крутнулся на месте. Узелка не было...*» [10, с. 15].

Для прояснения художественной генеалогии Ёжика важен и эпизод романа «Идиот», в котором Аглая посылает князю Мышкину в подарок ежа. «*Как только Аглая получила ежа, тотчас же уложила его <...> в плетеную корзинку*», передав князю «*от ее имени, с просьбой принять в «знак глубочайшего ее уважения»*» [6, т. 7, с. 207]. Аглаев подарок должен стать знаком «*дружества, забвения обид и примирения*» [6, т. 7, с. 207]), а главное, отразить чистоту и открытость сердца самого князя. В сказочном универсуме С. Козлова Ёжик в игровом ключе «наследует» черты характера и частично своеобразие поведения и отношения к миру князя Мышкина.

На уровне подтекста в образе Ёжика определяющими признаками его художественной генеалогии предстают душевная чистота, отрешенность от земного и пронизательность, свойственная героям Ф. М. Достоевского и А. Сент-Экзюпери. Ёжик способен увидеть то, что скрыто от других, переплыть реку — своеобразный эквивалент Леты, и просветленным вернуться в обычный мир к своему другу Медвежонку чаевничать. В соответствии с этим козловский герой живет по закону, который открыл Маленькому принцу Лис: «*...зорко одно только сердце. <...> Самого главного глазами не увидишь*» [15, с. 234]. Именно зоркость сердца делает Ёжика рассеянным к обыденному, но зато надевает внутренним светом, дающим возможность пройти сквозь туман.

Перспективы дальнейшего исследования открываются в плане анализа аллюзивной специфики современной детской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белянин В. П. Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя : [монография] / В. П. Белянин. — М. : Генезис, 2006. — 320 с.
2. Бертран П.-М. Зеркальные люди. История левшей ; [пер. с франц. К. Щербино] / П.-М. Бертран. — М. : НЛО, 2005. — 304 с.

3. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции / А. В. Гура. — М. : Индрик, 1997. — 912 с.
4. Демкин А. «Ёжик в тумане»: апокрифическая мифология детской сказки [Электронный ресурс] / А. Демкин. — Режим доступа: <http://www.town812.ru/tuman.html>
5. Достоевский Ф. М. Идиот / Ф. М. Достоевский // Собр. соч. : в 12 т. — М. : Правда, 1982. — Т. 6. : Идиот (Ч. 1–2). — 368 с.
6. Достоевский Ф. М. Идиот / Ф. М. Достоевский // Собр. соч. : в 12 т. — М. : Правда, 1982. — Т. 7. : Идиот (Ч. 3–4). — 320 с.
7. Иванов В. В. Чет и нечет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем / В. В. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. — М. : Языки русской культуры, 1999. — Т. I. — С. 380–603.
8. Козлов С. Г. Трям! Здравствуйте!.. / С. Г. Козлов. — Тверь : Самовар, 2000. — 109 с.
9. Козлов С. Г. Ёжик в тумане : сказки / С. Г. Козлов. — М. : Дрофа-Плюс, 2005. — 64 с.
10. Козлов С. Г. Ёжик в тумане и другие сказки / Козлов С. Г. — М. : РИПОЛ классик, 2011. — 80 с.
11. Лахманн Р. «Истерический дискурс» Достоевского / Р. Лахманн // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика : [сб. статей] / [под ред. К. Богданова, Ю. Мурашова, Р. Николози]. — М. : Новое издательство, 2006. — С. 148–168.
12. Лекманов О. А. Из какого тумана вышел Ёжик Ю. Норштейна / О. А. Лекманов // Книга об акмеизме и другие работы. — Томск : Водолей, 2000. — С. 370–377.
13. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. — 416 с.
14. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / [пер. с фр., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова] ; Н. Пьеге-Гро. — М. : ЛКИ, 2008. — 240 с.
15. Сент-Экзюпери А. Маленький принц / А. Сент-Экзюпери // Французская новелла XX века. 1940 – 1970 / [пер. с фр., сост. В. Балашов и Т. Балашова]. — М. : Худож. лит., 1976. — С. 191–258.
16. Тресиддер Дж. Ёж (Дикобраз) [Электронный ресурс] / Джек Тресиддер // Словарь символов. — Режим доступа: [http://albooking.net/book_126_glava_152_%20_EZH_\(DIKOBRAZ\).html](http://albooking.net/book_126_glava_152_%20_EZH_(DIKOBRAZ).html)
17. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. — М. : КомКнига, 2007. — 280 с.
18. Фоменко И. В. Введение в практическую поэтику : [учеб. пос.] / И. В. Фоменко. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. — 151 с.

УДК 821.161.2Шпол — 31«09»

Ольга Бабаніна

**ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ РОМАН «ЗОЛОТІ ЛИСЕНЯТА»
ЮЛІАНА ШПОЛА: КОЛІР ЯК МЕТАФОРА ТЕКСТУ**

Поетика кольору є предметом спеціального студіювання художньої своєрідності експериментального роману, забутого на багато десятиліть ХХ ст., хоч і був знаковим як для творчості одного з очільників ВАПЛІТЕ, літературно-художньої організації 20-х років, так і для розуміння особливостей розвитку модернізму на українському ґрунті епохи Розстріляного Відродження.

Ключові слова: експериментальний роман, колористика, символ, поетика.

Поэтика цвета является предметом специального исследования художественного своеобразия экспериментального романа, который является знаковым как для творчества одного из руководителей ВАПЛТЕ, литературно-художественной организации 20-х годов, так и для понимания особенностей развития модернизма в украинской литературе эпохи Расстрелянного Возрождения.

Ключевые слова: экспериментальный роман, колористика, символ, поэтика.

The poetics of color is the subject of a special study of artistic distinctiveness of the experimental novel, which is a basis for the work of one of the VAPLITE's leaders (literary and artistic organization of the 20s) and also for understanding the development of modernism on Ukrainian space Executed Renaissance era.

Key words: experimental novel, coloring, symbol, poetics

Український роман епохи Розстріляного Відродження вражає своєю питомою актуальністю порушених проблем, їх універсальністю і глибиною та естетичною вигадливістю, котра давалася взнаки в експериментальній формі. До таких романів належить твір Юліана Шпола «Золоті лисенята», який заслуговує на детальний аналіз з багатьох точок зору. По-перше, задля повернення у скарбницю української культури творів, заборонених радянською владою чи відбракованих тоталітарною системою як ідеологічно шкідливих, не витриманих у принципах партійності і соціалістичної народності. А саме романи типу «Золотих лисенят» характеризувалися новаторством як на рівні змісту, так і форми, що призводило до бурхливого розвитку модернізму на українських теренах та його співвіднесеності з європейським культурним рухом.

Так, щодо змістових параметрів передусім слід наголосити на актуальності мотивів, тем і проблем, які художньо осмислювалися митцями цієї доби, серед яких першорядне місце посідав Юліан Шпол. У його романі «Золоті лисенята» були порушені важливі проблеми

онтологічного характеру, спрямовані на розкриття аспектів буття людини, що борсається у вирі подій катастрофічного, навіть апокаліптичного, часу, позначеного жовтневим переворотом на тлі Першої світової війни, що прокотилася чи не по всій Україні, роз'єднавши сім'ї, внісши розбрат у суспільство та знецінивши людське життя, порушивши рівновагу між вітальними інтенціями та загостреними татичними відчуттями і наслідками.

Змальовуючи у такому ключі тогочасну сучасність, Юліан Шпол оновив і художні засоби, при цьому твердо стоячи на позиціях традиціоналізму.

Так, це добре простежується у цілісній художній системі, якою є роман «Золоті лисенята». І водночас новації даються знаки у, здавалось би, маловагомій «деталі», якою є колір як метафора і символ тексту.

Ще з давніх часів митці використовували можливості кольору для розкриття ідейного змісту твору та досягнення художньої виразності. Приклади зустрічаються ще у народнопісенній традиції, де *червоний колір уособлює кохання, чорний — смерть, зелений — оновлення*. І це абсолютно закономірно, оскільки уже для праукраїнців, як і для інших народів, кольоровий світ мав глибокий сенс, у тім числі і як збудник поетичних візій. Відомо, що кольори сприяють орієнтуванню у світі. «Координатами міфологічного простору праукраїнців були: **центр** (вогнь, жовтий (золотий) колір), **схід** (небо, синій колір, ранок, весна, життя), **південь** (повітря, червоний колір, день, літо), **захід** (земля, білий колір, вечір, осінь, смерть), **північ** (вода, чорний колір, ніч, зима)» [3, 13], а у «Ши-цзин» («Книзі пісень») міфічний князь Просо — бог злаків — дарує людям зерно трьох кольорів: червоне, чорне, біле. [15, 5] Сукупність цих кольорів символізує «достаток благ» та сприяє подовженню достатку й надалі. Цю тріаду виділяли такі дослідники функціонування кольору у суспільстві, як В. Тернер, Х. Керлот та А. Голан. Вона використовується також в українській словесності від прадавніх часів і до сьогодні. Якщо звернутися до статті Ю. Нікішенко «Колір у культурній традиції українців та їх степових сусідів Алтайського краю», то побачимо трактування символічного навантаження кольорів у зверненні до психології: червоний асоціюється з кров'ю, ранами, смертельною мукою та очищенням; жовтогарячий — з вогнем, полум'ям; жовтий — із сонячним світлом, просвітленням, розсіюванням та широкими узагальненнями; зелений — з ростом, але водночас

і зі смертю та смертельною блідістю (виступаючи, таким чином, зв'язком між чорним — світом мінералів та червоним — кров'ю та тваринним світом, а також між світом живих та розпадом, смертю); блакитний — з небом, днем, спокійним морем; синій — з небом та ніччю; брунатний та вохра співвідносяться із землею; чорний — із зораним полем. [8, 94] У «Вченні про колір» Й. В. Гете писав: «Колір — продукт світла, що викликає емоції» [13, 288]. Тому цілком закономірно, що майстри художнього слова — Іван Франко, М. Драй-Хмара, Олесь Гончар, Михайло Стельмах та багато інших — використовували колір для створення неповторного ефекту присутності читача в центрі подій. На початку ХХ століття письменники намагалися розширити коло зображальних засобів, тому експериментували, зокрема з кольоровими епітетами, розвивали організаційну функцію кольору в композиції твору, що істотно поглиблювало символічний пласт у тексті.

Не залишився осторонь і Юліан Шпол. За твердженням Григорія Клочека, «якщо письменник намагається втілити у слово якусь свою візію, то чим виразнішою і яскравішою буде картина, що постає в його уяві, то тим сильнішою буде здатність твореного ним тексту викликати у читача ту візію, яка була в свідомості поета і яку він прагнув втілити у слові» [6, 12]. Тому у своєму романі «Золоті лисенята» митець повною мірою використовує синестетичні можливості кольору для вираження душевних станів героїв, для увиразнення картин природи і краси світу, для повнішого втілення проблем сучасного йому життя.

Оскільки у 20-ті роки усі рівні творчості були просякнуті духом новаторства, експериментування з кольором виявляло нові можливості барвопису як образотворчого, зображально-виражального засобу та доводило, що колір може бути повноцінною художньою мовою і набуває здатності формувати в літературному тексті простір, світло, почуття. За допомогою кольору звичайні речі та події набувають сили та ваги. За визначенням Валентини Саенко, «характер трактовки кольору в художньому творі (кількість і інтенсивність барв, контрастність їх сполучень і співвідношень тощо) базується на об'єктивних властивостях фарб, наявних у зображених об'єктах, і зумовлюється конкретним художнім задумом, історико-стилістичною особливістю мистецтва, методом творчості художника, призначенням твору, а також індивідуальною своєрідністю світовідчуття письменника тощо» [10, 84].

Які ж поетикальні функції припадають на барвопис у художній системі роману Юліана Шпола?

У «Золотих лисенятах» колір, насамперед, призначений для відтворення енергетики революційної доби як бурхливої сучасності і для передачі того величезного спектра емоцій, які охоплюють героїв у контексті часу. Під час аналізу слід зважати на те, що роман був написаний у часи, коли необхідно було дотримуватися «курсу на відповідність вимогам соцреалізму». Але те, що насправді хвилювало Юліана Шпола, було дуже важко зобразити тими засобами, які пропонував соцреалізм, — література оцінювалась за принципом партійності, тобто вона мала бути правильною з ідейної сторони, а отже, вірно написаною — на злободенну тему, що було важливішим, аніж бути новою, сучасною, не викривляти дійсність. Остання вимога пов'язана з однозначністю трактування, оскільки будь-який підтекст сприймався критикою насторожено. Будь-яка можливість інакшого трактування призводила до звинувачення автора у «нехудожності» і «формалізмі». Тому автор ставить своїх героїв в умови революційної боротьби, але майже одразу стає зрозумілим, що будні запальників його не цікавлять — все, що стосується революції, змальовано дуже туманно, а на перший план виходять почуття та роздуми героїв, утягнутих у вир апокаліптичних подій. Запальники — молоді люди, яких об'єднує ідея побудувати «світ істини й справедливості» [14, 161]. Всі їхні намагання базуються на теоретичних засадах, які не витримують жодної критики; тому багато ситуацій, описуваних у романі, заводять їх у глухий кут.

Герої твору стали своєрідним «втраченим поколінням» у художній інтерпретації автора роману «Золоті лисенята». У буденному житті вони звинувачують себе у міщанстві (Кірка), а на шляху досягнення революційних цілей вони далекі від засновків праць Карла Маркса та відірвані від мас (Я-Іван, Мандибула). Єдиний світ, де вони почуваються впевнено, — це світ думок та марень, у котрий безперервно поринають чи не всі дійові особи.

Ймовірно, що саме тому Юліан Шпол використовує *рожевий колір* для характеристики героїв — колір, який сприймається ще в утробі матері. Рожевий — м'який та відрадний колір Аврори — ранкової зорі, колір прекрасного, привітного і радісного сонця, яке сходить. Це — колір дружби, боязкого першого кохання, прихильності та взаємної довіри. Так характеризує Метью Люкеш (Luckiesh M. Colors and colors. N. Y., 1938. P. 119), автор багатьох праць про колір, найбільш розповсюджене уявлення про рожевий колір. Це колір справжнього кохання та комфорту — того, до чого головні герої так прагнуть. Але

тим часом рожевий є неоднозначним кольором. Його сприйняття у різних культурах може бути абсолютно полярним. Так, в Японії рожевий — символ спокійного, щасливого, врівноваженого життя. В американських індіанців рожевий є кольором працьовитості та творчої наснаги, а в африканських племен — кольором лінощів та збочень.

А як же його застосування виглядає в романі українського письменника? З огляду на особливості трактування палітри рожевого слід проаналізувати марення героїв роману. Коли вони поринають у свої думки, автор одразу ж використовує словосполучення «рожеві мрії» [14, 118], «рожеві плями спогадів» [14, 123] тощо, таким чином підкреслюючи їх прагнення до гармонії. Причому не тільки власної, але і загальнолюдської — гармонії та врівноваженості для своєї країни. Але Юліан Шпол не намагався подати ідеалізовану картину майбутнього, тому протиставляє *рожевому* — *чорний*. Саме тому прикметною є ключова у тексті роману фраза: «Майбутнє видавалося *в чорних і дуже нерожевих фарбах*» [14, 232], чим підкреслюється, що без зусиль та праці не буде реалізована та виплекана мрія про країну творчих та працьовитих людей.

стежачи за кольоровою палітрою, легше збагнути настроїв ліричного героя та найтонші його зміни. Символіка кольору в романі заґрунтована на об'єктивних особливостях психіки, на всебічних асоціаціях, нерідко доволі простих: **зелений** — *весна, пробудження, надія*; **синій** — *небо, чистота*; **червоний** — *вогонь, кров*; **жовтий** — *сонце, життя*; **чорний** — *темнота, страх, незрозумілість, смерть*; **білий** — *цнотливість та надія*. Таке мотивування має у своїй основі життєвий досвід, який доповнюється міфологічними, релігійними та естетичними спостереженнями, закріпленими у філософії буття й мистецтві, та містить у собі ту саму тріаду. Також при використанні цих кольорів Юліан Шпол не відходить і від космологічної моделі праукраїнців: «У космологічній моделі праукраїнців досить чітку усталеність має колористична структура, що розрізняє часопросторову орієнтацію у різних опозиціях: верх (білий, золотий) — середина (золотий, червоний, жовтий) — низ (чорний чи темно-синій). Синій камінь і жовтий пісок (колористична система синій — жовтий) репрезентують творення водної та вогняної стихії. Світобудову праукраїнці виражали через універсальну символіку світового дерева, у трьох координатах якого — «верх — центр — низ», символізованих птахами, тваринами і рибами, розкрилася система напрямків простору — «схід — південь —

захід — північ», причому опозиція «схід — захід» була важливішою за «південь — північ», бо саме схід для українців символізував творення світла — «зі сходу світло». Світове дерево також асоціювалося з чотирма порами року. Центр світу — це вічний вогонь, з якого все походить, він є жовтим, світлим, золотим. Таким чином, праукраїнці виражали світоглядні поняття «життя — смерть», «світло — темрява» та космічну велич світобудови зрозумілою системою кольорів: білий — чорний, білий — червоний, білий — чорний — червоний, жовтий — червоний — синій тощо, бо в цих підсистемах сконцентрована основа життєдайної сутності світу» [9;51].

Окрім того, дуже цікавим є дослідження О. Юшкіної про витоки такого поєднання кольорів в інших міфологічних системах: «Окрім простих канонічних кольорів-символів (червоний, білий та чорний), в китайській «І-Цзин» («Книзі змін») можна зустріти і такі складні кольори, як сюань та сюнь. Сюань — це колір неба, але не полуденного, синього, а досвітнього неба на північному сході; це чорний колір, крізь який ледве пробивається червоний. Цей складний колір символізує зародження світла в надрах мороку. Колір сюнь — це колір землі, але не просто жовтий, а червоно-жовтий. Він дає уяву про землю, яка залита рясним промінням південного сонця, оскільки червоний — це колір вогню та півдня» [15, 5]. В такому контексті ще яскравіше бачиться надія Юліана Шпола на те, що червоно-чорна революція все ж таки закінчиться та в її горнілі проросте щось світле, що зможе відродити землю, яку він так любить.

Та конкретика основної палітри кольорів роману, їх функціонального наповнення виглядає так у зведеній таблиці:

	Власне назви	Невласне кольори	Значення
1	<i>Синій</i> <i>Фіалковий</i> <i>Блакитний</i>	— — Безхмарне небо [с.133], степові озера очей [с.138, 143, 152, 184], небесний купол [с.246]	Вічність, таємниця, глибокий спокій, інтуїція. Керує долею духовність та аристократизм духу. Спокій, благополуччя, стабільність, творчість та індивідуальність
2	<i>Золотий, пожевклий, русий, мосянжовий, жовтий</i>	Сонячні марення [с.253], медяна знемога [с.242], почорніла прозолоть [с.242]	Сонце, енергія, оптимізм, колір навчання та передачі знань

	Власне назви	Невласне кольори	Значення
3	<i>Червоний, багряний Рожевий</i>	П'яні рубіни з губ [с.130], відра шпаркої крові [с.143], троянди безоглядної мрійливо- сті [с.189], зацвіте лице червоним маком [с.314] —	Вогонь, кров, агресія, збудженість, виживання, кохання, небезпека. Поєднання червоного і білого: жіночність, комфорт
4	<i>Чорний Срібний, сивий, сірий</i>	— Осіньні чвиря [с.120], попелясті хмари [с.120], темна смуга [с.148], морок образи [с.155], сива давнина віків [с.224], сиворунні хвилі [с.325]	Похмурий, пригнічую- чий, колір осягнення. Фоновий колір, стабіль- ність, реалізм, респек- табельність, печаль, меланхолія
5	<i>Зелений</i>	—	Надія, спокій, розсла- блення, процвітання
6	<i>Білий</i>	—	легкість, чистота та втілення світла, завер- шеність циклу, відкриті можливості, смерть

Відомо, що кожен колір здатен викликати різноманітні асоціації, оскільки одна і та сама фарба може мати різне, а часом і зовсім проти-лежне значення: так, наприклад, червоний — активність, пристрасть, при додаванні білого стає рожевим, що символізує ніжність чи ефе-мерність.

Залучимо до аналізу таблицю частотності вживання барв у романі для того, щоб виділити домінуючі кольори, а отже, і настрої, котрі ними передаються.

Назва барви з відтінками	Кількість уживань (у відсотках)
Жовтий (золотий)	27,2
Чорний	16
Синій (блакитний)	15,6
Сірий	11,2
Червоний	10,4
Білий	4
Зелений	3,2
Рожевий	2,4

Як бачимо, Юліан Шпол використовує весь спектр кольорів, але домінуючими залишаються *золотий* та *блакитний* з додаванням *чорного*. З давніх часів і дотепер поєднання саме цих кольорів притаманне українському народові — вони одразу ж викликають асоціацію з національним прапором. Це ще раз підкреслює те, що письменник глибоко переймається долею своєї країни, яку заповнює *червона хвиля революції*. Прикметно те, що в тій чи іншій варіації *золотий* і *блакитний* кольори використовуються в кожному розділі і протиставляються іншій сув'язі барв — *червоному* та *чорному*: «Ах, коли б *червонопері* птахи налетіли з усіх кінців світу і, підхопивши, понесли б її на своїх прудких крилах у *синю затоку забуття...*» [14, 259]. «Одна душа *золотою спокую* і *синього щастя*, а друга душа — *чорної колотнечі* і *червоної пристрасі*» [14, 200] (курсив мій. — О. Б.). Цей контраст вельми показовий в опрозоренні тверезого погляду автора роману «Золоті лисенята» на наслідки катастрофи 1917–1921 рр. і безнадійність стану України, що, зрушена з місця залізним потоком так званої революції, несесться у невідомість, як у прірву. Чи залишаться сили для відновлення країни після кровопролиття і знецінення прав людини — надій мало. Саме ці думки напрошуються після осмислення палітри барв, які фігурують у тексті не як просто окраса, а як підтекстове ідейне навантаження. Окрім того, автор виносить золотий колір і в назву твору. Це має одразу ж привернути увагу, оскільки зустрічаємося ми з «*золотими лисенятами*» протягом усього читання лише двічі — коли відкриваємо книгу і коли прощаємось з її героями. Саме про це говорить в останньому розділі автор так: «Ось промайнуло в собі велике замкнене коло і захвало в собі свої кінці» [14, 325]. Що це, як не символ золотого Уроборосу, який позначає космічний рух? «Хіба ж і я зі своєю мукою, і всі ми зі своєю великою тривоگوю не є тільки золоті лисенята?... Адже вік наш — одна бентежна мить! А життя наше — тільки тремтливий і химерний відсвіт!..» [14, 326] Я=Іван об'єднує в собі всі чотири стихії, тобто повертається до початку творення («землею» можна вважати скелю, на якій він в останню мить врятувався після свого «самогубства», «водою» — хвилі, які лизали йому ноги, «повітрям», звісно, його стрибок у прірву, «вогнем» — золотих лисенят у його серці). Він переживає смерть і відродження на краю скелі, «а потім сонце дуже добре два дні і дві ночі висипалося разом зі мною. Нарешті, коли ми з ним, позіхаючи встали... Швидко виявилось, що і все розв'язувалося порівнюючи просто» [14, 327]. Отже, герой повер-

тається до *золотого*, до *сонця* — цей колір одночасно хвилююче впливає та привертає увагу. Так автор посилає сигнал, що попереду щось нове, незвичайне, цікаве чекає героїв.

Блакитний колір, який за своїми властивостями є заспокоюючим кольором, символізує чи не тотальне бажання усіх героїв. Більше того — підкреслено цією барвою ще й універсальність прагнень тієї своєрідної спільноти, якою є запілля. Як твердить Андрій Тимофеев у статті «Традиції і новаторство Ю. Шпола у використанні символіки блакиті (роман «Золоті лисенята»)», «можна було б також зробити закид у тому, що відбір у загадкову «організацію», очевидно, відбувався за принципом кольору очей...» [11, 74]. Тим часом *блакитний колір* є поєднанням *синього з білим*. Стаючи світлішим, синій набуває байдужого характеру і стає людині далеким і звичним, як блакитне небо. Можливо, саме тому герої Юліана Шпола відчувають себе іншими, протиставляють себе народній масі. Цю негативну конотацію, наближену і до нейтрального сприйняття, автор майстерно поєднує із *жовтими* відтінками, що ніби палають ізсередини. Тому всі герої постають в авторському осмисленні активними особистостями з гарячими серцями. Їх почуття видаються надзвичайно сильними на ніжно-блакитному фоні.

Не останнє місце у кольоровому світі «Золотих лисенят» посів *чорний колір*. Автор найчастіше вдається до нього в описі непривабливих подій або гротескних почуттів героїв. У поєднанні з *червоною барвою* (таке поєднання найчастіше зустрічається в романі: *чорна колотнеча — червона пристрасть, чорна паща ночі — червоні плями спогадів; чорне сьогодні оберталосся на біле, червоне, зелене; червонопері птахи — чорні лебеді*) виникає жорсткий, не здатний до руху *коричневий*. Таким чином Юліан Шпол підводить читача до думки, що на події, які найбільше викликають незгоду або обурення героїв, вони, на жаль, не впливають.

Прикметною для художньої специфікації барвопису в романі є застосування й частотно вживаних невиразних, але семантично навантажених фарб. Таким виступає в романі *сірий (сизий, срібний)*. Він породжений рівновагою *чорного* та *білого*. Безвихідь чорного розбавляється білим — він наче символ світу, де зникають усі фарби, всі матеріальні властивості. Тому і діє сірий колір на нашу психіку як мовчання. Але це мовчання не мертве, а, навпаки, сповнене можливостей, відчуттєвих варіантів. Можливо, саме тому роман має химер-

ний початок — ми, читачі, нічого не знаємо про героїв (хто вони? що спонукало їх стати до революційної боротьби? які події передували втечі з міста?) і потрапляємо одразу до самого виру подій, маючи можливість самостійно уявити їхнє попереднє життя, саме тому закінчується роман так само — дається змога кожному читачеві домислювати їхнє подальше життя.

Окрім цих основних кольорів, є менш значущі в художній концепції твору барви та їх відтінки. Вони не є провідними для розуміння дії, але все одно їх не слід залишати без уваги. Це *зелений* та *білий* кольори. *Зелений* — безперечно колір надії, оновлення та виправдовування сподівань. Слід зазначити, що такої ж точки зору дотримується О. М. Веселовський в «Історичній поетиці», який твердить: «У північній літературі, наприклад, зелений колір був кольором надії і радості...» [2, 67]. Але в ньому закладена і дихотомічна семантика. Бо зелена барва співвідноситься і з символом смерті. Але такий смисл закладений у підтексті «Золотих лисенят», коли мовою алегорій і символів опрозорується думка про приреченість і несвободу дій палких захисників революції, що загрожує людині смертю і потоптанням її одвічних цінностей: «У руки я беру всі свої світильники, шість чутливих, як мембрана, змислів, а на груди чіпляю *зелений щит витривалості і завзяття*» [14, 300] (курсив мій. — О. Б.).

Білий же є особливим кольором. Найдавніші символічні значення білого в основному позитивні: білий означає всіляке благо, радість, чистоту, здоров'я, примноження потомства, мир, злагоду. У низці культур білий колір означає спорідненість із божественним світлом, спорідненість з чимось світлим і безтурботним, з одного боку, а з іншого, — це колір небуття. Таким чином Ю. Шпол наводить читача на думку, що, незважаючи на протистояння добра і зла, любові і жорстокості революції, сумнівів і палкої переконаності, життя все одно буде продовжуватись — цикл за циклом, оновлюючись та залишаючи позаду усі події, які здавалися такими важливими.

Отже, у романі «Золоті лисенята» основна функція кольору — відтворення змін у настроях, фіксування хвилиних вражень, що не примушує читача вникати в суть явищ і їхню соціальну зумовленість, а, навпаки, більше рефлексувати, стежачи за грою взаємопроникаючих станів та почуттів героїв.

З огляду на це необхідно зауважити, що саме такі ознаки пригаманні інтелектуальній прозі, яка є одночасно і художньою, і фі-

лософською. А український інтелектуальний роман є одночасно й психологічним. В українській літературі автори тікали від дійсності у філософські питання. Слушною є думка С. Павличко, яка вважала, що в інтелектуальному романі «сама колізія, конфлікт є певною розумовою схемою, якій підкорений розвиток сюжету. Відповідно схематичність притаманна й героям. Інтелектуальний роман байдужий до людських характерів. Вони символізують певні погляди або психологічні стани, а роман є викладом зіткнення цих поглядів або осмисленням цих станів» [9, 210–211]. Сюжетні колізії у романі «підпорядковуються найдетальнішому аналізу внутрішнього світу людини» [1, 113].

Персонажі твору постають вирваними із суспільства і зосередженими на проблемах свого буття. Домінантами їх характерів можна вважати неспроможність до щастя, запрограмована авторською волею, лейтмотиви ірраціональності людської поведінки, внутрішню роздвоєність особистості, нездійсненність свободи, абсурдність буття, які С. Павличко виділяє як провідні для інтелектуальної прози 20-х років [див. 9, 216].

Одним із секретів майстерності Юліана Шпола-писменника є і те, що, використовуючи, здавалось би, периферійні зображально-виражальні засоби, як-от колір, автор роману вибудовує ідейно-сміслову концепцію твору, в центрі якого — філософія і особливості життя зламного часу, коли Україна (вкотре!) виявилася на перепутті, а українська людина змушена була шукати шляхи виходу з руйновища, спрямовуючи свою енергію на будівництво себе і держави. Що це вдалося здійснити нелегко, підкреслено в долі кожного з героїв (Я=Іван, Кірка, Мавка, Мандибула, Мем, Озон), настрої і відчуття яких передано в поезиці кольору.

Навантаженість кольору в системі поезики роману гармонійно пов'язана з іншими чинниками художньої своєрідності твору. Так, наприклад, притягає увагу такий аспект, як номінація героїв. Мало сказати, яка вона, куди важливіше — пояснити, чому вона така. Бо серед імен, звичних для слуху, щоправда, з варіаціями (Я=Іван, Кірка), чимало взятих з інших семантичних рядів: міфологічних (Мавка), символічних (Озон), непроясненого походження (Мем, Мандибула). У незвичній для традиційної літератури поезиці імен полягає ще одна грань експериментального характеру роману, починаючи від його назви — «Золоті лисенята», що збуджує увагу реципієнта, штов-

хає її на пізнання низки загадок, розкиданих у творі, вимагає від читача активної праці по їх розкодуванню.

Повертаючись до теми цієї праці, слід підкреслити, що до характеристики барвопису Юліана Шпола добре прикладається думка зі статті «Барви і звуки слова» професора І. О. Денисюка: «Психологічно насажені кольори у сполученні з іншими засобами допомагають відчутти світ почувань людини» [4, 78]. Прикметно і те, що цим засобом художнього аналізу автор роману «Золоті лисенята» володів блискуче, зобразивши світ людського життя на зламі епох так переконливо в усій повноті звучання різних тембрів настроїв і почувань, тим самим наблизивши до сучасного читача той далекий час без будь-якої штучності, але добившись синестетичного поєднання образів, піднесених до вищого ступеня метафоризації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. І. Бернадська. — К.: Академвидав, 2004. — 348 с.
2. Веселовский А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский. — М.: Высш. шк., 1989. — 406 с.
3. Воропаєва Т. Проблема реконструкції кївського Пантеону 980 р. в працях М. Костомарова / Т. Воропаєва // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. — Київ, 2008. — С. 12–15.
4. Денисюк І. О. Барви і звуки слова / Іван Овксентійович Денисюк // Іван Денисюк. Літературознавчі та фольклористичні праці. Том 1. Книга 2. — Львів, 2005 — С. 70–80.
5. Керлот Х. Словарь символов / Х. Э. Керлот. — М.: REFL-book, 1994. — 608с.
6. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття / Григорій Клочек // Слово і Час. — 2007. — № 9. — С. 3–14.
7. Ковтун Л. Український колористичний код світовтворення / Л. Ковтун // Українознавство. — 2009. — № 13. — С. 49–52.
8. Нікішенко Ю. Колір у культурній традиції українців та їх степових сусідів Алтайського краю / Ю. Нікішенко // Східний світ. — 2004. — № 1. — С. 93–98.
9. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. — 2-ге вид. — К.: Основи, 1999. — 497 с.
10. Саєнко В. Українська модерна поезія 20-х років ХХ століття: ренесансні параметри [Текст] / В. П. Саєнко. — Одеса: Астропринт, 2004. — 256 с.

11. Тимофеев А. В. Традиції і новаторство Ю. Шпола у використанні символіки блакиті (роман «Золоті лисенята») // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету: Філол. науки. — Вип.16. — Т.2. — Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2008. — С. 70–76
12. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов: Пер. с англ. — 2-е изд. / Д. Фоли — М.: Вече, 1997. — 512 с.
13. Хомская Е. Д. Нейропсихология [Текст] / Е. Д. Хомская. — М., 1987. — 415 с.
14. Шпол Ю. Вибрані твори [Текст] / Упорядкування, передмова, примітки та коментарі Олександра Ушкалова; Юліан Шпол. — К.: Смолоскип, 2007. — 531 с.
15. Юшкина Е. А. Поэтика цвета и света в прозе М. А. Булгакова: автореф. дис. ... канд. филол. наук.: 10.01.01 / Юшкина Елена Андреевна. — Волгоград, 2008. — 28 с.

Стаття надійшла до редакції 17 лютого 2015 р.

УДК 821.161.2—31Матіос

*Наталія Борисенко***ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ
«СОЛОДКА ДАРУСЯ» М. МАТІОС**

У статті аналізуються жанрові особливості роману М. Матіос «Солодка Даруся», який містить ознаки власне епічного твору й драматичного.

Ключові слова: роман, жанр, драма, епос, персонаж, діалог.

В статье анализируются жанровые особенности романа М. Матиос «Сладкая Даруся», которому свойственны черты эпического произведения и драматического.

Ключевые слова: роман, жанр, драма, эпос, персонаж, диалог.

The article analyses genre specifications of M. Matios's novel «Sweet Darusya», which has features of epic and dramatic compositions.

Key words: novel, genre, drama, epos, character, dialogue.

Роман «Солодка Даруся» — надзвичайно цікаве явище в сучасній літературі, насамперед із жанрової специфіки. Більшість дослідників творчості М. Матіос (С. Жила, Г. Павлишин, Т. Дзюба, В. Шкляр, С. Сипливець) наголошують на тому, що такого роману, яким є «Солодка Даруся», українська література ще не знала.

Авторська дефініція роману «Солодка Даруся» — драма на три життя. Твір Марії Матіос складається з трьох частин, трьох мозаїчних картин: «Даруся» — драма щоденна, «Іван Цвичок» — драма попередня, «Михайлове чудо» — драма найголовніша. Вони створюють монолітний сплав двох часових площин. За визначенням Д. Павличка, це «повість, за сюжетом — новела, за шириною охоплення історичних подій — роман, за насиченням оповіді діалогами, прямою мовою — п'єса» [9, 6]. На думку С. Жили, письменниця виступила новаторкою, ввівши новий жанр роману-драми в українській літературі [див. 7]. Читачів зачаровує майстерне поєднання двох шарів оповіді — літературної й діалектної, позначених елементами кінематографічності й драматургійності. Д. Павличко відзначав: «Такого стефанівського лаконізму, лексичного багатства, взятого з гуцульського діалекту села Розтоки, де виросла Марія Матіос, у нашій прозі ще не було. А як було, то хіба лиш під пером покутських класиків, але й там літературна мова й діалект не були так органічно поєднані, як це бачимо у «Солодкій Дарусі» [7, 6]. Схожої думки й Г. Павлишин:

«У творчій парадигмі письменниці співіснує трирідове поєднання лірики, епосу й драматичного перевтілення прозових творів з подальшим театральним розігруванням «життєвого дійства»» [с. 16].

Вважаємо, що позиції С. Жили, Д. Павличка, Г. Павлишин варто взяти до уваги і зупинитись на окреслених ними особливостях детальніше. Дійсно, не можна заперечити того факту, що у романі виразним є драматичне начало. М. Матіос виходить за межі епічного опису, прагне до створення ілюзії «інсценізації» подій (хоча б в уяві реципієнта). Авторка прагне умовно трансформувати їх подібно до драматичної дії загострено-експресивного характеру, яка б провокувала до емоційних зрушень у свідомості читача. Певною мірою така творча манера зумовлена артикуляцією реалістичної й експресіоністичної стилістики у творі, орієнтацією і на інші модерністичні літературні тенденції, визначити які конкретно буває надто складно, адже це цілий сплав тенденцій, стилів, напрямів, як і у творчості Василя Барки, дискусії про творчий метод якого й досі залишаються відкритими.

Ми провели підрахунок і з'ясували, що у свій твір Марія Матіос уводить 33 діалоги (драма щоденна «Даруся» — 4 одиниці, драма попередня «Іван Цвичок» — 10, драма найголовніша «Михайлове чудо» — 19), які виконують різні функції. «Діалоги наближають епічний твір до драматичного, бо «розмивають» його родожанрову структуру. У жанрову матрицю «Солодкої Дарусі» епічний і драматичний складники входять як рівноправні частини структури тексту, їх поєднання утворює особливий художній ритм і настрій» [7, 10]. Марія Матіос майстерно вплітає в епічну тканину роману сцени з різними думками черемошянців про головних персонажів — Дарусю, Івана Цвичка, Матронку й Михайла, що надає твору соціального звучання, розширює його епічні й драматичні рамки. Не менш важливі й позакадрові розмови — оцінні судження про головного героя Івана Палійчука. Варто наголосити, що перехід від драматичних діалогів до авторської розповіді і навпаки сприймається реципієнтами як перебудування в іншу художню структуру. За допомогою таких комбінацій моделюється художній універсум роману. Така епічно-драматична організація тексту дозволяє зробити висновок, що «Солодка Даруся» — це «роман-драма (романна драма)» (С. Жила) або ж роман з виразним драматичним началом.

Так, роман одразу розпочинається діалогом двох сусідок Васюти і Марії, в якому йдеться про квіти, які посадила Маруся, і саме ця роз-

мова привертає увагу до Дарусі — дівчинка, яка не така, як всі, адже її квіти — найкращі на селі:

«— Ви, Марійо, у кого георгіни брали, що такі дуже веселі та пишні? — питає Васюта почерез паркан сусідку... — Я свої як не пильнувала, а таки якась бола їх скосила. Скрутилися, як равлики, та й по всьому. Чи то в руки, які недобрі дала, чи Варвара вночі вимикала, не мені вам, Марійо, казати, що то за відьма. Та Божка його знає, що з моїми квітками приключилося? Пропали — та й по всьому. А оцей бур'ян ні до чого. Я люблю, аби були великі і пишні квіти, а не якесь дрібнизначне, — викидає оберемок айстр на стежку.

— Агій на таке чудо! Усі допитуються, у кого взяла та в кого... ще наврочать мені врожай, — не розгинаючись від грядки, відповідає — нібито сердиться — Марія. — А то мені солодка Даруся дала. І лілії, і оцю ружу. Сама принесла навесні.

— Ще до того, як їй знов лихо стало?

— Та ні, вже по тому. Вона, сирота, носила викопане коріння по селу, як дитину. Загорнула в ковдру, якою сама вкривається, притиснула до грудей та й гріє, а принесла — розповиває, ну чисто тобі, як дитину. Я вам скажу, Васюто, так мене серце тоді заболіло, що вже й сваритися із своїм Славком передумала, а він усе ж не каліка... шляк би го був трафив ще в моїй утробі, як мені дні коротає тою горілкою, згорів би був, дай Боже...

А най мій язик чиряки обциплять, яке дурне сказала!» [8, 10–11].
[курсив авторський. — Н. Б.].

Ми бачимо, що в наведеному уривку авторське мовлення майже відсутнє: діалог героїв вбирає функції традиційної оповіді. Саме через діалог героїв тут відтворюються головні події, втілюється основний зміст твору, про який буде повністю зрозуміло аж у третій частині твору, однак натяк на те, що сталося, представлено вже в процитованому уривку. Розмова двох осіб стає засобом об'єктивного зображення подій, яке майже не позначено авторською оцінкою.

Аналізуючи функції діалогічного мовлення у прозових жанрах, В. Штайн виділяє два типи діалогу: описовий і драматичний [див.: 17]. Використання описового діалогу зазвичай притаманне великим епічним формам, коли діалогічна комунікація «обрамлюється» серпанком мовлення оповідача, реалізується в контексті його бачення й оцінки подій, а також виконує у творі додаткову функцію характеристики героїв. За спостереженнями літературознавця, таке діалогічне

мовлення не сприймається у тексті як основний чинник сюжетної динаміки, а лише фіксує увагу читача на окремих епізодах.

Виразно простежується подібна до драматичної композиція наведеного діалогу. Він «вводиться» у текст експозиційним описом ситуації, яка стає передумовою подальших подій. Діалогу навіть не передують бодай короткий вступ із зазначенням місця та часу подій. У репліках персонажів окреслюється образ головної героїні («вона, сирота, носила викопане коріння по селу, як дитину»), дається стисла характеристика і певною мірою розкриваються мотиви та причини виникнення подальшої події у творі («ще до того, як їй знов лихо стало»).

Твір із такої точки зору може розглядатися як цілісна комунікативна подія, де кожне висловлювання — це мовленнєва дія, що зумовлює сюжетний рух. Словесна інтеракція майже не містить жодного коментаря оповідача, описів чи пояснень, через що втілюється принцип «сценічної фотографічності» зображеної ситуації. Оповідь повинна здійснюватись так, як це відбувається у житті. Це створить емоційний ефект сприйняття подій читачами. Динамічний розвиток зумовлений лінійним принципом конструювання діалогічних реплік: репліка-стимул ↔ репліка-реакція. Висловлювання героїв, як правило, не втрачають прагматичної спрямованості на репліки-запитання чи репліки-відповіді партнера. У кожному висловлюванні втілюється певна стратегія мовця. Діалог реалізується не лише як мовленнєвий засіб, а й як певний «дієвий акт», викликаний потребою співрозмовників вплинути один на одного, реалізувати свої прагнення чи переконання та виявити розвиток дій у творі. Комунікативна ініціатива двох сусідок втілює інтригу, приховану за мотивами побутової, дріб'язкової розмови про вирощені квіти. Тут же втілено і ментальні особливості гуцулів, забобонних і гріховних людей («...ще наврочать мені урожай!»; «най мені язик чиряки обсиплять, яке дурне сказала!»).

Варто зазначити, що цим героїням Марія Матіос «доручає» й «аналіз» інших життєвих колізій у романі, саме крізь призму їх світогляду читач інтерпретує й подальші події, стежить за ходом розвитку сюжетних перипетій. Діалог між Марією і Васютою завершує твір, у своєрідний спосіб обрамляючи його. В уста Марії авторка і вкладає ідею твору про те, що «життя — то трояка ружа...То чорне тобі покажеться, то жовте, а там, дивися, загориться червоним. Ніколи не знаєш, яку барву завтра уздоїш» [8, 171].

Такого роду діалоги-вкраплення відіграють у творі особливу роль. Це не просто сільські пересуди, а вічна суперечка доброго і злого начал у людині, пошук істини в житті, спроба зрозуміти самих себе, осмислити сенс свого буття на землі, розмежувати гріх і спокуту, правду і кривду.

Привертає увагу характер зіштовхування позицій героїв (одна забобонна, інша — розсудлива). Діалог виявляється найкращою формою безпосереднього зображення складних суперечок, зіткнення протилежних поглядів героїв на життя, що об'єктивізує драматичний модус субстанціальних переживань людей, які не розуміють один одного. Письменниця майстерно послуговується «ефектом драматичної невідповідності», різноплановості внутрішніх прагнень та поведінки персонажів [14, 116]. Засіб контрасту в основі як цього діалогу, так і роману в цілому, максимально увиразнює експресивне й смислове навантаження істотних функцій діалогу (зокрема, референційної щодо характерів і образів мовців). Сконденсована ситуація виключає можливість позасюжетних описів, відтворення у тексті процесів формування та розвитку характерів героїв. Це зумовлює акцентуацію найвиразніших, найбільш показових індивідуальних рис, які визначають характер «діючих осіб». Репліки персонажів мають особливу тональність, перериваються словами-вигуками, модальними словами, насиченими великою кількістю повторів, визначають напружений психологічний стан героїв.

Така велика кількість діалогів, у більшості з яких беруть участь сусіди, контрастує з мовчанням Дарусі, яка не те, що не може, не хоче брати участі в цих розмовах. Вона спілкується тільки з особливим голосом, який чутно тільки їй, але ця «розмова» очищує її, полегшує біль і її страждання. Описано особливий діалог, який назвемо умовно діалогом душ і який контрастує з балаканиною мешканців Черемошного своєю шляхетністю та чистотою. Ось як про нього сказано у творі: «Дарусі здається, що бідна душа на якийсь час залишила її і полетіла на татовий голос. Лишилося одне тіло, нібито й Дарусине, не зболене і не зчорніле, а чиєсь чуже, незнане холодне тіло, по якому весело снують мурашки. Вона сидить, завмерла, майже не дихаючи, із заплученими очима, ніби боїться, що ось-ось душа вернеться в її тіло, але вже без татового голосу» [8, 29]. І далі: «Схиляється близько до хреста і ніби щось нашптує в його чорну верхівку, мовби у людське вухо. Губи ворухаються так виразно, що, коли б до неї нахилитися, можна б розбірливо почути слова» [8, 31].

Тяжіння до драматизації наративу має місце і в інших фрагментах твору, зокрема, в найнапруженішій — третій — частині роману «Михайлове чудо. Драма найголовніша». Тут теж чимало діалогів, зокрема, між десятирічною Дарусею і офіцером Дідушенком, який випитував у неї про тата. Цей фрагмент хоч і розпочинається з описів і коментарів оповідача («посмоктуючи зеленого півника так, що стало чути голосне цмокання язика, вказівним пальцем лівої руки офіцер поманув дитину до себе»), однак це лише преамбула «драми», адже головні колізії відбуватимуться саме в розмові дитини та енкаведиста, що й складе кульмінацію цілого роману: після розмови постраждає і Матронка, і Михайло. Основна подія репрезентується через діалог героїв. Наратор, втілюючи авторські оцінки та інтенції в тексті, постає як сторонній спостерігач і фіксатор подій, який не бере участі у представленій ситуації. У цьому фрагменті зображується лише короткий епізод, розвиток якого відбувається без будь-яких сюжетних змін. Це надає цій сцені «... єдності й одноразовості загального ефекту сюжетно-тематичної лінії, концентрації провідної думки, глибини психологізму тощо» [13, 69]. У першому ж реченні розмови окреслено сценічну локалізацію зображеної ситуації: «Як ти називаєшся, дівчинко? — в'юнким, улесливим аж до непристойного, голосом запитав чоловік, дивлячись дитині просто в очі» [8, 156].

Все «дійство» відбувається у межах сконденсованого простору (хати Матронки) й, очевидно, за короткий проміжок часу. У сценічному зображенні важливим є повідомлення про місце та час дії, що дає можливість читачу «зорієнтуватися» в епізодах. Функцію того, що не було домовлено в діалозі, бере на себе подальший опис допитів Матронки, її блукання в горах, останній крик Дарусі.

Подібно до сюжетних особливостей драматичних картинок (сцен), у романі «Солодка Даруся» умовно можна виділити два типи подій. Це фабульні події, які відбуваються «поза текстом», але про них читач дізнається через висловлювання героїв (вони не акцентуються розповідачем та є лише передумовою динаміки конфлікту) та «події інтриги», що є результатом поведінки персонажів та зумовлюють розвиток діалогічної ситуації [13, 26]. Оскільки роман побудований таким чином, що про ключові події читач весь час дізнається згодом, адже авторка активно використовує прийом антиципації, то саме діалоги — це той фрагмент тексту, де всі ці події постають як нові. Так, уже в першому діалозі сусідок ми дізнаємося про Дарусю,

трохи згодом у схожій розмові — про її батька, далі — про матір, ще пізніше про майора Дідушенка, який відіграв вирішальну роль у долі всіх цих трьох осіб. Тож розвиток комунікативної події в тексті відбувається не у перспективі, а як у драматичному творі, немов з постійним озиранням на вихідну ситуацію, до самого кінця, до розв'язки, в якій ця ситуація постає вже у знятому (тобто так чи інакше розв'язаному) вигляді.

Зазначимо, що діалог у творі тематично цільний. Сценічність мовлення реалізується через представлення героїв як таких, що промовляють і діють. Кожне висловлювання мешканців Черемошного — «крок», який наближає визрівання внутрішньої готовності відкрити читачеві криваву розв'язку роману. Мовлення структуроване як безпосередній обмін репліками, що впливають на співрозмовника. Іноді це прямий вплив: наказ, запитання, заклик до роздумів чи співпереживання.

Діалогічна основа роману, який став надзвичайно популярним, особливо серед читачів Західної України, спонукала театральних діячів до інсценізації твору. Одразу два колективи — Чернівецький музично-драматичний театр та Івано-Франківський театр втілили «Дарусю» на сцені. Ці вистави з успіхом були представлені в багатьох містах України. Наведемо фрагмент однієї з театральних рецензій: «В «акторській режисурі» Людмили Скрипки ставку зроблено виключно на силу таланту виконавців, і, судячи з блискучої гри акторів, вони постановника не підвели. Наталія Гунда, виконуючи роль німої дівчини з драматичною долею, послугоувалася лише експресивною пластикою і мімікою, передаючи страждання трагічним блиском очей. Цвичок у виконанні Миколи Гоменюка — мудрий чоловік, який, хоч і видається дурником, насправді все розуміє значно краще, ніж будь-який сільський авторитет. У сцені, коли чоловік приходить до дівчини у військовій формі, чим викликає в Дарусі черговий напад хвороби, адже та пригадає війну, що забрала її батьків, шкода обох героїв. Утім, лише в самому кінці вистави відкривається правда про те, що Даруся в дитинстві під час війни за цукерку виказала енкаведистам своїх батьків, які таємно передавали провізію воякам УПА. Проте цю фінальну розв'язку подано ніби наперекір тому, що досі розігрувалося на сцені. Адже глядачам було запропоновано справжню драму, сповнену трагізму і відчаю. Режисер змінює кінцівку історії: замість смерті головної героїні через хворобу, чим завершується ро-

ман Марії Матіос, у «драмі на три життя» (так визначено жанр вистави). Скрипка пропонує глядачам хепі-енд — щасливі Даруся і Цвичок живі та здорові об'єднують свої долі. Та загалом, попри цю жанрову невідповідність, вистава про «маленьку людину» у вирі історії вражає масштабністю і силою напруження, що відчувалося і на сцені, і в залі» [2, 13].

Відомо також, що режисер Анатолій Матешко хоче екранізувати «Солодку Дарусю». Не останню роль у цьому відіграли майстерні діалоги твору та неординарний сюжет, однак він наголосив, що «зробити добрий сценарій за такою книгою трудно» [див.: 3]

Отже, ми проаналізували драматичний складник епічного твору «Солодка Даруся» і можемо стверджувати, що драматизація роману М. Матіос проявилась не лише на ідейно-пафосному рівні, а й позначилась на композиційно-мовленневих особливостях його поетики. Твору властива особлива концентрація сюжетно-композиційної будови, локальність часопросторового відображення, домінування прямих форм спілкування. Більшість діалогів у романі нагадують драматичне мовлення. Діалогічний спосіб розгортання оповіді тут визначає закономірності сюжетного розвитку, сприяє динаміці морально-етичного конфлікту, ущільненню перипетій. У творі можна побачити ефект «зорового» представлення подій, що дозволяє авторці найоб'єктивніше інсценувати неприкрашене життя персонажів, створити ілюзію безпосереднього сприйняття явищ. Мовленню героїв властиві невимушеність, правдоподібність (об'єктивність), драматична модальність. Прямі авторські оцінки зображеного, описи чи пояснення або передують діалогу, або завершують його, але не вкрапляються в нього. Поодинокі коментарі розповідача, режисерські ремарки, що фіксують міміку, жести, деякі позамовні вчинки героїв, подекуди є фрагментарним доповненням психологічних портретів діючих осіб через акцентування певних деталей. Усе це дозволяє стверджувати, що епічний і драматичний компоненти роману «Солодка Даруся» органічно доповнюють один одного, утворюючи цілісний твір, котрий є перлиною сучасної української літератури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голобородько Я. Соціумний інтер'єр чи психологічний дизайн? (художні дилеми Марії Матіос) / Я. Голобородько // Слово і час. — 2008. — № 12. — С. 81–85.

2. Денисенко Г. Гіркої долі солодкий присмак / Г. Денисенко // Хрещатик. — 2008. — № 24. — С. 13.
3. Корженко С. Анатолий Матешко хочет экранизировать «Солодку Дарусю» / С. Корженко // День. — 2009. — № 23. — С. 6.
4. Кургинян М. Драма / М. Кургинян // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. — М. : Наука, 1964. — С. 238–362.
5. Дзюба Т. Гріх і його спокута // Березіль. — 2006. — № 9. — С. 174–179.
6. Дімаров А. Марічка / А. Дімаров // Матіос М. Солодка Даруся. Драма на три життя. — Л. : Піраміда, 2005. — С. 6–7.
7. Жила С. «Трагедія, адекватна історії»: роман Марії Матіос «Солодка Даруся» та читачька конференція за цим твором / С. Жила // Українська мова в загальноосвітній школі. — 2007. — № 3. — С. 6–12.
8. Матіос М. Солодка Даруся. Драма на три життя / М. Матіос. — Л. : Піраміда, 2005. — 176 с.
9. Павличко Д. Безодня, куди страшно заглядати / Д. Павличко // Літературна Україна. — 2005. — № 2. — С. 6.
10. Павлишин Г. Дискурс прози Марії Матіос : автореф. ... канд. філол. наук — 10.01.01 — українська література / Г. Павлишин. — Чернівці, 2012. — 20 с.
11. Римарук І. «Трояка ружа, або Солодка Даруся» / І. Римарук // Матіос М. Солодка Даруся. Драма на три життя. — Л. : Піраміда, 2005. — С. 7–8.
12. Сипливець С. «Історія, яка ніколи не припиняє їхати колесами по людях...»: до вивчення твору Марії Матіос «Солодка Даруся» / С. Сипливець // Українська мова в загальноосвітній школі. — 2007. — № 3. — С. 12–14.
13. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства / А. Ткаченко. — К. : Правда Ярославичів, 1998. — 448 с.
14. Хализев В. Теория литературы : учебник / В. Хализев. — 3-е изд., испр. и доп. — М. : Высшая школа, 2002. — 437 с.
15. Шефер Е. Проблемы драматизации в рассказах Дж. Лондона / Е. Шефер // Драма и драматургический принцип в прозе : междуз. сб. науч. трудов. — Л. : ЛГПУ, 1991. — С. 111–124.
16. Шкляр В. Троякая роза Марии Матиос [Електронний ресурс] / В. Шкляр. — Режим доступу: <http://revolution.allbest.ru>
17. Штайн Х. О диалоге в художественной прозе / Х. Штайн // Диалогическая речь — основы и процесс : I Междунар. симпоз., Йена (ГДР), 8–10 июня 1978 г. Докл. и выступления. — Тбилиси : Изд-во Тбилиского ун-та, 1980. — С. 195–203.

Стаття надійшла до редакції 9 січня 2015 р.

УДК 821.161.1—31.084

Анна Саворовская

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО
ПОВЕСТИ А. В. ЧАЯНОВА «ЮЛИЯ, ИЛИ ВСТРЕЧИ
ПОД НОВОДЕВИЧЬИМ»: СВОЕОБРАЗИЕ УСВОЕНИЯ
РОМАНТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ СИНТЕЗА ИСКУССТВ**

Концепция синтеза искусств зародилась давно, но принципиально новое воплощение получила в направлении романтизма. Художники-романтики, впервые осмыслившие её в качестве самобытной, намеревались положить начало абсолютно новому искусству. В настоящей статье предпринята попытка обозначить пути следования Чайанова традициям романтиков. Исследование позволяет понять, какие цели преследовал А. В. Чайанов, соединяя в повести «Юлия...» элементы различных видов искусств, какие средства он для этого использовал. Наша задача также состояла в изучении связи повести начала XX века и иллюстраций к ней с традициями эпохи романтизма. Проанализировав произведение Чайанова, мы пришли к выводу, что писатель, воздействуя на читателя приёмами разных видов искусств, в первую очередь стремился к романтическому универсализму.

Ключевые слова: романтизм, мотив, образ, контекст, синтез, сюжет, искусство, мировоззрение.

Концепція синтезу мистецтв зародилася давно, але принципово нове втілення отримала в напрямку романтизму. Художники-романтики вперше осмислили її як самобутню, мали намір покласти початок абсолютно новому мистецтву. У цій статті зроблена спроба визначити шлях спрямування Чайанова до традицій романтиків. Дослідження дозволяє зрозуміти, які цілі переслідував А. В. Чайанов, поєднуючи в повісті «Юлія...» елементи різних видів мистецтв, які засоби він для цього використовував. Наше завдання також полягало у вивченні зв'язку повісті початку XX століття та ілюстрацій до неї з традиціями епохи романтизму. Проаналізувавши твір Чайанова, ми дійшли висновку, що письменник, впливаючи на читача прийомом різних видів мистецтв, в першу чергу прагнув до романтичного універсализму.

Ключові слова: романтизм, мотив, образ, контекст, синтез, сюжет, мистецтво, світогляд.

The concept of synthesis of the arts began long ago, but a fundamentally new incarnation has been in the direction of romanticism. Romantic artists, for the first time comprehended it as the original was intended to usher in a brand new art. In the present article makes an attempt to identify the route Chayanova traditions romantics. The study helps to understand what are the objectives A. V. Chayanov pursued, joining in the story «Julia...» elements of different art forms, what tools he used. Our task was to examine the relationship of the story of the beginning of XX century and illustrations to her with the traditions of romanticism. After analyzing the work Chayanova, we came to the conclusion that the writer of influenced the reader with techniques of different kinds of art, primarily he aimed to the romantic universalism.

Key words: romanticism, motif, image, context, synthesis, story, art, worldview.

Идея о содружестве искусств как основе наиболее полного и точного выражения творцом художественного произведения своего мироощущения берёт начало в эстетике романтиков, полагавших, что мир — единый и неделимый космос. В дальнейшем установка на синтез искусств проявлялась в творчестве писателей, так или иначе вступавших в диалог с романтизмом. **Цель предлагаемой статьи** — обозначить в повести А. В. Чайнова «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» приметы усвоения этим художником 1920-х годов романтической концепции искусства, в частности — идеи романтиков о возможности создания такого искусства, которое имело бы универсальный характер, не только было средством слияния отдельного индивидуума со Вселенной, но и само по себе было единым, не разделяемым на отдельные виды. При этом мы опираемся на стратегии интермедиального анализа, получающего в современной науке все большее распространение. Как отмечает Н. Д. Мочернюк, интермедиальность предполагает организацию текста через взаимодействие способов художественной выразительности разных видов искусства и определяется как специфический способ организации текста и специфическая методология анализа и отдельного словесного произведения, и языка художественной культуры в целом [6, с. 82]. В статье будет идти речь преимущественно об интермедиальной комбинации (по классификации В. Вольфа), поскольку, в первую очередь, мы рассмотрим связь между художественным произведением и его иллюстрацией, а также между изобразительными и выразительными средствами создания образа.

А. В. Чайнов — писатель начала XX века, автор ряда «романтических», как он сам их именовал, повестей. Как и многие его современники, он был охвачен идеей создания принципиально нового искусства, являвшегося органичным сплетением разных уже известных человечеству его видов; искусства, элементы которого не только составили бы единое синтетическое целое, но и не могли существовать отдельно [3, с. 6]; искусства, «противопоставлявшегося действительности» [2, с. 67]. В данном случае — словесного и графического (живописного).

Сюжет рассматриваемой повести А. В. Чайнова построен на мотиве разгадки главным героем, который одновременно является и рассказчиком, тайны девушки, появившейся по ночам на улицах Москвы в сопровождении старого карлика. Особая роль принадле-

жит образу не менее загадочного игрока Менго. Однако, хотя герой и достиг своей цели, история его встречи с Юлией завершилась драматически. Прекрасная незнакомка оказалась сотворенной из облака дыма курившим трубку стариком. После чего он оставил попытки проникновения в то, что не поддается рациональной мотивировке, и погрузился в быт.

Своеобразным фоном таинственных событий в повести служит описание природы: «Была лунная ночь. Редкие облака, *гонимые* ветром, *бежали* теньями по московским домикам и заборам» [7, с. 143]. Кажется, что А. В. Чайнов создает живописное полотно, но только с помощью слов, называя ими детали светотени.

Об ориентации писателя на синтез искусств свидетельствует и его внимание к иллюстрации повести. Известно, что художественная идея, заключенная в произведении литературы, выражается не только на уровне слова, но и на ряде других уровней (в книге выделяются заголовки, отдельные буквы, используются различные шрифты и т. д.). Как правило, словесный текст в книге сопровождается иллюстрациями. Таким образом, при подготовке книги как произведения искусства синтез средств живописи (графики) и литературы осуществляется непосредственно. Так, к примеру, известно, что английский романтик Уильям Блейк сам создавал гравюры к своим сочинениям, причем, графические и словесные образы обладали равной художественной ценностью при создании им картины мира. Иллюстрированием не только своих сочинений занимался Э. Т. А. Гофман. Примечательна в этом отношении история создания им «Приключения в ночь под Новый год» (1815). Вначале автором были выполнены иллюстрации для первого издания повести Адальберта Шамиссо «Удивительная история Петра Шлемиля» (1813). Позже Э. Т. А. Гофман сделал Шлемиля героем собственного рассказа, в котором тот встречается с утратившим отражение Эразмусом. Описание героя Шамиссо в рассказе Гофмана совпадает с тем, как он выглядел на иллюстрации, помещенной на титульном листе повести.

Чайнов настолько ценил роль иллюстратора, что вынес информацию о нем в подзаголовок: «Юлия, или Встречи под Новодевичьим. *Романтическая повесть, написанная московским ботаником Х. и иллюстрированная Алексеем Кравченко*». В этом он повторил опыт тех писателей-романтиков, которые включали в названия своих сборни-

ков имена живописцев или графиков (как, к примеру, А. Бертран и Э. Т. А. Гофман — имя графика Ж. Калло).

Указанный А. В. Чайновым в подзаголовке Алексей Ильич Кравченко — советский художник, иллюстратор и график, стиль которого критики именуют «неоромантическим гротеском». Представляя московскую школу ксилографии, А. И. Кравченко был, в основном, книжным иллюстратором. Среди писателей-романтиков, чьи произведения он успешно иллюстрировал, назовем А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Д. Г. Байрона, В. Гюго и Э. Т. А. Гофмана. Обоим — и автору текста, и его иллюстратору — были близки творчество и мироощущение Э. Т. А. Гофмана. Не случайно А. В. Чайнов называл свои произведения «московской Гофманиадой». Романтическая интонация гравюр А. И. Кравченко привлекла А. В. Чайнова своей музыкальной ритмичностью, эмоциональным тоном, экспрессией, способностью отобразить причудливый мир в его дисгармонии и взаимном проникновении фантастического и реального элементов. В повестях А. В. Чайнова взаимодействие языков литературы и живописи выходит за рамки иллюстраций. Здесь уместнее говорить о создании автором особого художественного образа, «картинах», «художественных полотнах», о наличии «живописного образа» [4, с. 8] в произведении словесного искусства.

В центре первой иллюстрации к повести находится фигура карлика в процессе бильярдной игры, цель которой — выиграть у главного героя трубку. За ним следят восхищенные зрители. Обращает на себя внимание то, что А. И. Кравченко изображает инфернального старика находящимся одновременно в двух местах: за бильярдным столом, где он своей игрой «посылал к чертям все законы математики [7, с. 138], и в соседнем помещении за курением трубки. Подобная игра со временем и пространством призвана выразить графическими средствами магическую силу карлика (все части пространства пронизаны им), а также — множественность ликов его двойников, что соответствует гротескному образу карлика в повести.

У А. В. Чайнова образ противника героя полон дьявольской таинственности: играя, герой обращает внимание, что карлик превращается в колосса бильярда («Я не мог уже сомневаться, что передо мной в карликовом облике сам, столь таинственно пропавший, господин Менго собственной персоной» [7, с. 148]), затем, выиграв и рассказывая историю трубки, — в трактирщика («передо мной на



1)



2)

стуле сидел, оживлённо продолжая свой рассказ, уже не карла, а буфетчик из-за стойки» [7, с. 148]). Подобно Бутурлину из другой повести А. В. Чайнова («Необычайные, но истинные приключения графа Фёдора Михайловича Бутурлина...»), герой «Юлии...» сталкивается с личностью колдуна в борьбе за красавицу. Согласно истории старика, с помощью волшебной трубки его знакомый немец мог клубами дыма творить различные фигуры. Как позднее становится ясно читателям, старик-карлик—Менго—буфетчик именно так и создавал девушку.

Не ограничиваясь тем, как образ карлика был создан художником А. Кравченко, А. В. Чайнов и сам прибегает к словесному описанию, которое выполняет в его произведении ту же, что и иллюстрация, роль. К примеру, в тексте повести «Юлия, или Встречи под Новодевичьим» трубка — предмет, обладающий магическими свойствами, выразитель романтической идеи раскола действительности на два мира. В её описании Чайнов использует живописные образы, чтобы усилить впечатление, что она обладает фантастическими свойствами и, скорее всего, служит своему обладателю инструментом магии: «Я уже собирался уходить, как увидел на рогоже среди двух сабель, старого патронташа и всякой дряни фарфоровую трубку удивительной раскраски. На синеватом фарфоре хитро переплетались знаки зодиака и окружали сверкающий позолотой герб или, быть может, магический пентакль» [7, с. 146]. Здесь указания на цвета («синеватый», «сверкающий позолотой»), обозначение линий рисунка на трубке («переплетались»), форм знаков («пентакль») — все то, что помогает читателю зримо представить себе этот предмет, наделенный магической силой. Именно с помощью трубки старик может созерцать прекрасный образ Юлии. Такие предметы, как чайновская трубка, являются в произведениях «детальями», под которыми, по мнению С. Х. Абдуллах, понимается выделенный автором элемент художественного образа, несущий значительную смысловую и эмоциональную нагрузку в произведении [1, с. 192].

В иллюстрации, выполненной А. И. Кравченко, образ старика является центральным. Его фигура выполнена резкими мазками, наклонена в сторону бильярдного стола. Образы людей выполнены в реалистичном стиле. Лица посетителей трактира выражают удивление, причина которого — в профессиональной игре старика-карлика. Но изображению также присущи кубистические особенности: геометрически точными являются шары, часы, арка, окна. Данные стиле-

вые черты переданы и писателем: у героя в глазах вертятся «круги», бильярдные шары выстроены «пирамидой». Фигура старика в изображении Кравченко вытянута, лицо, руки и ноги героя выполнены заострёнными.

Вторая иллюстрация к «Юлии...» включает в себя три последовательных ночных эпизода, имеющих отношение к развязке произведения. На рисунке изображён главный герой, подглядывающий за деяниями старика и оказывающийся свидетелем его суицида. Иллюстрация выполнена в чёрно-белых тонах, композиция только одного из кадров представлена глазами героя. Отличаются эпизоды созерцания героем дыма, исходящего из дома старика и его поспешный побег с кладбища. Центральной иллюстрацией является ключевой момент повести: сотворение Юлии клубами дыма.

Тому, что делает график средствами графики, близки пути создания А. В. Чайновым словесного образа. Центральный эпизод «создания» Юлии написан А. В. Чайновым в стиле кубизма. Автор снова подчёркивает наличие геометрических форм: ночной фонарь светит «кругом», Юлия ходит «кругами», фигура из трубки вьётся «спиралью», а клубы из дыма «кольцами». Рисунок, на котором представлено создание Юлии из клубов дыма, выстроен на контрастах. Кроткая, стыдливо поникшая Юлия — в кругах клубов дыма из трубки старика. Его же фигура, как и на предыдущей иллюстрации, вся состоит из прямых линий и острых углов, что подчеркивается длинной линией трубки, линией его вытянутых ног, заостренными и вытянутыми формами лица.

В свою очередь, иллюстратор следует за писателем, «дробит» развязку повести на три четырехугольника разных размеров, стремясь воссоздать эмоциональное состояние героев, изображает их в динамике. Чайнов же воссоздаёт динамику событий при помощи эпитетов: части Юлии не плавно кружатся, а «бешено вращаются», клубы дыма то «крутятся волчком», то «плавают в воздухе». В центральной иллюстрации Кравченко акцентирует внимание на фигуре девушки, старик же занимает лишь одну третью часть рисунка. Этим приёмом художник сосредоточивает внимание реципиента не столько на творце, сколько на его творении. Условность форм подчёркивается Чайновым с помощью резких смен состояния Юлии: её фигура распадается не на части, а на «обрывки» дыма, возникают не черты, а лишь её «очертания».

Повесть А. В. Чаянова свидетельствует о том, что писатель значительное внимание уделял эстетике экспрессионизма. В первую очередь, это обусловлено тем, что писатель воссоздает образ дисгармоничного мира. В нем и сам герой не всегда умеет сохранить внутреннюю цельность. Он неоднократно признается, что испытывает «чрезмерное волнение», у него кружится голова. В результате друзья принимают героя за сумасшедшего, он маниакально одержим, чувствует, что «обречён на отчаяние, терзание», «безумствует». Кравченко, как и в иллюстрациях к другим повестям Чаянова, активно использует контрастность и семантические оппозиции: старик, вплоть до своей смерти, изображён стремящимся вниз, тёмным и мрачным, что связано с его магической демонической деятельностью, прекрасная Юлия, напротив, светлая, стремящаяся вверх, подобная, по словам автора, статуе. Предположительно, выбор формы иллюстрации связан с эмоциональным состоянием героя и подчиняется развиваемому в повести мотиву миражности происходящего с ним. Наблюдая за Юлией в последний раз, герой теряет сознание: «Надо думать, что при падении я потерял сознание, потому что всё последующее я помню отрывочно и не вполне ясно» [7, с. 158]. Следуя этой отрывочности, художник выбрал три важнейших фрагмента кульминации повести.

Каждое искусство нуждается в способах создания художественного образа. По мнению Н. В. Гашевой, литературе, как одному из видов искусства, нужны образы, но слово — не образ, а лишь «носитель отвлечённых представлений» [5, с. 5]. Как видим, Александру Васильевичу Чаянову, как человеку с богатым воображением, важным представлялось воздействие на читателя не только с помощью слова, но и средствами изображения.

Выводы. Следуя романтической установке на синтез искусств, А. В. Чаянов представлял себе художественное произведение наподобие симфонии, исполняемой оркестром, в котором каждый инструмент служит выражению общей художественной идеи. Это проявилось как в предельной визуализации А. В. Чаяновым образов пространства, внешности героев, так и в том значении, которое придавалось им художественной иллюстрации. «Романтические» повести Чаянова близки гравюрам Кравченко в мотивах, переживаниях общих тем, методах видения. Графические образы в союзе со словесными помогают читателю пережить действительность героев повести

как предельно непредсказуемую, таящую в себе нечто неподвластное человеческой личности в силу взаимопроникновения фантастических и реальных элементов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллах С. Х. Изобразительное искусство в творчестве Р. Киплинга: опыт интермедиального анализа / С. Х. Абдуллах // Вопросы русской литературы. Межвузовский научный сборник. — Вып. 23 (80) — Симферополь, 2012. — С. 190–198.
2. Архипова А. В. В. К. Кюхельбекер о живописи / А. В. Архипова // Русская литература и изобразительное искусство XVIII — н. XX в. / под ред. Герасимова Ю. К. — Ленинград, «Наука», 1988–288 с.
3. Ванслов В. В. Синтез искусств как эстетическая проблема / В. В. Ванслов // На путях к красоте: о содружестве искусств. — М.: Изобразительное искусство, 1986. — 328 с.
4. Варганов А. С. О соотношении литературы и изобразительного искусства / А. С. Варганов // Литература и живопись. — Ленинград: Наука, 1982. — С. 5 — 31.
5. Гашева Н. В. Литература и живопись / Н. В. Гашева. — Пермь: Гос. комитет по делам науки и высшей школы, 1990. — 80 с.
6. Мочернюк Н. Д. Художній простір у контексті інтермедіальності / Наталія Дмитрівна Мочернюк // Література у літературознавчому континуумі: Тези доповідей X Міжнародної наукової конференції (17–19 жовтня 2012 р., Чернівці). *Literatura w Literaturoznawczym Kontinuum*. — Siedlce, 2012. — С.82.
7. Чайнов А. В. Венецианское зеркало: повести / А. В. Чайнов. — М.: Современник, 1989. — 256 с.

Стаття надійшла до редакції 22 січня 2015 р.

УДК 821.161.2—32Малярчук

Марина Єщенко

ТИПАЖІ АБСУРДИСТСЬКИХ ГЕРОЇВ
У НОВЕЛІСТИЦІ ТАНІ МАЛЯРЧУК

У статті проаналізовано філософські й літературознавчі концепції абсурдистського героя. Проводиться паралель між персонажами класичної абсурдистської літератури (ОБЕРІУ, театр абсурду) і персонажами новелістики Тані Малярчук.

Ключові слова: абсурд, новела, Таня Малярчук, герой, персонаж.

В статье анализируются философские и литературоведческие концепции абсурдистского героя. Проводится параллель между персонажами классической абсурдистской литературы (ОБЭРИУ, театр абсурда) и персонажами новелл Тани Малярчук.

Ключевые слова: абсурд, новелла, Таня Малярчук, герой, персонаж.

In this article the philosophical and literary concepts of absurd hero are analyzed. Drawn a parallel between the characters of the classic absurd literature (OBERIU, theater of the absurd) and characters of novels of Tania Malyarchuk.

Key words: absurd, novel, Tania Malyarchuk, character, hero.

Образна система абсурдистських творів досить своєрідна. Кожен автор наділяє своїх персонажів специфічними рисами, проте вони позначені і певними спільними характеристиками, тому філософи й літературознавці створюють типологію абсурдистських героїв.

Мета статті — дослідити особливості системи персонажів літератури абсурду ХХ ст. і на прикладі новелістики Тані Малярчук проаналізувати еволюцію абсурдистського героя початку ХХІ ст.

Звернемось до міркувань філософії. Так, для С. К'єркегора абсурдним героєм є лицар віри, який має відректися від усіх благ, від найдорожчих людей, але який не втрачатиме надії силою віри їх повернути. За приклад такої поведінки філософ наводить біблійних персонажів — Іова й Авраама [11]. А. Камю за взірця бере Сізіфа, який за ненависть до богів і любов до життя отримав тяжку кару: вічно викочувати камінь на гору, знаючи, що врешті-решт той зірветься і працю потрібно буде починати спочатку. Сізіф — наскрізь герой абсурдний, бо його дії не лише не мають сенсу, вони не мають завершення, і в цьому й полягає його трагедія [6]. Вихід для своїх героїв Камю бачає у бунті.

М. Мамардашвілі говорить про «недороблених людей», напівлюдей, називаючи їх «ідіотами піднесеного», оскільки «вони людяні в

спробі, в поклику до людяності, але живуть у мові» [17, 345], а тому слово їм замінює дію. Цю знахідку найперше використали оберіути, застосовуючи гру зі словами, смислами. Автори праці «Що таке філософія?» Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі теж звертаються до поняття «ідіот», яке характеризує концептуальних персонажів. І якщо ідіот, який визрів в епоху християнської непримиренності, — це приватний мислитель, що протистоїть публічному професору-схоласту, він хоче мислити і мислить, перебуває у пошуку істини, то новий ідіот, про образ якого й говорять філософи, бажає абсурду, «прагне зробити вищою могутністю думки абсурд — тобто творити» [3, 73]. На противагу попереднику, приватному мислителю, він не хоче з'ясовувати, що розумне, а що ні, що загинуло, а що врятовано, він прагне єдиного: щоб йому повернули те абсурдне, яке не піддається осмисленню і невідворотно згинуло. Однак, як стверджують автори цієї теорії, обидва ідіоти — абсурдні герої — пов'язані між собою, позаяк перший з них має втратити глузд, щоб інший міг його віднайти.

У літературі абсурдистський персонаж також не має однозначного вияву. Так, наприклад, герой французької антидрами матиме значні відмінності від типового героя оберіутської прози чи прози Сартра. Спробуємо з'ясувати характеристики, якими наділяли своїх персонажів автори літератури абсурду.

Ж.-П. Сартр не намагається створити ірреальних персонажів, його герой відкриває, що він існує, що існує все навколо, і найжахливішим у цьому відкритті є усвідомлення того, що ні існування будь-якої речі, ні існування самого героя не є необхідністю [20, 74]. Звідси — відчуття абсурдності світу, нудота, пошук шляхів боротьби з таким станом речей. Саме тому персонажеві властива дивна поведінка, але в його діях немає абсурду, адже він лише елемент абсурдної світобудови, він відповідає її природі. Екзистенційні роздуми переповнюють його, що свідчить про те, що він вищий за обставини і намагається не опускати до їхнього рівня. Творчість — єдино можливий спосіб втечі від нудоти перебування в абсурдному світі.

Для творчості С. Беккета властивий образ людини, яка не живе, а животіє, на противагу активним діям надає перевагу спогляданню навколишнього світу, до якого, однак, не має ніякого інтересу [19, 13]. Неможливість еволюціонувати, застиглість у певному стані, знерухомлення як моральне омертвіння і подекуди фізичне лише підтверджують марність існування персонажів, які, як зазначає Т. Проскур-

никова, зрозуміли, що однією з найважчих ніш на плечах людства є відповідальність, а тому швидко позбулися цього баласту [19, 26]. Їхня безособовість і нейтральність виявляються в тому, що всі зазвичай мають подібний зовнішній вигляд, що характеризується безформністю, невизначеністю віку, відзначаються певною асоціальністю і слабким фізичним станом [10, 14]. А. Волкова визначає як основну смислову доміную беккетівських героїв убогість, про це свідчить невміння прийняти рішення чи навіть елементарно власноруч роззутися [2, 190]. Інколи Беккет опускає своїх персонажів до стану скотини, зводячи їхній рівень життєвих потреб до фізіологічних [9, 17].

Герої раннього Адамова не мають індивідуальних рис і виконують функцію озвучування авторських ідей (відмова від життя, успіх, вислизаюча радість тощо) [19, 19]. Один із улюблених прийомів створення образу — поєднання в одній персоні кількох іпостасей: конструктивної й деструктивної. Так, один із його героїв легко поєднує роль злочинця й професора, порядного громадянина й ексгібіціоніста [1, 93].

Персонаж Е. Йонеско не має ніяких соціальних ознак: ні професії, ні друзів, а тому приречений на самотність, змарноване життя набуває смислу в смерті. Образ легко трансформується (мати — дружина і т. ін.) [4, 8]. Найкращою характеристикою героя виступає інтер'єр, який відзначається убогістю: вологе занедбане житло, зруйновані меблі тощо [5; 7,9].

На відміну від героїв драм Йонеско і Беккета, персонажі Г. Пінтера не позбавлені індивідуальності, вони мають минуле і сьогодення [23, 13]. Також їм властива певна соціальна характеристика — здебільшого прототипами драматург обирає представників низів суспільства [21, 129]. Для них не притаманне відчуття екзистенційної нудоти існування в абсурдному світі, яке зазвичай переслідує персонажів інших авторів, зарахованих до неоавангардистського напряму театру абсурду [12, 150]. Типові стосунки між дійовими особами пінтерівських драм — «агресор/жертва» [12, 52].

Окрему нішу в типології абсурдистських героїв займає персонаж Даниїла Хармса, якому, крім специфічних психологічних рис, притаманні цікаві фізичні ознаки. Так, у нього може бути відсутня частина обличчя, або частина тіла замінена предметами, тваринами, рослинами. Інколи автор позбавляє героя голосу, слуху, пам'яті і руху. Такими ознаками також часто послуговуватимуться представники театру

абсурду, однак навіть їм не вдається створити персонажа із п'ятнадцятьма руками або ступнями-пароплавчиками, ногами-стрілками, руками-раками, що характерно для творчості Д. Хармса. Зоо- і фітоморфізм стануть однією з яскравих її рис, на що вказує І. Малигіна [14]. Іншою специфічною рисою героя є його змінність. Так, постійні метаморфози, які відбуваються з ним, стосуються не лише його фізичного стану, але й соціального [18]. Так, міліціонери легко перетворюються в клоунів, жонглерів, кавалерів тощо.

Типологію абсурдистських героїв запропонувала І. Малигіна, яка виділяє п'ять типів героїв, відштовхуючись від різних психофізіологічних обставин, котрі створюють можливість появи абсурду в житті людини і, відповідно, в художньому просторі: сомнамбулічний (сприймає дійсність як ілюзію), депресивний (відзначається нездатністю керувати своїми діями), божевільний (відсутність розумових здібностей), адитивний (живе під впливом наркотичних засобів), тривожний (керується фобіями) [13, 160].

Як бачимо, вона намагається пояснити абсурдистську поведінку персонажів через психологічні стани людини, тобто за допомогою науки, однак це надто звужує їхні можливості в художньому просторі, який не має певних рамок і стосовно літератури абсурду ніяких зобов'язань перед реальністю.

О. Коляда вибудовує типологію абсурдистських героїв, відштовхуючись від традиційної моделі «маленької людини». Відповідно, у його системі фігурують такі типи: людина-річ, людина-гвинтик, людина-пішак, людина-дон Кіхот [8, 10–15].

Л. Чернієнко виокремлює два типи героїв: граничний (персонажі, які імітують життя) і самгінський (персонажі, в основі психології яких лежить принцип «наполовину»: не добрі і не злі, не дурники і не розумні, ні в що не вірять, але забобонні [22, 11]).

Така типологія хоч і надмірно спрощена, проте дозволяє практично охопити всі типажі персонажів літератури абсурду, водночас не розкриваючи детально сутність кожного із них. Абсурдистські персонажі позбавлені індивідуальних рис і часто досить схематизовані, проте відсутність у них певних ознак власне і робить їх досить впізнаваними й відмінними від інших, на що також варто зважати.

На основі новелістики Тані Малярчук розглянемо особливості постмодерністської типології абсурдистських героїв. Найперше, варто звернути увагу на типажі чоловіка і жінки у творах авторки. Вони

не вкладаються в рамки класичних образів літератури абсурду, оскільки досить часто в них є цілком реалістичне, хоча й розмите минуле. Їм притаманні психічні, а не фізичні вади, точніше, навіть відхилення, які в одних випадках сприймаються за норму, а в інших — засуджуються. Таким чином авторка моделює такі варіанти: в одних випадках абсурдистський герой повністю адаптувався до абсурдного світу, в інших — світ не сприймає свого героя, який, утім, є гідним його представником.

Спробуємо проаналізувати обидва варіанти, врахувавши відмінності, якими їх наділяє Т. Мальярчук. Так, жінка у новелістиці авторки традиційно приречена на самотність. І справа навіть не у відсутності популярності серед чоловіків. Як пояснює сама героїня новели «*Corvus corax* (ворон)» Антоніна Василівна, «я була занадто романтична, щоб прийняти земну любов» [15, 144]. У кожної героїні є свої причини відхиленя в уявленні про кохання. Вчителька літератури Антоніна Василівна надто захоплювалася книжками, лише на пенсії вона спромоглася позбутися цього баласту, у прямому сенсі слова винісши домашню бібліотеку на смітник. У цей час в її житті з'являється молодий танцюрист — єдиний чоловік, окрім сантехніка, якому вона дозволила переступити поріг свого помешкання. Однак це ні в якому разі не історія про кохання між пенсіонеркою і юнаком, швидше, на контрасті покоління авторка показує втрачені можливості своєї героїні. Капітоліна з новели «*Gallus domesticus* (курка)» — образ дівчини, також враженої романтичними уявленнями про життя, тобто деякою мірою її історія є передісторією самотності Антоніни Василівни. Це вже інший типаж, адже героїня, на перший погляд, цілком потрапляє в ритм життя сучасного їй світу. Проте і вона очікує на принца. Однак якщо старша її колега по нещастю ігнорувала чоловіків, бо вважала, що вони не відповідають її ідеальному образу, Капітоліна діє інакше: в уяві наділяє обранців героїчними рисами. У поле зору потрапляє, найперше, директор супермаркету, в який вона влаштувалася на роботу. Однак, не дочекавшись взаємності, Капітоліна всі героїчні ознаки переносить на німого колегу Колю. Він рятує її від кривдників у метро, несе на руках, говорить, немов лицар із романів, однак авторка дає зрозуміти, що це лише плід уяви героїні. На це вказує хоча б те, що Коля говорить завченими фразами, які Капітоліна прокручує неодноразово в голові.

Белла із новели «*Aurelia aurita* (медуза)» зустрічається зі своїм обранцем лише уві сні: він її вчить плавати. З цією проблемою вона

звертається до лікарки-терапевта, яка відправляє її до психічної лікарні. Белла — одна з найбільш психічно неврівноважених героїнь Тані Малярчук, але водночас і майже єдина, яка не піддалася тягареві абсурдистського світу. Навчитися плавати — це пристосуватися до цього світу, до його стилю життя, врешті, навчитися любити, на що нездатна навіть лікарка, а тому й не може її полікувати і розпізнати діагноз. Тому для Белли вийти на вулицю голою — не протест і навіть не вибрик психічнохворої, а всього лише демонстрація того, що вона готова спробувати пропливти певну відстань, а відсутність купальника — символ того, що вона не зробила ніяких кроків задля здійснення цієї мети. Для жінки вода чорна і страшна, тому вона не може в неї зануритися. Однак щойно Белла навчилася плавати, як відразу відчуває себе самотньою, оскільки її сновидіння покидає тренер з плавання. Белла лягає на поверхню води і застигає «без руху. Без болю. Без сліз» [15, 87] — як і мільйони медуз навколо. Таке завершення новели промовисте, особливо порівняння із медузами, які вважаються типовими представниками планктону — дрібних водних організмів, які дрейфують у товщі води і неспроможні опиратися течії. Таким чином героїня цілком адаптувалася до абсурдистського світу, однак не позбулася самотності.

Образ чоловіка цілком відмінний: самотність для нього — це не спосіб існування, а радше наслідок його дивакуватості, яку не сприймає середовище. Якщо проблема жінки в тому, що вона або не знаходить ідеалу, в якого б змогла закохатися, або не спроможна любити, хоча й прагне цього, то, наприклад, герой новели «Георгій і його змії» [16] закохується в школярку і навіть чекає, доки вона досягне повноліття, однак дівчина обирає іншого. Він уявлення не має, як поводитися з дівчатами, оголене тіло чи інтимні теми завдають йому психологічних травм. Навіть бажання працювати вчителем української мови й літератури є підтвердженням психологічних відхилень чоловіка. Поведінка Георгія була б цілком притаманна людям, які жили в малозаселених місцевостях, на територіях старовірів тощо. Проте особливістю еволюції персонажа є те, що він спочатку живе у місті, в одній кімнаті з хлопцями, які дозволяють щодня приводити інших дівчат, і лише потім потрапляє в сільську школу в горах, де займає усі можливі посади, отож ніхто ним не керує. Як бачимо, не середовище зробило героя ізгоем, а Георгій, не вписавшись в міську атмосферу, знаходить своє місце, на перший погляд, поза цивілізацією. Однак

це ілюзія, бо навіть школярка, в яку він закохався, легко віддається заїжджому полякові і втікає з ним, тобто навіть в далекому гірському селі панує той тип життя, від якого він втік з міста. Цілком абсурдистським є завершення новели, коли Георгія долає змія, з яким він усе життя вів боротьбу. Це символ того, що абсурдистський світ переміг поодинокого супротивника.

Інший тип героя зображений у новелі «Чоловік і його собака». Тодор працював охоронцем у в'язниці, його гордістю було те, що жоден в'язень не зміг втекти від його вівчарок. Як влучно пише авторка, «Тодор охороняв тюрму так, ніби вона була його власною» [16; 147]. Герой твору — типовий гвинтик системи, в якій він існує. Бажання боротися чи бодай засуджувати або осмислювати світобудову у нього не виникає. Він переконаний, що невинних у в'язниці не буває, а винні заслуговують на відповідне покарання. Це тип абсурдистського героя, який цілком злився із системою. Однак, як доводять філософи-абсурдисти і письменники, будь-яке намагання підкоритися світові завершується поразкою людини, і якщо бунт також не гарантує перемоги, то хоча б у ньому віднаходиться сенс існування. Так, невіпадково Тодор гине від рук системи, частиною якої є: одного разу, вкотре біжучи за політичним втікачем, він дозволить собі закричати. Для вівчарок — машин-убивць — не існувало господарів чи ворогів, і вони тієї ж миті повернулися до свого начальника і перегризли йому горло.

Вагому нішу в новелістичній творчості Тані Малярчук займає образ тварини. У збірці «Звірослов» кожна новела вже в назві має натяк, з якою істотою порівнюватиметься персонаж твору (курка, собака, медуза, щур, ворон, слимак тощо). Для абсурдистських творів такий художній прийом не новаторський, однак авторка знаходить оригінальний підхід.

Так, драматурги, яких формально відносять до угруповання «Театр абсурду», досить часто опускали своїх персонажів до становища скотини: їхні фізичні можливості, як і фізіологічні потреби, ніяк не вказували на цивілізаційний рівень людини. «Вони не люди, і навіть не звірі. Це нежить. Вони не живуть... Вони імітують життя» — так характеризує цих героїв Л. Чернієнко [22]. Проте Таня Малярчук ставить інше завдання: не дорівняти персонажа до тварини шляхом гіперболізації фізичних і розумових вад, а швидше зацентувати на них увагу, зробити явними, зіставити героя з відповідною твариною, вказавши на подібності.

Особливістю тваринних образів Тані Мальярчук є те, що авторка ні в якому разі не наполягає на негативній конотації сприйняття персонажа: вона беземоційно змальовує всі його риси, однак не наполягає на перевазі одних із них.

У новелі «*Gallus domesticus* (курка)» головна героїня — Капітоліна — порівнюється з куркою. У цьому творі, як і в інших, авторка не полишає читача напризволяще з абсурдистською символікою і підживлює увагу до ключового образу протягом усього тексту. Так, куркою без мізків неодноразово називає головну героїню її подруга. Сама Капітоліна порівнює процес пиляння нігтів із тим, як її бабуся убивала тупим ножом курей. Історія не позбавлена натуралістичних садистських деталей, як висновок звучать слова героїні: «От кого-кого, а курей мені не шкода. Я би їх вбивала направо і наліво. У них такі дебільні очі, що просто встидно з такими на світі жити» [15]. Таким чином Капітоліна (а не авторка!) оцінює своє існування як не варте затрачених зусиль. Таке ж ставлення можна спостерігати й у багатьох інших випадкових персонажів новели: це й оперна співачка із переходу між станціями метрополітену, й дід, який продає лупи там же. Показовий момент: обоє займають практично найнижчі щаблі у суспільстві, однак дозволяють собі знущатися над дівчиною, навіть більше — бити її ногами по нирках. Цікаво, що і дід, і стара оперна співачка — не вигадані персонажі, а запозичені з дійсності, їх і справді роками можна бачити в переході зі станції Хрещатик на Майдан Незалежності. Це особливий спосіб створення образів, оскільки такі особи не є впізнаваними для широкого загалу читачів, однак увиразнюють колорит київського життя.

Курці Капітоліні протиставляється риба Коля. Хлопець німий, однак не позбавлений слуху, за рахунок чого перебуває в становищі, властивому рибі, з якою він легко розправляється в магазині. Тут підкреслюється, що хлопець теж не ставить високо своє життя у цьому світі.

Однак єдиний раз у творі говорить риба, яку Капітоліна не наважується вбити, і так само єдиний раз набуває здатності мовити Коля. Важливою є деталь: обоє говорять як герої лицарських романів, використовуючи слова типу «Ваша Високосте», «молоді леді», «лакеї» тощо. І якщо риба дозволяє Капітоліні її вбити, то Коля звертається до дівчини після порятунку від навіжених в метрополітені. Проте авторка не розвиває цю лінію і постійно нагадує, що це хворобливий

плід уяви головної героїні. Такі повернення до позатекстової реальності не досить популярні в літературі абсурду, проте цілком уживані: свого часу Л. Керрол теж наприкінці твору дав читачам зрозуміти, що усі пригоди Аліси — усього лиш сновидіння [7].

Якщо у попередньому творі Таня Малярчук вдається до порівняння, то у новелі «*Canis lupus familiaris* (собака)» головний художній засіб — зооморфна метафора — перенесення рис тварини на людину. Проте і тут авторка вдається до новаторського використання художніх засобів, а тому створює образ героя на очах у читача, що не зовсім властиво для жанру новели. На перших сторінках ми знайомимося із чоловіком, «упевненим у собі громадянином України», який вільно володіє розмовною англійською, знає, що чиновники отримують зарплату із його податків, і гордий, що, можливо, через двадцять років Україну візьмуть до ЄС. Така коротка характеристика створює образ людини, яка є володарем свого життя. Однак таким герой, якому авторка навіть не дала імені, перебуває до моменту, коли потрапляє до ЖЕКу, де має вияснити, чому три місяці в його будинку не ремонтують ліфт. Показово, що Таня Малярчук вибрала манеру оповіді від другої особи — найменш використовувану у прозових текстах. Антипод головного героя — чиновниця із ЖЕКу Ельвіра Володимирівна. Її головна зброя — вона сама. Повільні рухи, довгі зневажливі погляди, короткі слова, провокативні питання типу «Що ти зробив за ці три місяці, поки не працював ліфт?» [15, 47]. Навіть образ антипода виписаний ретельніше: «Ззовні Ельвіра Володимирівна — сіренька жіночка, вибілена пергідролем. Маленьке суворе лице, що не знає милосердя. Маленькі фіолетові губки, складені бантиком — з тих бантиків, які чіпляють на похоронні вінки. Нігті залаковані в акуратний червоний колір артеріальної крові» [15, 44]. До завершення тексту безіменний персонаж уподібнюється псові — повертається до чиновниці, як заблуканий собака, якого вигнали з дому. Герой готовий визнати всю вину, навіть не свою, лиш би його прийняли і почухали за вухом, він повністю деморалізований, деградований і без чітких життєвих орієнтирів. Шматок смаженого м'яса, який дістає із кишені Ельвіри Володимирівна, — максимум фізіологічних потреб героя. Як бачимо, Таня Малярчук в новелі показує перетворення героя, що впливає і на використання художніх прийомів: відбувається градація від реалістичного зображення людей на початку до повної абсурдизації наприкінці.

На протипагу першим двом типажам — людині, яка подібна до тварини, і людині, яка поступово перетворюється на певного звіра, третій типаж не менш цікавий і оригінальний: звір, який замінює людину. Таким героєм виступає щур із однойменної новели («*Rattus norvegicus* (щур)»). Що прикметно, він не набуває людської подоби, але перебирає на себе таку роль. За сюжетом, до квартири Тамари Павлівни внадився щур і оселився за холодильником. Вона звертається за порадою до старої сусідки, котра колись була заміжня й свого чоловіка вважала щуром, якого потрібно витравити, і, скориставшись його слабиную, отруїла. Тут Таня Малярчук не шкодує зображальних засобів і цілком реалістично описує супутника життя бабці Алевтини: характерні маленькі червоні очі, ненажерливість, хитрість, обережність. Однак Тамара Павлівна, яка теж обирає тактику втирання в довіру до щура з метою в майбутньому його отруїти, швидко звикає до того, що врешті має з ким поговорити. Щодня вона звіряє своєму небажаному сусідові усі жалі, страхи, побоювання. Кульмінаційною точкою є момент, коли він покидає безпечне місце за холодильником і вибирається до господарки на ліжку. Замість того, щоб знищити ворога, жінка гладить його по спині, а він відповідає взаємністю і лиже їй руку. Не важко здогадатися, що вона залишає щура в себе, він розбавляє її самотність і примарно посідає вакантне місце чоловіка.

Персонажі, створені Т. Малярчук, засвідчують, що абсурдистський герой повертається до початкового стану: це особа, яка намагається подолати екзистенційні суперечності цього світу, і вже лише потім автор розкриває й певні психічні чи навіть фізичні відхилення. Сучасні прозаїки не так охоче вдаються до таких засобів, як надання своїм героям зайвих органів (Д. Хармс) чи накопчування стариганів у сміттеві ящики (С. Беккет). Своєрідність образотворення Тані Малярчук полягає у наданні людям тваринного начала, а подекуди і виведення певного звіра на місце головного героя в творі. Такі дії цілком підпорядковуються сюжетній будові творів. Для повної картини типології абсурдистських персонажів ХХІ ст. необхідно проаналізувати й узагальнити образні системи інших авторів, зокрема таких, як О. Шинкаренко, О. Романенко, О. Коцарев, В. Діброва, Ю. Іздрік.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анищенко М. Г. Художественное моделирование реальности в творчестве Артюра Адамова / М. Г. Анищенко // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. — 2012. — № 3. — С. 88–95.
2. Волкова А. В. Поэтика происходящего: специфика абсурдизма в пьесе С. Беккета «В ожидании гоголя» / А. В. Волкова // Альманах современной науки и образования. — 2011. — № 2. — С. 189–191.
3. Делез Ж. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. — М.: Академический проект, 2009. — 261 с. — (Философские технологии).
4. Дюшен И. Театр парадокса / И. Дюшен // Театр парадокса. — М., 1991 — С. 5–21.
5. Зингер Г. Алгебра антиутопии / Г. Зингер // Ионеско Э. Лысая певичка : пьесы. — М.: Известия, 1990. — С. 5–14.
6. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе о абсурде / А. Камю // Сумерки богов. — М.: Политиздат, 1989. — С. 222–318.
7. Керрол Л. Аліса в Країні Див / Л. Керрол; пер. І. Корнієнко; ред. І. Малкович; Аліса в Задзеркаллі / Л. Керрол. — 8-ме вид. — К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. — 264 с. — (Серія «Книги, які здолали час»).
8. Коляда О. Міфопоетика драматургії абсурду (на матеріалі драматичних творів Семюеля Беккета): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / О. В. Коляда; Донец. нац. ун-т. — Донецьк, 2008. — 20 с.
9. Куликова И. С. Что такое театр абсурда? / И. С. Куликова. — М., 1967. — 32 с.
10. Кулинич Н. В. Космо- і антропоцентризм у драматургічній поезиці С. Беккета: автореф. дис.... канд. філол. наук : 10.01.04 / Н. В. Кулинич; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. — Сімф., 2011. — 20 с.
11. Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьеркегор // Кьеркегор С. Страх и трепет: Пер. с дат. — М.: Республика, 1993. — С. 15–112.
12. Малій А. С. Особливості абсурдистської драматургії Гарольда Пінтера / А. С. Малій // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Іноземна філологія. — 2009. — Вип. 42. — С. 49–52.
13. Малыгина И. Ю. Репрезентация абсурда в лирике Д. Хармса (типология героев) / И. Ю. Малыгина // Наука. Инновации. Технологии. — 2007. — № 6. — С. 159–162.
14. Малыгина И. Ю. Человек и способы его изображения в поэзии Д. Хармса / И. Ю. Малыгина // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — 2009. — Т. 2. № 3. — С. 83–85.
15. Малярчук Т. Звірослов. — Х.: Фоліо, 2009. — 281 с.
16. Малярчук Т. Згори вниз. Книга страхів. — Х.: Фоліо, 2007. — 220 с.

17. Мамардашвили М. Метафизика Арто // Арто А. Театр и его двойник. — СПб.; М., 2000. — С. 329–346.
18. Павленко А. А. Тип антигероя в прозе Д. Хармса / А. А. Павленко // Университетские чтения ПГЛУ. — 2012. — Т. IX [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2012/IX/uch_2012_IX_00029.pdf
19. Проскурникова Т. Б. Французская антидрама / Т. Б. Проскурникова. — М., 1967. — 104 с.
20. Сартр Ж.-П. Нудота // Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова. — К. : Основы 1993. — С. 3–182.
21. Смикалова Л. О. Драматургія Гарольда Пінтера / Л. О. Смикалова // Вісник Львівського державного університету імені І. Франка. Серія іноземних мов. — 1972. — С. 115–130.
22. Черниенко Л. В. «Абсурд реальности породил духовный идиотизм»: Особенности воплощения вечных нравственных проблем в современной русской драматургии / Л. В. Черниенко // Зарубіжна література. — 2006. — № 2. — С. 11–13.
23. Швыдкой М. Е. В поисках Гарольда Пинтера / М. Е. Швыдкой; вступ. ст. // Пинтер Г. Сторож и другие драмы: Сборник : пер. с англ. — М. : Радуга, 1988. — С. 5–17.

Стаття надійшла до редакції 12 січня 2015 р.

УДК 821.161.2—31.09

Наталія Змінчак

МАЛА ПРОЗА ВАЛЕНТИНА ТАРНАВСЬКОГО:
МІЖ ТРАДИЦІЄЮ І НОВАТОРСТВОМ

Дослідження присвячене вивченню топіки у ранній творчості Валентина Тарнавського. Розглянуто проблематику та тематологічне розмаїття малої прози митця. Для аналізу обрано твори «Дерево життя», «Порцеляновий острів», «Супермен», «Народжена з піни».

Ключові слова: покоління вісімдесятників, Валентин Тарнавський, тематологія, топос, мала проза, оповідання.

Исследование посвящено изучению топик в раннем творчестве Валентина Тарнавского. Рассмотрены проблематика и тематологическое разнообразие малой прозы художника. Анализируются такие произведения, как «Дерево жизни», «Фарфоровый остров», «Супермен», «Рожденная из пены».

Ключевые слова: поколение восьмидесятников, Валентин Тарнавский, тематология, топос, малая проза, рассказ.

This article is devoted to the analysis of topoi in Valentine Tarnavskiy's early prose. We consider problematics and of artist's short fiction. «The Tree of Life», «Porcelain island», «Superman», «Born from the foam» were selected for the analysis.

Key words: eightiers generation, Valentin Tarnavskiy, tematology, topos, short fiction, short story.

Невипадково Валентина Тарнавського називають предтечею вісімдесятників і митцем, який збагатив урбаністичну лінію українського письменства. Дебютувавши збіркою «Міські мотиви» у 80-ті роки ХХ століття, коли з літературного простору ще не зник соцреалізм, проте утверджувалася нова естетика, що її прикмети Володимир Даниленко визначив так: «...превалювання «Я» над «Ми», людини над суспільством; принцип поліфонії як багатоголосся світу, в якому мають правду і комашка, і нога, що її витоптує; іронічна відстороненість від світу» [5, с. 8–9], письменник став на своєрідний шлях проблемно-тематичного та естетичного руйнування застарілих канонів, відкриваючи нові горизонти у розвитку української літератури, що прямувала убік постмодернізму.

Літературно-критична рецепція творчості прозаїка доволі скромна і відбита переважно у нечисленних рецензіях та статтях. Увагу дослідників передусім привертає міська проблематика, а точніше «процеси психологічної адаптації в «урбаністичних» умовах вчорашніх сільських юнаків» [7, с. 123]. Цікавим до того ж є

спостереження Д. Деркача, який наголосив, що «герої збірки утворюють певний художній світ, в якому вони цілком природно співіснують між собою. І якщо читати повісті, а за ними й оповідання підряд... то інколи створюється враження, ніби перед тобою один твір, в якому живуть персонажі різні, але пов'язані між собою» [6, с. 141]. Беручи до уваги міркування Н. Тамарченка про те, що жанру оповідання — внаслідок його моноцентричності і водночас потенційної широти «фону» — загалом притаманне тяжіння до циклізації [див. 12, с. 73], спостереження Д. Деркача видається цілком слухним. Бо, як показує аналіз, художня спадщина Валентина Тарнавського являє собою цілісну картину життя *молодої* людини і позначена автобіографічними рефлексіями та, разом із вагомим іронічним струменем, наснажена трепетом живого співчутливого серця.

Осмишуючи літературний спадок В. Тарнавського, наштовхуємось на елементи (теми, архетипи, образи, мотиви, хронотопи), які повторюються в межах його текстів, пов'язуючи один художній твір з іншим. На позначення повторюваних локусів та інших тематичних елементів у літературознавстві існує така тематична чи, вужче, імагологічна категорія, як *топос* [Див.: 3]. Саме у цьому ракурсі, крізь призму категорії топосу, розглядається мала проза В. Тарнавського задля глибокого розуміння естетичної та етологічної авторської позиції, простеження традиційності і новаторства письменника.

Стрижневою темою доробку прозаїка є життя людини творчої. Серед персонажів, які репрезентують такий тип, функціонують як діячі мистецтва, так і науки, проте авторська концепція, на нашу думку, не зводиться лише до поетизації чи оспівування інтелектуальних пошуків та відкриттів чи возвеличення креативного типу особистості. Питомим сенсом художньої інтерпретації цієї проблеми є зображення викинутості, маргіальності та непристосованості до життя у світі, в якому талановиті люди, що несуть частку всесвітньої мудрості, — зайві. Валентин Тарнавський прагнув осмислити це по-філософськи, що відбилося і на жанровій структурі прози митця. Філософічність трактування теми у малій прозі письменника на диво суголосна з класичними ідеями Миколи Бердяєва: «У світі здавна існує трагічний конфлікт і трагічне непорозуміння між меншістю, яка живе творчістю, духовними пошуками, поезією життя, і більшістю, що живе інтересами, апетитами, прозою життя» [2, с. 283].

До того ж проблема взаємодії художника (в широкому сенсі цього слова) з оточенням нерідко закінчується трагічно. Бо творчість не терпить розрахунків та пошуку вигоди, вона ґрунтується на щирості і прагне цілковитої довіри. Василь Стус уловив потяг до творчості у такій сентенції: «Муза схожа до сирен. Тяжко назвати щасливим того, кого вподобає муза, люблячи, вона вбиває» [9, с. 199].

І чи не найповніше, як видається, ця тематика втілена в оповіданні «*Дерево життя*», — творі, який отримав найвищу серед малої прози Валентина Тарнавського оцінку критиків (В. Даниленко [5], Ю. Ковалів [7], В. Панченко [8]). У сюжеті оповідання перед читачем розгортається історія дружби трьох юнаків, яких поєднала любов до музики. Однак романтика юнацьких захоплень поволі відступає перед бажанням високого соціального становища та трафаретного радянського (як і пострадянського) щастя, — тому шляхи приятелів розходяться: якщо Алік продовжує захоплюватися музикою та писати пісні, поступово дистанціюючись від компанії приятелів, то безіменний наратор, Слон та Льоса щосили пнуться вгору кар'єрними сходами, ступаючи по головах конкурентів. Альтернативна поведінка двох типів персонажів, явлена в оповіданні, складає одну з питомих ознак притчі, яка є домінантною у жанровому коді «Дерева життя». Однак, якщо у прото-літературному жанрі функціонують герої-ідеї, або такі, що, за словами С. Аверинцева, «не мають не лише зовнішніх рис, але і «характеру» як комбінації душевних властивостей» [цит. за: 15, 35], то персонажі художнього літературного твору наділяються індивідуальними рисами.

Окрім того, поведінка героїв та риси характеру, які ті змушені виробляти в собі, мотивуються і суспільним становищем. Це розширює проблематику оповідання, надаючи соціально-психологічних відтінків, і дає змогу зарахувати його до жанрового різновиду соціально-філософських творів, ядром яких виступає притчове начало.

Властива притчі перемога добра над злом має специфічне трактування у творі В. Тарнавського: тоді, коли Алік гине під колесами автомобіля, для його друзів життя продовжує бути святом. Та на боці Аліка далеко не авторитетна прихильність письменника-мораліста, що маркує героя як абсолютно позитивного, але й співчуття до живої людини, котра потрапила у пастку новочасного етичного імперативу: або ти, або тебе.

Фінальна сцена надає циклічності сюжету, зображуючи вбивство пересічного перехожого компанією Алікових друзів, котрі їхали з

його похорону напідпитку. Реципієнт зчитує у підтексті епізоду умовне вбивство байдужістю конформістів людини, яка жила, не жаліючи себе, і цим потвердила своє право називатися людиною високого духу. Автор «Дерева життя», продовжуючи розвивати аналогію зі стійкістю і довговічністю дерева, опрозорює підтекст в алегоричній формі, нашттовхуючи читача на висновок: хто ж насправді є переможцем? у чому полягає сила і слабкість людини? Той уразливий пагінчик чи зручно влаштовані під товстою корою? Вірні законам порядності і моралі, ідеям духовності чи вірні своїм «шлунковим» проблемам пристосуванці? І відповідь митця досить прозора: «На велетенському дереві життя ми свого часу зручно влаштувалися під товстою корою, а він стримів беззахисним, уразливим пагінчиком у незвідану височінь, *пробивав собою твердь небесну, дотикаючись до невідомості, світу незнаного*. Був кволою сміливою гілочкою, *розвідником прийдешнього для всіх нас*, котрого людство завше посилає вперед. Він зламався від стратосферних бур, а ми лишилися в тіні» [11, 401].

Життя талановитої особистості є центральною темою і оповідання «*Порцеляновий острів*», герої якого являють собою зовні здружений науковий колектив, серед якого є лідери і непоказні на вигляд, але талановиті науковці. Справжнє обличчя персонажів твору та їх внутрішня суть розкриваються під час відпочинку на острові — невеликому замкненому просторі, оточеному водою. Перебування у вузькому просторовому локусі, як водиться, каталізує розвиток дії, адже втекти одне від одного нікуди. Відтак, постійне зіткнення героїв провокує конфлікти, в яких виявляється справжня суть людини, яку неможливо приховати у стані гніву, коли з облич спадають маски і так звані друзі виявляються ворогами. Та це не єдина функція топосу острова: універсальний характер часопростору надає йому символічного значення.

Антагоністичною парою у творі виступають Сява та Ігор. Товаришуючи ще з юнацького віку, вони всюди були разом, точніше міцний, фізично сильний Ігор всюди волочив за собою тендітного Сяву (недарма до нього причепилася ця неприваблива і безглузда кличка), аби перебувати у світлі його таланту, а згодом і присвоїти його винаходи. Психологічне обґрунтування особистостей знаходить своє втілення у зображенні прикмет їх зовнішності: «міцна породиста *голова*» [11, с. 273] Ігоря за семантичним ключем визначає його посаду керівника. Сяву ж характеризують очі, які зазвичай є дзеркалом душі людини. Після вимушеного лікування, внаслідок якого він втратив можли-

вість народжувати ідеї, вони стали «зовсім світлі, прозорі, крізь них прозиало мертве чорне лісове згарище» [11, с. 283].

Сява випромінює дитячу невинність, постає «блаженим», як його називає дружина. Образ героя вияскравлюється завдяки вплетенню у текст оповідання біблійних ремінісценцій: «солом'яний німб» [11, с. 283] навколо голови та мотив ходіння по воді, що продемонстрований у момент, коли виводить своїх колег і «друзів» на материк. Відтак актуалізується біблійний образ Мойсея, який надає додаткових відтінків внутрішньому світу персонажа. Така аналогія дає змогу інтерпретувати Сяву як поводиря, «розвідника прийдешнього» («Дерево життя»), що пов'язує твори В. Тарнавського неперервним смисловим зв'язком у тлумаченні одвічної теми провідної ролі творця у долі людства.

Оповідання, сконструйоване із зовні типової історії з життя із вплетенням елементів параболи, набуває глибинного підтексту. Острів — це алегорія суспільства, така ж маленька частина Землі, як і Земля відносно Всесвіту. І лиш геній дає змогу людству спізнати «аеропідйомну силу ідеї» [11, с. 280] і подолати рубежі обмеженого простору.

В оповіданні «Порцеляновий острів», як і в «Дереві життя», реалістичний тип узагальнення гармонійно сполучається із символізмом параболи та притчовістю, що дає змогу всеосяжного й різнопланового погляду на питання проблематичності адаптації генія в суспільстві.

Філософська картина світу прозаїка прикметна тим, що Тарнавський сприймає людину в неподільній єдності духу й тіла, що співвідноситься зі змістом і формою: «Досконала форма повинна мати відповідний зміст» [11, с. 327]. До речі, взаємозв'язок цих категорій є лейтмотивом усієї творчості прозаїка. Звеличуючи чесноти й духовні устремління людини, художник слова не нехтує і змалюванням тілесних утіх. Таке розуміння особистості бере початок ще в ідеалі грецької естетики — калокагатії, культуру якої В. Тарнавський знав і цінував. Ці ж засади постулюються і у філософії Григорія Сковороди, а в літературі ХХ століття набули розповсюдження завдяки філософським ідеям Фрідріха Ніцше та психоаналітичній концепції Зигмунда Фрейда.

Цікаво розглянути з цього погляду оповідання «*Супермен*», сюжет якого обертається навколо показного чоловіка, що займається не тільки спортом, а й науковою роботою. Прикметно те, що автор уточнює, який саме вид спорту він обрав, та не конкретизує, спеціалістом в якій галузі науки є герой. Валентин (так його звать) захоплювався альпінізмом, а працював «завлабом у якомусь інституті. Чи то орга-

нічної, чи неорганічної хімії» [11, с. 367]. Таким чином акцентується, що така наукова праця посідає не надто важливе місце в його житті.

Події у творі викладені оповідачем, найближчим другом головного героя. І перша характеристика так званого супермена з певною мірою гіперболізації його педантичності подається з уст цього наратора: «Валентин терпіти не міг неорганізованості. У всьому любив суворий порядок і був нещадним до своїх і чужих слабкостей. І, якби з руки, шмагав би сам себе за найменше порушення. Катував, як грішник, власну душу» [11, с. 366–367].

Надмірну регламентованість життя героя оприявнює й опис деталей його побуту: «У його холостяцькій квартирці скрізь був порядок, але на кухні — особливий. Усі щіточки, йоршики, лопатки висіли, як на діаграмі. Плита *скидалась на операційну*. Валентин заварив каву в жаростійкій колбі з поділками, точно змішуючи всі інгредієнти. Вийшло якраз по чашечці. Дивно, але кава не пахла. Зовсім не пахла, як паперові квіти. Чомусь я подумав, що якби при зародженні життя на землі у величезній кухні природи всі елементи і мінерали були розкладені отак акуратно по полицках, *у природі б нічого не вийшло*» [11, с. 369]. У підтексті зображення Валентинового помешкання реципієнт зчитує глибоку думку про безплідність усього стерильного, яка виразнюється шляхом зображення контрастуючої кухні Суперменового друга-наратора: «У мене, наприклад, на піддоні газової плити — наче віковий культурний шар. Можна проводити розкопки й вивчати, що і коли дружина варила. Ота бурякова пляма — то позавчорашній борщ вихлюпнувся. Оте коричневе — крупинками — те від плову. Жовті пінні заводи — то молоко» [11, с. 369].

Зіставивши обидва інтер'єри, приходимо до паралелей з науковою думкою, одна з найсучасніших галузей якої — синергетика — розглядає хаос як першооснову всесвіту та підкреслює його амбівалентну природу: «...хаос багатогранний. Він едатен виступати не тільки як щось руйнівне, загрозливе, пов'язане з хворобою, злочином, злою стихією, але і як щось конструктивне для життя і творчості» [цит. за 13, с. 107]. З хаосу виникає космос, і доля героїв оповідання ілюструє цей принцип: Валентин так і не завершив свою працю, а у приятеля справи пішли вгору, його публікація викликала неочікуваний резонанс у наукових колах і забезпечила йому славу.

Проте хаос таки увірвався у життя Валентина в особі Марини, насмішкливої, іронічної й водночас тендітної жінки, роман з якою

втягує героя з лещат рутинного життя. Однак таке життя видається комфортним Суперменові і навіть можливість створення сім'ї з жінкою, від якої «...його рудий чуб горів ... полум'ям небаченої свічки» [11, с. 408], не спонукає героя до змін. Екзистенційна межева ситуація розв'язується на користь самотності Валентина. Він не наважується зробити рішучий крок, щоб перейти до наступного етапу свого існування, і повертається до спокійного плину холостяцького життя, яким воно було до приходу в нього Марини, а згодом починає в'язати, куховарити і поступово за своєю рольовою поведінкою перетворюється на жінку: «...назустріч від сміттепроводу ступила незнайома огрядна жінка в квітчастому фартушку на розповнілих стегнах» [11, с. 386]. Завершуючи твір фразою-запитанням: «Валя, це ти?», в якій ім'я *Валентин* перетворюється на жіночий варіант *Валя*, письменник підкреслив абсурдність буття свого сучасника ще й анекдотичним відкритим фіналом.

Єдиним твором В. Тарнавського, у якому репрезентується погляд на світ з точки зору жіночої свідомості, є новела «*Народжена з піни*». Вибір такої тематики позначився і на формі викладу — відсутністю образу об'єктивного оповідача. Тим часом нарація у творі ведеться від першої особи й характеризується зміною різнопланових її типів: від стрімкої й уривчастої до уповільненої. Внутрішній світ героїні розкриває монологічне мовлення, що становить потік свідомості дівчини. Лідія Гінзбург характеризує це явище як «цілком умовну форму зображення душевного процесу. Словами й синтаксисом, властивими мові як засобу спілкування, хоч і розірваній, письменник передає ту внутрішню мову, яка не досягає (чи досягає частково) органічного втілення у слові» [4, с. 14]. Так, щоразу, коли око Люсі фіксує ту чи іншу картинку, епізод, — вектор її роздумів різко змінюється. Однак попри наявність ліричного настроєвого центру, притаманного класичним зразкам такої форми, новела «*Народжена з піни*» є водночас фабульною, і сюжет в ній розгортається із залученням прийому ретардації: спинивши погляд на написі у зошиті — «Руки холодні — значить, серце гаряче» [11, с. 322] — зосередженість на сьогочасних враженнях плавно переростає у спогади про минуле. І тут ліричні елементи структури тексту поєднуються з епічними. Люся згадує про свою закоханість у розумного, насмішкуватого хлопця, який був не схожим на інших.

Особистісно-психологічний фабульний сценарій новели — зустріч, юнацька закоханість і розлука героїв — у підтексті містить ідею

екзистенційного пошуку сенсу життя й усвідомлення власної ідентичності. Так, у стадії закоханості між героями виникає непорозуміння, зумовлене розбіжністю поглядів на світ та ціннісних орієнтацій. Їх зіткнення постає у формі різних реакцій Люсі та худенького студента на фільм. Якщо дівчина сприймає його лише як фон їхньої зустрічі, то хлопець заглиблюється в перебіг подій на екрані, який пробуджує в ньому роздуми та провокує запитання: «Чи можна втекти від себе?», на яке Люся простодушно відповідає: «До мене не можна, у нас хазяйка зла, як собака» [11, с. 326]. Ставлення до переглянутих фільмів та неவிбаглива лектура моделюють її особистість, характеризуючи як мало освічену в культурному плані.

На підтвердження цього у тесті новели постають інтертекстуальні жанрові вкраплення у вигляді популярних на той час пісень, які раз-по-раз зринають у свідомості Люськи. Висока частотність цих алюзій художньо ефективно віддзеркалює враження, що голова дівчини буквально набита ними, а місце, що залишилося вільним, відводиться мріям споживацького характеру про нове пальто чи туфлі. В. Тарнавський вдається до надзвичайно влучного та іронічного порівняння Люсі з алмазом, *яким ріжуть скло*. Абсолютно протилежним у плані житейського прагматизму є студент, схильність до розумових рефлексій якого є домінантною в його характеристиці.

Прикметно те, що В. Тарнавський відтворює в образах героїв новели «Народжена з піни» сталі характери без динаміки їх розвитку, що дає змогу інтерпретувати кожного з них як героя-ідею. Відтак основна колізія твору полягає в протистоянні елітарного й профанного, конфлікті розуму та почуття: «Душі жадають, а розум гордує» [11, с. 328].

Закінчується новела обрамлюючим потоком свідомості героїні, в якому, не без частки іронії, автор змішує думки про закоханість і новий плащик, який, повторюючись у тексті твору декілька разів, набуває прикмет символу споживацької культури.

Отже, аналіз малої прози Валентина Тарнавського з тематологічного погляду дає підстави виокремити наскрізні теми, що переходять з оповідання в оповідання та розгортаються в кожному з них по-різному, крізь призму індивідуального сприйняття читачем. Концентруючись на різних проблемах в кожному новому оповіданні, митець так чи інакше торкається і домінантних, які зринають у його прозі постійно, формуючи єдиний гіпертекст. Вивчення розмаїття тема-

тично-проблемного пласту прози В. Тарнавського дає змогу досягнути цілісну картину його творчості й зрозуміти сутність його світоглядної та естетичної позиції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аністратенко Антоніна. Лишатися самим собою [Електронний ресурс] / Антоніна Аністратенко // Буковина. — 2010. — № 39. — Режим доступу: <http://gazeta-bukovyna.cv.ua/main/20.05.2011/11.html>
2. Бердяев Н. Философия неравенства / Николай Бердяев. — М.: Институт русской цивилизации, 2012. — 624 с.
3. Будний Василь. Тематичний рівень компаративістики // Порівняльне літературознавство: Підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 137–189.
4. Гинзбург Л. О психологической прозе / Лидия Гинзбург: — Ленинград: Художественная литература, 1971. — С. 14.
5. Даниленко В. Історія одного ісходу / Володимир Даниленко // Квіти в темній кімнаті: Сучасна українська новела: Найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років / Упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка. — К.: Генеза, 1997. — С. 5–15.
6. Деркач Дмитро. Валентин Тарнавський. «Міські мотиви» / Дмитро Деркач // Дніпро. — 1984. — № 2. — С. 61–62.
7. Ковалів Юрій. У пошуках себе / Юрій Ковалів // Рік'84. Літературно-критичний огляд. — К.: Дніпро, 1985. — 198 с.
8. Панченко Володимир. Прості земні радощі / Володимир Панченко // Жовтень. — 1984. — № 7. — С. 122–125.
9. Стус В. Вікна в позапростір / Василь Стус. — К.: Веселка, 1992. — 262 с.
10. Силантиєва В. Логика хаоса и порядка: опыт прошлого и современность / Валентина Силантиева // Біблія і культура: Збірник наукових статей / За редакцією А. Є. Нямцу. — Чернівці: Рута, 2009. — № 11. — С. 107–111.
11. Тарнавський Валентин. Порцеляновий острів. Повісті, оповідання / Валентин Тарнавський. — К.: Преса України, 2013. — 416 с.
12. Теория литературных жанров: учебное пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа; ред. Н. Тамарченко. — М.: Издательский центр «Академия», 2011. — 256 с.
13. Трессидер Дж. Словарь символов / Джек Трессидер. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. — 488 с.

Стаття надійшла до редакції 19 лютого 2015 р.

УДК 82.091+821.161.2.

Наталія Белоконь-Пожарицька**ЛЮДИНА-АРТИСТ ЯК ВИЯВ ВАГНЕРІАНСЬКО-НІЦШЕАНСЬКОГО СИНДРОМУ В ОПОВІДАННІ
І. ЧЕНДЕЯ «ЦИМБАЛАНЯ»**

У статті аналізується образ людини-артиста у виявах діонісійського начала та вагнеріанської ідеї «симфонізму».

Ключові слова: артист, діонісійство, симфонізм, внутрішній конфлікт.

В статье анализируется образ человека-артиста в проявлениях дионисийской стихии и вагнеровской идеи «симфонизма».

Ключевые слова: артист, дионисийство, симфонизм, внутренний конфликт.

This article analyses the character of an artist in displays of Dionisian element and Wagners idea of «symphonism».

Key words: artist, Dionisian element, symphonism, internal conflict.

Оповідання «Цимбаланя» Івана Чендея, написане в 1994 році, було і залишається мало дослідженим. Критика підкреслено його обходить, чи то вважаючи незначним серед інших творів, чи то співвідносячи з комплексом проблем, які втратили свою актуальність (пияцтво як таке, що руйнувало традиційний уклад закарпатського села). Хоча з огляду не стільки на гостроту піднятих соціальних проблем, в межах яких ще намагаються утримувати творчість І. Чендея, а на одвічну актуальність драми творчої особистості, її нереалізованих можливостей, це оповідання очевидно належить до тих, про які говорив сам І. Чендей в інтерв'ю П. Скунцю [3, 3]. У тій розмові письменник назвав твори, що так цінував і яким надавав важливого значення. Зважаючи на ті, найбільш інтимні свої зізнання, про любов до народної пісні, музики, можна зробити висновок про неабияку значущість оповідання «Цимбаланя» для розкриття чендеевського розуміння прекрасного. У публікації письменника «Від пісні і життя» він без зайвого пафосу розповів «про два джерела своєї творчості» [4, 49]. І. Чендей розкрив розуміння ним пісні і тої ролі, яку вона відігравала в культурі його краю. Життя його, як верховинця, складалося під впливом пісні, під якою він розумів не лише мелодію і слова: «під цим поняттям я розумію все прекрасне, чим багатий наш великий народ — його душевні щедроти і мрію, сердечність і емоційність, крилату фантазію і жагу до прекрасного, любов до казки і вишивки, до танка і співу, невсипущу

потребу духовного збагачення» [4, 49]. Цей ритм життя не лише його як творчої людини, а й закарпатського села задано музикою. В оповіданні «Цимбаланя» висвітлюється складна природа артистичного таланту, що є, з одного боку, «даром Божим», з іншого — випробуванням на моральну і фізичну стійкість, витривалість, перевіркою життєвих сил. Мета даної статті — висвітлення характеру героїні твору, талановитої жінки-музики, для якої усвідомлення власної обдарованості означало переживання болісного внутрішнього конфлікту.

Для І. Чендея було характерно виносити у назву твору імена героїв. Але оповідання «Цимбаланя» в цьому аспекті займає особливе місце. Це та назва, яка, за словами відомої дослідниці Г. Сириці, є номінацією особистості, що характеризує категорію антропоцентричності в тексті: в установленій ієрархії смислів твору провідна роль належить системі персонажів, центром якої є персонаж, що винесений в заголовок [2, 12]. Розвиваючи вказану думку, наголосимо, що це чи не єдиний випадок в творах І. Чендея, коли героїня має ім'я за ознакою (але такий підхід характерний для Ф. Достоєвського: «Ідіот» визначає героя за станом психічного здоров'я, «Підліток» за віком, «Брати Карамазови» за родинними стосунками). У даному випадку номінація, винесена у заголовок — це і символ надзвичайної музичної обдарованості, і водночас характеристика створеного художнього світу в оповіданні «Цимбаланя», сенс якого в тому, що музика поєднала людський світ, уже такий розмаїтий, непримиренний і навіть жорстокий у своїх уподобаннях.

Поява «Цимбалані» пов'язана з надзвичайно вишуканим відтінком поезики художності І. Чендея, що співвідносить його з відкриттями Ф. Достоєвського. Це виявилось в тому, що реальний світ весілля, того сільського буття, яке через нього проявилось, для І. Чендея — «лише відблиск, лише тіні від незримого очима» [2, 48]. «Приховане» є надзвичайно важливим, але невидимим звичайним оком, і Цимбаланя постає зі своєю таємницею. Звернемося до думки Г. Сириці: таємниця людського духу і людської зовнішності є тим, про що можна говорити лише «гадаючи», що бачиться як кризь «тьмяне скло» [2, 48], і «неземний» дар музики вражати людські душі, об'єднувати їх розкривається в оповіданні не відразу.

Відомо те, що в основі творів І. Чендея завжди лежав реальний факт, який ним щільно обживався тривалий час, щоб зрештою вилитися у художньо довершений твір. Щодо оповідання «Цимбаланя»

такі зізнання не зустрічались. Проте сам твір «підказує», що ця історія непростого життя простої селянки, але глибоко обдарованої, була однією з тих реалій верховинського життя, які він так глибоко переживав.

«Цимбаланя» номінується автором як оповідання, але є доволі значним за обсягом, до того ж структурованим на кілька частин. Основним часопростором основної дії є сільське весілля, але оповідання не обмежене лише подією, а включає в себе ретроспекцію, що проявляється у вставних епізодах оповіддю про долю талановитої музики, як і деяких інших персонажів оповідання. Зазвичай сюжет оповідання не має такої розгалуженості. І. Чендей таким нововведенням, з одного боку, руйнує жанровий канон, а з іншого — надає особливі змістовної глибини і характерологічної обґрунтованості героям твору, навіть другорядним. Оповідання побудовано у такий спосіб, що в ньому є мотив весілля як єдиного. Але це провокативна ситуація, оскільки основним мотивом все ж є оповідь про долю сільської музики, талановитої особистості, прозваної за свої таланти Цимбаланею, тобто ім'я людини похідне від музичного інструменту. Весілля, з народним оркестром і з «джазовою музикою», є своєрідним фоном, на якому розкривається її драматична доля. У зв'язку з цим І. Чендей вдається до «ахронного» викладу подій життя жінки-музики, висвітлення шляху, який вона пройшла від Цилі до Цимбалані. Все це знаходиться в глибинах тексту, кинуте немовби випадково — чи то кимось із гостей весілля, чи через спогади самої героїні, її прозріння під впливом музики.

Діонісійська стихія розкривається як її власна драма, з якої народжується її незвичайна музика, що надає специфічного змісту весіллю: об'єднує людей і піднімає статус Цимбалані. Її спостереження за грою музик, за їх поведінкою видають людину, яка живе за особливими ритмами. Для неї була очевидна та таємна мова природи, той сокровений сенс мистецтва, що «перестало бути для європейської людини «лише музикою», отримало особливу форму трансіснування, розчинилося у філософських системах, естетиці, літературі, світі уявлення, вчинків» [1, 3].

Ритм буття Цимбалані підкорений ритму народного оркестру, в якому провідна роль для Закарпаття належить скрипці. Проте доля зіграла з Цилею злий жарт. Той, хто не означений в оповіданні іменем, вручаючи нагороди на фестивалі, окреслив її Цимбаланею. Геро-

їня вважала, що це минеться, але прізвисько прижилося. Номінація жінки, схильної до гри на скрипці, іменем музичного інструменту для чоловіків розколола внутрішній світ Цилі. З нею відбулося те, що позначається ситуацією «онтичного розриву»: «У людини онтологічний дуалізм, що її характеризує, інтерпретується як відтворення онтичного розриву, тільки такого, що проходить через неї саму. Теза про онтичний розрив не протиставляє дві частини живого світу — людину в тварин, але й подвоює цю подвійність у межах уявлення про саму людину, проводячи її крізь множинність опозитивних пар: тіло/душа, раціональність/афективність, необхідність/свобода, природа/культура і т. ін. — усі вони в певному сенсі протиставляють людину самій собі» [1, 21].

Внутрішній надрив, прихований від чужих очей, ніхто не помічає крім пильного автора, який вдивляється, як Цимбаланя спостерігає за грою джазової музики, не для душі, не для злагоди весільної, а, здавалось би, для заробітку. Цимбаланя «переживала» кожний інструмент, на якому вміла грати, цьому сприяв її діонісійський стан: вона пішла до танку, і це задало ритм буття на весіллі і повернуло її до пісні, весілля ж отримало черговий діонісійський імпульс, трансформований людиною-артистом.

Стан героїні дещо контрастує з монотонністю оповіді, підсилюється деталізованим описом господарів, гостей, страв і напоїв. Маргінальний статус героїні підкреслено портретними характеристиками та описом її одягу (поношена проста свитка, темний чоловічий піджак, дивно посунута темна хустка), а також семіотикою місця, яке їй відведено на весіллі: «під шатром з-за стола на самому виході (тут завжди всідалися гості самодіяльні, некликані)» [5, 272]. Проте героїня перетворюється через свій музикальний та співочий талант: «Суворе обличчя жінки...облагороджує спів» [5, 272]. Усе наче б то відбувається в межах ритуалу, але зведеного до чисто механічного виконання дії, що вже не викликає трепету в душі. Сільська громада залишається байдужою, бо звикла до цієї несправжньої ритуальності, і ніхто не здатний зрушити це з мертвої точки. Різко змінити ситуацію може, як виявилось, лише одна людина — Цимбаланя, яка вже не вважалася селянами повноцінною, оскільки була схильною до пияцтва. Але саме вона зберегла в свідомості і в душі справжній зміст весільного ритуалу, що об'єднує людську громаду в один великий людський рід. Це було можливо лише через музику.

На різних рівнях творення образу письменник простежує маскулінізацію героїні. Душевна драма призвела до зниження самооцінки Цилі, що виявляється в недбалому ставленні до власного зовнішнього вигляду. Вона одягнена в «поношену просту свитину, у вибілену не тільки сонцем, але й дощами легеньку блузку, в темний піджак з широкого чоловіцького плеча й таку ж темну хустку» [5, 270–271]. Цей одяг письменник називає «ветхим, не для весіль і для свят» [5, 272]. Неуважність до власного вигляду свідчить про порушення внутрішньої цілісності, а чоловічий одяг надає їй маскулінічних ознак.

Значення цієї, на перший погляд, незначної деталі підсилюється подальшими нашуваннями. Пильне око письменника помічає «очоловічення» героїні в її міміці, жестах, поставі, фізичній силі. «Нежіноча суворість» [5, 271], що холола на її обличчі, свідчить про перенесені душевні травми. Душевні рани жінки письменник підкреслює фізичним дискомфортом, що спочатку заважав їй співати: «прокашлялася перед співом, *ніби щось стискало горло*»; «...поклала руку на груди, *мов тисла біль*» [5, 271].

Подібність Цилі до чоловіка простежується у її значній фізичній силі та витривалості: «Косила. Не кожен добрий косар міг би з нею позмагатися. Хто полем не проходив, де вона стелила й стелила трави, ставав і заглядався» [5, 287], а в «батьковій кролячій вушанці була схожа на доброго парубка» [5, 271]. Ця маскуліність є лише маскою, за якою ховається тонка й глибока натура жінки, що грала на всіх існуючих в оркестрі інструментах. Її драма багатогранна і включає в себе як жіночу, так і мистецьку нереалізованість героїні. Першу письменник певним чином пов'язує із талантами Цилі, що не відповідали патріархальному уявленню про жінку, кидали виклик звичаям: «У жінки талант до чоловіка та дітей. А ще до кужеля та кросен! Бо це суджено їй самим небом на землі!» [5, 277]. Автор сам говорить, «з давнини Верховина не знала жінки, якій би скорилася трембіта» [5, 282]. Проте талант надавав їй силу та кликав у великий світ. Жалюючи самотнього старого батька, Циля звужує собі рамки цього світу.

Іншу лінію драми героїні прозаїк пов'язує з негараздами в особистому житті. Він поетично зображує стосунки Цилі з Петром, що подарував їй скрипку. Подарований коханим інструмент набуває рис образу-символу співочої душі героїні. Причину того, що Циля її втратила, персонажі оповідання пов'язують з її бажанням особистого щастя: «Та вона свого струмента занапастила... Бо цигана хотілося» [5, 278].

Персонажі твору засуджують її за зв'язок з циганом, який украв дорогу серцю річ та часто наставляв жінці синців. Письменник проводить думку про неможливість для представниці слабкої статі мати щастя в особистому житті й водночас реалізуватися згідно з своїми талантами. Такі звички героїні, як паління цигарок та пиятику, можна трактувати з кількох позицій. По-перше, це маскулінізує жінку, адже є викликом чоловічого світу, а по-друге, свідчить про спроби якимось заглушити душевну драму. Якщо на палінні героїні автор не акцентує, то алкоголізм талановитої скрипальки викликає душевний біль письменника. Іван Чендей неодноразово торкався теми пияцтва: в оповіданнях «Преображенна Маріка», «Теплий дощ», «Зозулька», в романі «Скрип коліски». Згідно з народною мораллю, чоловікові не гріх перехилити чарку, а для жінки — це табу. Що стосується чоловіків-алкоголіків, І. Чендей зображує їх гротескно, основну увагу приділяючи не стільки особистим причинам цього явища, скільки ставленню суспільства до таких людей та родинним трагедіям. У «Цимбалані» письменник додає епізодичний образ сільського пияка Юри Каптюженого: «В селі тільки десь пилося і розливалось, Каптюженого кликали чи не кликали, сам уявлявся... На перших разях чув скутість, зиркав непевно по сторонах, а тільки до чарки наливали йому, як вельми діловито і без зволікань випивав... Хтось на Каптюженого косився і морщився, хтось його мав не вартим ламаного шеляга» [5, 274]. Автор та персонажі ставляться до нього як до непотребу. Жінка ж п'яниця, крім того, що є суспільною аномалією, в художньому світі Івана Чендея піднімається до символу-насмішки над патріархальною мораллю та ознакою руйнації гармонії. Марися з «Народних гулянь» та Маріка з «Преображеної Маріки» показані письменником жалюгідними і нищими: «Певно волів помовчати і не повертатися до тої нещасної, пропитої селянки Марисі, що тинялася, валялася по корчмах у принизливому чеканні, що хтось налле, коли ні, бодай залишить недопите» [5, 175].

Ситуація з Цимбаланею набагато складніша. Її пияцтво є наслідком драми нереалізованого таланту. Ставлення письменника до цього явища змінюється протягом оповіді. Він виступає в ролі стороннього спостерігача, і тут його позиція близька до позиції читачів, які лише знайомляться з героїнею і не знають її. Кілька коротких фраз, які І. Чендей вкладає в уста безіменних епізодичних персонажів, характеризують не лише тодішній стан Цилі («П'яна!»), а й відзначають те, що це трапилося не вперше («Вже встигла!») [5, 271]. Проте слова

автора після цих двох реплік дають підстави не тлумачити персонажа однобоко: «...І тут мимоволі довелось похвилюватися, чи жінка в поношеній одежі кепкування не почула» [5, 271]. Отже, це не звичайна п'яничка на весіллі, а важлива людина, на яку покладено певну місію. Саме тому письменник підкреслено поновлює відчуття психологічної напруги, інтригує читача: «Напруженість охопила всіх...Потихли музики джаз-оркестру.. Баяніст замовк» [5, 271]. «Стосунки» Цимбалані з чаркою є досить неоднозначними. Помітне своєрідне роздвоєння особистості: одна частина прагне заглушити всі почуття хмільним (письменник словами інших персонажів називає цю «стопротоцентвою»), а інша відчуває і розуміє всю антиприродність і гидоту цього, а тому соромиться: « — Пий! Заробила! — Юра з такою зухвалою наказовістю тикав горілкою до *розгубленої* Цимбалані, що жінка *мимоволі відступила*» [5, 273]. Письменник ставить до випивки як до одержимості злим духом, цей мотив набуде свого символічного розвитку. Тонка душа головної героїні теж це відчуває: «Перед тим, як піднести склянку до зниділих уст, так глибоко вдихнула повітря, мов належало їти надовго під воду» [5, 273]. Водночас вона розуміє, що не може опиратися. Щось мазохістське є в тому, як героїня споживає горілку: «...Цимбаланя так повільно-солодко...смоктанула, наче в цьому і був великий смак і такий же великий смисл випивання...Вона отой напій поволі-поволі пропускала тоненькою цівочкою крізь зуби, вбираючи *жахливу радість*» [5, 273]. Щоб підкреслити останній оксюморон, письменник використовує риторичний вигук, який він адресує чи то гостям на весіллі, чи то читачам: «Відвернути очі!» [5, 273]. Прозаїк також зупиняється на диявольській силі музики, що її творить захмеліла Циля, коли вона «мигцем хмільне ковтала й тішила далі. А хтось знову пригощав її, коли скрипка *шаліла*. І все тут шаліло з її завзятої волі в танцюючому *щедрому немилосерді* — під її скрипку не *танці*, а *згуба*» [5, 287]. Автор називає скрипку в її руках *сатаніючою*.

Непересічність та диво таланту героїні письменник доводить протягом всього оповідання. Він використовує екскурси в минуле Цимбалані, щоб простежити народження та розвиток її здібностей, «здатність до дивотворення». Коли вона в дитинстві грала на листку, то «той листок їй корився» [5, 279], була майстром пташиного співу. Письменник показує облагороджуючу дію мистецтва на людину — як на реципієнта, так і на творця. Він простежує зміни у зовнішності Цилі, яка поринула у ейфорійний стан творення краси: «Цимбала-

ня задумливо приплющила повіки, мов була вся не тут... бо нічого не воліла бачити, окрім того, що в уяві ураз виникало й малювалося їй. Суворе обличчя жінки вмить такої ласкою, повнотою щедроти світилося, коли й сама вона мінялася до краси» [5, 272]. У її грі на музичних інструментах присутні чари злиття з ними: «Циля немовби ураз зливалася зі своєю скрипкою всіма радостями і всіма жалями, через це її скрипка і сама розливала радості та жалі» [5, 283]. Значення музики та співу для героїні протягом твору змінюється, відповідає неоднозначності образу Цилі та оксюморонності зображення. Екскурс у минуле ставить знак рівності між скрипкою та душевною прив'язаністю головної героїні: музика душі вилілася у мелодію скрипки, подарованої коханим. Для Цимбалані, що грає на весіллі та з «жахливою радістю» випиває чарку, музика є синтезованою сублимацією власної нереалізованості не лише як матері, дружини та коханої жінки (так найчастіше тлумачиться це явище), а й як нереалізованого таланту. Сублимовані в музиці почуття та покликання, що вилилися у внутрішню та зовнішню маскулінізацію та призвели до маргінального становища героїні, дають підстави визначити її стан як невротичний.

Цимбаланя — втілення діонісійського духу, що через музику виражає життєву силу і об'єднує громаду в ритуальних подіях. Артист приречений до маргінального існування в суспільстві, оскільки його натура не піддається ритму буденного життя, а свята бувають лише епізодично. Обмежена самореалізація зумовила і особистісні зміни. Цимбаланя призвичаїлася до алкоголю, що створює ілюзію свободи, необтяженості, жінка набула маскулінних рис у зовнішності: збайдужіла до свого вигляду, стала носити чоловічий одяг, посуворіла обличчям. Дивність героїні насторожує і відштовхує від неї громаду, але змушує поважати за талант, що дозволяє урочистостям стати справжнім святом, втілити ритуальну мету — наблизитись до світу сакрального. Риси діонісійської особистості доповнені в героїні характеристиками митця вагнеріанського типу, який колосальну напругу, романтичний конфлікт втілює у складному словесно-звуковому комплексі. В оповіданні вагнерівська «симфонічність» представлена поліфонізмом народного ансамблю, всі ролі якого освоєні Цимбаланею. У її мистецтві простонародне поєднується з витонченим, створюється ефект «подвійного бачення» (Ніцше). Артистизм героїні набуває рис синдрому, в основі якого — глибока внутрішня незадоволеність, «неспівпадіння із собою», нереалізованість жінки, митця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней / [в пер. и под ред. С. А. Мальцевой]. — СПб. : Пневма, 2003. — 880 с.
2. Сырица Г. Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского / Г. Сырица. — М. : Гнозис, 2007. — 408 с.
3. Скунець П. Патріархальний чи патріарх? Спроба прочитати Івана Чендея в рік його 80-ліття / П. Скунець // Дзвін. — 2002. — № 5–6. — С. 139–141.
4. Чендей І. «Від пісні і життя». Письменницькі роздуми / І. Чендей // Радянське літературознавство. — 1966. — № 12. — С. 49–55.
5. Чендей І. М. Вибрані твори: в 2 т. / І. М. Чендей — К.: Дніпро, 1982. — Т. I: Оповідання. Птахи полишають гнізда: Роман. — 623 с.

Стаття надійшла до редакції 20 лютого 2015 р.

УДК 82—94.82091+74.01/09

Илона Дорогань

**МАРИЯ БАШКИРЦЕВА:
ПРОБЛЕМА АВТОМИФОЛОГИЗАЦИИ**

В статье анализируется аспект автомифологизации в «Дневнике» М. Башкирцевой как важная составляющая мифа о художнице.

Ключевые слова: миф, личный миф, дневник, автомифологизация, маска.

У статті проаналізовано аспект автоміфологізації у «Щоденнику» М. Башкирцевої як важливий компонент міфу про художницю.

Ключові слова: міф, особистий міф, щоденник, автоміфологізація, маска.

The problem of automythologization in the M. Bashkirtseva's «Diary» is analysed in this article as an important part of the myth about the artist.

Key words: myth, personal myth, diary, automythologization, mask.

Научные изыскания в области творческого наследия французской художницы и писательницы русского происхождения М. Башкирцевой активизировались с 80-х годов XX века, после того как был обнаружен полный рукописный текст ее «Дневника». Сегодня это произведение является одним из известнейших в своем жанре, но до сих пор мало исследованным. Ученые ориентированы главным образом на выявление биографического содержания (Б. Дидье, Ф. Лежен, Ф. Симоне-Тенан, М. Михеев), на текстологические уточнения (Л. Конз), наметилась тенденция к изучению мифа о М. Башкирцевой, который сложился в общественном сознании после резонансной публикации ее «Дневника» (Б. Дебрабандер-Дескамп, К. Коснье, М.-Э. Шартье). Но аспект автомифологизации, отчетливо прослеживающейся в дневнике, остается вне поля зрения литературоведов, хотя именно специфическая авторская самопрезентация представляется одной из важнейших составляющих мифа о художнице. Именно проблеме автомифологизации М. Башкирцевой при помощи «Дневника» и посвящена данная статья.

Один из подходов к изучению житнетворческого мифа был актуализирован историком Г. Кнабе в рассуждениях о структуре общества, отражаемой в культуре, которая всегда состоит из «индивидов, самопроизводящих себя в процессе повседневной практики, и из надындивидуальных форм и представлений, основанных на обобщении этой практики и регулирующих поведение этих индивидов в процессе

той же практики [7, с. 7]. А философ Я. Голосовкер подчеркивал связь между житнетворчеством, мифом и духовным созиданием: «Есть жизни, которые таят в себе миф. Их смысл в духовном созидании: в этом созидании воплощается и раскрывается этот миф. Творение такой жизни суть только фазы, этапы самовоплощения мифа. У такой жизни есть тема. Эта тема сперва намечается иногда одним словом, выражением, фразой. Это слово и выражение суть только пуант или ядро словесного контекста, пятно на фоне. Затем тема развивается (красной нитью). Фраза может превратиться в этюд, брошенный намек — в явный сюжет. Так возникает мифотема» [3, с. 17].

Внимательное чтение дневника М. Башкирцевой убеждает в изначальной нацеленности автора на мифотворчество — не в смысле введения в заблуждение читателя, а в смысле моделирования собственной жизни, реализации житнетворческих установок в определенных культурных формах.

Истоки мифологизации в художественной практике конца XIX — начале XX века связаны с возникновением новой ментальной модели европейской культуры. В ее основе — иррациональное мышление, тенденция к синтезу искусств, эстетизации действительности. Формируется неомифологическое сознание, особенно ярко заявившее о себе в творчестве символистов, декадентов. Хотя наследие Башкирцевой и не относится к практике указанных направлений, его установки во многом коррелируют с установками модернистских экспериментов, и не случайно «Дневник» М. Башкирцевой стал популярным чтением именно в модернистской среде (Л. Гуревич отметила необычайное увлечение Башкирцевой как во Франции, так и в России в начале XX века: «Во многих городах устраиваются чтения, посвященные Башкирцевой. «Дневником» зачитывается и молодежь, и люди многоопытные, творцы. Репин, Брюсов, Хлебников поражаются беспримерной искренности молодой художницы» [5]).

Неомиф моделирует личность художника, его самопрезентацию, стиль поведения и собственно художественного творчества.

В «Дневнике» М. Башкирцевой личность автора является и объектом, и субъектом мифологизации. При этом в рамках произведения можно выделить несколько довольно устойчивых моделей-ориентиров, в которые автор вписывает свой «психологический портрет». Культура конца XIX века актуализировала образ романтика. Башкирцева наделяет себя чертами «романтической героини», в первую оче-

редь — исключительностью. Разрабатывается типаж индивидуалиста, мятежной души, бросающей вызов обществу. Некоторые объективные факты биографии вполне располагали к такой «романтизации»: семья Башкирцевых не была принята в наиболее уважаемых кругах русских эмигрантов из-за сомнительной репутации некоторых ее членов, а тщеславие молодой одаренной натуры требовало обязательного социального признания (мало того, социального признания требовала та часть ее личности, которая принимала необходимость замужества — уважаемого и перспективного, но невозможного в статусе «двусмысленном» для невесты на выданье).

Сама жизнь, телесный и духовный облик героини представляется как объект творчества или произведение искусства: *«С тех пор как сознаю себя — с трехлетнего возраста... — все мои мысли и стремления были направлены к какому-то величию. Мои куклы были всегда королями и королевами, все, о чем я думала, и все, что говорилось вокруг моей матери, — все это, казалось, имело какое-то отношение к этому величию, которое должно было неизбежно прийти»* [1, 10].

Жажда признания — едва ли не главный творческий двигатель для этой личности: *«Я создана для триумфов и сильных ощущений, — поэтому лучшее, что я могу сделать, — это сделаться певицей. Если Бог поможет сохранить, увеличить и укрепить мой голос, — тогда я смогу достигнуть триумфа, которого так жаждет душа моя. Такою, какова я теперь, я имею мало надежды на его [герцога Гамильтона] любовь, он даже не знает о моем существовании»* [1, 14].

Рефлексия автора в сочетании с гиперболизированным тщеславием способствуют мифологическому «разрастанию личности»: *«Если я умру молодой, скоро и — по несчастью — не успею сжечь этот дневник, скажут про меня: «Бедное дитя! Она любила, и отсюда ее отчаянье!» Пусть говорят, я не буду доказывать противного, потому что — чем больше я буду говорить, тем меньше мне поверят»* [1, 52]. Самолюбование в подобных случаях выглядело бы анекдотичным, если бы не искреннее отчаянье, соскальзывающее в иронию. Аналогично оценивается внешность *«Сегодня я в моем допотопном платьице, в короткой юбочке и бархатном казаке... это очень мило. Я думаю, это потому, что я умею носить платье, и потому, что у меня хорошие манеры... Хотела бы я знать, почему на меня смотрели; потому что я смешна или потому что красива»* [1, 17]. Описание собственных платьев и причесок соприсутствует рядом с рассуждениями нравственного или ин-

теллектуального характера, с восторгами по поводу флорентийской архитектуры или философии И. Тэна и т.п.: «Я надеваю пеньюар и читаю своего любезного друга Плуларха» [1, 42]. События обыденные, внешне незначительные, предстают в дневнике как сверхважные, единственно имеющие смысл.

Такая «непоследовательность», тем не менее, концептуальна: еще в начале своей книг автор заявляет о своем желании воспроизвести максимально точный документ — фотографию жизни женщины [1, 52]. Для читателей, конечно, стала неожиданной и шокирующей откровенность, неприкрытость образа, объединившего самые разноречивые качества: заботу и доброжелательность по отношению к близким, любовь к искусству, способность восхищаться чужим талантом, колоссальное трудолюбие, интеллектуализм, эгоцентризм, доходивший до эгоизма, сверхамбициозность, высокомерие. Но между этими крайностями очевидно «поле высокого напряжения» — творческого поиска себя истинной. О. Кривцун, исследуя сложность творческого сознания художника, рассматривает творческий акт в качестве самоотождествления и «плавающей идентификации»: «В момент перевоплощения, очевидно, происходит некое «свертывание» Я-сознания, переход его в пассивное существование, с позиций которого творец воспринимает активность своей мысли как некоего Другого, наделенного над ним опасной властью... по-настоящему активным импульсом в любой момент творчества является отношение, а не собственное «Я» художника» [9, 104].

Так и не вышедшая замуж Башкирцева, угасшая «на выданье», пережила несколько бурных романов, более воображаемых, чем реальных, почвой для которых стали светские мероприятия и флирт с молодыми людьми. В любовных эпизодах дневника Башкирцева предстает в образе «романной героини», которая с головой готова погрузиться в чувство, несдержанно-восторженна, кокетлива, но всякий раз завершает историю «разбитым сердцем». Очевидно, что героиня оказалась не только заложницей банальных романских схем, развенчанных еще Флобером, но и реальной социальной ситуации, сложившейся категорически не в пользу девушки, которая не готова презреть социальные условности. Болезненный любовный опыт переваривается в сознании истинной художницы: на последних страницах дневника, почти перед смертью, она приходит к единственно возможному для себя выводу: «Любовь открывает простор иллюзиям,

но что за беда? То, что представляется существующим, — существует!» [1, 431].

Личный миф Башкирцевой транслируется и через образ «женщины-загадки», «дамы в маске» (театральность — один из основных механизмов в создании неомифа рубежа веков). Этот образ по-своему уравнивает образ шокирующей откровенности. Костюмированные балы, карнавалы (особенно итальянские) — любимое развлечение героини дневника. Это не только повод нарядиться в красивый костюм, но и сделать хоть полшага, переступая те социальные условности, которые неизменно ограничивают ее устремления в «будничной» реальности. На маскараде в поведение художницы органично входит игра, в которую она погружается с гораздо большей наивностью, чем признается в собственном тщеславии: *«Я очень боялась и не смела ни с кем заговорить, но все мужчины окружили нас, и я кончила тем, что взяла под руку одного из них, которого никогда и в глаза не видела. Это очень весело, но я думаю, что большинство меня узнало»* [1, 60]. Маскарад — возможность быть и собой, и не собой одновременно, для человека уязвимого и самолюбивого — удобнейший способ отказаться от собственного слова или поступка, сославшись на «игровые» правила праздника. Карнавально-маскарадный хаос позволяет расширить границы чисто женского поведения и получить новый женский опыт без особого морального ущерба: *«Я видела мужчин только на бульваре, в театре и у нас. Боже, до чего же они меняются на маскированном бале! Такие величественные и сдержанные в своих каретах, такие увивающиеся, плутовские и глупые здесь!»* [1, 60]. Определенное место в дневнике отводится и описанию анонимных эпистолярных розыгрышей, продолжающих маскарадную тему. Это своеобразная претензия на любовный роман (потенциальное приключение) и одновременно романтический вызов скрытой под маской «дамы в балам» или «дамы в черном» (ее любимые образы в маскараде). Такой розыгрыш становился настоящим экзаменом для избранника вроде тех, которые предполагались в «рыцарские времена» — испытания на достоинство. Пробовавшая перо в области рыцарских романов, Башкирцева сама вызывала на состязание, сама интеллектуально и психологически «сражалась» с испытуемыми, но ни один из «конкурсантов» не доказал своей состоятельности — кавалеры не выдерживали натиска и не всегда понимали правила игры. Показательно, что одним из таких «испытуемых» в 1884 году стал ее любимый писатель Ги де Мопассан,

но эта история осталась не освещена в дневнике, тогда как в других розыгрышах автор сознается. Можно лишь предполагать, почему этот эпизод не попал в «документ-фотографию» (как назвала Башкирцева свой дневник), возможно, слишком болезненным было разочарование художницы. Мопассану было предложено анонимное общение с «маской», то принимающей облик сентиментальной институтки, то синего чулка, извергающего древние цитаты, то циничной охотницы за приключениями. Писателю, утомленному почтой от анонимных воздыхательниц, импонировал наиболее понятный и комплиментарный для него образ «незнакомки» — кокетливой хорошенькой женщины, и он стал настаивать на личной встрече [2]. Романтическая натура Башкирцевой требовала прежде всего духовного общения, «не взирая на лица». Ведь для того и выбран был «гений». Этот конфликт «желаемого и действительного» словно под копирку из литературного произведения был перенесен в личную биографию и стал частью «личного мифа» Марии Башкирцевой.

Образы, очерченные выше (романтической героини, героини любовного романа, загадочной незнакомки), можно считать определенными культурными клише, использованными автором дневника в жизнетворческих и мифологизаторских целях. Но кроме них дневник демонстрирует и ряд культурных мотивов, которые превращаются в определенные индивидуальные «мифотемы». Прежде всего, это мотив «героя» и «героического» и мотив преклонения перед прошлым (культурный пассеизм). Эти две темы красноречиво сплетаются в цитате: *«Рим поглотил Грецию, родину цивилизации, искусств, героев и поэтов. Все, что с тех пор было построено, изваяно, придумано — разве это не подражание древним?»* [1, 129]. Героическое для Башкирцевой — одна из обязательных характеристик совершенного. В осознании совершенства художница совмещает эстетическое и этическое:

«Совершенная красота освобождает от всяких стеснений и заставляет забывать все... Геройский поступок, который в минуту его совершения оставляет в чувствах место чему-нибудь кроме удивления — не есть поступок безусловно героический. Нужно, чтобы то, что вы видите или слышите, было достаточно возвышенно, чтобы наполнить всю голову, тогда оно будет бесконечно могущественно» [1, 232].

Очевидно, что указанный тезис помогло сформулировать внимательное чтение античной классики — как философской, так и поэтической и вдумчивое изучение римской истории.

Среди исторических персонажей, овеянных истинной героической славой, такой желаемой для самой художницы, наиболее близкими и привлекательными оказываются Наполеон Бонапарт и Жанна д'Арк. Биографию Наполеона Мария затвердила на память сама и даже беллетристически переложила ее для своего слуги-негритенка, а потом умилялась, слушая его «воспроизведение». Наполеон и его эпоха — самое «свежее» для XIX века отражение римской истории. Доблести республики, блеск и величие империи — правление Наполеона воспроизвело эти «мифы» как в политике, так и в искусстве, что способствовало мифологизации самого Бонапарта.

Жанна д'Арк — исторический персонаж, не менее вдохновлявший Башкирцеву на мифотворчество. В ней привлекала не только масштабность деяний, но прежде всего то, что героизации удостоилась женщина, и то, что эта женщина была невероятно молода (фактор времени, возраста для угасающей художницы был очень важен). Жанна воплотила в себе два начала — мужское и женское, часто соперничавшие в характере Марии.

К концу XIX века уже сформировался целый ряд мифов об Орлеанской Деве, имевших политический, религиозный, культурный характер. Собственно героизация спасительницы Франции началась в конце XVI века, под влиянием итальянского гуманизма (в разрез с неоднозначной оценкой церкви). «На месте набожной пастушки возникла весьма активная героиня, которую авторы [историографы] уподобляли не библейским святым, но Камилле, Пентисилее, Афине Палладе» [14, 38]. В XIX веке героический образ Жанны, померкнувший в свете рационалистской критики (Вольтера в т.ч.), снова актуализируется в культурном сознании французов. Образ Жанны — народной героини наконец совпадает с образом святой, к 1920 году этот факт подтверждается официальной канонизацией.

В 1880-е годы мифом об Орлеанской Деве вдохновляется друг и наставник Марии Башкирцевой живописец Ж. Бастьен-Лепаж. На страницах дневника отажено восхищение и героиней, и мастерством любимого художника. В текст введен экфрасис картины Лепажа, представленной в салоне:

«Жанна д'Арк, настоящая крестьянка, облокотившаяся на яблоню, держит одну из веток левой рукой, которая написана чудесно. Правая рука свесилась вниз. Это замечательная вещь. Голова закинута, шея вытянута и глаза ни на что не смотрят, ясные, дивные; голова изумитель-

но ефектна; это настоящая крестьянка, выросшая среди полей, она ошеломлена, она страдает от своего видения...» [1, 316].

Для Марии Орлеанская Дева — пример героя, воплощающего духовный аристократизм. Не по праву рождения, но по праву подвига.

Мечты и рассуждения молодой художницы соотносимы по настроению и по времени с идеями Т. Карлейля или Ф. Ницше (оба — знаковые фигуры для европейской культуры второй половины XIX века).

В книге Т. Карлейля «Этика жизни. Трудиться и не унывать» содержится характерная глава «Люди и герои», в которой мыслитель формулирует свою концепцию героического: «Богатство мира состоит именно в оригинальных людях. Благодаря им и их творениям мир есть мир, а не пустыня... Можно возразить, что я проповедую «поклонение героям». Если хотите, да, — друзья, но поклонение прежде всего должно выразиться в том, что сами мы героически настроены» [6, 329]. Английский философ противопоставляет «холопский мир» и «мир героев». И первый должен преобразовываться во второй силами равнодушных людей. По его убеждению, герои — искренни, дерзновенны, свободны, трудолюбивы и благородны. Хотя книги Т. Карлейля не входили в круг чтения молодой художницы (по крайней мере, она не упоминает его в своем произведении), но очевидны типологически близкие позиции, спровоцированные общим состоянием культуры на пороге «сумерек богов». Именно у Ницше метафорический концепт «сверхчеловека» приобретет наибольшую категоричность и отчетливость, знаменуя всплеск индивидуализма, попытку стимулировать угасающий дух секуляризованной культуры. Новая личность освобождается посредством самотворения — овладения ею же своими пробужденными иррациональными силами [12, 931]. Башкирцева, как истинное дитя времени, живет мифами, питающими эпоху социальных катаклизмов, которую точно охарактеризовала В. Раздольская: «Любая эпоха несет в себе противостояние старого и нового, но в XIX веке оно приобретает особую остроту и обнаженность как в социальной, так и в культурной сфере... Французская буржуазная революция открывает эту новую эпоху общественных потрясений, за ней последовала реакция и в самой Франции, и за ее пределами. В дальнейшем новые революционные взрывы сменялись во многих странах полосами социальной депрессии... Превратности исторического развития и драматические перипетии общественных

и индивидуальных судеб неизбежно становились предметом творческого внимания» [13, 11–12]. В этих событиях значительная роль отводится уже имеющимся, постоянно обновляющимся и вновь создаваемым общественно-историческим мифам с их идеей ценности человеческой личности, гуманной (не гуманистической) [13, 15].

Историк и культуролог Г. Кнабе, исследователь античных общественно-исторических мифов, от которых тянется нить к Новому времени и с которыми идентифицировала свое бытийственное, культурное и творческое состояние Башкирцева, отметил, что они (мифы) «представляют собой особую универсальность истории. Они возникают от того, что никакое общество не может существовать, если основная масса его граждан не готова выступить на его защиту, спокойно подчиняться его законам, следовать его нормам, традициям и обычаям, если она не испытывает удовлетворения от принадлежности к его миру как к своему» [8, 429]. По его мнению, «эмпирическая действительность как она есть никогда не дает такого убеждения... поскольку она никогда не совпадает с той, какую хотелось бы видеть, и интересы каждого никогда не могут просто и целиком совпадать с общими» [8, 429].

Как отмечалось выше, Башкирцева — человек, укорененный в высокой культуре прошлого. Это почва, питающая ее амбиции, и источник образцов для идеалиста, для художника уловившего «идеальность» (совершенство/завершенность) прошлого. Автор дневника — пассеист, для которого переживание готовых форм сродни творчеству и становится личным духовным событием. Оторванная в силу обстоятельств от русской культурной среды, еще будучи подростком, Мария определяет для себя ориентиры в литературе, философии, изобразительном искусстве. Она читает по-французски, по-итальянски, по-гречески, изучает латынь. В кругу ее интересов — и натуралисты, и позитивисты, и Байрон, и Сюлли-Прюдом... Но основной источник знаний и впечатлений — античное наследие. Знаки античной культуры «вчитываются» автором дневника в разнообразные ситуации собственной жизни — от житейски обыденных до экзистенциально принципиальных. Греческая и римская философия и история — едва ли не каждодневное занятие. *«Я занимаюсь чтением Тита Ливия. Рассчитываю делать это каждый вечер, мне необходимо познакомиться с историей Рима»* [1, 272]. Римская история для нее — основной источник тех героических персонажей, вокруг которых возникает ореол

мифа, без которых культура невозможна и которые, по утверждению Г. Кнабе, «ценой жертв и подвигов одолевают первичный хаос, побеждают и изгоняют ранее владевших миром чудовищ и добывают для народа блага цивилизации» [7, 46].

Знание греческой классики позволяет автору дневника переживать гомеровские страсти, живо воображая покорение Трои и делать едкие замечания на театральные темы: *«Давали отрывки из Аристофана, в ужаснейших костюмах и с такими чудовищными сокращениями и переделками, что было просто гадко смотреть»* [1, 281]. Чтение философских текстов признается необходимой дисциплиной ума. В последние дни жизни Мария изучала Лукреция: *«Для того, чтобы понять все, требуется большое напряжение ума. Эта вещь должна читаться с трудом даже теми, кто привык возиться с такого рода предметами. Я все поняла, моментами оно ускользало, но я возвращалась и заставляла себя усвоить»* [1, 431].

В то же время художнице претит обывательское преклонение перед прошлым, лишенное понимания характера, духа произведения. Так, восторгаясь натурой живой улицы, Башкирцева иронизировала:

«Боже мой, до чего интересно — улица!.. вызвать к жизни всех их, вернее, схватить жизнь каждого из них [прохожих]! Делают же художники какой-нибудь «бой римских гладиаторов», которых и в глаза не видели, — с парижскими натурщиками. Почему бы не написать «борцов Парижа» с французской чернью? Через пять-шесть веков это сделает «античным», и глупцы того времени воздадут такому произведению должное почтение» [1,433].

Чувственная, страстная и противоречивая артистическая натура нуждалась в наставлениях, которые не могли обеспечить гувернантки и учителя, она черпала их у Горация и Тибула, вдохновлялась стоицизмом Эпиктета, пытаясь противостоять социальному неприятию: *«Я нахожу, что в дружбе надо быть стоиком. Вы получаете толчок, и вы не можете удержать проявление удивления или страха — это не от вас зависит; но от вас зависит — не покоряться первым чувствам»* [1, 116].

Именно эта связь с прошлым помогала молодой художнице осваиваться в непростом, а порою и враждебном настоящем, привить себя в почве неродной и в итоге осознавать себя как часть этой освоенной среды. Труд «самовоздвельвания» дал плод — привередливый парижский свет признал ее кумиром, посмертные исследования наследия определили его как часть французской культуры. Башкирцева стала

своеобразным знаком «переходности», во-первых, из одной культуры в другую, во-вторых, из одной эпохи в следующую. Русская дворянка, воспитанная на этикетных стандартах светского общения, попадает в среду, где соотечественники держат с ее семьей дистанцию, а собственно французская культурная среда находится в фазе кардинального пересмотра ценностей, формировании эстетики декаданса и символизма. «Светское общение как основной элемент, образующий стиль жизни в девятнадцатом веке, был постепенно утерян. Исчезло искусство светской беседы, и вместе с ним — исчез салон как центр творческих дискуссий. Понятие «дама» осталось в прошлом, дама превратилась в женщину» [10, 6]. Как отмечают культурологи, уже к середине XIX века смысл понятия «свет» во французском обществе существенно меняется: «Главным критерием светскости становится роскошь», «залогом светскости становится известность» (знатность, артистический талант, «умение завязать галстук и носить трость»), а также «миссия культурная» — «смягчение нравов» [11, 8]. При этом право на творчество продолжает оставаться мужским приоритетом (личность Жорж Санд — одно из исключений, но в этот период оказывается в тени, и что характерно, — не включается в парадигму безусловных авторитетов Башкирцевой, вероятно, поскольку литературный талант такого типа мало привлекал художницу, а миф оказался недоступен из-за малоосвоенности среды и из-за того, что находился в фазе разложения, деактуализации к концу 1870-х годов. Но «потребность» в новом женском мифе явно присутствовала, чему способствовали появившиеся институты эмансипации — вроде академии Жулиана; этим культурным ожиданиям и соответствовала натура Марии.

Освоению Башкирцевой французской культурной среды способствовали некоторые составляющие русского дворянского быта и воспитания. Основным языком общения оказывается привитый с рождения французский, он же — язык «Дневника», написанного с пониманием того, что будет опубликован во Франции, обращенного к французскому читателю. Личность, обладающая живым умом, жаждущая знаний и творческой реализации, стала своеобразным отражением процессов, происходящих во французском обществе и культуре. «Дамский» мир уходит в прошлое. Семейный быт для творческой души кажется пропастью: *«Неужели моя бедная молодая жизнь ограничится столовой и домашними сплетнями. Женщина живет от*

шестнадцати до сорока лет. Я дрожу при мысли, что могу потерять хоть месяц моей жизни» [1, 126]. Гораздо привлекательнее и ближе — уют библиотеки, а потом — мастерской художника.

«Я имею понятие обо всем, но изучила глубже только историю, литературу и физику, чтобы быть в состоянии читать все-все, что интересно. А все интересное возбуждает во мне настоящую лихорадку.

Ни одной живой души, с которой можно было бы обменяться словом. Одна семья не удовлетворяет шестнадцатилетнее существо, особенно такое существо, как я» [1, 126].

В характеристиках, которые она дает самым близким людям, просматривается нарастающая отчужденность: *«Дедушка человек образованный, но старый, слепой и раздражающий»* [1, 126]; *«у мамы много ума, но мало образования, никакого умения жить, отсутствие такта...»*; *«тетя немного более развита»* [1, 126].

Со временем это отчуждение становится все более ощутимым, откровенным: *«За обедом у нас, как почти ежедневно, много народу. Я прислушиваюсь к разговорам и говорю себе, что вот ведь все эти люди только и делают всю свою жизнь, что говорят глупости»* [1, 385]. Время, когда встреча с домочадцами за обеденным столом доставляла радость от общения, безвозвратно ушло.

Что могло заменить отчужденность в семье? Для женщины 1880-х, уже не «дамы», с огромным творческим потенциалом, с весьма честолюбивыми планами — войти в артистические круги, был лишь один выход — оставить семью. Но Башкирцева не могла этого сделать и по состоянию здоровья, и по причине сильной привязанности к самым близким людям, о чем свидетельствуют записи о смерти бабушки. Она пыталась совместить несовместимое. Мечта об избраннике, семье сменяется целью покорить Париж своим искусством. Мария посещает не светские салоны, а художественные мастерские, гуляет по улицам и переулкам Парижа: *«Была в квартале Ecole de Medecine, искала различные книги... Я в восторге; улицы были полны студентами, выходящими из разных школ: эти узкие улицы, эти инструментальные лавки, одним словом, все... А! черт возьми, я поняла обаяние Латинского квартала»* [1, 243]. Постигая Париж, она меняется и становится более целеустремленной, хотя *«оболочка чертовски женственная»* [1, 243], меняется модель поведения и стиль в одежде: *«Я обожаю бывать у книгопродавцов и у людей, которые принимают меня благодаря моему скромному костюму за какую-нибудь Бреслау; они смотрят на меня с*

какой-то особой благосклонностью» [1, 243]. Художница дифференцирует Париж «чужой» и «свой». С одной стороны, «люди светские, иначе говоря, люди буржуазные», с другой — «наши», т. е. творческая богема, в которую входят представители разных сословий, но их объединяет то, что они урбанисты, порождение городской культуры. Дух Парижа был тонко уловлен не только на страницах дневника, но и в ее живописи, в череде легко узнаваемых французами образов.

В мире М. Башкирцевой крайне немного метафизики. Она предпочитает мир вещественный, реальный, даже если это плод воображения. Он пронизан ожиданием чуда и переживанием невозможного. Автор ставит своей задачей показать себя без прикрас и одновременно без ложной скромности, что в результате порой выглядит непоследовательно. Но такова природа дневника, мифологического пространства, в котором авторская логика не обязана быть рациональной. Ведь логика мифа, «отрицая одно, может одновременно отрицать ему прямо противоположное... Логика мифа отрицает внутреннюю противоположность» [4, 39].

Даже изрядно отредактированный, выхолощенный текст дневника свидетельствует о желании автора уйти от противоречий бытия — как внешних, так и внутренних (это и семейные перипетии, и физический недуг, и собственная наивность и гениальность, тщеславие и трудолюбие). Так автор боролся за полноценную физическую и творческую жизнь, сплавля мифотворчество и жизнетворчество, вписывая личную историю в общий миф культуры.

Сочетание фактуального и фикционального в пределах текста Дневника имело отчетливую направленность к созданию персонального мифа, который, пройдя через несколько мифотем, соотносимых с античностью, с мифологизацией Жанны д'Арк, Наполеона, вылилась в оформление мифа о Художнике. Направленность этого процесса виделась не в мифологической обособленности, а вписанности в общий миф культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башкирцева М. Дневник / Мария Башкирцева. — М.: Захаров, 2000. — 446 с.
2. Башкирцева М. Переписка с Ги де Мопассаном [Электронный ресурс] / М. Башкирцева // Лазурь: литературно-художественный и критико-публицистический альманах. — М.: Ваап-Информ, 1989. — Т. 1. — 383 с. —

- Режим доступа: <http://brb.silverage.ru/zhslovo/sv/mb/?r=let&id=1> (последнее обращение 12.05.2014).
3. Голосовкер Я. Э. Засекреченный секрет. Философская проза / Я. Э. Голосовкер. — Томск: Водолей, 1998. — 224 с.
 4. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. — М.: Наука, 1987. — 218 с.
 5. Гуревич Л. Предисловие к переписке Марии Башкирцевой с Ги де Мопасаном [Электронный ресурс] / Л. Гуревич // Лазурь: литературно-художественный и критико-публицистический альманах. — М.: Ваап-Информ, 1989. — 383 с. — Т. 1. — Режим доступа: <http://brb.silverage.ru/zhslovo/sv/mb/?r=let&id=0> (последнее обращение 12.05.2014).
 6. Карлейль Т. Этика жизни. Трудиться и не унывать! / Томас Карлейль // Теперь и прежде. — М.: Республика, 1994. — С. 329–368.
 7. Кнабе Г. С. Двудеинство культуры / Г. С. Кнабе // Избранные труды. Теория и история культуры. — М.: РОССПЭН, 2006. — С. 7–56
 8. Кнабе Г. С. Ливий и исторический миф / Г. С. Кнабе // Избранные труды. Теория и история культуры. — М.: РОССПЭН, 2006. — С. 429–440.
 9. Кривцун О. А. Творческое сознание художника / О. А. Кривцун. — М.: Памятники исторической мысли, 2008. — 376 с.
 10. Латур А. Дама в истории культуры / Анни Латур. — М.: Аграф, 2002. — 239 с.
 11. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж» / Анна Мартен-Фюжье. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 480 с.
 12. Можейко М. Сверхчеловек / М. Можейко // История философии: Энциклопедия / Сост. А. А. Грицанов. — Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2002. — С. 931–933.
 13. Раздольская В. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм / Вера Раздольская. — СПб.: Азбука-классика, 2009. — 368 с.
 14. Тогоева О. И. Формирование культы святой Жанны д'Арк и политическая культура Франции (XV–XIX вв.): автореф. дис. ... д-ра ист. наук / О. И. Тогоева. — М., 2013. — 49 с.

Стаття надійшла до редакції 4 лютого 2015 р.

УДК 821.161 — Семенов. 09

Дарья Голубь

**КОНСПИРОЛОГИЧЕСКИЙ СЮЖЕТНЫЙ МОТИВ В РОМАНЕ
Ю. СЕМЕНОВА «СЕМНАДЦАТЬ МГНОВЕНИЙ ВЕСНЫ»**

В статье анализируется художественная специфика сюжетного мотива в романе «Семнадцать мгновений весны» Ю. Семенова как конспирологического. Исследуется его связь с сюжетными линиями шпионского детектива.

Ключевые слова: роман, заговор, конспирологический сюжет, шпионско-детективный сюжет, герой-«сыщик».

У статті аналізується художня специфіка сюжетного мотиву в романі «Сімнадцять миттєвостей весни» Ю. Семенова як конспірологічного. Досліджується його зв'язок із сюжетними лініями шпійського детективу.

Ключові слова: роман, змова, конспірологічний сюжет, шпигунсько-детективний сюжет, герой-«детектив».

The article analyses the artistic characteristic aspects of plot motive in the novel «Seventeen moments of spring» by J. Semenov as such containing elements of conspiracy. Its ties with plot lines of spy fiction are being investigated.

Key words: novel, conspiracy, conspiracy plot, spy-detective plot, hero-«detective».

В 90-е годы XX века и в особенности в начале нового столетия резко возрос читательский и научный интерес к детективному жанру как явлению массовой литературы. Пожалуй, наибольшую популярность среди множества его жанровых разновидностей (шпионского, политического, фантастического, женского и др.) получил конспирологический — феномен пока еще малоисследованных повествовательных жанров постмодернистской литературы, особенно в своем генезисе. Поэтому цель данной статьи — осмысление формирования конспирологического сюжетного мотива в известном романе Ю. Семенова «Семнадцать мгновений весны» как предтечи становления конспирологического жанра в русской литературе.

Вызвав заметный резонанс в современной массовой литературе, конспирологический детектив в научном аспекте осваивался несколько проблематично, хотя его создателями являются такие именитые авторы романов, как Умберто Эко («Имя розы», 1980, «Маятник Фуко», 1988, «Баудолино», 2000, «Пражское кладбище», 2010), Роберт Ладлэм («Круг Матарезе», 1979, «Идентификация Борна», 1980, «Ульгиматум Борна», 1990), А. Перес-Реверте («Клуб Дюма, или Тень Ришелье», 1993), Фр. Тристан («Загадка Ватикана», 1995),

Л. Норфолк («Словарь Ламприера», 1991) и др. Безусловно, это далеко не полный перечень хлынувшего на читателя потока переводной, а также непереводной прозы (знание языков уже стало нормой современного бытия), среди которой значительная часть принадлежит конспирологической.

Апогеем в развитии конспирологического детектива «в качестве показательного, формульного проявления» признан роман Дэна Брауна «Код да Винчи» (2003). Его конспирологическая легитимизация проявилась в наличии ключевых понятий жанра — «тайна», «заговор», «следствие» как «интерференция заговорщического дискурса и детективного жанра», на которые указывает наиболее авторитетный исследователь проблемы Л. Болтански (L. Boltanski) [12]. К его умо-заключениям апеллировали многие исследователи (в особенности Франции и США), поскольку в них весьма привлекательно представлена мысль о ставшем традиционным социологическом анализе теории заговора в синтезе с детективным жанром. В своей работе «*Énigmes et complots*» («Тайны и заговоры») Люк Болтански раскрыл специфику формирования различных институций — социальных, юридических, медицинских — как необходимого условия, основы создания детективного жанра, т.е. «литературы с тайной», в которой огромная роль отведена игровому началу между двумя типами реальности — социальной и детективной [12, 30–38]. Именно это было точкой отсчета для молодого, но уже известного ученого Т. Амиряна в работе, рассматривающей «условия формирования конспирологического детектива и способ закрепления жанра в иерархии литературности» от Дэна Брауна до Юлии Кристевой¹, в которой полифонический роман известного критика «Смерть в Византии» (2004) «исследуется в качестве антиформы или «романа-реплики» в ответ на сложившуюся ситуацию популярности, клишированности, «цементирования» жанра» [2, 23–25]. Русская литература в исследовании представлена романом Арсена Ревазова «Одиночество-12» (2005), который рассматривается как «пародийный «ответ» на популярный жанр конспирологического детектива» (именно как «Наш от-

¹ Расследование Тиграна Амиряна было изначально выполнено как кандидатская диссертация под руководством проф. Н. Т. Пахсарьян «Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева)», а затем издано монографией «Они написали заговор. Конспирологический детектив от Дэна Брауна до Юлии Кристевой».

вет «Коду да Винчи» обозначил ревазовский роман Г. Юзефович¹) [2, 25]. Сосредоточившись на анализе романов Дэна Брауна, Юлии Кристевой, Арсена Ревазова, Т. Амирян указал на весьма важный аспект, а именно: конспирологический детектив резко отличается от шпионского, поскольку «связан с идеей национальных государств и репрезентацией той «реальности», которая наиболее артикулируется государственной властью. Конспирологический детектив подчинен идее глобального, общемирового заговора — тому, что наиболее актуально в постмодернистской культуре» [1, 9]. Вместе с тем справедливо отмечено, что в последние десятилетия множество авторов были нацелены не столько на создание жанра конспирологического детектива, сколько на использование его сюжетных мотивов. Среди таких называются произведения Т. Пинчона «Выкрикивается лот 49», 1966; романы Р. Ладлэма, 1971–2000; Р. Д. Шея и Р. А. Уилсона трилогия «Иллюминатус», 1982, Д. Деллило «Имена», 1982; У. Эко «Маятник Фуко», 1988; Фр. Тристана «Загадка Ватикана», 1995; Д. Лисса «Заговор бумаг», 2000 и другие его романы, Т. Рошака «Киномания», 1991 и др. Но вне поля зрения остаются произведения пост- и советского прошлого. Д. Быков, с присущей ему иронией и остротой, отметил наличие конспирологических «намёков» и тем в произведениях М. Успенского и А. Лазарчука «Посмотри в глаза чудовищ», В. Кочетова «Чего же ты хочешь?», Ю. Козлова «Ночная охота», «Колодец пророков», В. Доценко «Бешеный», В. Рыбакова «Звезда Полюнь» и др., вводя в этот ряд известные романы советского времени, изданные миллионными тиражами, «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов» А. Иванова, а также «Ларец Марии Медичи» Е. Парнова, обозначенный Д. Быковым как предтеча брауновского романа. В связи с конспирологической проблемой в советском варианте Т. Амирян называет роман украинского писателя Ю. Дольд-Михайлика «І один у полі воїн» (1956), имевший огромный успех у советского читателя. Но, по нашему мнению, конспирологическая сюжетная линия более отчетливо просматривается в романе «У чорних лицарів» (1965), в котором получил развитие рассказ о судьбе советского разведчика в послевоенные годы. И хотя этот роман Дольд-Михайлика такого успеха уже не имел, не исключает необходимости пристального к нему на-

¹ Юзефович Г. Наш ответ «Коду да Винчи» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.rg.ru/2005/06/10/revasov.html>

учного интереса в конспирологическом аспекте. Отметим, что это далеко не единственное произведение, которое пока осталось вне поля зрения исследователей. К таким принадлежит и роман «Семнадцать мгновений весны» Ю. Семенова, популярность которого была умножена талантливой экранизацией, осуществленной режиссером Т. Лиозновой. По воспоминаниям дочери писателя — Ольги Семеновой, только приступив к созданию романа, отец сделал в 1969 г. заявку на его экранизацию на студии «Ленфильм»: «В настоящее время я работаю над новым кинороманом под названием «Семнадцать мгновений апреля». Кинороман посвящен подвигу Максима Максимовича Исаева в последние дни войны, в апреле 1945 года». Излагая сюжет будущего романа, Ю. Семенов указал: «В этом киноромане будут показаны последние дни гитлеризма, агония партийного, военного и административного аппарата рейха. Основным же стержнем новой вещи будет показ подвига советского разведчика — нелегала Исаева-фон Штирлица в неимоверно сложных условиях гитлеровского режима. Кинороман будет закончен летом этого года». Когда сценарий был завершен, «Татьяна Лиознова убедила его отдать «Мгновения» ей и запустить картину на студии Горького. Нельзя сказать, что работать им было легко» [8, 253–254]. Но результат превзошел все ожидания. Как известно, экранизация любого произведения значительно повышала к нему читательский интерес. Известные пост- и советские экранизации романов Л. Толстого «Война и мир», «Анна Каренина», Ф. Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», повестей А. Чехова «Дама с собачкой», «Попрыгунья», романа П. Мирного «Повія», пьес Г. Квитки-Основьяненко «Шельменко-денщик», М. Старицкого «За двумя зайцами», произведений М. Булгакова «Мастер и Маргарита», «Белая гвардия», «Собачье сердце», А. Вайнера «Гонки по вертикали», «Эра милосердия» (название фильма «Место встречи изменить нельзя»), В. Бондаренко «Ликвидация», киноромана В. Ежова и Р. Ибрагимбекова «Белое солнце пустыни» и, безусловно, едва ли не всей прозы Ю. Семенова — от повести «По служебным обстоятельствам» до «Семнадцати мгновений весны» — неизменно сопровождались дискуссиями не только о непосредственном мастерстве экранизации (режиссуре, операторской работе, актерской игре), но и сравнительным анализом экранизации и текста произведения. В этой ситуации часто отдавалось предпочтение экранизации, поскольку очевидной была закономерность, о ко-

торой писал С. Эйзенштейн: «Кинематограф занимателен постольку, поскольку он «маленькая экспериментальная Вселенная», по которой можно изучать законы явлений, гораздо более интересных и значительных, чем бегающие картинки...» [11, 5].

По отношению к экранизации «Семнадцать мгновений весны» сложилась несколько парадоксальная ситуация. Высоко ее оценивая, с повышенным интересом к личности автора, зритель неожиданно сосредоточился не на сравнении текста и экранизации, зачастую проводимом ради того, чтобы расширить свое представление о событийном аспекте или полюбившихся героях. На этот раз зритель активизировался на осмыслении сюжетного мотива, созданного на основе малоизвестного (до определенного момента) исторического события Второй мировой войны — попытках высших военных чинов немецкого рейха весной 1945 года вести переговоры с представителями американской разведки с целью более благополучного исхода войны как для себя, так и американцев и англичан. Данные события представлены в романе и фильме не как фон, на котором разворачиваются исполненные драматизма судьбы советских разведчиков, немецких антифашистов и простых берлинских жителей, а как задание особой важности, которое должен выполнить Максим Исаев, он же штандартенфюрер Штирлиц, поскольку тайные переговоры могли сорвать договоренности между членами антигитлеровской коалиции — Советским Союзом, США и Великобританией. Речь шла о заговоре, последствия которого отрицательно сказались бы на судьбах мира. Именно этот мотив резко выделял произведение Ю. Семенова среди обычного шпионского жанра. Поэтому есть все основания реактуализировать сюжетное мастерство писателя, но не в аспекте постмодернистского повествования, а в использовании лишь конспирологических элементов в создании сюжетного мотива военного заговора.

К моменту работы над романом «Семнадцать мгновений весны» Ю. Семенов был известным мастером детективного жанра — «Петровка, 38», 1963, «Огарева, 6», 1972, а также зарекомендовал себя как создатель шпионского романа — «Пароль не нужен», 1965, в котором речь шла о внедрении Максима Максимовича Исаева, будущего Штирлица, за рубеж для ведения разведывательной деятельности. Детективно-шпионский сюжетный мотив романа «Семнадцать мгновений весны» предваряет мотив заговора и существует не параллельно,

а создавая увлекательный детективно-конспирологический синтез. Детективный мотив явлен через судьбу главного героя-разведчика, имеющего все соответствующие тому атрибуты: шифр для связи с центром, скрытый в томике Монтеня, радистов Эрвина и Кэт, имеющих свою остроприключенческую сюжетную линию; связь с антифашистским подпольем и его руководителем, который был другом и соратником по борьбе, Гуго Плейшнером; своих информаторов, а также умение извлекать информацию из любой беседы, способность удерживать в своей памяти множество фактов и событий, анализируя и делая выводы. В замысле Ю. Семенов имел намерение показать, что «Исаев не только сумел похитить секретные архивы СД, касающиеся агентуры СД и СС, оставленной в наших тылах, но и открыл код «Вольфа», подпольной гитлеровской организации, призванной поднять «партизанское движение» против советских войск» [8, 253]. И при этом он вынужден был выполнять свои должностные обязанности так, чтобы не вызывать подозрений. Помимо этого была и особенная репутация среди так называемых «сослуживцев». Так, шеф гестапо Мюллер считал, что Штирлиц — «единственный человек в разведке Шелленберга, к которому я относился с симпатией. Не лизоблюд, спокойный мужик, без истерик и без показного рвения»; Айсман считал, что «он высечен из кремня и стали»; не скрывал своего особенного отношения к Штирлицу и Шелленберг [9, 65]. Хотя причастность его даже по касательной к явным провалам разведки и гестапо все-таки вызвала интерес в имперском управлении безопасности, поэтому Кальтенбруннер попросил у секретаря подобрать ему «все дела Штирлица за последние год-два, но так, чтобы об этом не узнал Шелленберг: Штирлиц ценный работник и смелый человек, не стоит бросать на него тень. Просто-напросто обычная товарищеская взаимная проверка» [9, 20]. Недопустимым был и прокол с оставленными отпечатками пальцев на чемодане Кэт. Подозрение в том, что Штирлиц мог быть советским разведчиком, быстро угасло, но усилился интерес к тому, в чем обвиняли многих офицеров рейха, — возможностью в конце войны переметнуться на Запад.

Осознавая, что война близится к концу, Исаев-Штирлиц предполагал возможность бесследного исчезновения, особенно во время налетов на Берлин: «Обидно, конечно, если пристукнут в последние дни. Наши и следов не найдут. Вообще-то противно погибнуть неизвестно» [9, 29]. Но именно в этот момент по принципу построения

приключенческого произведения все происходит как бы «вдруг» (по Бахтину). Штирлиц получает неожиданное и очень сложное задание, которое сводилось к установлению того, «кто из высших руководителей рейха ищет контактов с Западом» [9, 28]. Так, в традиционную шпионско-детективную линию вплетается конспирологическая. Она обозначена еще в замысле киномана: «Исаев известен СД как полковник фон Штирлиц» [8, 253]. Как известно, до публикации в 1957 году переписки Сталина с Рузвельтом и Черчиллем о том, что такие переговоры велись, было мало что известно, и только публикация прояснила, что это не легенда и не миф, а исторический факт. Переписка по этому вопросу между Сталиным и Рузвельтом представляет собой интригующий сюжет, в котором есть ощущение колоссального напряжения, поскольку проводимые в Берне переговоры велись за спиной одного из союзников, Советского Союза, что грозило не только развалом коалиции, но и изменением хода и завершения Второй мировой войны. Рузвельт вынужден был объясняться и в некоторой степени признать происходящее: «Я уверен, что в результате недоразумения факты, относящиеся к этому делу, не были изложены Вам правильно» [7, 210]. В письме им были даны более подробные объяснения сложившейся ситуации: «Несколько дней тому назад в Швейцарии были получены подтвержденные сведения о том, что некоторые германские офицеры рассматривали возможность осуществления капитуляции германских войск, противостоящих британско-американским войскам в Италии» [7; 210].

Как известно, Ю. Семенов ознакомился с многими документами при написании романа, многие из которых, наверное, и сегодня хранятся под грифом «совершенно секретно». Но очевиден акцент именно на переписке, способствующей переходу от темы шпионско-детектива с решением некой «частной» проблемы до конспирологической, в которой переплетаются судьбы нескольких государств. Признание Рузвельта в письме Сталину: «Я должен повторить, что единственной целью встречи в Берне было установление контакта с компетентными германскими офицерами, а не ведение переговоров какого-либо рода», как и то, что «инициатива во всей этой истории с переговорами в Берне принадлежит англичанам», создает конспирологический фон, связанный с событиями Второй мировой войны [7, 219]. Последовавший за этим ответ Сталина нашел художественное преломление (как в романе, так и в телеэкранной версии) в ключе-

вой фразе, на основании которой возникает конспирологический сюжетный мотив: «Что касается моих информаторов, то, уверяю вас, это очень честные и скромные люди, которые выполняют свои обязанности аккуратно и не имеют намерения оскорбить кого-либо. Эти люди многократно проверены нами на деле» [7, 223]. Это наиболее интригующая фраза в переписке Сталина с Рузвельтом, затрагивающая вопрос о том, кому под силу было решение такой задачи.

Наличие исторических фактов, а именно заговора в контексте истории в романе Ю. Семенова, соотносится с моделью шпионского рассказа, тем самым подчеркивает специфику конспирологичности повествования в «Семнадцати мгновениях весны». Это очевидно уже в том, что и пастор Шлаг, и профессор Плейшнер выполняют задание не шпионского, а конспирологического характера, хотя и не в силах дать им оценку, поскольку «либо надо перестать верить всему миру, либо надо сделаться циником. Американцы продолжают переговоры с СС. Они поверили Гиммлеру» [9, 249]. Открытие пастора потрясло его сознание — слишком коварен заговор. Эти слова в романе произносит пастор-пацифист, что придает им особенную значимость. Штирлиц «не хотел верить в возможность сепаратного сговора гитлеровцев с союзниками, в каком бы виде он ни выразался, до тех пор, пока сам лицом к лицу не столкнулся с этим заговором» [9, 247]. Ощущая больше обычного свое одиночество, он пришел в своих размышлениях к тому, чем грозит заговор миру: «Можно, конечно, не любить Россию и большевиков, но ведь он (Даллес. — Д. Г.) обязан понимать, что сталкивать Америку с нами — это значит обрекать мир на такую страшную войну, какой еще не было в истории человечества. Неужели зоологизм ненависти так силен в людях того поколения, что они смотрят на мир глазами застаревших представлений? Неужели дряхлые политиканы и старые разведчики смогут столкнуть лбами нас с американцами?» [9, 247]. Ключевым для воссоздания в романе состояния Штирлица в этот миг было слово «одиночество», ощущение того, что он находился один на один с коварным заговором. Он не только герой-сыщик, но и герой-одиночка, что соответствует специфике конспирологической прозы. Его спасение мира имеет конкретный характер, проявляющийся в заботах о судьбе людей: «Дважды — на свой страх и риск — он спасал английских разведчиков в Голландии и Бельгии без всяких на то указаний и просьб. Он спасал своих товарищей по борьбе, он просто-напросто выполнял свой сол-

датский долг» [9, 246]. Он также заботился о немке фрау Заурих, осознавшей весной 1945 года, что война «в известном смысле» уже закончилась, спасал радистку Кэт — Катю Козлову с двумя детьми, родным сыном и дочерью немецкого солдата, семью пастора Шлага, все чаще вспоминал жену, которая в его воспоминаниях была чем-то большим, чем любимая женщина. Именно с ней был связан образ Родины. Это соотносимо с отличительной чертой конспирологического детектива — отсутствием явной сексуальной или любовной линии. Герой Ю. Семенова уподобляется холостяку из классического детектива. Из партийной характеристики члена НСДАП видно, что Штирлиц «холост; в связях порочащих его, замечен не был» [9, 25]. Главный герой живет в своем коттедже в Бабельсберге, неподалеку от Потсдама, один; к нему приходит убирать молоденькая дочка хозяина кабачка «К охотнику», питающая слабость к седым мужчинам. Но Штирлиц неприступен, его сердце навсегда осталось с Сашенькой Гаврилиной, которую он не видел с тех пор, как его, тогда еще Исаева, отправили с заданием на Восток. Теперь, находясь в Берлине под именем фон Штирлица, советский разведчик свято хранит образ жены в своем сердце и памяти. Как известно, конспирологический жанр характеризуется наличием «вектора желания» (Т. Амирян), т. е. желания разгадать тайну, секрет, истину. В рассматриваемом нами романе путь и конечная цель, к которой стремится главный герой, — это желание раскрыть тайну заговора, иными словами, «это движение к знанию», которое ставит своей конечной целью «переворот, революционный отказ от старого прочтения известных исторических мифов» [2, 77].

Из записей Ю. Семенова известно, что читателей особенно волновало «насколько события реальны и сколь точна историческая первооснова происходившего» в романе «Семнадцать мгновений весны» [8, 172]. Следовательно, автору пришлось провести тщательную работу с документами и лично встретиться с одним из помощников Даллеса — мистером Полом Блюмом для того, чтобы выстроить точную схему исторических событий [8, 173–177]. Семенов знал, что в архивах переписки Сталина с Рузвельтом и Черчиллем есть «совершенно определенное утверждение, что советскому руководству стало известно о сепаратных переговорах Гимmlера — Даллеса», но вопрос заключался лишь в том, чтобы найти «контрапункт» провала этих переговоров, поскольку «Даллес начал переговоры, не поставив об этом в известность Белый дом» [8, 173, 176]. Так, перед читателем

предстает миф о заговоре в историческом контексте с цитированием фактов, что является характерным приемом для конспирологических романов, где с помощью «реальности» и «объективности» повествования автор как бы завоевывает читательскую аудиторию. Как вспоминает Никита Михалков, «то, что Юлиан написал, стало новым словом. Он замечательно работал с материалами. С архивами работал, как никто. Быстро очень, но прорабатывая их насквозь. А легкость по отношению к факту абсолютно завораживала читателя и зрителя. Он жонглировал именами: Геббельс, Геринг, Мюллер. Он заставлял читателя поверить, когда говорил, что «в этот день у Гитлера был насморк и температура поднялась до 37,3» [8, 254]. В эссеистических размышлениях Р. Барта исторический дискурс являлся идеологическим письмом, своего рода «воображаемым» конструктом, когда присутствующий «факт» перестает существовать в качестве иллюзорного «реализма» и становится языковым элементом. Таким образом, начинает работать «престиж утверждения *это было*», потому что «вся наша цивилизация питает пристрастие к эффекту реальности» [4, 438, 440]. В этом видится одна из особенностей массовой литературы, для которой обращение к истории является попыткой «показать конспирологию как модальность, как социокультурный феномен», находящий свое воплощение в художественной литературе [2, 85]. Конспиративизм возникает из-за страха, постоянного стремления мифологизации событий обществом, попытки структурировать, понять происходящее, дать ему объяснение. Так и в романе Ю. Семенова главный герой постоянно возвращается в прошлое, каждый раз заново переосмысливает происходящее, тщательно анализируя цепочку исторических событий. Именно движение к «знанию» в поисках истины помогает Штирлицу успешно выполнить задание Центра. А нахождение «на грани возможного провала» только способствует остроте ума и стремлению к действию. Читатель при этом находится в постоянном напряжении, будучи вовлеченным в интенсивные и немедленные переживания событий, что указывает на формульность произведения (Дж. Кавелти). При этом читатель не просто довольствуется актом разоблачения «преступного» сговора, но вовлечен в бесконечный поиск «реальностей», чему способствует завершающая фраза романа: «Семнадцать мгновений апреля, — транслировали по радио песенку Марики Рекк, — останутся в сердце твоём. Я верю, вокруг нас всегда будет музыка, и деревья будут кру-

житься в вальсе, и только чайка, подхваченная стремниной, утонет, и ты не сможешь ей помочь»... Штирлиц осторожно погладил землю рукой. Он долго сидел на земле и гладил ее руками. Он знал, на что идет, дав согласие вернуться в Берлин. Он имеет поэтому право долго сидеть на весенней холодной земле и гладить ее руками»; а в это время в телеэкранизации голос за кадром Ефима Копеляна произносил: «Максим Максимович Исаев... едет в Берлин работать» [9, 263]. Но наиболее значимой для конспирологической привязанности читателя к поиску является «информация к размышлению», которой и завершается роман, с авторской информацией: «Осенью 1989 года друзья из ФРГ передали мне архивный документ, в котором говорится, что гросс-адмирал Дениц приезжал, — под покровом стражайшей тайны, — в Швейцарию, как раз в те дни, когда Вольф вел переговоры с Даллесом. Документация эта не германская; пришла от ученых США; попытаться найти факты, с кем встречался там Дениц, — задача историков нового поколения, да, возможно, и литераторов тоже... Закулисная борьба за власть в рейхе, — в самые последние дни гитлеризма, — стала еще более загадочной после того, как был обнаружен этот документ» [9, 264]. Не менее важным моментом в развитии конспирологического сюжетного мотива является то, что в поисках участников заговора Штирлиц превращается из традиционного разведчика в «героя-сыщика», который видел свою цель в том, чтобы будущее состоялось, именно об этом его разговор с Кэт в машине. Но для этого необходимо было разгадать тайну заговора. Роль героя-сыщика в этом процессе особенная. Если герой шпионского детектива работает на одно государство против другого, вместе с тем, «являясь продолжателем линии черного детектива, проявляет физическую силу, является отрицательным персонажем для той социополитической группы, против которой работает», в конспирологическом детективе главный герой не способен «на убийства и драки, а если ему и приходится проявлять физическую силу, то лишь в случае крайней необходимости» [2, 73]. В романе Ю. Семенова единственное убийство происходит в самом начале: «Штирлиц убил Клауса выстрелом в висок». Завербованный по собственной инициативе, этот агент виртуозно справлялся с заданиями, но отличался жадой предательства, что могло подставить Штирлица под удар и провалить план по «разоблачению заговора». Второй и последний эпизод с насилием представлен при неожиданной встрече советского разведчика с «ищей-

кой» Мюллера Холтоффом, который нашупал нити для разоблачения Штирлица в его предыдущих делах и, провоцируя, предлагал вместе бежать к нейтралам через «окно» на границе: «Штирлиц поднялся, не спеша подошел к Холтоффу, тот протянул рюмку, и в этот миг Штирлиц со всего размаха ударил его по голове граненой бутылкой» [9, 17, 167]. Но отправной точкой поиска для Штирлица является создание им рисунков-портретов предполагаемых инициаторов и участников заговора. Получив задание от Центра, герой еще не знает об опасности, сопряженной с поисками «тайного заговора». Ему предстоит вести тонкую двойную игру, просчитывать наперед шаги своих непростых и влиятельных врагов, спасти своих боевых товарищей от рук гестапо, вести борьбу с фашизмом, приближая день мира. Свой тяжкий путь Штирлиц начал с того, что принялся создавать картинки: «на одном листе бумаги он нарисовал толстого, высокого человека» (Геринг), «на втором листке он нарисовал лицо Геббельса, на третьем — сильное, со шрамом лицо: Борман. Подумав немного, он написал на четвертом листке: «Рейхсфюрер СС». Это был титул его шефа, Генриха Гимmlера» [9, 34]. В фильме — это одна из ключевых сюжетных линий. В связи с этим целесообразно обратиться к работе кинорежиссера Сергея Эйзенштейна, к его комментированию работы известного писателя и художника Хогарта, а именно: «Глаз находит такое же удовольствие в преследовании взором вьющихся дорожек, змеящихся речек и очертаний всяких иных явлений природы, чьи формы следуют... тому, что я обозначаю названием волнистой или змеящейся линии. Intricacy — «хитросплетенность» формы — я, таким образом определил бы как особую способность составляющих ее линий вести глаз в безудержно игривом беге преследования». Через образ «змеящейся линии» Эйзенштейн приходит к пониманию приключенческой специфики этих линий. В экранизации романа — это одна из выразительных сцен, в которой глаз Штирлица скользит по этим линиям, ощущая в себе «движение «следопытов» по следам и тропам дремучего леса», по Эйзенштейну [11, 64, 65]. Как сценарист и интеллектуал, создатель детективов, Ю. Семенов не мог не знать о приключенческом озарении Эйзенштейна. Поэтому тут ощутима прямая переключка, способствующая формированию конспирологического графического сюжетного мотива.

Особенная роль в развитии конспирологического сюжета в романе принадлежит поэтике заглавия романа. Ольга Семенова отме-

тила, что писатель «еще только начал работу над романом «Семнадцать мгновений весны» — сомневался в названии будущей книги», изначально по жанру это был кинороман под названием «Семнадцать мгновений апреля» [8, 252]. Если все предыдущие произведения Ю. Семенова несли в себе явный приключенческий, шпионский и прочий детективный смысл, то «Семнадцать мгновений весны» — несколько провокативный. На первый план в нем выведено не шпионское или конспирологическое содержание, а перефразированное название песни «Семнадцать мгновений апреля», которая была исполнена Мариной Рекк, любимой актрисой Гитлера, в фильме «Женщина моих грез» (*Die Frau meiner Träume*), в советском прокате известном под названием «Девушка моей мечты». Этот фильм, как и многие предыдущие, был снят ее мужем Г. Якоби, клишировавшим созданный ею образ девушки внешне безыскусной, отвечающей немецким стандартам красоты, веселой, находчивой, спортивной, исполняющей в музыкальных фильмах акробатические танцы с чечеткой и шпагатами. Но фильм «Женщина моих грез», снятый в 1944 году, неожиданно имел огромный успех по обе стороны фронта. В Советском Союзе он демонстрировался как так называемый «трофейный фильм»¹. В музыкальной комедийной мелодраме Марика Рекк предстала в традиционном для себя образе обаятельной, темпераментной, забавной и влюбленной актрисы, много поющей и танцующей, в финале соединяющейся со своим любимым. Среди множества прозвучавших в фильме песен была и «Семнадцать мгновений апреля». Название романа Ю. Семенова содержит явную соотнесенность именно с песней Марики Рекк. Писатель использует ее в качестве модернистского приема, провоцируя на понимание его как продолжение известного фильма уже в повествовательной форме. Но Ю. Семенов уходит от набирающего к тому времени силу приема, поскольку роман не является ни новым вариантом комедийной мелодрамы, ни сюжетным продолжением или пастишем, поскольку постмодернистская специфика, как известно, осознанно отвергает любые правила, выработанные предшествующей культурой. Автор

¹ Трудно объяснить причины, по которым фильм с участием Марики Рекк был выпущен на советские экраны. Лишь после смерти актрисы в 2004 году заговорили о возможном ее сотрудничестве с советской разведкой. Но никто не смог это подтвердить. Предположительно, Ю. Семенову могли быть известны какие-то факты о судьбе немецкой актрисы.

под таким названием создает детективный роман, используя в названии прием двойного кода. Р. Барт в своей концепции «кода» подчеркнул: «Слово «код» не должно здесь пониматься в строгом, научном значении термина. Мы называем кодами просто ассоциативные поля, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представление об определенной структуре; код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры; коды — это определенные типы виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого «уже», конституирующего всякое письмо» [3, 455–456]. Существование любого повествования, по Барту, обеспечивается сплетением самых разных кодов, в их «перебивке» друг друга, а отсюда возникает «читательское нетерпение», направленное на постижение глубоких смыслов. Ч. Дженкс и Т. Д’ан, обратившись к концепции Р. Барта, сформулировали понятие «двойного кодирования» постмодернистского текста, несущего в себе художественную информацию для читателя [3, 40]. «Двойной код» в романе Ю. Семенова преломился в поэтике названия в том, что автор использовал тематический материал песни из кинофильма, снятого в жанре комедийной мелодрамы, т. е. с ярко выраженной привлекательностью рекламного характера, что было свойственно произведению массовой культуры, поскольку фильм был рассчитан на неприхотливую публику. Известный киновед О. Булгакова отметила: «Танцующая Марика Рекк, представ на советском экране только в соблазнительном нижнем белье под меховой шубкой и возродив жанр «купающейся красотки», стала первым эротическим опытом в кино для послевоенных пубертирующих подростков и, пожалуй, их отцов» [5, 272]. А для женщин, переносивших тяготы и лишения как военной, так и послевоенной жизни, оставшихся без любимых и мужей, это была встреча с чужой, но «красивой любовью». Но и в том, и в ином случае это была запомнившаяся массовому сознанию история из «той», чужой жизни. Это именно бартовское «уже», продуцирующее создание нового текста, в котором сделан акцент на культуре памяти. В ней и авторское припоминание песни «Семнадцать мгновений апреля». Как отметил П. Хаттон, «в век постмодерна мы тяготеем к размышлениям о крайностях стереотипов мышления и воспоминания, отталкивая от себя очарование глубинными истоками повторения в устной традиции и формами запоминания в археологии коммеморативной практики» [10, 389–390]. Но даже в латентном состоянии

постмодерна, во время которого писался роман, без каких-либо еще ощутимых его влияний на художественную практику, Ю. Семенов, «кодируя» заглавие, не только не отталкивает от себя «очарование глубинными истоками», осевших и в его, как зрителя, памяти «Семнадцати мгновений апреля», но «перебивает» их коммеморативностью — памятью о трагических страницах завершающего этапа войны. Мир в 1944 году уже был в ожидании мира. Поэтому фильм «Женщина моих грез» имел такой успех, как и фильм И. Пырьева «В шесть часов вечера после войны» с известной Мариной Ладыниной в главной роли (с аллюзивным названием — с фразой из знаменитого романа Я. Гашека «Бравый солдат Швейк»). Эти мирные весенние настроения были еще сдержанными, скрытыми от посторонних глаз и в то же время тревожными. Тем самым Ю. Семенов как известный автор детективной прозы «весенним» названием активизировал вполне определенные читательские ожидания — нового детективного произведения. И они не были обмануты, только на этот раз это был роман о раскрытии заговора, который мог изменить ход Второй мировой войны, судьбы мира. С песенно-весенним кодом как явлением массовой культурной памяти переплетается жанровый, собственно юлиановский, направленный на создание конспирологического детектива. Если постмодернистское «двойное кодирование» подчинено, как правило, пародированию жанров и приемов массовой литературы, то Ю. Семенов нарушал (но не разрушал!) стереотип восприятия кинофильма, возводя его, скорее, в ранг «исторического бессознательного» (по Фуко) времени завершения большой и страшной войны. В экранизации романа этот смысл набирает особенную выразительность в музыкальном оформлении, в песне Р. Рождественского и М. Таривердиева о памяти, которая «укрыта такими большими снегами». В романе она представлена как своеобразное обрамление повествования, но не с первых страниц, а в то мгновение, когда Исаев-Штирлиц получил задание из Москвы подтвердить или опровергнуть наличие заговора между верхушкой рейха и разведывательной службой США. В поиске возможности его выполнения он осознавал не только всю сложность и риск предстоящей работы, но и зловещий смысл происходящего. В это время Штирлиц вынужден был заниматься исполнением должностных обязанностей, в том числе и работой со своей агентурой. Встреча с одним из них якобы началась в кинотеатре, где шел фильм «Женщина моих грез». Мно-

гократный его просмотр не только утомлял Штирлица, но «происходившее на экране не трогало его и даже где-то раздражало», так описывает состояние главного героя голос Ефима Копеляна за кадром. Это состояние было вызвано и тем, что Исаев-Штирлиц был воспитан на традициях высокой культуры, а не массовой¹. Об этом свидетельствует такая деталь из его разведывательной деятельности, как томик Монтеня, в котором хранился шифр. Наверное, это должен быть том из немецкой классики, но «выбор» Штирлица пал на Монтеня, «Опытами» которого были увлечены многие поколения читателей; как и его стоической позицией, жизнеутверждающей по своему характеру, помогающей «сохранять посреди жестокого кровопролития душевное равновесие, укрепляя в человеке веру в себя и свое будущее» [6, 271]. Но вместе с тем это и выбор автора, которого, вероятно, привлекало в «Опытах» чередование философских размышлений с автобиографизмом, насыщенность историческими примерами, множественность цитирования именитых авторов и возможность чтения с любой страницы. Штирлиц не мог принять «Женщину моих грез» и потому, что многие годы хранил верность своей жене. Воспоминания о ней предвзвешивают очередной просмотр фильма. Песня «Семнадцать мгновений апреля» звучит в финале романа, когда Штирлиц принял решение о возвращении в Берлин, она — соблазн изменить свой выбор и контраст по отношению к происходящему. Именно в финале «мгновения апреля» уходят, вытесняются «мгновениями весны» с конспирологическим смыслом. Тем самым первоначальный замысел писателя претерпевает существенные изменения и тем самым роман «Семнадцать мгновений весны» способствовал формированию предпосылок для развития жанра конспирологического детектива. И название представляет собой свернутый конспирологический текст романа, так выразительно проявившийся в сюжетном мотиве раскрытия заговора Второй мировой войны.

¹ Ольга Семенова пишет, что «отец придумал Штирлицу любопытную биографию: ровесник XX века, сын петербургского профессора права и убежденного меньшевика Владимирова и рано умершей дочери украинского революционера... Получив блестящее образование в Цюрихе, он возвращается после революции в Россию и становится одним из первых разведчиков» [8, 158].

ЛИТЕРАТУРА

1. Амирян Т. Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева): автореф. дис. ... канд. филол. н. / Тигран Амирян. — М., 2012. — 26 с.
2. Амирян Т. Н. Они написали заговор. Конспирологический детектив от Дэна Брауна до Юлии Кристевой / Тигран Амирян. — М.: Фаланстер, 2013. — 352 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Ролан Барт; Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М., 1989. — 616 с.
4. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт; пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
5. Булгакова О. Фабрика жестов / Оксана Булгакова. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 304 с.
6. Виппер Ю. Б. Монтень // История всемирной литературы: в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983—1994. — На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 3. — 1985. — С. 270—276.
7. Переписка Председателя Совета Министров СССР с президентами США и премьер-министрами Великобритании во время Великой Отечественной войны, 1941—1945 гг. Т. 2. Переписка с Ф. Рузвельтом и Г. Трумэном (Авг. 1941 г. — дек. 1945 г.) / М-во иностр. дел СССР. — 2-е изд. — М.: Политиздат, 1986. — 320 с., ил.
8. Семенова О. Юлиан Семенов / Ольга Семенова. — М.: Молодая гвардия, 2011. — 592 с. — (Жизнь замечательных людей).
9. Семенов Ю. Собр. соч. : в 12 т. Т. 4. Семнадцать мгновений весны. Приказано выжить / Юлиан Семенов. — М.: Терра, 2009. — 640 с.
10. Хаттон П. История как искусство памяти / П. Хаттон. — СПб.: «Владимир Даль», 2003. — 423 с.
11. Эйзенштейн С. М. Монтаж / Сергей Эйзенштейн. — М., 2000. — 588 с.
12. Boltanski L. Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes / L. Boltanski. — Gallimard, coll. «NRF Essais», 2012. — 480 p.

Стаття надійшла до редакції 4 лютого 2015 р.

УДК 821.161.2—94Білик

Тетяна Стас

ДЖЕРЕЛА АСОЦІАТИВНО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ І. І. БІЛИКА

У статті розглянуто вплив історичних джерел на історичне і художнє мислення в історичних романах Івана Білика про писемні дохристиянські епохи. Досліджено доробок І. Білика в жанрі історичної прози. Історичні романи письменника репрезентують своєрідний синтез історичного факту, документа художньої вигадки. Письменник ретельно відбирає і переосмислює відомі історичні факти, явища і ознаки для розкриття ідейного задуму кожного із своїх романів.

Ключові слова: дохристиянська література, історичний роман, художнє моделювання образів.

В статье рассмотрено влияние художественного мышления в исторических романах Ивана Билика о письменных дохристианских эпохах. Исследованы наработки И. Билика в жанре исторической прозы. Исторические романы писателя представляют своеобразный синтез исторического факта, документа с художественным вымыслом. Писатель тщательным образом отбирает и переосмысливает известные исторические факты, явления и признаки для раскрытия идейного замысла каждого из своих романов.

Ключевые слова: дохристианская литература, исторический роман, художественное моделирование образов.

In the article influence of sources is considered on combination historical and artistic thinking in the historical novels of Ivan Bilyk about writing pre-christian epochs. Work of I. Bilyk is investigational on the area of historical prose. The historical novels of writer present the different type of coexistence of historical fact, document with a device. A writer carefully takes away the known historical facts, phenomena and signs for opening of ideological senses of his novels.

Key words: pre-christian literature, historical novel, artistic design of characters.

Постановка проблеми. Стрімке входження у наше життя інформаційних технологій різко зменшило інтерес до художньої літератури, зокрема історичного спрямування. Історичні джерела несуть у собі інформацію про життя і діяльність відомих історичних особистостей, про історію країн і доби, в якій вони жили. Вивчення історичних джерел дає змогу заповнити «прогалину» в історії, створити цілісне уявлення про нашу минувшину, виконувати функцію не лише художнього, а й наукового пізнання. При звертанні письменника до писемних джерел зустрічаються відмінності у принципах передавання тексту, підходах до науково-історичного опрацювання матеріалу, підготовки передмов та коментарів. Така ситуація потребує необхідності узагаль-

нити й підсумувати досвід письменників при використанні історичних джерел у художніх творах.

Одними із найважливіших відомостей про життя та діяльність науковців, діячів культури, політичного і громадського життя України, про історію країни і часу, в якому вони жили, є історичні письмові джерела. Це основа для об'єктивного аналізу естетичних уподобань майстра художнього слова, філософських поглядів.

До форм пізнання історії поряд з археологією, етнографією, фольклором та лінгвістикою з їхніми методологіями, слід віднести і писемні джерела. Історики вважають їх одними із найголовніших джерел пізнання та реконструкції давнього минулого. Письмові свідчення складають класичні філософські методи: спостереження, порівняння, аналіз, синтез, а також власне філологічний — інтерпретації літературного тексту.

Проблематика теми дослідження обумовлена тим, що важливе місце у вивченні теорії літератури займають джерела творчості письменника, які є важливою складовою розгляду їх творчої діяльності і займають чільне місце у дослідженні художньої спадщини митця літератури. Звернення митців до найдавніших часів було зумовлене потребою зруйнувати усталені стереотипи про першість народу і його історії, утвердити необхідну національну самобутність.

Джерельною основою, на яку спираються письменники, реконструюючи образ дописемного минулого, стають відомості з археології, етнографії, міфології, фольклору та лінгвістики. Використання історичної спадщини дає можливість осмислити багатогранність особистості самого митця, його процес пошуків і відкриття суттєво нового — мислення, яке є вищою формою пізнавальної діяльності людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. І. Білик прийшов у літературу в шістдесяті роки ХХ ст. У доробку українського письменника ХХ ст. є твори, в яких автор осмислює скіфську й слов'янську добу, представлену в історичних зведеннях сусідніх народів та власних літописах. Історичні факти, на які звертав увагу митець, зафіксовані в писемних джерелах, а також представлені матеріальними знахідками. Для творів І. Білика характерним є витворення альтернативного бачення подій минувшини. Його історична проза передбачає новий погляд на відтворені в ній події давнини.

Проблема буття України від її початків до сучасності — одна із провідних і наскрізних тем у творчості І. Білика. Наукових досліджень, в

яких системно осмислювалися твори про дописемні часи української історії, немає. Творчість неокласика Івана Білика лише частково досліджували у своїх наукових працях літературознавці Р. Іванченко та М. Лаврусенко, де досліджено художні моделі українського праминулого у творчості письменника. Оцінку творчості автора зроблено у книзі з питань розвитку історичної прози М. Ільницького «Людина в історії», статтях і рецензіях.

М. Лаврусенко здійснила систематизацію художньої літератури про прадавні часи. Зокрема, зазначає, що І. Білик історичну добу художньо моделює у своїх творах з урахуванням міри співвідношення історичної правди та домислу й вимислу за критеріями:

- про часи Скіфії, слов'янських племен до й у добу утворення Київської Русі;
- перевагу віддає авторському домислу й вигадці;
- образи персонажів цікавлять автора як певні психологічні типи зображуваної доби [9, с. 8].

Виділення невіршених раніше частин проблеми. Художні твори Івана Білика демонструють одну із тенденцій розвитку української історичної літератури на дохристиянську тематику. Аналізуючи доробок письменника у контексті проблеми джерел асоціативно-образного мислення, вивчаючи форми та прийоми проекції історичної правди в художню, психологічні прояви характеристики образів персонажів, можна дійти висновків про місце його доробку в українській літературі ХХ ст., з'ясувати витоки його творчих прийомів у висвітленні теми праісторії, окреслити історичні періоди, які стали об'єктом художньої реконструкції творів.

Метою даної статті є простежити еволюцію світогляду письменника І. Білика з урахуванням контекстів доби та взаємозв'язку історичних джерел з його художньою творчістю.

Виклад основного матеріалу. Іван Білик пішов з життя у 82-річному віці, залишивши 10 романів, створених у 1960–1990-ті роки. Він став лауреатом Державної премії України імені Т. Г. Шевченка у 1991 році та загальноукраїнської премії ім. Михайла Старицького у 1994 році. Митець належав до покоління письменників, які творили в добу, пробудження масової свідомості українців від летаргії історичної неприємності. Твори автора демонструють одну із тенденцій розвитку української історичної літератури на дохристиянську тематику: «Танго» (1968), «Меч Арея» (1972), «Похорон богів» (1986), «Золотий

Ра» (1989), трилогія «Не драгуйте грифонів» (1993), «Дикі білі коні» (1989), «Цар і раб» (1992).

Романи письменника репрезентують різний тип співіснування історичного факту, документа з домислом та вигадкою. Завдання цих творів — популяризувати знання про скіфський період історії України, утвердити зв'язок теперішнього й минулого нашого краю. Історичні романи І. Білика «Меч Арея», «Похорон богів» були піддані нищівній критиці, бо йшли врозріз з положеннями офіційної радянської історіографії.

Роман І. Білика «Меч Арея» написаний у 1972 році. Поштовхом до написання стала книга Олександра Вельтмана «Атилла і Русь IV–V століть», видана у 1858 році. За жанром це історичний роман. Древні скіфи вірили в те, що неможливо отримати перемогу, якщо сам бог війни перевтілюється то в зброю, то в людину, яка володіє нею. У це вірять і герої роману І. Білика «Меч Арея».

Назва роману І. Білика «Меч Арея» символічна. У широкому розумінні вона говорить про єдність, наступність традицій скіфів і гуннів-українців. Адже Арей, Арес — ім'я скіфського бога війни. Письменник висунув художню версію про час заснування Києва — не IX ст. н. е., а V ст. н. е.

І. Білик у своєму романі ігнорує позицію науковців щодо походження гуннів. Його князь Гатило — слов'янин, праукраїнський державний муж IV–V ст. Він, як і його військова дружина, — це козаки («косаки»). Така авторська художня гіпотеза порушує історичну правду. Як відомо, козацтво в Україні виникло в XV–XVII ст. «Історія слов'янського населення Південно-Східної Європи V–VII ст. тісно пов'язана з двома великими військово-політичними союзами державного типу — антами і склавінами. Вони виникли в середині I тис. на основі ранньослов'янських племен венедів, територія розселення яких відображена в писемних історичних джерелах» [5, с. 61].

Свою позицію І. Білик спробував обґрунтувати і в науковій розвідці «Аксіоми недоведених традицій». Опрацювавши дослідження відомих науковців та першоджерела, він критикує поняття «азійські гунни» і досліджує проблему походження й етнічності історичної назви цього народу. Автор доходить кількох аргументованих висновків. По-перше, що слова «скіфи» і «гунни» — синоніми, що скіфів на початку I ст. н. е. називали гуннами, а отже, правомірно ототожнювати їх із слов'янами. По-друге, «принаймні на початок нової ери основне

населення півночі та глибин Європи аж до Альп та Дунаю, до Чорного моря та мінімум Дону складали слов'яни...» [2, с. 401]. По-третє, літописний цар гуннів Аттіла — слов'янин: «За портретом цього «варвара», «бича божого» вимальовується постава справді мудрого, гуманного й прекрасного душею русина» [2, с. 423]. По-четверте, «історію міста Київ слід починати від тих поселень, що з'явилися на його нинішній території задовго до полянського князя Кия і навіть до нової ери» [2, с. 427].

Автор вводить до художнього світу свого роману ті реалії, які не викликають сумніву в читача щодо їх правдивості і зв'язку з нашим сучасним буттям. Читацьку довіру завойовують письменницькі розповіді про слов'янські племена уличів, дулібів, полян та ін.: «Усі поляни — руси: й тиверці, й уличі, й дуліби, й геть усі до галицьких верхів. Бо поляни народжені ведмедами, сиріч, русинами. Тиверці й досі кажуть на сього звіра рус» [3, с. 30].

У розповіді про Гатила (Аттілу) письменник використовує прийом вільного переказування і цитування. Богдан Гатило, за трактуванням автора, — це типовий образ праукраїнського князя, володаря, захисника своєї землі. У зміст роману «Меч Арея» І. Білик вводить цитати, залишені давньогрецьким істориком Пріском, який жив у V ст. н. е. й відвідував столицю Аттіли. З міркувань історика читач дізнається, про звичаї, побут гуннів, про їхню повагу до царя: «Не тільки гунни, а й інші народи, їм під волосні, любили сього дивного мужа за його велії цноти й за правосуддя. Многі греки й римляни добровільно служили йому...» [3, с. 221].

О. Апанович зазначає: «Свого головного героя, якого звично називають «гуннським царем Аттілою», автор ототожнює з великим київським князем Богданом Гатилом, а літописних «гуннів» зображує слов'янами — безпосередніми предками українців. Ця оригінальна, на перший погляд нібито фантастична, гіпотеза романіста — плід ретельного вивчення величезного історичного матеріалу, накопиченого наукою. Останнім часом гіпотеза набуває дедалі більше підтверджень і в знахідках археологів» [1, с. 5].

Змальовуючи зовнішність людини IV ст. н. е., автор послуговується даними наукових розвідок та фольклору. Одяг Богдана нічим не виказує його княжу приналежність, він має «куцу ягнячу гуннську, помережану зеленою литвою», одягнений у сорочку, підперезану «широким сукняним опоясом і скупю, як в усіх чоловіків, гаптованій

лише на подолі та вузько на грудях та рукавах» [3, с. 13]. Не виділяється він і серед козаків з Лугу: «Скинув чорну смушеву шапку з лискучим червоним дном... Проти сонця сяяла геть гола князева голова, й тільки карий оселедець вився з маківки поза вухо» [3, с. 65].

І. Білик подає у творі докладну характеристику слов'янських богів. Він пише, що косаки з Лугу згадують «й Білого Бога Дажбога, що зветься Сонцем; і вітця його Соварога, який правує небом і землею і був уже тоді, коли в світі нічого не було; й саму Землю-матір, що її дехто називає Ладою, бо дає лад людям, і тварині, і всякомузелові; й Перуна, котрий мече блискавки, й перунових духів; й весняного Дажбога Ярила; й чотириголового Дажбога Світовиди; й семиголового Дажбога Сімаргла; й холодноруку Морану, котра відбирає у чоловіка життя; й Цура з Пеком, що живуть у вогні земному й підземному; й русалій, водяників, лісовиків та домовиків, без яких не ступиш і кроку, й навіть упирів та вовкулаків...» [3, с. 31].

Композиційна будова роману «Меча Арея» стилізована під літописи і сприяє цілісності художнього світу. М. Ільницький зауважував: «Кожний розділ роману завершується «літописним» резюме. Це своєрідна імітація історичного документа має надати більшої переконливості характерам і ситуаціям, розкритим попереду» [6, с. 187–188].

Роман «Меч Арея» є історичним і науковим джерелом та художньо-образним відображенням дійсності з перевагою суб'єктивно-авторської позиції бачення історії. Своєрідним є трактування письменником головних персонажів, оригінальним — художнє осмислення історичних джерел і історичних реалій, власна версія історії землі русів. У романі про дохристиянські часи І. Білик дотримується ідеї єдності минулого й сучасного. За характеристикою зовнішності персонажів роману, їх світобачення, психології мислення та мотивації поведінки, віри, світосприймання, традицій ми розуміємо, що герої роману — предки українців.

Роман І. Білика «Похорон богів» написаний у 1986 році. Зображено конкретно-реалістичні події IX–X століть на землях Київської Русі. Це розповідь про князювання сина Святослава Ярополка у Києві, міжусобну війну між ним і братом Олегом, князем древлянської землі, завоювання Володимиром Київського престолу та хрещення Русі. В історичних подіях автор змінює дещо стосовно інтерпретації реальних історичних подій і персонажів. Дотримуючись логіки, послідовності у зображенні історичних подій у романі, І. Білик по-своє-

му інтерпретує образи персонажів — реальних історичних осіб. Письменник, зокрема, вказує на безвольність, відсутність державного мислення у князя Володимира. В історичних розвідках маємо зовсім протилежні судження, що Володимир упровадив далеко конструктивніший підхід до управління державою. Власне за його князювання Русь почала підноситися як цілісне суспільство і держава.

Порушення присутнє і в трактуванні образу Добровича (в історії — Добриня) — дядька Володимира. Головним героєм роману «Похорон богів» є саме він, йому віддано право вирішувати основні державні питання Русі. За його порадами живе князь Володимир, саме він задає тон зовнішньої і внутрішньої політики Київської Русі. Це мудра людина, яка шанує закони народу, рідну віру. Як і Гатило, Добрович бере участь у релігійних обрядах, зважає на прикмети та передбачення. По-новому тлумачаться й образи Ігоря, княгині Ольги і її родичів. Таку полеміку автора з традиційними уявленнями про знакові особистості нашої історії можна пояснити тим, що І. Білик ставить перед собою особливе завдання: «...він шукає справжніх героїв історії. Очищає історичні персонажі від тенденційних оцінок, іконописного лаку» [8, с. 180].

Нетрадиційне трактування образів реальних історичних осіб у романі — це спроба скинути «закостенілі» маски, полемізувати і шукати справжніх героїв історії — простих людей. Автор майстерно виписує у романі образи Добровича, Малуші, Вадима (Ілька) Муромця, Ратка та ін., наголошуючи, що саме вони уособлюють у собі кращі риси українців — розум, мужність, патріотизм.

Основний мотив твору — спростування норманської теорії виникнення державності у Київській Русі, а також утвердження думки про те, що християнство завадило органічному розвитку слов'ян, вступило в протиріччя з уже сформованою язичницькою духовною культурою.

Атмосфера минулого відкривається читачеві через зображення побуту, світобачення і світосприйняття давніми слов'янами навколишнього світу. Письменник малює картини язичеських свят — Юрієвого дня, Купала, Стрічення, Золотого Плуга. Автор вдається, як і в інших творах, до художніх узагальнень фольклорних джерел про того чи іншого язичницького бога і обрядів, пов'язаних з ним.

У головних героїв романів Івана Білика спільним є переживання ними цінності роду і родового начала. Так рідний дід Богдана «не

дуже вболівав державними справами, оточив себе пройдисвітами, бавився скоморохами й гудочниками, позволив до Витичевого більше двох десятків наложниць, які мали своєю молодою кров'ю розганяти загуслу кров у його старечих жилах» [3, с. 42], заточує в проруб, боячись втратити владу, організовує замах з отруйними стрілами. Загальне віче примушує Рогволода добровільно передати меча, що символізував верховну владу, у руки Богдана. Отримання звістки про смерть діда приголомшує молодого князя: «коли вмирає дідо, людина мовби прощається зі своєю юністю, й усі турботи й усі біди перелягають із дідових пліч на твої, й у тому немає нічого радісного й утішного» [3, с. 179].

І. Білик не робить особливого акценту на описі зовнішності героїв. Автор подає лише «національно забарвлені» штрихи, що допомагають читачеві домислити образи персонажів, психологію їхнього характеру.

Письменник змальовує князя Ігоря як безвольну, розбещену людину. Як зауважує В. Близнець, І. Білик скрупульозно слідує історичним фактам у побудові концепції цього персонажа, його позиція випливає з нового прочитання і коментування тексту оригіналу «Повісті временних літ». Дослідник дорікає автору за таке акцентування і наголошує на потребі «глибших і тонших мотивувань у характеротворенні, особливо ж коли йдеться про характери полемічного закрою» [9, с. 180–181].

Князі Ярополк і Володимир були подібні «й не тільки станом та рисами облич, а й душевним норовом: обидва мовчуні, схильні хіба до роздумів, обидва позбавлені честолюбних мрій, які єдині роблять князів князями. Можливо, з Ярополка вийшов би справжній князь, ... коли б він не опинився серед ворожих йому чужих людей. Володимир жив серед своїх, але теж не став грізним царем» [4, с. 246]. Ярополкові автор дає справедливу оцінку. Щодо Володимира — порушує історичну правду, адже він був мужнім, рішучим, мудрим князем. Безперечно, художня гіпотеза образу князя Володимира має право на існування, хоча вона й звучить полемічно щодо узвичаєного в науці погляду.

Образ княгині Ольги у романі — правдивий образ жінки-правительки того часу. З одного боку, вона вступає у політичний союз з варягами, з іншого, — нею керують патріотичні почуття. Несхитну, сильну характером княгиню-християнку Ольгу (таким є літописний образ) автор характеризує зневажливо. У творі вона «всенька в чорній

жалобі од голови до самих п'ят, стара та зморшкувата, наче сушений проти сонця гриб-маслюк», сміялася «рипучим смішком» [4, с. 91], «все гребла та горнула під себе... А сама ходила в простому чорному корзні, не маючи на собі ні золота, ні камінців, мов подільська чи новгородська людинка» [4, с. 155]. Проте, з іншого боку, Добрович називає її мудрою, як змія, висловлює своє захоплення нею.

У романах письменник вибудовує дві моделі вірувань людей тієї епохи: язичницьку і християнську. Про першу він говорить з особливою прихильністю, про другу — з неприязню, але з розумінням важливості її для утвердження місця давніх слов'ян на світовій арені.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Художні твори І. Білика демонструють одну із тенденцій розвитку української історичної літератури на дохристиянську тематику. Основою історичного минулого були письмові історичні джерела. Романи письменника відтворюють зафіксовану в писемних пам'ятках інформацію з історії нашої землі. Вони побудовані на прийомах вільного прочитання історичних свідчень, стилізації розповіді під звичаї та традиції, мову, писемні джерела доби, прийомах символізації. Далеке історичне минуле для письменника постає як вихідний матеріал асоціативно-образного мислення, що дає змогу на широкому тлі звершень та окремих долевизначальних моментів віднаходити близьке за духовним змістом саме для того культурно-історичного періоду, з якого і кидається погляд на минуле з метою і ствердити сьогоденнє, усвідомлюване як власний набуток в розвитку світової історії. Автор заглиблюється у психологію внутрішнього світу персонажів, їхньої поведінки та мислення.

У літературних доробках Івана Білика основним завданням було якнайповніше відображення того минулого, усвідомлення якого змогло б не просто надати відчуття власної значимості і гордості минулим, але й звернути увагу на історичні джерела, які позитивно змінять самосвідомість української спільноти про найдавніші історичні часи та історичної правди. Його домисел, не порушуючи історичної правди, перетворює здебільшого лаконічні розповіді історичних письмових джерел на цікаві романи про життя історичних героїв, їхні подвиги, звичаї, психологію.

Проведене нами дослідження джерел асоціативно-образного мислення І. І. Білика засвідчує актуальність означеної проблеми і потребує здійснення подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апанович О. Вступне слово / О. Апанович // Білик І. Меч Арея: Роман. — 2-ге вид. — К. : Веселка, 2004. — 432 с.
2. Білик І. Аксиоми недоведених традицій / І. Білик // Білик І. Меч Арея. — К. : Веселка, 2004. — С. 386–429.
3. Білик І. Меч Арея / І. Білик. — К. : Веселка, 2004. — 432 с.
4. Білик І. Похорон богів / І. Білик. — К. : Дніпро, 1988. — 571 с.
5. Винокур І. Давня і середньовічна історія України / І. Винокур, С. Трубчанінов. — К. : Глобус, 1996. — 224 с.
6. Ільницький М. Людина в історії: (Сучасний український історичний роман) / М. Ільницький. — К. : Дніпро, 1989. — 356 с.
7. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. — К. : Дух і Літера; Харків. правозахисна група, 2001. — 300 с.
8. Кравченко І. Іван Білик і його роман «Похорон богів» / І. Кравченко // Вітчизна. — 1988. — № 5. — С. 173–184.
9. Лаврусенко М. І. Дохристиянське минуле в українській літературі ХХ століття: проблема кореляції наукового і художнього пізнання: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01. «Українська література» / М. І. Лаврусенко. — Кіровоград, 2006. — 20 с.

Стаття надійшла до редакції 2 лютого 2015 р.

УДК 821.161.2Шкурупій1/7.08.09

*Іраїда Томбулатова***ГЕРОЇ РОМАНІСТИКИ ГЕО ШКУРУПІЯ: «ПЕРЕМОЖЦІ»
Й «ПЕРЕМОЖЕНІ», ЩО МРІЮТЬ ПРО СМЕРТЬ**

У статті зроблено спробу окреслити проблему самогубства як ключового фактора детермінізму виникнення конфліктів (зовнішніх та внутрішніх) у прозі Гео Шкурупії. Проаналізовано загальний вплив прагнення до суїциду як у героїв-«переможців», так і у героїв-«переможених».

Ключові слова: *конфлікт, система конфліктів, суїцид, літературний суїцид.*

В статті здійснена попытка очертити проблему самоубийства як ключового фактора детермінізму виникнення конфліктів (зовнішніх та внутрішніх) в прозі Гео Шкурупії. Проаналізовано общее влияние желания совершить самоубийство как у героев-«победителей», так и у героев-«побеждённых».

Ключевые слова: *конфликт, система конфликтов, суицид, литературный суицид.*

An attempt to define the problem of suicide as a crucial factor of determinism in creating conflicts (outer and inner) in prose by Geo Shkurupiy is made in the article. General influence on personage-«winners» and «defeated» personages' willing suicide is analysed.

Key words: *conflict, system of conflicts, suicide, literary suicide.*

Ю. Лотман писав про те, що «кожна епоха має два обличчя: обличчя життя та обличчя смерті. Вони вдивляються один в одного й віддзеркалюються один в одному. Не зрозумівши одного, ми не зрозуміємо й іншого» [4,203]. Задля кращого розуміння того, чим «живуть» герої прози Гео Шкурупії, необхідно побачити, від чого вони помирають або, що ще важливіше, хочуть померти. «Розглядаючи процес розуміння як акт продуктивний, а не репродуктивний, О. Потебня також умовою розуміння називає подібність «будови людської душі». Духовна творча активність поета, інтерес читачів до того, що саме він розумів під своїм питанням, що саме його тривожило, зумовлюється, за Потебнею, його душевно-духовною спільністю із читачами, «типовістю самого поета», тим що він «до певної міри є характерний зразок свого читача» [14, 174]. На відміну від життя реальних людей, про яких сказано, що «ми не маємо жодного уявлення про сердечні переживання, що передують самогубству» [8,215], про події та почуття персонажів читач дізнається з літературного твору і може «побачити» внутрішній конфлікт персонажів та визначити зовнішні чинники, що його спричили.

Головні герої великої прози Гео Шкуріпія — це персонажі, які обирають дію та стають на шлях активних змін життя, але на цьому шляху оновлення вони так чи інакше і кожний по-своєму зустрічаються зі смертю в різних її проявах, а точніше вони мають справу із самогубством. Всі вони — герої першої третини ХХ століття, коли самогубство стає достатньо поширеним явищем. Г. Чхартішвілі підкреслював, що ХХ століття «називають століттям соціальних революцій і століттям технічного прогресу, століттям космосу та століттям атому, століттям світових війн і століттям масової культури. Все це, звичайно, так, але найголовніше — не це, а те, що відбувається у нашій душі. У душі людини у ХХ століття відбулося ось що: велика кількість людей, що постійно зростала, в різних частинах планети, перестала хотіти жити. Головний титул ХХ століття має звучати так: століття самогубства» [11,34].

На всі сфери життя, що і відбилося на літературному процесі, впливала достатня кількість зовнішніх обставин: «Бурхливий розвиток техніки помітно змінював обличчя цивілізації, звичний стиль життя. У суспільному житті загострюються соціальні, політичні, національні конфлікти, драматичний розвиток яких в найближчий час призведе до світового воєнного катаклізму, до ряду реворюцій, до розпаду останніх європейських імперій, до змін у соціально-політичному устрої багатьох європейських країн.» [10, 481]. Всі ці фактори, маючи вплив на літературу, відбивалися і на характерах тих літературних героїв, що з'являлися у творчості модерністів загалом, й у творчості футуристів зокрема. Але зважаючи на те, що суїцид — це реакція на певні обставини, треба розуміти, що можуть бути різні обставини, а отже, і різні реакції. «Причини суїцидального вчинку в літературі українського модернізму можна класифікувати на зовнішні (самогубство як акт активний — вольовий чи протестний — або пасивний — жертвний чи егоїстичний); внутрішні (меланхолія або депресія, спричинена почуттям втрати; відчай, викликаний почуттям страху, самотності, чужості чи зайвості, самогубство за цих обставин нерідко є наслідком дезадаптації індивіда)» [7, 11], що відбувається й у літературних творах.

Роман «Міс Адрієна» — перший приклад романістики Гео Шкуріпія, що, безумовно, вписується в суїцидальний дискурс українського модернізму. Як коротко зазначив у монографії М. Нестелеєв, «У романі Гео Шкуріпія «Міс Адрієна» (1934) дія відбувається в умовному

локусі, де провадиться жорстока класова боротьба, а кульмінаційним моментом соціального зіткнення є страйк робітників. Письменник, експериментуючи з жанром «лівого роману», фрагментарно змальовує історії своїх персонажів. Гео Шкурупій прагне показати, як суб'єкт переходить із несвідомого стану позакласовості у стан класової свідомості та приймає революційно-пролетарську місію. Цей ідеологічний сюжет зображено в історії Франца Каркаша, який обіцяє робітникам: «Я, колишній робітник, малосвідомий безробітний і навіть штрейкбрехер, присягаюсь перед вами віддати всі свої сили на боротьбу». Серед інших постатей у творі змальовано образ дружини загиблого пролетаря, Жакеліни Лябур, яка самозречено виховує хворого сина і заради нього ледве не стає повією. Вона намагається отруїтися газом, однак її встигає врятувати робітник Леон Мустак. Її меланхолійний стан — це депресивний конфлікт між обов'язком перед іншими й почуттями до себе, що зрештою так само вписано в ідеологію роману з протистоянням індивідуалізму та колективізму» [7,115—116]. Проте маємо підкреслити, що обмежувати внутрішній конфлікт Жакеліни не є коректним, оскільки до самогубства людину найчастіше підштовхує багато змішаних між собою причин, але завжди останньою краплею стає конкретний привід. У випадку Жакеліни — це все ж таки не стільки протистояння індивідуалізму та колективізму, а смерть її дитини, про це оповідає саме Леон Мустак: «Він прийшов до Жакеліни, коли довідався про похорон дитини. Треба було підтримати її й розповісти про Франца Каркаша, якого не забули. Леон підійнявся сходами до самих дверей Каркашевої кімнати, коли почув запах газу. Це його сильно стурбувало. Двері були зачинені, і запах газу йшов з них. Леон почав стукати. На його крик збіглися сусіди. Зламали двері. В кімнаті було повно газу, й на підлозі лежала непритомна Жакеліна» [13,686]. Втрачаючи дитину, Жакеліна втрачає сенс життя. Як підкреслює Б. Херсонський, ««сенс» близький до поняття «мета». На самому загальному рівні поставити питання про сенс життя всеодно що визначити мету людського існування» [9, 224]. У Жакеліни була глобальна мета — забезпечити щасливе життя її дитини, але першочергова мета — вилікувати хвору дитину, і коли вона не встигає до лікарів і дитина помирає, то вона втрачає свою мету і тому втрачає сенс буття, що і призводить до спроби самогубства.

До того ж Жакеліна — не єдиний персонаж твору, що виявляється у ситуації «на межі» за власним бажанням. Варто повернутися до обра-

зу Франца Каркаша. Перед арештом він ходив нічним містом і, розуміючи безвихідь ситуації, в яку він потрапив після того, що вказав на брак інженерові, він починає думати про самогубство: «Його нестримно потягла глибина, і він, як зачарований, став уже нижче схилитись над парапетом раптом він одсахнувся назад. Йому здалося, що жінки під вигуки і регіт везуть його в тачці й перекидають у цю брудну воду. Але цей спогад наповнив його рішучістю, і він перекинув ногу через парапет. Ще рух, і він би полетів у прірву» [13,678]. Отже, безумовно, маємо справу зі спробою самогубства. «Самогубство є психологічне явище, і, щоб зрозуміти його, треба зрозуміти душевний стан людини, яка вирішила покінчити з життям. Самогубство здійснюється в особливу, унікальну хвилину життя, коли чорні хвилі заливають душу й губиться будь-який промінь надії. Психологія самогубства є перш за все психологією безнадійності» [9,92]. У романі «Міс Адрієна» «переможені» обставинами герої опиняються за крок до самогубства та, не доводячи справи до кінця, отримують шанс змінити своє життя і, кінець-кінцем, стають «переможцями» системи й отримують у нагороду якісно інше існування. Тим не менш всі внутрішні злами героїв пов'язані зі зламами зовнішніми, з обставинами, у яких опинилися ці герої. Видається важливим повернутися до назви роману — «Міс Адрієна». Цей персонаж не є головним, його навіть важко назвати другорядним, але, займаючи місце епізодичного образу, цей характер стає центральним у творі, тому саме за іменем героїні й названо цілий роман. Справа в тому, що образ Міс Адрієни повністю демонструє те, як саме ламаються долі людей під впливом обставин: «Це Міс Адрієна. Вона народилася в цьому портовому місті, де батько її працював на електрозаводі. Спочатку вона була в дитячому балеті, і всі говорили, що вона дуже талановита. Наречений її був трюковий актор, грав у кіно і лазив по високих фасадах будинків. Вона потім танцювала на димарях і ходила по тонких залізничних рейках над глибокими проваллями вулиць. На конкурсі краси Адрієна взяла перший приз, але жодної копійки не одержала. Заробили на цьому фотографи й ательє. Потім чоловік її загинув під час карколомного трюку, і Адрієна покотилася усе нижче і нижче. Тепер вона вже не гарна і рада теж дармовій тарільці супу» [13,675].

Отже, в цьому романі до героїв, що опиняються між життям та смертю, вирішуючи покінчити життя самогубством, належать головні персонажі твору, що прикметно, і чоловіча, і жіноча іпостасі,

й кожний із них із власною мотивацією і внутрішнім конфліктом, що, тим не менш, має однакову природу, оскільки герої страждають від проблем, спричинених зовнішніми обставинами, пов'язаними з проблемою пошуку заробітку, звідки й проростають всі інші неприємності, що призводять до того, що обидва персонажі виявляються у пороговій ситуації.

У романі «Двері в день» цікавою видається постать головного героя Теодора Гая. Безумовно, цей персонаж, перш за все, — мрійник. У його уяві постає безліч фантазій, про нього автор говорить, що він «...фальсифікував дію» [13,450]. У випадку Теодора це відбувається з тієї причини, що він відчуває себе дискомфортно у тому середовищі, в якому він знаходиться, включаючи родину та близьких знайомих. На відміну від тих героїв, до образів яких ми звертали раніше, Теодор Гай не вирішує покінчити життя самогубством, а фальсифікує свій похорон, він намагається знайти людину, яка нещодавно померла і яка схожа на нього статурою, одного з ним типажу, задля того, щоб видати іншого мертвого чоловіка за себе і, таким чином, звільнити себе від того оточення, в якому він опинився. Підкреслимо, що Теодор Гай — це герой, що не може скоїти суїцид, оскільки він з тих, хто боїться смерті: «Йому було моторошно, що тут у самому центрі людського натовпу, в центрі клопотливого життя лежить смерть» [13,458] — ось, що відчуває він, побачивши маляра, що впав з висоти й розбився на смерть. Після цього випадку Теодор купує собі труну, викрадає труп маляра з моргу та повністю описує «власну» похоронну процесію. У процесі підготовки до похорону видається зрозумілим, що смерть для героя — це не стільки втрата життя, скільки втрата особистості: «Раптом він посміхнувся. Він побачив, як сонце кидає маленьку, але кремену тінь од його тіла.

— Ви, Теодоре Андрійовичу, тінь, що має свою власну справжню тінь. Ха-ха! Вам доведеться розлучитися навіть із своїм прізвиськом. Це буде справжня смерть» [13,462]. Важливим видається те, що герой вже вважає себе за тінь і тільки фактична втрата ще й імені та прізвиська залишається для нього останнім кроком перед вмиранням. Цікавим є те, що цю вдавану смерть герой сприймає як справжній порятунок: «Ця мертва людина мала врятувати його — Гая» [13,468]. Він сам пише останнього листа до дружини, щоправда, підписується іменем свого вдаваного колеги, ще більше фальсифікуючи дію. Слідкуючи за похоронною процесією та за реакцією людей, герой

доходить висновку щодо самогубства: «Тільки тепер Гай відчув усю безглуздість самогубства, нікому-то звичайно до цього не було діла, і лише сам самогубець шкодив собі. Кому яке діло, що ось у цій труні ховають Теодора Гая, тисячі людей померли цього дня, і тисячі мерців їдуть сьогодні в катафалках на кладовища. Кому до цього яке діло! Люди будуть жити, будуть дерева рости, а земля рухатись. Ніхто й не помічає: живе й рухається далі» [13,602].

Його думка схожа до роздумів Д. Юма, який зазначав, що «людина, яка кінчає життя самогубством, не завдає жодної шкоди суспільству, вона просто перестає робити добро; а якщо це і проступок, то він відноситься до числа найбільш вибачливих» [16, 54]. Прикметно, що герой починає це розуміти після акту самогубства, хоч би й фальсифікованого, така дія змінює ставлення Теодора Гая не тільки до суїцидального акту, якого він прагнув, хоч лише фантазійно, але й до ходу самого життя. Розуміння безглуздість самогубства змінює його думку й щодо власного існування, так на нього впливає фіктивна порогова ситуація між життям та смертю: «Яка б користь була Теодору Гаєві, коли б це справді він лежав у труні та їхав у цьому катафалку внайостаннє? А тепер він, фіктивно поховавши себе, поховавши власне безсилля, поховавши своє нікчемне обивательське життя, зможе далі жити, інакше будувати свої вчинки і організовувати волю до руху вперед, це лише метаморфоза, лише театральна вистава, яка дозволяє скинути старе набридле вбрання» [13, 602]. Пізніше з тексту дізнаємося, що вся ця фальсифікація власного самогубства існувала лише в уяві головного героя. Тобто маємо подвійне фальсифікування дії. Тим не менш саме такий акт стає поштовхом для подальших змін у житті Теодора Гая, який полишає дружину і від'їжджає з міста. Так, прагнучи самогубства лише у власній уяві, герой, аналізуючи вигадані події, стає на шлях якісних змін життя.

Роман «Жанна-батальйонерка» цікавий образом головної героїні, яку також можна ввести до суїцидального дискурсу. У творі маємо справу з ще одним персонажем-мрійником, але тепер у жіночій іпостасі. Письменник називає її «жрицею «Священного Лотосу», товариства, що «вивчає вищу духовну науку — теософію» [17,2]. Вона живе у світі, що перетинається з вигадкою, яка і реалізується у засіданнях гуртка. А. Михайлова пише про те, що «алюзійне коло, яке окреслила навколо себе Євгенія, перейшовши зі світу реального у світ вигаданий, віртуальний, дуже добре характеризує те, що Стефан

вже під час першої зустрічі охрестив як Жаннин заскок («Ця дівчина, очевидно, мала якусь оригінальну ідею, що її Бойко, в думках назвав «заскоком»»). Вона не тільки замислюється над питанням, чи жінка може бути така хоробра, як чоловік, і спирається на імпонуючі їй постаті сильних мужчин, відомих з історії, дух яких прагне викликати на спиритичному сеансі, — Наполеона, Петра Великого, Суворова, Іоанна Грозного, Олександра Македонського» [5,154]. Мрійливість Жанни проявлялася в тому, що «вона з дитинства плекала наївну дитячу мрію, що вона буде так ж героїня, як Славетна орлеанка й ніколи, нікому, навіть матері, що так рано померла, не признавалася вона у своїх таємних прагненнях» [17,2]. Такий потяг реалізується в тому, що Жанна вступає до батальйону й їде з ним на територію проведення воєнних дій, тобто вона стає солдатом і частиною реальної війни. Якщо говорити про суїцидальні мотиви героїні, то необхідно звернутися до її сновидінь, бо саме сон Жанни дозволяє говорити про її суїцидальні нахили.

Для того щоб проводити точний аналіз необхідно, перш за все, визначити, з яким сном маємо справу, бо денний та нічний сновидіння відрізняються під час аналізу, тобто мають різне значення. У тексті час сну Жанни означено так: «Бурхливу ніч пережила Жанна. Безглуздо-неорганізований опір, боягузлива метушня й тривожні чутки вкрай стомили її й вона, повернувшись додому, не роздягаючись, впала на ліжко. (...) З криком на вустах Жанна прокинулася і прожогом зірвалася з ліжка. Коло неї стояла покоївка, що будила її. В кімнаті був сірий осінній день» [17,26–27]. Отже, йдеться про те, що Жанна прийшла після неспокійної ночі, заснула і прокинулася вдень, тобто маємо справу з денним сном. Особливість такого сну в тому, що «денні сні — це вільні фантазії, що створюються людиною у повній свідомості. Їхній зміст буває вкрай егоцентричним й стосується задоволення різних егоїстичних бажань, сексуально-еротичних потреб, честолюбства, жаги до влади і т. д. Героєм денних снів завжди виступає сам індивід, у крайньому випадку має місце ідентифікація з кимось іншим. Без виключення, зміст денного сну виявляє егоцентрично направлене, емоційне, позитивно підкреслене переживання фантастичних ситуацій. Денні сновидіння логічні, вони зовсім не беззмістовні і неправдоподібні. Людина лише уявляє собі «а що, якби» і просто вигадує кінцівки для цього «якби»» [3, 67]. Справа в тому, що саме у своїх снах вона актуалізує подвиг Жанни д'Арк з со-

бою у головній ролі. Прикметним є те, що Жанна не опиняється в оточенні французьких військових, а в її сні героями війська є козаки, тобто історія Жанни д'Арк представлена на українському ґрунті, Жанні сниться власне вона, але на чолі української армії, більше з тим, як і, свого часу, в історії Франції, вона стикається зі зрадою, коли її звинувачують в тому, що вона — агітаторка: «Все помутнішало їй перед очима. Вона знову побачила себе в лицарському одязі Жанни д'Арк, але цей одяг був подертий і пошматований, він ганчірками звисав з неї. Навколо стояла велика юрба, що вигукувала прокльони.

Вона відьма! — кричали з юрби.

Агітаторка!

Спалити її!» [17,27].

Як бачимо, повністю повторюється історія французької Жанни, але якщо з історії відомо, що Жанну д'Арк стратили, то у романі Гео Шкурупія розв'язка сну Жанни суттєво відрізняється, оскільки в тексті йдеться про те, що «під крики й прокльони юрби Жанна сама гордо вступила в багаття. Огонь лизнув її й умить сукня спалахнула на ній, попикши руки й обличчя» [17,27]. Важливою відмінністю історії є та деталь, що Жанна Барк самостійно вступає у багаття, а отже, маємо справу не зі стратою, а із самогубством, майже жертвоприношенням, жертвою, яку віддає героїня за спасіння своєї країни, не даючи знущатися над собою тим козакам, що зрадили її, а в ширшому розумінні — свою країну. Підкреслимо ту деталь, що тут ми маємо справу зі самоспаленням, а як відомо вогонь — це «символ перемоги світла над мороком та смертю, символ загального очищення» [12,54], отже через власне самогубство Жанна символічно очищує все своє військо, що легко проектується на загальну ситуацію в суспільстві, як, у свою чергу, літературна творчість функціонує у суспільних процесах, фіксуючи найважливіші й натиповіші з них. «Ідеологічну перебудову суспільства, прагнення пристосуватися до модерних процесів, суб'єктно-об'єктну конфліктність відтворено в багатьох творах модернізму за допомогою складних і неоднозначних образів. Суїцидальні риси характеру особистості неможливо збагнути ізольовано від деструктивних процесів соціуму. Суб'єктно-об'єктна взаємодія виявляє і допомагає утвердити ціннісні орієнтації, норми, настановки, комунікативну програму й моделі поведінки. Література як форма самоусвідомлення прагне відобразити депресивний синдром особисто-

сті у психогенно небезпечному оточенні, тобто відтворити сукупність пристосовницьких реакцій організму людини, які виконують захисну функцію і виникають у відповідь на значні за силою і тривалістю несприятливі впливи» [7, 80–81]. Безумовно, до цих впливів належить і війна, що ускладнюється ще й революційними подіями, тобто маємо накладання декількох соціальних катаклізмів, за яких людське суспільство у заданій системі координат перебуває у постійному стані неспокою і небезпеки, що проектується на стан суспільства і що, у свою чергу, потім проектується у мистецтво загалом і в літературу зокрема. Е. Шнейдман вважає, «щоб краще розуміти психологічну сутність самогубства, ми повинні почати з розуміння страждання та душевного болю, а також неоднакових меж її переживання; (...) Кожен, хто здійснює самогубство, вважає, що його до цього підштовхують обставини, і, більш того, вважає, що воно є єдиним варіантом вибору, що в нього залишився у розпорядженні» [15, 370].

Власне, у романах «Двері в день» і «Жанна-батальйонерка» маємо справу з двома персонажами-мрійниками, один з яких, фальсифікуючи дію, не вдається до самогубства, але вважаючи його єдиним способом свого порятунку, інсценує суїцид, а інша героїня виступає як більш активний персонаж, бо, незважаючи на те, що мова йде про її сон, вона вдається до скоєння справжнього самогубства. Обидва герої так чи інакше перебувають в універсумі небезпеки, якщо Теодор Гай свого часу брав участь у повстанні проти поляків, то Жанна брала участь безпосередньо у війні. Хоча ці персонажі і не вдаються до реальних самогубств, проектування такого акту в уяві або у снах говорить про те, що вони мають певний внутрішній конфлікт, що в обох проявляється в тому, що вони переживають суттєві зміни в житті, адже, як зазначає Г. Чхартішвілі. «самогубці — це тріски, якими густо всипано землю, коли в соціальному лісі вирубають просіки» [11, 35]. Якщо Жанна потрапляє на поле бою з комфортного батьківського дому, і що є очевидним, змінюється не тільки її побутове життя, але її оточення, оскільки замість професури та гімназистів вона опиняється у середовищі солдатів та проституток, то Теодор Гай змінює життя робітника на універсум пивної, що належить батькові його дружини, де Марія працює, в якій герой має проводити певну частину свого життя, безумовно, й оточення його змінюється з працюючих робітників на клієнтів та працівників пивної. У випадку Теодора актуалізується теза про те, що «важливим фактором суїцидів є географічна, соціальна чи

емоційна ізоляція. Зі зростанням темпів урбанізації і міграції населення сім'ї, друзі та співтовариства людей стають все більше і більше розрізненими, а ті соціальні структури і ролі, які надавали сенсу життю особистості, піддаються хворобливому зникненню» [6, 291].

Обидва персонажі мають трансформуватися відповідно до заданих дійсності обставин. Про тягар складностей і внутрішні переживання героїв детально не йдеться, але навіть уявний акт суїциду демонструє їхній внутрішній конфлікт, бо «з точки зору соціології самогубство — одна з моделей так званої девіантної поведінки, царина соціальної патології — поруч з наркоманією, проституцією, злочинністю та алкоголізмом. Вбиваючи себе, людина відмовляється визнати, що вона — суспільна тварина, і тим самим фокусує увагу на своїй персоні, хоч посмертно, того соціуму, яким так рішуче знехтувала» [11, 153] — саме таку проекцію вчинків обох персонажів ми і бачимо у романах футуриста. Обидва персонажі нехтують старим життям заради нового, але нове життя вимагає від них якісних змін, проходячи крізь які, неминучими видаються певні проблеми, що призводять до самогубства або до думок про самогубство, але, щоправда, їхні суїцидальні акти мають різне забарвлення: самогубство Теодора Гая — егоїстичне самогубство, самогубство Жанни Барк — альтруїстичне. Йдеться про те, що «вони діаметрально протилежні тим, що те, що відкривається в егоїстичному самогубстві, подібно до того, як і сам альтруїзм є прямою антитезою егоїзму. Егоїст, який вбиває себе, характеризується повним занепадом сил, що проявляється або в меланхолії, або в епікурейській байдужості. Альтруїстичне самогубство, навпаки, походить із пристастного почуття, здійснюється не без прояву енергії» [1, 245–246], така різниця чітко простежується між суїцидними актами Теодора і Жанни.

«Існує подвійний погляд на самогубство, що здійснюється свідомо і без усяких ознак органічного душевного розладу. Одні бачать у ньому виключно легкодухість, що викликає відразу до життя і страх гіпотетичних у ній і навіть вірогідних випробовувань, зважаючи на відсутність і неміцність так званого «особистого щастя»; інші, навпаки, вважають його виявом сили характеру й твердої рішучості. У дійсності обидва ці погляди по більшій частині можна застосувати до одних і тих самих випадків: думка про самогубство у своєму поступовому розвитку у цілому ряді випадків є проявом легкодухості й відсутності стійкості волі у боротьбі з важкими умовами існування» [2, 136].

Персонажі великої прози Гео Шкурупія, як типові представники першої третини ХХ століття, яке називали століттям самогубства, вбирають у себе не тільки зовнішню проблематику, що призводить до цілих комплексів внутрішніх конфліктів, а й шляхи вирішення цих проблем. Одним з таких шляхів у ХХ столітті стає саме суїцид. У творчості письменника тему самогубства порушено у всіх великих прозових творах. Герої-самогубці, безумовно, відрізняються між собою. Одні з них здійснюють акт самогубства, а інші вчиняють суїцидальний акт лише фіктивно (думаючи про нього, плануючи його або здійснюючи його уві сні, але не в реальній дійсності). Також різняться способи самогубства: отруєння газом, падіння з висоти, самоспалення. Отже, письменник подає повну палітру можливих персонажів-самогубців. Самогубство по-різному впливає на персонажів, і що прикметно, часто — позитивним чином, оскільки деякі з них після «зустрічі» з суїцидним актом якісно змінюють життя на краще.

Безумовно, проблема самогубства стає актуальною для літературної творчості, бо поширюється сам факт того, що зростає процент людей, які вкорочують собі віку. Література абсорбує у себе цю проблему, як феномен сучасного їй життя. Не є незвичайним, що футурист залучає цю проблему до свого творчого доробку, оскільки футуристи відрізнялися реакцією на події дійсності і одразу фіксували факти у своїй літературній творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дюркгейм Э. Самоубийство. Суицидология: Прошлое и настоящее // Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. — Изд. 2-е, стереотипное. — М.: Когито-Центр, 2013. — С. 239–255.
2. Кони А. Самоубийство в законе и жизни. Суицидология // Прошлое и настоящее. — Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. — Изд. 2-е, стереотипное. — М.: Когито-Центр, 2013. — С. 113–139.
3. Кулка И. Психология искусства. — Х.: Изд-во Гуманитарный Центр., 20. — 560 с.
4. Лотман Ю. Итог пути. Суицидология: Прошлое и настоящее // Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. — Изд. 2-е, стереотипное. — М.: Когито-Центр, 2013. — С. 193–204.

5. Михайлова А. Роман Гео Шкурупія «Жанна-батальйонерка»: поетика еросу // Проблеми сучасного літературознавства. — Одеса, 2002. — Вип.11. — С. 150–165.
6. Моховиков А. Суицидология: Прошлое и настоящее // Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. — Изд. 2-е, стереотипное. — М.: Когито-Центр, 2013. — 569 с.
7. Нестелеев М. На межі: суїцидальний дискурс українського модернізму: монографія / Максим Нестелеев. — К.: Академвидав, 2013. — 256 с.
8. Пастернак Б. Люди и положения. Суицидология: Прошлое и настоящее // Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. — Изд. 2-е, стереотипное. — М.: Когито-Центр, 2013. — С. 215–217.
9. Херсонский Б. Смысл жизни: обретение и утрата. Суицидология: Прошлое и настоящее // Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. — Изд. 2-е, стереотипное. — М.: Когито-Центр, 2013. — С. 217–227.
10. Черноіваненко Є. М. Літературний процес в історико-культурному контексті: Розвиток і зміна типів літератури і художньо-літературної свідомості в російській словесності XI–XX століть. — Одеса: Маяк, 1997. — 712 с.
11. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство : в 2 кн. / Григорий Чхартишвили. — 2-е изд. испр. — М.: «Захаров», 2013. — 464 с.
12. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов / Шейнина Е. Я. — М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2007. — 591 с.
13. Шкурупій Г. Вибрані твори / Гео Шкурупій; упор. Ольга Пуніна, Олег Соловей. — К.: Смолоскип, 2013. — 872 с.
14. Шляхова Н. Літературознавча герменевтика О. Потебні // Вісник Одеського національного університету. Філологія: літературознавство. — Том 13. Вип. 7. — 2008. — С. 170–179.
15. Шнейдман Э. Душа самоубийцы. Смысл жизни: обретение и утрата. Суицидология: Прошлое и настоящее // Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. — Изд. 2-е, стереотипное. — М.: Когито-Центр, 2013. — С. 360–403.
16. Юм Д. О самоубийстве. Смысл жизни: обретение и утрата. Суицидология: Прошлое и настоящее // Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. — Изд. 2-е, стереотипное. — М.: Когито-Центр, 2013. — С. 47–57.
17. Шкурупій Г. Жанна-батальйонерка <http://www.ukrcenter.com/Література/Гео-Шкурупій/56499/Жанна-батальйонерка>

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

УДК 821.161.1Лермонтов/Шевченко«18»

Леслава Кореновская

М. ЛЕРМОНТОВ И Т. ШЕВЧЕНКО: ДИАЛОГ СУДЕБ И ТВОРЧЕСТВА

В статье рассматриваются параллели, касающиеся биографии, поэтического творчества и картинного наследия Лермонтова и Шевченко. Представлены точки соприкосновения в литературном плане. Проведён анализ картин русского и украинского художников с целью эксплицировать многогранность таланта обоих поэтов-художников.

Ключевые слова: романтическая идея, мотивы, обратная перспектива, светотень, прекурсор импрессионизма.

У статті розглядаються паралелі, які торкаються біографії, творчості та картинної спадщини Лермонтова і Шевченка. Представлено точки дотику у літературному плані. Проведено аналіз картин російського та українського художників із ціллю експлікувати багатогранність обох геніїв.

Ключові слова: романтична ідея, мотиви, зворотна перспектива, світотінь, прекурсор імпресіонізму.

The article considers the parallels that affect biography, creativity and art heritage Lermontov and Shevchenko. Presented common ground in literary terms. The analysis of paintings of Russian and Ukrainian artists with the aim to explicate the diversity of both geniuses.

Key words: romantic idea, motivation, reverse perspective, world-shadow precursor of impressionism.

В 2014 году отмечалось 200-летие со дня рождения двух гениев мировой культуры — Михаила Лермонтова и Тараса Шевченко. Это не только выдающиеся мастера поэтического и прозаического слова, но также талантливые художники. Многие исследователи творчества русского и украинского поэтов приходят к выводу, что судьбы их, казалось бы, не похожие, на первый взгляд, переплетены и соприкасаются. Остановимся на трёх точках соприкосновения Лермонтова и Шевченко: биографические параллели, творческие инспирации и картинное наследие.

В раннем возрасте оба потеряли матерей — Лермонтов воспитывался у бабушки Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, а Шевченко после смерти отца остался на попечении не любившей его мачехи Ок-

саны Терещенко (Григорий Шевченко вторично женился на вдове, у которой было трое своих детей), а после побега от мачехи опекуном малолетнего Тараса стал его дядя Павел; оба жили в сельской местности (соответственно — деревня Моринце на Киевщине и Тарханы Пензенской губернии); у обоих с детства было сильно развито чувство красоты и впечатлительности на окружающую природу (юный Тарас искал столбов, подпирающих небо, а Лермонтов в стихотворении, датированном 1831 г. июня 11 дня, напишет: «моя душа, я помню, с детских лет чудесного искала»); в детстве они с восхищением слушали народные песни, неторопливые рассказы о волжских разбойниках и запорожских казаках; оба обучались в высших учебных заведениях (Лермонтов — в Московском университете и Петербургской юнкерской кавалерийской школе, а Шевченко — в Петербургской Академии художеств); за свои стихи и смелую гражданскую позицию оба попали в «немилость» царя и были сосланы (Шевченко — с «запретом писать и рисовать» в Оренбургскую крепость, в киргизские степи, а затем на полуостров Мангышлак; Лермонтов же был отправлен в действующую армию на Кавказ); почти одновременно оба громко заявили о себе как талантливые поэты; и Лермонтов, и Шевченко страдали от одиночества и неразделённой, трижды встречавшейся им, любви (остались признания Лермонтова о том, что он три раза любил и три раза безнадежно; Шевченко трижды просил руки у женщин и получал отказы); оба умерли на чужой земле и прах обоих был перезахоронен...

В творчестве русского и украинского поэтов встречается немало поразительных параллелей-совпадений. Лермонтов и Шевченко творили в эпоху романтизма. Следует заметить, что черты этого литературного направления проявили себя по-разному в их творческом наследии. Лермонтов считал Пушкина и Байрона кумирами и в жизни, и в литературе, т.е. романтическая идея у русского поэта была тесно связана с красотой слога, вольномыслием, некой завуалированной печалью, напущенной меланхолией, жгучим желанием быть любимым, рискованностью, которая проявлялась в решении сражаться в самых опасных точках. Шевченко же писал стихи в совершенно ином ключе. Его сочинения носят болезненный отпечаток его биографии — годы крепостничества закрепили в Шевченко стремление получить волю, заявить о себе, стать знаменитым, разбогатеть. Конечно же, Лермонтов не читал Шевченко. Последний же знал стихи

русского поэта и высоко ценил их. Важным, кажется, является факт локации чтения Шевченко поэзии Лермонтова — это были годы ссылки, когда Кобзарь более всего чувствовал потребность общности мысли с кем-то, для кого свобода, сила слова, стойкая жизненная позиция превыше всего. Примерами могут послужить перекликающиеся между собой стихотворения с одинаковым названием «Пророк». В обрисовке пророка («Неначе праведних дітей») Шевченко заметно влияние Лермонтова. Приведённые ниже строки звучат в унисон, представляя картину, в которой пророка забрасывают камнями; при чем русский вариант звучит в размеренном повествовательном темпе, украинский же наполнен большей экспрессией:

*В меня все ближние мои
Бросали бешено каменя.*

*І мужа свята... горе вам!
На стогнах каменем побили.*

Начало известного стихотворения «И скучно и грустно! — и некому руку подать/В минуту душевной невзгоды...» минорно-тягуче слышится в шевченковском: «Чого мені тяжко, чого мені нудно, / Чого серце плаче, ридає, кричить, / Мов дитя голодне?». В дневниковых записях Тараса Григорьевича упоминаются стихотворения «Горные вершины», «Когда волнуется желтеющая нива», «Тучи», которые были созвучны мыслям и чувствам ссыльного поэта. Шевченко с восхищением говорил о стихотворении «Выхожу один я на дорогу»: «Ночь. Лунная, тихая, волшебная. Как прекрасно гармонировала эта очаровательная пустынная картина с очаровательными стихами Лермонтова, которые я невольно прочитал несколько раз, как лучшую молитву Создателю этой невыразимой гармонии в своём бесконечном мироздании» (Новопетровское укрепление, 1853 г.). В поэмах «Слепая», «Тризна», «Сон», стихотворениях «Ну что, казалось бы, слова», «Проходят дни, проходят ночи» проявляются мотивы и образы Лермонтова. Начало XI главы поэмы «Неофиты» Шевченко перекликается с «Умирающим гладиатором» русского поэта. Сравним: «Ликую Рим. Перед кумира / Везуть возами ладан, мірро, <...> / Мов у різниці / Кров потекла. Ликую Рим!» и «Ликует буйный Рим... торжественно гремит / <...> / И кровь его течёт — последние мгновенья / Мелькают — близок час...». Лермонтовское переложение 4 песни (140–141 строки) «Паломничества Чайльд Гарольда» Байрона звучит в унисон с шевченковским представлением гибели первых христиан на кровавой арене Рима. Пребывая в Новопетровске, Шевченко за-

печатлел в своём блокноте рисунок-гравюру (офорт) к «Умирающему гладиатору» Лермонтова.

Одно из лучших стихотворений Великого Кобзаря «І станом гнучким» написано под влиянием известной «Молитвы» Михаила Юрьевича. Сравним строки, наполненные просьбой послать на закате лет любимой женщине ангела-спасителя:

*Срок ли приблизиться часу прощальному
В утро шумное, и ночь ли безгласную,
Ты воспринять пошли к ложу печальному
Лучшего ангела душу прекрасную.*

*Хто коло тебе в світі стане
Святим хранителем твоїм?
І хто заступить? хто укріє
Од зла людського в час лихий?*

Романтически-певуче звучат лермонтовские строки благодаря аллитерации: чередование шипуче-свистящих согласных «ш» и «с» создаёт таинственно-лирический звуковой фон. Украинский фрагмент представлен в другой тонации: он переполнен риторическими вопросами, адресованными лирической героине, в которых чувствуется забота и волнение за её судьбу.

Пребывая в ссылке в 1850 году, Шевченко обращается в письмах к своим друзьям с просьбой прислать ему «ради поэзии святой Лермонтова хоть один том, великую-превеликую радость пришлётё с ним вашему благодарному и бесталанному земляку» (письмо к одному из шести братьев Лазаревских от 20 декабря 1847 г.). В стихотворении «Мені здається, я не знаю», написанном в Оренбурге в 1850 году, Шевченко выражает слова благодарности Михаилу Лазаревскому (1818–1867) за то, что тот прислал ему два томика стихов русского поэта:

*Ти переслав мені в неволю
Поета нашого, — на волю
Мені ти двері одчинив!*

В свою очередь, эхо украинского языка проникает в такие произведения Лермонтова, как «Герой нашего времени» и «Вадим». Биографы русского поэта вспоминают о любви Лермонтова к княгине Марии Алексеевне Щербатовой (дочери украинского помещика Алексея Петровича Штерича, серба по происхождению), двадцатилетней красавице-вдове. Стихотворение «На светские цепи» посвя-

щено молодой украинке. В нем поэт запечатлел не только пленительный облик женщины, но и образ её родины.

*Как ночи Украины,
В мерцании звезд незакатных,
Исполнены тайны
Слова её уст ароматных.*

Появление украинской темы в творчестве Лермонтова не было случайным. Как пишет Э. Э. Найдич, «после пушкинской «Полтавы» и повестей Гоголя тема Украины прочно вошла в русскую литературу. К этому времени укрепились связи украинской и русской интеллигенции. <...> Тем более, в мае 1840 года Лермонтов в Москве встречался с Гоголем и М. Щепкиным, связанными с украинской культурой» [7, с. 404].

Тема Кавказа также была близка обоим поэтам. На родину горцев Лермонтова влекли воспоминания из детских лет, романтический тонус мироощущения и тоска по чем-то грандиозном и необычном. Попасть на Кавказ считалось в то время модой для «разочарованных байронических» юношей. Вскоре Лермонтов, уже как сосланный за политическую вину офицер, увидел совершенно другой Кавказ: это была арена исторической драмы, место для «славы доблестного русского воинства», место получения чинов, орденов, богатства и высочайшей милости [3, с. 337]. Свои рассуждения о настоящем положении горцев и их борьбе за независимость, о том, что есть «отечество» и что есть «враг», он изобразил в восточной повести «Измаил-Бей» (1832).

Как считает литературовед М. Гаско, Лермонтов и Шевченко могли встречаться в 1839 году на квартире художника В. Штернберга в Петербурге на литературном вечере. Кроме того, у них были общие друзья. Так, известна тесная связь Шевченко с художником Григорием Гагариным, с которым Лермонтов пребывал на Кавказе в мае 1840 года и даже жил с ним в одной палатке. Интересно свидетельство современника поэта А. В. Мещерского о том, что Лермонтов «хорошо говорил по-малороссийски». Даже сохранилась интересная деталь, что денщиком у Лермонтова был солдат-украинец, с которым он разговаривал на украинском языке. Известно также, что поэт очень любил и ценил украинский юмор, знал много анекдотов и умел их рассказывать на языке оригинала. В Пензенском архиве хранятся до-

кументы о том, что ещё ребёнком Лермонтов дважды побывал с бабушкой Арсеньевой в Киеве, а также в городке Переволочне Прилуцкого уезда (теперь это Прилуцкий район Черниговской области), где находилось имение Арсеньевых.

Тот факт, что оба брали уроки рисования у известных художников, также говорит о сходстве судеб гениев и таланте писать не только при помощи вербального материала, но и кисти. В 1838 году Шевченко благодаря продаже на аукционе портрета В. Жуковского кисти К. Брюллова приобретает свободу — помещик П. Энгельгардт подписывает «вольную» своему крепостному. Перед Шевченко открылись двери Петербургской Академии художеств. В 1830-е годы Лермонтов брал уроки рисования сперва у домашнего учителя А. Солоницкого. От времени занятий с Солоницким до нас дошли две вещи Лермонтова: «Ребенок, тянущийся к матери» и «Мадонна», которые являются типичными ученическими перерисовками с эстампов, имевших в то время большое распространение. Когда Лермонтов переехал в Петербург в 1832 году, он начал брать уроки у художника П. Заболотского, обучающего в аристократических семьях.

Украинский и русский поэты оставили много документальных путевых набросков. Лермонтов — виды Кавказа во время ссылки в действующую армию. В письме к С. А. Раевскому в конце 1837 года поэт писал о набросках, сделанных им с натуры, проезжая по Военно-Грузинской дороге: «Я снял на скорую руку виды всех примечательных мест, которые посещал, и везу с собою порядочную коллекцию...». Думается, глагол «снял» скорее всего значит зафиксировал с максимальной точностью, зарисовал [1, с. 76].

Шевченко получил заказ сделать эскизы морского берега во время экспедиции на Аральское море, организованной капитаном Алексеем Бутаковым в 1847—1849 годах. Такие документальные наброски, эскизы служили в то время достоверными топографическими картами — настолько верно они отображали ландшафт. На пейзажных зарисовках обоих художников запечатлен зрительный образ драматической ситуации, полной психологизма и внутреннего видения мастеров кисти.

Конечно же, сравнивая картинное наследие обоих гениев, с уверенностью можно сказать, что Шевченко обладал огромным талантом художника, в то время как Лермонтов всё же не был признан известным художником.

Размеры художественного наследия Лермонтова до сих пор точно не определены. Согласно Н. П. Пахомову, сохранилось 11 картин, написанных маслом, 51 акварель, 50 рисунков, два альбома (в одном около 200 рисунков, а во втором — 20 рисунков и набросков, относящихся к 1840–1841 гг.), 70 зарисовок, находящихся в рукописях поэта [8, с. 60]. Русский искусствовед и литературовед А. М. Эфрос одним из первых коснулся живописи Лермонтова в своей книге о рисунках Пушкина: «Сколько часов отдал Лермонтов своему живописному прилежанию, — этим маслом, акварелям, туши <...> Он очень старался, он выписывал листочки на деревьях, пуговицы на мундирах, он лоцил картины, как заправский эпигон академической школы» [2, с. 271]. Картины и акварели Лермонтова имеют совершенно самостоятельное значение. Большинство его рисунков или набросков местностей, в которых побывал поэт, — это именно рисунки «на случай».

Когда рассматриваем рисунок и картины поэта, не думаем о нём как о профессиональном живописце, мастерски владеющем чисто техническими навыками. «Ценность этих рисунков и картин определяется уже тем, что они принадлежат Лермонтову», — пишет К. Н. Григорян в статье «Живопись Лермонтова» [2, с. 272]. Н. Белявский рассматривает рисунки поэта как «своеобразный графический комментарий к литературным замыслам Лермонтова, утверждая, что они чаще всего бытуют вне литературных черновиков» [2, с. 272]. Имеется в виду сближение графических и литературных образов не столько по сюжету, сколько по общности тематики. Рисунки Лермонтова «дышат тем же неукротимым жизненным темпераментом, экспрессивностью и эмоциональной напряженностью, что и его стихи. Они всегда значимы как своеобразный спутник творчества, как параллельный ассоциативный ряд, раскрывающий художественные устремления поэта» [2, с. 272]. Примерами могут послужить рисунки Лермонтова на военную тему (1836–1837): «Схватка юных егерей с французскими кирасирами», «Русские гренадёры отбивают атаку французских уланов» и др., иллюстрации к повести А. А. Бестужева-Марлинского «Аммалат-бек» или же картины-пейзажи Кавказа (1837–1838): «Дарьяльское ущелье» и «Замок Тамары», «Тифлис. Метехский замок», «Кавказский вид с Эльбрусом», «Воспоминание о Кавказе» и др. Выполненные карандашом, «военные» рисунки Лермонтова представляют разгар боя, в котором чувствуется динамизм, напряжение, отвага и сила противоборствующих сил, причем нет чет-

кого представления каждого бойца, вида оружия, коня и т. д. и сделаны они далеко не профессионально. «Кавказские» же полотна не что иное, как пейзажно-бытовые зарисовки из жизни горцев, в которых сквозь настоящее и обыденное кавказцев просвечивается прошлое в виде величественных замков, представленных чаще всего на втором плане и на возвышении, вытянутых вверх и касающихся неба. Кажется, что на всё, что рисует поэт, он смотрит как бы с «небес», с высоты романтической мечты. Можно констатировать, что в характере восприятия природы в пейзаже Лермонтова определяющим звеном является небо как пространство без границ, чистоты, полета мысли и души. Важным является тот факт, что Лермонтов не писал снимки местности, поэтому невозможно найти «прототипов» его кавказских пейзажей. «Даже рисуя с природы, Лермонтов выбирал пейзаж пофантастичнее, в чем определённо заявил себя живописцем-романтиком» [2, с. 279]. Видение Кавказа Лермонтовым — это его внутреннее видение «чудного мира», «где люди вольны, как орлы».

Что касается портретов Лермонтова, то здесь можно заметить больший профессионализм и щепетильность в экспликации изображаемого лица. Например, портрет В. А. Лопухиной-Бахметовой выполнен необыкновенно чётко и с огромной симпатией. Без сомнения, Лермонтов питал искренние чувства к этой женщине, поэтому вложил в каждый завиток волос, складку на платье, плавный изгиб шеи и губ, устремлённость выразительных глаз всё своё мастерство и любовь. О Лермонтове-портретисте можем отчасти судить и по его автопортрету 1837 года. «Оригинал долгое время оставался неизвестным и <...> исследователи были вынуждены пользоваться копией, выполненной О. А. Кочетовой в 1880 г. по поручению П. А. Висковатого» [2, с. 274]. Подлинник автопортрета Лермонтова, где у него на плечах брошена бурка, был обнаружен в 1962 году в Германии. Несмотря на недостатки с точки зрения живописной техники, он представляет исключительную ценность как незаменимый художественный документ, позволяющий судить, каким в действительности был Лермонтов, подчеркивая его угрюмый нрав, тяжелый сосредоточенный взгляд, задумчиво-грустное выражение лица (что подтверждают те, кому доводилось встречаться с поэтом).

Оценивая рисунки и картины Лермонтова кавказского цикла, с уверенностью можно сказать в след за Н. Пахомовым, что, хотя они и «грешат против многих правил живописного мастерства, все они

овеяны духом гениального Лермонтова, все они таят в себе какую-то только им присущую гамму красок, своеобразный аромат его восприятия природы, подлинные краски его зрительных впечатлений» [8, с. 79].

Картинное наследие Шевченко составляет свыше 800 картин, этюдов, эскизов, гравюр, иллюстраций к книжным изданиям, большая часть которых находится в музеях Украины, России, Казахстана, США и Польши.

Шевченко считал, что художник, отображая природу и реально передавая её средствами искусства, входит в глубину её внутреннего содержания, открывает её связь с сущностью людей, и в этом кроется таинственный источник магической силы искусства. «Высокое искусство сильнее действует на душу человека, сильнее, нежели самая природа. Какая же непостижимая Божественная тайна в этом деле руки человека, в этом божественном искусстве? Творчеством называется эта великая божественная тайна и <...> завидный жребий великого поэта, великого художника», — напишет Шевченко в повести «Прогулка с удовольствием и без морали». Как бы в ответ на слова поэта о том, что «живопись — моя профессия», первый учитель Кобзаря И. Сошенко утверждал, что если бы Шевченко не оставил свои стихи, то стал бы ещё большим художником, чем поэтом. Сам же автор поэмы «Катерина», подобно древним грекам, чувствовал, что мир построен по законам музыкальной гармонии, у него своя циклическая музыкальная форма, свой лад, ритм, темп и логика, в этом мире не допускаются разрушения: «свободный художник настолько ограничен окружающей его природой, насколько природа ограничена своими вечными, неизменными законами». Не зря друг и соратник поэта П. Кулиш утверждал, что Шевченко обладал тремя талантами: поэтическим словом, живописью и музыкой. Сравнивая с Лермонтовым, можно привести слова биографа поэта П. Висковатова: «Михаил Юрьевич имел дарование к музыке и большой талант к живописи. Он его не выработал, но был момент в жизни, когда он колебался между живописью и поэзией» [8, с. 68]. Приведённое высказывание служит доказательством трёхступенчатого таланта обоих поэтов.

Картины Шевченко настолько гармонично-музыкальны, что хочется их пропеть словами Великого Кобзаря. Напр., картина «Катерина», написанная к одноименной поэме, как нельзя лучше передаёт весь драматизм покинутой девушки, а её уста как бы декламируют

шевченковський завет: «Кохайтесь, чорнобриві, / Та не з москалями, / Бо москалі — чужі люде, / Роблять лихо з вами». На цьому полотні, написаному маслом, ми можемо спостерігати іконописну зворотню перспективу — фокус її сприйняття знаходиться в душі реципієнта.

Заслуга Шевченка в тому, що він кистю художника явив світу свій народ, свою Україну, — «народ неординарний оригінальний, прекрасну землю і все, що не бачили очі освічених людей». Як вважає польський дослідник творчості українського поета Е. Енджеєвич, «Шевченко створював композиції, в яких проявляються риси предметів, незаметні для простого ока; він вмів представити їх в певному освітленні і з певної точки, звертаючи увагу глядача на їх «душу» [5, с. 269]. В кожній композиції є чітко продуманий центр; пейзажі завжди оживлені фігурами людей і тварин. За декілька майстерно виконаних малюнків Шевченко двічі був нагороджений срібними медаллями, а 26 вересня 1841 року від Ради Академії мистецтв одарований студент отримав третю медаль за картину «Цыганка-гадалка».

Сьогодні Шевченко визнаний не тільки як майстер сучасного поетичного стилю, але і як основоположник сучасного гравірувального мистецтва в Східній Європі; художник, який стояв у витоків українського жанру і який вкритично подошов до імпресіоністическої живописи, опередив французів на ціле десятиліття. Прикладом може послужити картина «На пасіці» (1843), написана в селі Качанівці (навколишність Батурина), де Шевченко гостив у українського пчеловода Петра Івановича Прокоповича. На полотні запечатлена сім'я Прокоповича в час збору меду. Фігури представлені на фоні, сотканому з пастельних тонів, серед яких переважають всі можливі відтінки брузно-зелених, жовто-землистих, золото-сизих тонів, що створює атмосферу певної таємничості, легкості і прозорості. Фігури в центрі картини написані як би одним мазком контрастних кольорів: біло-сірий і чорно-болотний, тим самим роблячи їх більш конкретними і здатними фокусувати увагу глядача. Недосказанність, розмитість контурів, невиразність очей і губ — все це дозволяє говорити про імпресіоністическу живопис Шевченка.

Незаперечної уваги заслуговують портрети Шевченка, виконані олівцем (1856–1859). Вони не тільки створюють цілісний етап в розвитку портретного мистецтва художника, але і

свидетельствуют о нём, как о мастере-виртуозе в области тогдашнего российского искусства (портреты Г. Закревской, княгини В. Репниной, супругов Михаила и Марии Максимовичей и др.). Количество автопортретов Шевченко трудно сосчитать. Многие из них не дошли до нашего времени и известны лишь по переписке художника или воспоминаниям его современников. Многие разбросаны на полях рукописей литературных произведений поэта, писем, на листах рабочих альбомов и даже на рисунках других художников. Одной из характерных манер художника-автопортретиста является представление себя на втором плане, а также на первом с конкретным предметом или в определённой одежде: «Байгуши» (1855–1856), «Казарма» (1857), «Автопортрет со свечой» (1860), «Автопортрет в светлом костюме» (1860), «Последний автопортрет» (1861) и др.

Пейзажи Шевченко — это удивительно мастерски написанные картины, на которых запечатлены с документальной точностью и поэтическим размахом красочные места родной и чужой земли. В отличие от Лермонтова, Шевченко писал свои пейзажи с невероятной щепетильностью, стараясь передать все детали представленного фрагмента природы, добиваясь максимального сходства с оригиналом.

В ссылке Шевченко было запрещено писать и рисовать, но судьба была благосклонна к украинскому поэту. Мемуаристы, особенно М. М. Лазаревский, отмечают участливое отношение коменданта Орской крепости генерал-майора Д. Исаева к судьбе Шевченко (1847), а спустя 9 лет комендант Новопетровской крепости майор И. Усков, нарушив царский запрет, разрешил ссылке поэту изредка рисовать «воровски», писать и получать письма от друзей. Именно там Шевченко написал иллюстрацию к «Умиравшему гладиатору» Лермонтова (1856), сепии «Казашка Катя» (1856–1857), «В тюрьме» (1857) и др. Следует отметить, что рембрандтовское моделирование светотени ещё не было доступно в петербургской академии, но Шевченко, подчиняясь гениальной интуиции и художественной памяти, поддерживает своей сепией трепетную жизнь, приближаясь к раскрытию её тайны. Во время обучения в академии, Шевченко первые три года, согласно программе, рисовал гипсовые фигуры. Но особенный интерес проявил к гравюру, или эстампу. По праву художника можно назвать «русским Рембрандтом», а также первым академиком гравюры.

Подытоживая, с определённой можно сказать, что Лермонтов и Шевченко — два гения, наделённые многими гранями таланта, причем таланта, окутанного некоей вуалью таинственности, приоткрыть которую остаётся задачей многих исследователей творчества русского и украинского поэтов-художников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобарыкин В. В. Три встречи с Лермонтовым / В. В. Бобарыкин // Русский Библиофил. — 1915. — № V. — 76 с.
2. Григорян К. Н. Живопись Лермонтова / К. Н. Григорян // М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы / [под ред. М. П. Алексева и др.]. — Л. : Наука, 1979. — С. 271–283.
3. Дзюба І. Тарас Шевченко / І. Дзюба. — К. : Альтернатива, 2005. — 704 с.
4. Доля. Книга про Тараса Шевченка в образах та фактах / [автор-упорядник В. О. Шевчук]. — К. : Дніпро, 1993. — 779 с.
5. Єнджеєвич Є. Українські ночі, або Родовід генія : [роман-есе] / Є. Єнджеєвич ; [перек. з польської В. Іванисенка] ; [вступне слово Д. Павличка]. — Львів : Атлас, 1997. — 445 с.
6. Меликов М. Е. Заметки и воспоминания художника-живописца / М. Е. Меликов // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников [сост., подгот. текста и ком. М. И. Гиллельсон]. — М. : Худ. лит., 1989. — С. 72–75.
7. Найдич Э. Э. Стихотворение «М. А. Щербатовой» (Лермонтов и Е. П. Гребенка) / Э. Э. Найдич // М. Ю. Лермонтов, Исследования и материалы / [под ред. М. П. Алексева и др.]. — Л. : Наука, 1979. — С. 403–409.
8. Пахомов Н. Живописное наследие Лермонтова / Н. Пахомов [Электр. ресурс]. — Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/145/145-055-.htm>
9. Чумарна М. Тихий ангел пролетів. Сповідь Т. Г. Шевченка. Тризна / М. Чумарна. — Львів : Апріорі, 2007. — 80 с.

Стаття надійшла до редакції 23 лютого 2015 р.

УДК [821.161.1+821.161.2]—312.9.09

Тамара Морєва

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ПОВЕСТИ В. Ф. ОДОЕВСКОГО И О. СТОРОЖЕНКО (МИФОМЫШЛЕНИЕ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ)

В статье рассматриваются авторские миры писателей-романтиков (В. Ф. Одоевского и О. Сторозженко) с точки зрения их мифопоэтического прочтения. Делается вывод о том, что сюжеты повестей Сторозженко восходят к народным сказкам и преданиям, сюжеты Одоевского — к символично-образному воспроизведению философски осмысленного мира. Герои Сторозженко ярко передают национальный характер. Образы Одоевского — олицетворение идеальных представлений об интуитивно-познаваемой жизни русского общества.

Ключевые слова: романтизм, фантастика, двоемирие, мифопоэтическое мышление.

У статті розглядаються авторські світи письменників-романтиків (В. Ф. Одоєвського та О. Сторозженка) з точки зору їх міфопоетичного прочитання. Робиться висновок про те, що сюжети повістей Сторозженка походять від народних казок і переказів, сюжети Одоєвського — від символічно-образного відтворення філософськи осмисленого світу. Герої Сторозженка яскраво передають національний характер. Образи Одоєвського — це втілення ідеальних уявлень про інтуїтивно-пізнання життя російського суспільства.

Ключові слова: романтизм, фантастика, двосвіття, міфопоетичне мислення.

The author of the article contemplates the authorial worlds created by Romantics (V. F. Odoevsky and O. Storozhenko) in the aspect of their mythopoetical interpretation. The thoroughgoing comparison suggests a conclusion that the plots of the stories by Storozhenko originate in folktales and legendry meanwhile the plots by Odoevsky take their origin in a symbolic and figurative reproduction of the world philosophically interpreted. The personages by Storozhenko convey vividly the national character. The images by Odoevsky are an embodiment of ideal representations of the intuitively cognoscible life of the Russian society.

Key words: Romanticism, fantasy, two-worldness, mythopoetical thinking.

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

В литературе и эстетике романтизма наметился особый подход к фантастическому. В произведения романтизма оно входит как элемент содержательный, мировоззренческий, за которым стоит идея двоемирия, и одновременно как форма эстетического освоения та-

инстинктивных иррациональных стихий действительности и внутреннего мира человека.

Процесс переосмысления фантастики в литературе был общим для романтизма и западноевропейского, и русского. Это типологическое явление в разных национальных культурах имело исходным моментом общность нового взгляда романтиков на мир и человека. В. М. Жирмунский и Н. А. Сигал, анализируя этапы развития форм фантастического в западноевропейской литературе, историческую смену его различных степеней, пришли к выводу, что в конце XVIII — начале XIX века «фантастика перестает быть иносказательным приемом, затейливой виньеткой к развлекательной истории... а становится элементом мировоззрения, мышления действительности» [3, с. 267].

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

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

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

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

Писателей-романтиков привлекал не сам по себе мир потусторонний, ирреальный, но прежде всего двойственность и таинственность самого бытия и внутреннего мира человека. В новой литературе воз-

ника установка на сочетание фантастики и реальности. Об этом писали и В. Ф. Одоевский и О. Стороженко.

Цель данного исследования — рассмотреть авторские миры писателей-романтиков (В. Ф. Одоевского и О. Стороженко) с точки зрения их мифопоэтического прочтения.

Литературная деятельность Олексы (Алексея Петровича) Стороженко приходится на 50–60-е годы XIX века. Писатель не занял заметного места в украинской литературе. О. Стороженко даже не считал себя писателем-профессионалом, так как полностью отдавался военной службе.

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

Пафос творчества О. Стороженко, подчеркивает В. Б. Мусий, «... имел прежде всего этический характер и заключался в требовании моральной чистоты, основой которой ему представлялись патриархальность, любовь к своему народу и человечность» [5, с.147]. Личность писателя сформировалась в первой половине XIX века, а на характер его идеала повлиял прежде всего ранний романтизм, который утверждал сформулированное просветительским реализмом требование особого внимания к жизни простого человека. Изучая ранний романтизм, Д. С. Наливайко пишет: «Фундаментальною його рисою є універсалізм, прагнення охопити буття в його повноті, в тому, що існує і що має існувати, дати йому синтезуюче художнє вираження. Тому цю течію можна назвати й універсальним романтизмом, що, до речі, зустрічається в науковій літературі. Для нього характерний тісний зв'язок із філософією, тяжіння до символу й міфу як найбільш адекватних форм художнього вислову. Романтикам цієї течії ще чу-

ждий розлад з дійсністю, різке протиставлення дійсності і ідеалу, розчарування й негативізм...» [6, с. 17].

Все вышесказанное, за исключение тесной связи с философией, мы можем в полной мере отнести к творчеству О. Стороженко.

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

В. Одоевский постоянно стремился к универсальному знанию, — говоря его словами, к цельному знанию. Но главным его делом была литература. Он был писателем по призванию. Расцвет творчества В. Одоевского приходится на 1830–1840-е годы. В это время он пишет свои лучшие произведения. Рассмотрим его фантастические, «таинственные» произведения.

В. Одоевский во второй половине 1830-х годов старательно изучал всякого рода оккультные науки, магию, каббалистику, магнетизм. Его интересовали непознанные явления природы и человеческой психологии. О. Стороженко также занимали таинственные загадки жизни. Но они подходили к ним по-разному. В. Одоевскому принадлежит термин «двоемирие». Писатель не принимал пошлость современной ему действительности, отсюда возникало противопоставление ей мира потустороннего. Ап. Григорьев проницательно разгадал состояние души В. Одоевского: «У... него отрицательный пафос, пафос негодования, пополам с горькою ирониею Гамлета, с улыбкою скорби скептика, с неопределенными стремлениями мистика... Вражда не осилила здесь действительности, не обладает ею мужески, а только плачет над нею, только обещает что-то лучшее в туманной безграничной дали» [1, с. 195].

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

Прежде всего, это не чёрт, а чертёнок: «старые черти не удостоивают внимания наш XIX век» [8, с. 9], но бесплодна и работа чертенка: «день-деньской все варишь, варишь, а много-много, что выскочит из реторты наш же брат чертенок, не вытерпевший вашей скуки» [8, с. 9].

Стороженко видит мир иным. В духе раннего романтизма мир представляется ему единым, где тесно переплетены, постоянно сливаются реальность и сверхъестественное. Черти запросто приходят к людям, и те ничуть этому не удивляются. «...Доживав віку старий запорожець... він... чортів не цуравсь: Інколи й біси до його навертались, то він було розпитує їх і бавиться з ними» («Чортова корчма») [10, с.145]. А люди ходят на веселые праздники чертей. «Випив запорожець і другу. Яюсь йому повеселішало, неначе помолодшав... випив, трошки оддыхав і знов пішов із чортом козачка» [10, с.147].

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

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

Черт становится верным помощником запорожца. В образе Трутика совмещаются реальные человеческие черты с фантастическими. Он влюбляется в девушку-ведьму, держит свое слово, верно служит запорожцу. Когда Кирила, удивившись поведению черта, спрашивает его: «Розкажи мені, чорте... яким се побитом ти закохався у відьму?» — Трутик печально отвечает ему: «Е, братіку... і у нас серце, таке ж, як і в вас, і з тим же проклятим коханням!» [10, с.88]. Черт показан с лукавой насмешливостью, благодаря чему фантастика часто переключается в бытовой, юмористический план. В фантастике О. Сто-

роженко нет ничего мистически-таинственного. Она тесно связана с фольклорными истоками, с народной поэзией, мифом. Романтический идеал О. Стороженко опирается на народные представления, на идеалы братства и товарищества, выработанные народом в течение его многовековой истории, на особенности уклада народной жизни как коллективной. Романтическая субъективность в творчестве О. Стороженко не предполагает индивидуалистических настроений.

Все события повести «Закоханий чорт» приближены к земным, реальным. Перед нашими глазами разворачиваются чудесные картины украинской природы, населенной лесовиками, чертями, ведьмами. Пейзаж играет важную роль в произведениях Олексы Стороженко: он выражает эмоциональный подтекст произведения, авторское начало. В его обрисовке воплощается мысль о единстве человека и мира. Вот каким пейзажем начинается повесть «Закоханий чорт»: «Мій боже милий! що за ліс! Якого нема тут дерева: і високих, величезних, і старих, скорчених, похнюпих, що вже віку свого доживають. Інше, сламане хуртиною і опалене блискавкою, стоїть собі край дороги, як чернець, там трухлявий пень схилився, як той старець з торбою. Куди не глянь — усе тебе чарує, привітає, усе тобі всміхається» [10, с.76]. В этом описании природы подчеркнута ее «духовность», соотношение с судьбой и участью человека; проза приобретает ритмическое звучание. В романтическом пейзаже подробности соотношены не с реальным изображением природы, а с ее субъективным ощущением, с ее ролью в выявлении эмоционального подтекста произведения. Пейзаж служит своего рода декорацией, которая подчеркивает эмоциональную напряженность действия

По мнению В. Б. Мусий, мотив очищения души приобретает в повести «Закоханий черт» фантастический характер. «В этом произведении О. Стороженко соединены мифологические мотивы (инициация), фольклорные (одурачивание черта) и литературные (влюбленный дьявол) элементы» [5, с.148].

Счастлирое решение проблемы возможно в повести именно благодаря наличию фольклорного начала. Влюбленный в Одарку черт Трутик, надеясь пожить с ведьмой десять лет, просит ее не торопиться с очищением души. Но казак Кирила догадывается о его хитрости и проявляет смекалку: «Е, ні, чорте, — перебив дід (историю повествователю розповідає) повстречавшийся ему в пути столетний старик — внук запорожского казака Кирилы), — за десять літ багато

води утече; поки сонце зійде, роса очі виїсть. За десять літ або відьма дуба дасть, або пустельника господь до себе прийме. Ні, так не можна! Починаючи таке добре діло, треба зараз іти до пустельника за благословенієм» [10, с.87]. Черт, як помічник казака, допомагає знайти пустынника, служить Кириле п'ять лет конем, охороняє його от всіх врагов.

О. Стороженко интересує національна картина світа, українська нація, отсюда і істоти його інтереса к українській міфології. Все пространство ділиться на окремі маленькі локуси: поле, ліс, степ, мельниця, сюди же відноситься і «потусторонній» світ, і перейти з одного в другий можливо. Герої легко перешагивають невидиму грань між «здесь» і «там».

У В. Ф. Одоєвського ми спостерігаємо іншу картину. Він намагається пізнати нечто приховане від людини. Є світ явлених і світ істот, неподвластных людському пізнанню, а письменник містическим образом намагається в них проникнути, то є він пізнає непізнаване.

Герой повісті В. Одоєвського «Косморам» Володимир ще в ранньому дитинстві чудесним образом наблизився к тайнам потустороннього світа. В іграшці, яку йому подарив доктор Бін, він бачить картини майбутнього, знає про те, що знаходиться за межами людського знання. В більш зрілому віці цей круг надприродного знання значно розширюється.

Герой набуває здатність в деякі-то доли секунди «прозрівати» всю людську життя з усіма її тайнами. Дверь в другий світ відкривається для Володимира несподівано, проти його волі. І тільки потім, перебуваючи в постійному страху, щоб найменше рухання його душі не обернулось в злочин, ухиляючись від людей, він аналізує свій дар і довіряє паперу пройшовшої життя.

Епіграфом к «Косморам» не випадково поставлені слова: «Quidquid est in externo est etiam in interno» («Що зовні, то і всередині») [7, с.195]. Тут сни передбачають дійсні події, то, що герой бачить і відчуває в іншому світі, обов'язково чимось нагадує про себе в реальному житті.

Двійник доктора Бина, що живе в надчутливому світі, попередив героя, що він відповідає за кожне його діяння, за кожну думку, за кожне почуття порівно з ним. І коли розум починає диктувати Володимирові плани злочинів, коли в його голові вини-

кают слова: «Труп врага всегда хорошо пахнет!» [7, с.195], приходит время для наказания. Владимир вовлекается в огромное сонмище преступлений, ибо каждая его «нечистая» мысль рождает преступное действие, в которое вовлекаются и окружающие его люди. Герой становится орудием казни, причем зло, которое он несет, от него не зависит. Он боится мыслить, чувствовать, любить, ненавидеть.

В «Космораме» Одоевского для передачи психологической раздвоенности героев вводятся персонажи-двойники. М. Турьян отмечает, что «...способность человека пребывать в двух ипостасях — мистической и рациональной — Одоевский разрабатывает на двух уровнях, и здесь их мистическое раздвоение так же ярко и необъяснимо: столь разны мыслят и действуют герои повести в мире реальном и ирреальном, столь сложны и непостижимы оказываются глубины души человека, проявляющиеся в состоянии бессознательном, «сомнамбулическом», что доктор Бин, предстающий Владимиру в космораме в совершенно ином качестве, нежели в реальной жизни, предупреждает его: «У вас должен казаться сумасшедшим тот, кто в вашем мире говорит языком нашего» [12, с.331].

В. Одоевский исходит из идеи двоемирия и убежден в принципиальной познаваемости как мира идей, так и мира явлений. Оба мира познаваемы, поскольку «Сущность, Абсолют познаются на путях интеллектуальной интуиции», а мир реальный, мир явлений, поскольку он тождествен миру идеального. Идеальное и реальное — «две равноправные стороны Абсолюта, специфически, но равно-адекватно выражающие Абсолют», — писал З. А. Каменский, характеризуя гносеологические идеи В. Одоевского [4, с.21].

Герой «Косморамы» не только убеждается в том, что ему открылся другой мир, но он постигает, что всё случающееся в ином мире тесно переплетено с событиями, происходящими в реальном мире, где обитает сам Владимир и все близкие ему люди. Все истинное сущее находится в ином мире, а в реальном, бытийном мире встречаются лишь подобия образов, создаваемых в другом мире.

Все фантастические произведения О. Стороженко основаны на использовании национального украинского фольклора, преданий, старинных поверий. Отношение В. Одоевского к фольклору значительно сложнее. Явно прослеживается фольклорная основа в повести «Необойденный дом» (переделка народного предания о человеке, засыпающем на многие годы и потом просыпающемся) и в сказке

«Игоша». Игоша — мифологический персонаж одной из народных быличек, «уродец, без рук, без ног, родился и умер некрещеным; он... проживает то тут, то там и проказит, как кикиморы и домовые, особенно если кто не хочет признать его, невидимку, за домовика, не кладет ему за столом ложки и ломтя, не выкинет ему из окна шапки или рукавиц и проч.». Так описывает Игошу В. Даль [2, с.54].

В рассказе В. Одоевского быличка проявляется на трех уровнях сознания: народном (извозчики, считающие, что Игоша существует в действительности), на уровне человека образованного (барин, который принимает рассказ об Игоше как сказку) и на детском (маленький сын барина, к которому приходит Игоша) [11, с.134]. Народное и детское сознание похоже своей верой в существование Игоши. «Ребенок редко ошибается. Его ум и сердце еще не испорчены» — писал В. Одоевский в «Психологических заметках» [9, с.210].

Игоша постоянно проказит: «...не отъехали версты — шлея соскочила, потом построжки оборвались, а наконец, ось пополам...» [8, с.49], он ломает игрушки, бьет посуду, требует у мальчика то варежки, то ботинки. Шутки его довольно злые: «...то ущипнет... то оттолкнет...» [8, с.53]. Оставаясь невидимым для взрослых, он является мальчику: «...вошел, припрыгивая, маленький человечек в крестьянской рубашке, подстриженный в кружок, глаза у него горели как угольки и голова на шейке у него беспрестанно вертелась; с самого первого взгляда, я заметил в нем что-то странное, посмотрел на него пристальнее и увидел, что у бедняжки не было ни рук, ни ног, а прыгал он всем туловищем» [8, с.50].

Герою повести О. Стороженко «Мірошник» также является нечто, но оно даже не имеет названия. Автор все время говорит: «Оно». Вот каким его видит мельник: «...аж на сволоці над ступами щось сидить: не звір і не птиця, неначе купа, чорна, як сажа, і голова у його, і очі, сидить і пильно дивиться на мене...» [10, с.219]. Это «нечто» три раза является мельнику, пророчит беды, а потом исчезает. Беды значительно серьезнее, чем те, которые приносит Игоша. То, что приходит к мельнику, не просит ничего. Оно предрекает несчастья и пропадает. Умер любимый «батьків син» Иван, погибла жена мельника, а после третьего явления умирает и сам мельник.

Несомненно, что и Игоша, и существо, являвшееся мельнику, принадлежат другому миру. «Правду у нас говорится, что люди самое неблагодарное творение!» [8, с.55] — говорит Игоша мальчику. «У нас» —

значит, не у людей, а у нечистой силы. Но если О. Стороженко на этом останавливается, то В. Одоевский идет дальше. Последний абзац рассказа существенно меняет угол зрения на всё предшествующее повествование. Оно предстает теперь как воспоминание взрослого человека, но не просто об одном из эпизодов детства, а «...о том полусонном состоянии... младенческой души, где игра воображения так чудно сливалась с действительностью» [8, с. 56]. Следовательно, все рассказанное об Игоше и само его существование ставятся под сомнение.

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

В. Одоевского в первую очередь интересует истина, О. Стороженко — красота. Красота окружающей природы, людей, человеческих отношений, чувств. Задачу искусства В. Одоевский видит в том, чтобы по мере возможности способствовать изменению жизни. Это определяет дидактический характер многих его произведений. Основной пафос его творчества — социально-этический. О. Стороженко изменение жизни интересовало мало. Ему чужд дидактизм. Его идеалы находятся не в этической, а в эстетической сфере. И В. Одоевский, и О. Стороженко — романтики. Но они представляют разные формы романтизма. О. Стороженко более близок к раннему романтизму. Он утверждает единство с миром и обращается к фантастике мифологической, в которой передано тождество мира в его простой, нерасчлененной форме. Его герои — люди из народа, характеризующиеся непосредственностью и цельностью. Герой В. Одоевского — личность рефлектирующая, разочарованная, находится в разладе с действительностью. Отсюда возникает идея двоимирия. Фантастика у В. Одоевского проникнута идеей двоимирия. Вместе с тем эти различия не исключают типологического сходства между обоими писателями. Их сближает высокое представление об искусстве и художнике, свойственное всем романтикам. Оба писателя, находясь перед лицом действительности, хотя и по-разному, но отражали ее в своих произведениях, используя приемы, характерные для творчества романти-

ков. Романический пафос в творчестве обоих художников сочетался с сатирой. Типологически близки оба писателя и в признании бездушия и автоматизма современной жизни. У О. Стороженко оно проявляется в сатирически заостренных повестях «Вуси» и «Голка». Сходство между писателями обусловлено тем, что В. Одоевский называл «духом среды», результатом аналогичных наблюдений, раздумьями над прочитанным. В творчестве В. Одоевского и О. Стороженко отразилась общая атмосфера романтических идей, настроений. Причем это отражение было глубоко своеобразным.

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев Ап. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина / Ап.А. Григорьев // Литературная критика. — М., 1967. — С 157–239.
2. Даль В. И. О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа / В. И. Даль. — М., 1880. — 435 с.
3. Жирмунский В. М. У истоков европейского романтизма / В. М. Жирмунский, Н. А. Сигал // Г. Уолпол, Ж. Казот, У. Бекфорд Фантастические повести. — Л.: Наука, 1967. — С. 249–284.
4. Каменский З. А. Московский кружок Любомудров / З. А. Каменский. — М.: Наука, 1980. — 354 с.
5. Мусий В. Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма / В. Б. Мусий. — Одесса: Астропринт, 2006. — 431 с.
6. Наливайко Д. С. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: [Підручник] / Д. С. Наливайко, К. О. Шахова. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2001. — 416с.
7. Одоевский В. Ф. Косморама / В. Ф. Одоевский // Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. — М.: Художественная литература, 1988. — С. 195.
8. Одоевский В. Ф. Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных

- ученых обществ, изданные В. Безгласным» / В. Ф. Одоевский. — СПб., 1833. — 156 с.
9. Одоевский В. Ф. Психологические заметки / В. Ф. Одоевский // Одоевский В. Ф. Русские ночи. — Л., 1975. — С. 185–235.
 10. Стороженко О. Твори: в 2 т. / О. Стороженко. — К., 1957. — Т.1. — 438 с.
 11. Турьян М. А. «Игоша» В. Ф. Одоевского: К проблеме фольклоризма / М. А. Турьян // Русская литература. — 1977. — № 1. — С. 132–136.
 12. Турьян М. А. Странная моя судьба... / М. А. Турьян. — М.: Книга, 1991. — 340 с.

Стаття надійшла до редакції 20 лютого 2015 р.

УДК 821.161.2—2.09

Ніна Козачук

**АНТИКОЛОНІАЛЬНІ МОТИВИ У П'ЄСАХ «ВОЄННА ЛЮБОВ»
ОЛЕСЯ БАБІЯ ТА «ДВІ СИЛИ» ФРАНЦА КОКОВСЬКОГО**

У статті досліджуються антиколоніальні мотиви у п'єсах, написаних письменниками Галичини між Першою та Другою світовими війнами. Саме тому для аналізу під цим кутом зору обрані п'єси представників стрілецького покоління — «Военна любов» Олеся Бабія та «Дві сили» Франца Коківського.

Ключові слова: колоніалізм, постколоніальна критика, колоніальний дискурс, драматургія.

В статье исследуются антиколониальные мотивы в пьесах, написанных писателями Галиции между Первой и Второй мировыми войнами. Именно поэтому для анализа с этой точки зрения избраны пьесы представителей стрелцкого поколения — «Военная любовь» Олеся Бабия и «Две силы» Франца Коківського.

Ключевые слова: колониализм, постколониальная критика, колониальный дискурс, драматургия.

This article investigates anti-colonial motifs in the plays, written between the First and the Second World Wars «Military Love» by Oles Babiy and «Two Forces» by Franz Kokovskiy. That is why representatives Infantry generation plays — «Military Love» Oles Babiy and «Two Forces» Franz Kokovskiy — are elected for the analysis from this perspective.

Key words: colonialism, postcolonial criticism, colonial discourse, drama.

П'єси «Военна любов» (1921) О. Бабія та «Дві сили» (1937) Ф. Коківського довгий час були заховані у спецфондах Львівської наукової бібліотеки імені В. Стефаника НАН України. Тому творчість цих драматургів все ще є не дослідженою, за винятком згадувань у зарубіжних енциклопедіях та довідниках, підготовлених Василем Габором. Саме тому є резон дослідити особливості творчих надбань цих письменників, використовуючи актуальну в сучасному літературознавстві методіку постколоніальної критики. Отже, метою цього дослідження є аналіз антиколоніальних мотивів, розгорнутих у творах драматургів Галичини.

Актуальність дослідження викликана не лише потребою заглибитися у творчість галицьких митців, які плідно працювали в українській драматургії міжвоєнного двадцятиліття, але й необхідністю апробації значущості генеральних мотивів п'єс О. Бабія та Ф. Коківського, які мають глибокий сенс у сучасності, коли українське суспільство переживає підйом патріотизму та спротив колоніальним традиціям і ментальності.

Короткі відомості про Олеся Бабія вміщені у статтях у довідкових виданнях Б. Волинського та В. Габора. Щодо постаті Франца Коковського аналогічні лаконічні відомості подають М. Ониськів, М. Нечитайлюк, П. Гуцал, Я. Мазурак, Б. Пиндус. Про обох письменників можна знайти інформацію в «Енциклопедії українознавства». Якщо творчість Ф. Коковського навіть не згадана в дисертації З. Родчин «Західноукраїнська драматургія 20–30-х років ХХ століття: поетика жанру», то про комедію О. Бабія йдеться лише побіжно.

Об'єднують твори «Воєнна любов» і «Дві сили» відверті антиколоніальні настрої. Якщо особливості трактування антиколоніальних мотивів в *українській прозі* досліджуються інтенсивніше (такими літературознавцями, як В. Даниленко, Я. Поліщук, М. Шкандрій), то творчість *українських драматургів* не тільки потребує постколоніальної рецепції (хоч є зразки такого прочитання, наприклад, драми «Бояриня» Лесі Українки у статті О. Юрчук [14] та праці М. Шкандрія), але й ґрунтовніших підходів до цього аспекту ідейного змісту творів.

Ці п'єси написані авторами, які добре знали життя січових стрільців. Так, Ф. Коковський не тільки збирав документальні матеріали, спогади про історію січового стрілецтва, але й надрукував кілька оповідань про подвиги дітей у битвах січовиків проти більшовицько-денікінських армій і опублікував чимало статей на цю тему. Примірник його драми «Дві сили» зберігся у Львівській науковій бібліотеці імені В. Стефаника НАН України. Привертають увагу авторські виправлення тексту чорним чорнилом і напис на звороті титула: «Видання вицофане з обігу. Зміни зазначені чорнилом» [7] з підписом автора і без вказаної дати. Правки полягають у тому, що скрізь викреслено словосполучення «січові стрільці», а слово «стрілецтво» замінено на «військо». Найсерйознішою є переробка фінальної сцени.

Олесь Бабій був січовим стрільцем, який після стрілецького походу на Київ потрапив у польський полон, звідки втік. Був одним із старшин УГА, написав поему «Повстанці» (1956), драму «Олена Степанівна» (1966).

Прикметно, що символічний заголовок у п'єсі «Дві сили» Ф. Коковського антиципує зіткнення січових стрільців та армії Скоропадського як зовнішньоподієвий конфлікт п'єси. З іншого боку, постає і внутрішньопсихологічний конфлікт твору — між силою обов'язку та силою кохання, що виникає в душі головного героя сотника Загірського.

Аналогічними сценами розпочинаються обидві драми — сценами очікування приходу січовиків і діалогом матерів з доньками з приводу майбутніх подій і того, що буде з їхніми родинами. Якщо Олесь Бабій обмежується у п'єсі «Воєнна любов» топосом дії героїв, що має місце в Галичині 1919 року, то Франц Коковський переносить події на Правобережжя. Героїня драми «Дві сили» Ф. Коковського Тетяна пишається своїм батьком, котрий був «полковником гвардії його величества» [7, с. 4]. Не сприймаючи січових стрільців, вона оцінює їх так: «А хіба це військо? Хлопські банди, не військо» [7, с. 3]. А стара Добчинська називає їх «старшинами від гною та плуга» [7, с. 4]. Для неї справжнім військом є донські козаки, а також нове військо П. Скоропадського: «...формує наше давнє військо. Усі — кажуть — давні старшини з Петрограду, з Москви до нього горнутья. А сформує він те військо, закріпить дисципліну, тоді все притихне» [7, с. 5]. Старша й молодша Добчинські не випадково міркують і про союз Скоропадського з німцями, при цьому засуджуючи його. Попри деякі симпатії до гетьмана, уже далі у розмові з донькою Добчинська пророкує загибель самому Скоропадському, «коли б забагато міркував» [7, с. 5]. А втомлена зміною влади Тетяна називає цей час «опереткою різних рад і республік» [7, с. 5], при цьому маючи вельми радикальні погляди: «Ще кілька карних експедицій, ще трохи розстрілів, а все втишиться» [7, с. 3]. Як бачимо, нащадки польської шляхти виявляють свою повагу до сили московської, вважають справедливою її імперські зазіхання на панування в Україні.

Справжнім ворогом для українців виявляється шляхтянка Тетяна Добчинська, котра готує вишукану помсту для власних ворогів-українців. Саме українська земля виростила таку потвору, котра готова її знищити. Замість того, щоб увібрати усе краще з українського менталітету, вона, навчившись розуміти їх психологію, зокрема такі риси, як мрійливість, ліричність, наївність, прагне скористатися цим у своїх замірах. Для неї прояви агресії з боку імперії та її служителів цілком виправдані. Ризикуючи власним життям, Тетяна виявляє колоніальні інтенції, прагнучи довести свою вірність імперській за суттю радянській Росії. Залишається загадкою, куди поділась її вроджена польська національна свідомість чи недостатньо прищеплена матір'ю? Але крім польського чи сполонізованого прізвища, у тексті п'єси не звучить жодного натяку на національну приналежність Добчинських. Відомо лише прізвище нерідного брата Тетяни Борі Лапаєва, що алю-

зійно вказує на їх проросійську орієнтацію. Тому можна припустити, що пані Добчинська спочатку була заміжня за росіянином, а можливо, і походить із малоросійського стану.

Обережний слуга Жорж так само натякає у розмові з джурою на те, що прийде військо Скоропадського і наведе порядок, при цьому вдаючись до такої алегорії: «Знаєш, як найкраще побороти собак? Пустити одну на одну, нехай гризуться. А там, як вони натомляться, прийде псар і заведе лад» [7, с. 24]. Важко передбачити, на чийй стороні слуга і кого він має на увазі під третьою силою, яка має вирішити усі проблеми. Саме слуга допомагає розкрити суть господарів. Уже його ім'я — Жорж — підказує, що це людина, яка вміє підлаштовуватися під владу й систему. Він не висловлює відверто своїх поглядів, а тільки радить пустити стрільців, бо за військовим законом вони мають право зайняти будь-яке житло. У всій поведінці Жоржа підкреслюється його вміння триматися, як то належить. Контролюючи свою зовнішню поведінку, він постійно вибачається, вживає догідливі фрази «коли б мені вільно сказати своє...», «ясна панно» [7, с. 3]. Здатність персонажа до пристосуванства зафіксована автором і у ремарках: «кланяється низько», «згірдливо». Натомість ремарки, що характеризують панночку («віддуваючи губки», «перебиває»), імпліцитно передають її зверхність, розбещеність.

Ще більше виявляють Тетяніну малоросійську сутність її прямі висловлювання. Так, у діалозі з матір'ю вона заявляє: «Я бачу, що й на тобі відчутний той... «дух часу»! *Ти ще й готова захопити де червону плахту та обносити її по мітингах!*» [7, с. 4] (курсив мій. — Н. К.). Так вона протиставляє власну категоричність у неприйнятті січових стрільців та уміння матері змінювати власні вподобання з приходом нової влади, мімікрійно підлаштовуючись під її вимоги: хоча би в одязі підкреслити червоний колір.

П'ятнадцятилітня Льоля Керніцька з п'єси О. Бабія налякана повідомленнями з газет, а ще більше плітками. Для неї стрільці страшні: «Це ж ідуть гайдамаки, дич, варвари» [1, с. 3]. Вона давно зреклась свого походження, ненавидить українців і нагадування матері про батька-українця, котрий був сином шевця, її лише нервує: «Неправда, у мене пливе чиста шляхотська блакитна кров» [1, с. 4]. Для неї стрільці — це справжні монстри, які відрізають жінкам груди. Щасливою в цій ситуації почувається тільки служниця (не випадково вона має питомо українське ім'я Параска, котре пани перехрестили

на Параня), яка бачить страх панночки і навмисне додає нових подробиць: «А як же? Вирізують! Але я українка. Ха, ха, ха! Слава Богу, я не боюся. Але вашим то виріжуть все, і груди, і все» [1, с. 4]. Матір не хоче сперечатися з донькою, тому підтакує їй, аби та не сердилась: «Ну, ну, ти моя, най буде, як хочеш; ти не є дочка українця, я сама не знаю, чия ти дочка... лиш успокійся» [1, 3]. Із цієї сатиричної фрази розуміємо легковажність молодой вдови, якій усього лише 32 роки, і, як видно з подальшого розвитку подій, вона здатна просто миттєво закохатися у першого-ліпшого стрільця.

Як бачимо, така зверхність до всього українського культивувалася не лише у сімейному вихованні, але й насаджувалась тогочасною пресою, отже, державою. Про це іронічно говорить пані Корніцька: «Е! Якби то все правда, що газети пишуть! От вчора газети писали, що українці вже розбиті, що розбіглись, що 100000 взято в полон. А українців ніколи не було 100000, і сьогодні вони б'ють наших, аж куриться» [1, 4].

Та дуже швидко героїні обох п'єс змінюють свої думки про січових стрільців. Ось як це описує О. Бабій:

Корніцька: Глянь до вікна! Які вони гарні... хлопці, як золото!

Льоля: Що? Українці гарні? Ах, справді... а я думала, що вони всі окривавлені, несуть на піках голови дітей. А як чудово співають! Ох, але я так боюся! Ой, ой, якби я могла, я б всіх поубивала! Чому я не хлопець? Ой, я умру, бігме умру — з ненависті і з жаху» [1, 4–5].

Як видно з цього діалогу, дуже різні, діаметрально протилежні думки охоплюють молоду панночку. З одного боку, вона визнає красу усусів, з іншого, — продовжує їх боятись і ненавидіти. Матір вирішує спитати грайливо і прямо у старшини Олекси Босого, хто ж такі січові стрільці, на що той відповідає з гумором: «Усусуси, то є дуже файні хлопці; добре п'ють, mocno б'ють, а ще міцніше дівчат люблять» [1, 5]. Коротка розмова зі старшиною остаточно змінює ставлення Льолі до нього. Дівчина не стримується і просто перед матір'ю виказує свою закоханість: «Ні, він зовсім не страшний! Подумайте! Гайдамака, а які у него чудні уста, очі... Мамо! Ті уста!» [1, 7].

У наступній розмові зі старшиною виявляється, що ненависть до українців виховувалася у польській гімназії, саме там учителька пояснювала панночкам, що спілкуватися з ворогом — це національна зрада. Ці слова легко розвінчує Олекса Босий: «Ех, дурні шовіністичні гуски ті учительки. А я вам кажу, що життя не слухає приказів учи-

тельок-патріоток. Народи можуть ще десять літ боротись, а молодіж буде любитись. Польки з українцями і на відворот, а як же! Любов вища патріотичних параграфів, вона не повинується приказам дипломатів. Уста ляшки так само солодкі, як уста українки, а як же!» [1, 8].

Старшина виявляється справжнім Дон Жуаном, він не розгубився, зустрічаючись одразу з матір'ю та донькою. Але щастя його було недовгим, того ж дня військо виступає у бій, і два побачення на один вечір так і не відбулися.

Складнішими є перипетії драми «Дві сили». Тут молода панночка та її мати відверто ігнорують бажання сотника познайомитися, посилаючись на хворобу старої господині. Натомість сотник одразу закохується у Тетяну, так що підлеглі поза очі кепкують: «Просто ніби грім вдарив у нього! Від першого погляду хлоп утонув по самі вуха!» [7, с. 10]. Якщо чатовий Луценко до всього ставиться з підозрою, не втрачає пильності, то сотника легко обманює Тетяна. Підозрілого «купця», який агітував за «добровольческу армію» та закидав на московський лад, як про це доповіли стрільці, сотник відпускає, бо про це попросила Тетяна. Загірський віддає дівчині лист, повіривши у її гру. Тетяна спочатку несміло, а далі все впевненіше грає невинну дівчину, котра готова дати прочитати листа сотнику. Це його переконує в тому, що нічого таємного там нема. А обіцяна винагорода — провести разом ніч — зовсім відводить усі підозри від Тетяни. Навіть та інформація про зведеного брата Бориса, який раніше «у донців сотнею командував» [7, с. 22], а тепер служить як доброволець у Скоропадсько-го, яку отримує з різних джерел (зокрема, від слуги Жоржа), сотника не насторожила. Зв'язкова Оріся розкриває очі сотнику на правду, розшифровує лист і просить далі вдавати закоханого. Саме вона протиставляється образу Тетяни. Будучи відверто української орієнтації у своїх поглядах, Оріся вміє відстоювати своє призначення патріотки: «Я слаба жінка, а втім, у нас таких жінок немає. Ми, українські жінки, вміємо боротись за Батьківщину, такі речі — лишаємо вам» [7, с. 27].

За логікою подій, змальованих у п'єсі «Дві сили», за розвитком характерів героїнь твору відкривається сутність антиколоніальної боротьби, яку ведуть січові стрільці, відстоюючи право українців на власне життя у своїй державі. Тому проста жінка, яка служить у лавах січових стрільців, готова відверто боротись за долю власної землі, у той час як життя панночок позбавлене високої мети. Ось чому Тетяна до останньої хвилини грає роль закоханої і невинної, аж доки не чує,

що почався бій, і слова Жоржа про прихід Борі стають поштовхом для розправи з ворогом. Тоді вона цілиться в сотника, але куля Орісі її випереджає.

Як бачимо, Олесь Бабій протиставляє характери двох сильних жінок — зв'язкової стрільців Орісі та панночки Тетяни, — які мали стосунки із сотником Загірським, але стояли по різні сторони барикад. Якщо Оріся змогла пересилити своє кохання і порвати стосунки зі стрільцем, а в потрібний момент порятувати сотника, то Тетяна виявляє свої авантюрні риси, лише вдаючи кохання, щоб знешкодити ворога. Оскільки у п'єсі не розкрито те, хто ж стояв і керував діями дівчини, можна припустити, що це її власна помста, на яку відважилася молода панночка не стільки від одноманітності життя, скільки від бажання побороти в собі комплекс української меншовартості. Дівчина хоче прославитись як вірнопіддана імперії, задовольняючись її владою над Україною і присутньо не розбираючись, яка то імперія — радянська чи польська.

Отже, обидва письменники показують січових стрільців як національно свідомих людей, які мають певні слабкості, але керуються великою ідеєю боротьби за власну державу. Письменники симпатизують цим героям, і показують, наскільки важко їм переломити колоніальний синдром у власному суспільстві, завоювати авторитет борців, за яким б слідували байдужі. Крім того, Ф. Коковський змальовує жінку-воїна, яка виявляється прозрілішою за чоловіків. Письменники не тільки художньо інтерпретують потребу національного визволення, але й вдаються до опозиції російському колоніальному дискурсу.

Таким чином, як показує аналіз двох п'єс, перспективним є вивчення антиколоніальних мотивів та аспектів, які постають в українській драматургії, особливо ж в західноукраїнській драмі 20–30-х років ХХ століття, як і в еміграційній драмі, в якій письменники мали можливість відкрито висловлювати свої думки. Бо, за слушною думкою Мирослава Шкандрія, «...в Західній Україні такої відвертої заборони не було, бо Австро-Угорська імперія підтримувала кволий варіант українського руху як противагу польському впливу» [13, с. 53].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабій О. Воєнна любов: Драма на 1 дію / Олесь Бабій. — Львів: Русалка, 1921. — 16 с. (Театральна б-ка «Русалки», 1921. — Вип. V.)

2. Бабій Олесь // Енциклопедія українознавства: Словникова частина / Голов. ред. В. Кубійович. Репринт. відтворення. — Л., 1992. — Т. 1: Перевидання в Україні. — С. 79.
3. Волинський Б. Бабій Олесь // Тернопільський енциклопедичний словник: у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. — Тернопіль: Видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2004–2010. — Т. 1–4 — Т. 1: А-Й. — 2004. — С. 61.
4. Габор В. Бабій Олесь / Василь Габор // Українська журналістика в іменах. — Львів: Видавництво Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, 1995. — Вип. 2. — С. 13–15.
5. Гуцал П., Мазурак Я., Пиндус Б. Коковський Франц Михайлович // Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. — Тернопіль: Збруч, 2005. — Т. 2: К-О. — С. 706.
6. Жулинський М. Бабій Олесь / М. Г. Жулинський // Українська літературна енциклопедія: у 5 т. — К.: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1988. — Т. 1. — С. 105.
7. Коковський Ф. Дві сили: Драма на 2 дії / Франц Коковський. — Львів: Видавець Іван Тиктор, 1937. — 32 с.
8. Коковський Франц [Біогр. довідка] // Енциклопедія українознавства / За ред. В. Кубійовича. — Львів, 1994. — Т. 3. — С. 1073.
9. Нечиталюк М. Коковський Франц Михайлович / М. Ф. Нечиталюк // Українська літературна енциклопедія: У 5 т. — К.: «Українська енциклопедія імені М. П. Бажана», 1990. — Т. 2. — С. 524.
10. Ониськів М. Франц Коковський: [Біогр. довідка] // Тернопіль: Тернопільщина літературна. — Дод. № 4. — Тернопіль, 1992. — Вип. 2. Ч. 1. — С. 24.
11. Родчин З. Я. Західноукраїнська драматургія 20-х — 30-х років ХХ століття: поетика жанру: дис. ... канд. філол. наук / З. Я. Родчин. — Івано-Франківськ, 2011. — 214 с.
12. Франц Коковський: [Корот. біогр.] // Молода муза: Альманах західноукраїнської поезії початку ХХ ст. — К.: Молодь, 1989. — С. 254.
13. Шкандрій М. В обіймах імперії : російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій. — К.: Факт, 2004. — 496 с.
14. Юрчук О. Антиколоніалізм у творчості Лесі Українки (за драматичною поемою «Бояриня») / Олена Юрчук // Вісник Житомирського державного університету, 2011. — Випуск 55. Філологічні науки. — С. 163–166.

Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2015 р.

УДК 821.161.2–22 Саксаганський 1/707

Ганна Костенко**П'ЄСА «ШАНТРАПА» О. САКСАГАНСЬКОГО
У ВИСТАВІ Д. БОГОМАЗОВА «ЩО ЇМ ГЕКУБА?»**

У статті йдеться про виставу кївського режисера Д. Богомазова «Що їм Гекуба?» на сцені Одеського українського театру ім. В. Василька, котра є варіацією п'єси О. Саксаганського «Шантрапа» й У. Шекспіра «Гамлет», що відкрила нові аспекти театральньо-сценічної інтерпретації вічного питання: бути чи не бути митцем.

Ключові слова: драматичний жарт, комізм, авторефлексія, метадрама.

В статтє рєчь идєт о постановкє киевского режисера Д. Богомазова «Что им Гекуба?» на сцене Одесского украинского театра им. В. Василько, в которой открываются новые аспекты театральньо-сценической интерпретации вечной темы: быть или не быть творцом.

Ключевые слова: драматическая шутка, комизм, авторефлексия, метадрама.

The article tells about the theatrical production by Kiev's director D. Bogomazov «Don't they mind of Hecuba?» performed in Odessa Ukrainian V. Vasilko theatre that opens new range of theatrical stage interpretation of the eternal question: to be or not to be an artist.

Key words: dramatic joke, comism, autoreflection, metadrama.

Наприкінці XIX ст. український театральний простір був заповнений аматорськими трупами, які створювали легкі комедійні п'єски. Логічно, що зміст таких вистав був продиктований смаками невибагливої публіки, котра дивилися на акторів як на комедіантів, що мали розвеселити, побавити глядачів. Саме тому на початку XX ст. з'являється низка драматичних текстів М. Кропивницького, С. Ніколаєва, В. Овчиннікова, О. Саксаганського, В. Самійленка, В. Товстоноса, С. Черкасенка, Ю. Яворенка, в яких піднімалися питання знецінювання театру, театрального мистецтва зокрема, акторської гри, обізнаності самих глядачів. Так, у п'єсах вищезазначених українських драматургів проблема існування акторського побуту набувала узагальненого характеру, відкриваючи жанрові можливості драматичного жарту. *Мета* статті полягає, передусім, у дослідженні шляхів реінкарнації сюжету драматичного жарту О. Саксаганського «Шантрапа» у театральньо-експериментальній постанові сучасного кївського режисера Д. Богомазова «Що їм Гекуба?».

Варто зазначити, що п'єса «Шантрапа» О. Саксаганського побудована на прийомі «театру в театрі», завдяки чому створюється теа-

тралізований світ акторської дійсності. Саме демонстрація на сцені репетиційного процесу акторів ускладнює комунікацію між залом та сценою, адже, як зазначає Є. Гротоський, репетиція — дуже специфічна річ, оскільки присутній тут лише один-єдиний глядач, роль якого «виконує» сам режисер [1, 114]. Глядачі, що спостерігають за репетицією персонажів жарту О. Саксаганського, автоматично перетворюються на режисерів їхньої постановки, висловлюючи свою позицію аплодисментами, сміхом чи, навпаки, свистом і критикою. Цікава авторська позиція виявляється також у іронічному ставленні драматурга до «екзистенцій» актора Бездомного. У тексті гротескно виглядає публічне здійснення Бездомним «провокації щодо інших через провокацію щодо себе» [1, 24]: актор-грішник, п'яниця, що «рве гвозді» на сцені, перетворюється на актора-святого, пророка, який намагається донести усю правду про себе й оточення. Спрямування авторської тенденційності відображається у відповіді актора Бездомного на знущання театральних побратимів: «Ні, я артист, я знаменитий артист, а ви шантрапа, що за гроші готові поступитися усім. Ви розбійники, злочинці мистецтва. Ви псуєте смак публіки. Через вас який-небудь землячок паперомаз, співробітник старої беззубої гетери з Кароваєвської вулиці, пише, що у нас тільки і є, що гопак і співи, гопак і співи» [3, 33].

Драматична розв'язка в жарті наступає тоді, коли, не витримуючи емоційного та психологічного тиску «сильних міра цього», трагік Бездомний розуміє, що й сам не відрізняється від тих «жуків», які заповнили сцену. На очах у глядачів Бездомний «перетворюється» на шантрапу: «Так, я шантрапа, але по нещастю! Така моя доля, а ти шантрапа по своїй удачі. Ти таке щось гненне, таке мізерне і мілке, що мітла, якою гонять тобі подібних з кону, пройшла мимо, тебе не зачепивши, — і ти зостався...» [3, 38].

У структурі драматичного жарту О. Саксаганського «Шантрапа» виразно простежується авторське бачення розвитку драматичної дії. Зникають пісні-куплети та хореографія як основні елементи дійства. Характерним також є збільшення кількості дійових осіб. Неможливість однозначного розв'язання конфлікту в «Шантрапі» створює ілюзію незавершеності дії, фрагментарний характер якої зумовив рівноправність усіх дійових осіб у сюжеті п'єси. У драматичному жарті українського драматурга руйнується послідовність розгортання конфліктів, які подрібнюються, цілісність драматичної дії розмивається

через відсутність домінуючої лінії, посилюються форми вираження авторської позиції тощо. Випадкові ситуативні конфлікти персонажів відтворюють типові звичаї тогочасного середовища, вони, зазвичай, не розв'язуються, а усуваються, витісняються наступним епізодом. У тексті драматичного жарту помітно виявлялася авторська рефлексія крізь різноманітні форми гумору, комізму, сатири, гротеску. Але драматург не просто вказує на проблеми тогочасного театру, він викриває соціальні питання, підштовхуючи до відповідних рефлексій: хто є шантрапою — той, хто «Наталку» без Наталки ставив», чи той, хто цього не помічає?

У своїй п'єсі О. Саксаганський створює карикатуру на побут театральної трупі через перебільшену натуралізацію театральних прийомів (закінчення п'єси гопаком чи «гра нутром» трагіка Бездомного, який на сцені «рве гвозді»), а також театральні експерименти, у яких розпізнаються режисерські прийоми В. Мейєрхольда. Однак драматург не лише пародіює театральну дійсність, а гостро викриває стереотипи мислення, людську поведінку та стан культурного розвитку як конкретної особистості, так і театральних канонів тогочасного українського театру.

Ідея «мистецької шантрапи» залишається актуальною й сьогодні, продовжуючи своє сценічне життя у постановках сучасних режисерів. Так, у 2005 році на сцені Одеського українського театру ім. В. Василька з'являється вистава-експеримент київського режисера Д. Богомазова «Що їм Гекуба?», поставлена на основі п'єси О. Саксаганського «Шантрапа», з виразною адресацією до видатної п'єси Шекспіра як до метадрами трагедійного пафосу. Безумовно, ця вистава є спробою режисера й акторів рефлексувати над «вічними проблемами» буття театру.

За основу вистави Д. Богомазов бере сюжет Саксаганського про провінційну трупу, що репетирує «Гамлета». Тема роздвоєності акторської сутності на генія та шахрая, контраст духовного усвідомлення сили мистецтва (у виставі цитуються тексти Шекспіра мовою оригіналу) та матеріальної користі (відображення побутових «саксаганівських» сенок з акторського побуту), по суті, не є новою. Та Д. Богомазов створює цікавий експеримент, модернізує вертепну форму, поєднуючи реалістичний та умовний театр.

Вистава «Що їм Гекуба?» наглядно демонструє, що таке сучасний синтетичний театр, який не вимагає від своєї аудиторії абсолютного

розуміння, потрактування, навпаки, він підкреслено закритий, містичний: дві статуї, ліворуч і праворуч від сцени, що слугують декораціями, до кінця вистави залишаються закритими тканиною, і це створює атмосферу таємничості, прихованості, умовчання. Що це за статуї: комедія і трагедія, форма й ідея, життя й смерть? Скульптури *навмисно* закриті від глядачів, вони не вимагають прочитання, бо не має сенсу бути прочитаними. Д. Богомазов — майстер створення системи театральних символів. На сцені немає жодного елемента, який би не символізував певну субстанцію, тобто Богомазов, відбудовує сценічний світ-символ (внутрішній і зовнішній), підкидаючи глядачам певні підказки, і якщо вони захоплюються, тоді відкриваються нові підтексти. Для київського режисера важливо передусім надати атмосферу виставі; знак або підказку глядач не завжди вміє захопити й прочитати, але *потрібну режисерові емоцію*, яку викликає той чи інший образ чи персонаж, глядач відчуває на інтуїтивному рівні. Не дарма, Дмитро Богомазов, в одному з своїх інтерв'ю, підкреслює, що йому цікаві драматичні тексти, які мають певну вертикаль. Горизонталь тексту є його історія, сюжет, тема, які безкінечно повторюються в мистецькому просторі. А ось вертикаль надає тексту смисл, що, за Богомазовим, завжди пов'язаний із парадоксом, таємницею, яка дає можливість об'ємного, глибинного переживання світу. Режисер підкреслює, що смисл неможливо впіймати один раз і назавжди, він існує лише як надчуття. Саме тому театр Богомазова, зокрема вистава «Що їм Гекуба?», вимагає від глядачів асоціативного, образного мислення [див: 2]. Наприклад, на початку вистави з'являється химера, її присутність додає певного дискомфорту деяким персонажам п'єси. Вона може символізувати 1) образ смерті високого мистецтва під тиском дилетантських амбіцій, дешевих смаків мецената; 2) смерть цілісної людини, саме Гамлета, якого постійно шукає декоратор («Ви не бачили Гамлета? Куди подівся Гамлет?»), власне, 3) дух, фантом, що живе не лише у будинку Французької опери, але й в провінційному театрі. Втім не так важливо, *хто* є ця химера насправді, а те, *які емоції* вона викликає у глядачів (та й персонажів). Химера, своєю пластикою, зовнішнім виглядом, костюмом, навіть музичним супроводом, що нагадує скреготіння, асоціюється з величезним тарганом, породжуючи у підсвідомості глядачів відчуття бридливості, огиди, недовершеності, викривлення. Важливу роль відіграють у виставі Богомазова сценічні ефекти, зокрема звукові, створюючи окрему декорацію

для появи химери чи мецената. Отже, перед режисером постала мета: створити вкрай гротескний світ театралізованого життя, заплутати глядачів у світі ілюзій справжнього та несправжнього, життя й театру, марева й дійсності. І йому це вдалося.

Д. Богомазов на основі авторефлексійної п'єси О. Саксаганського створює *свій* самотеатр, аби підкреслити: Гамлет давно загублений за театральними лаштунками, його кличуть, але не можуть знайти, він давно помер і підлягає інтерпретаціям усілякої шантрапи (Зіни, декоратора, Бездомного). Діоніс поступився місцем Нарцисові, закоханому у власне відображення, і ця самозакоханість — невиліковна хвороба сучасного мистецтва чи того, що зараз прийнято вважати мистецтвом. Власне, ця самозакоханість персонажів у самих себе фантастично гіперболізована й подається у виставі завдяки гри тілом. Зокрема, Д. Богомазов приділяє пластиці акторів величезну увагу. Тіло актора — його мова. Одразу пригадується пластичний дует декоратора і Зіни, який побудований на комічних падіннях акторів на підлогу. Але ця «гра» не позбавлена смислу, в ній прочитується певна режисерська іронія на сюжетні стереотипи любовних колізій від водевільної забавки до мелодраматичного пафосу. Актори не вимовляють ані слова, але розмовляють очима, тілом, створюючи таким чином цілу антологію закоханості, свою «історію кохання». Втім, оригінальність і парадоксальність вистави полягає у тому, що незважаючи на концентрований коктейль богомазовських режисерських прийомів, «Що їм Гекуба?» одночасно розрахована на будь-яку аудиторію. Той, хто «прийшов за комедію», неодмінно отримує і комічне видовище, і жарти блазня, який веселить публіку своєю недолугістю, безпосередньо звертаючись до залу (елемент такої собі запланованої імпровізації). Хто очікує на трагедію — побачить під маскою грубої коміки заплакане обличчя арлекіна. Важливо те, що за своє сценічне існування кожен персонаж (декоратор, Зіна, актор Бездомний, антрепренер, усі, крім мецената) проживає маленьке життя, поєднуючи у собі всі ролі одночасно: коміка і трагіка, блазня і лицаря, митця і дилетанта. Вони живуть, вмирають, замислюються над життям і знецінюють його. Все як у житті... і ці дві статуї, праворуч і ліворуч від сцени, так і залишаються непізнаними, бо ніхто з персонажів та й, напевно, з глядачів, не має часу на пізнання справжнього. На оригінал.

ЛІТЕРАТУРА

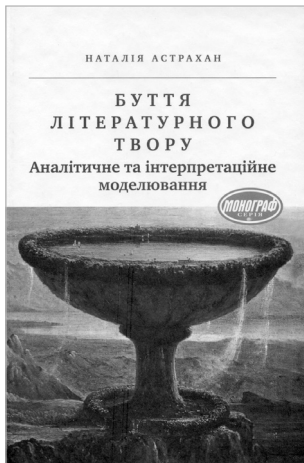
1. Гроговський Є. Театр. Ритуал. Перформер / Єжи Гроговський. — Львів : Літопис, 2008. — 186 с.
2. Никитюк М. Дмитрий Богомазов: Убить иллюзии [Електронний ресурс] / Марина Никитюк. — Режим доступа: http://teatre.com.ua/modern/dmytrij_bogomazov_ubyt_yljuzuuj/
3. Саксаганський О. Шантрапа. Жарт на 1 дію / Опанас Саксаганський. — К., 1914. — 40 с.

Стаття надійшла до редакції 12 березня 2015 р.

РЕЦЕНЗІЇ

*Наталія Малютіна*ВІД АНАЛІТИКИ ДИСКУРСУ ДО ФЕНОМЕНА МИСЛЕННЯ
ЯК КУЛЬТУРНОГО БУТТЯ

Рец.: Астрахан Н. Буття літературного твору : Аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія / Наталія Астрахан. — К. : Академвидав, 2014. — 432 с. — (Серія «Монограф»).



Проблеми наукового та художнього моделювання є настільки всеохопними, що, з одного боку, більшість солідних теоретико-методологічних праць загального характеру так чи інакше їх охоплюють (йдеться про праці З. Фрейда, Р. Барта, М. Бахтіна, Р. Інгардена, Ю. Лотмана, Б. Успенського, Г. Шедровецького, Б. Ярхо та ін.), з іншого, вона не набула системного осмислення у спеціальних теоретичних розробках. Тому монографію Н. Астрахан можна вітати як одну з дуже не численних у цьому ряді. Більше того, в українському літературознавстві подібна праця постала чи не вперше.

Відразу хочу підкреслити, що монографія Н. Астрахан являє собою компендіум, у якому зібрано, систематизовано, доцільно проаналізовано найважливіші теоретико-методологічні позиції видатних філологів (і не лише літературознавців!) від Арістотеля до сьогодення, у яких представлено різні практики аналітичного та інтерпретаційного моделювання. На цій основі формується (не позбавлене суперечностей) уявлення про теоретичну поетику як систему рівнів: структура твору в авторському та читацькому хронотопі, поетика назви твору і структура тексту, буття родо-жанрових та стильових домінант, форми маніфестації суб'єктів інтерпретації та інші.

Засадничими концептуальними позиціями дослідниці, які зумовили структуру книги, можна вважати такі:

метамовлення і миследіяльність як діалектично спрямовані об'єкти пізнання та існування;

діалогізм аналітичного моделювання художнього тексту та синтетичного моделювання літературного твору;

наукова і художня специфіка моделювання літературного твору;

аналіз та інтерпретація як засадничі форми наукового та художнього моделювання дійсності та її оприявлення в творі.

Складність вирішення цих і багатьох інших, тут не означених проблем полягає, очевидно, у потребі постійно давати величезний масив теоретичної інформації, термінологічних пояснень, коментування джерел. Надзвичайно важливо, що всі ці наукові «викладки» базуються на міцному методологічному підґрунті: кожна проблема осмислюється у динаміці теоретико-методологічного мислення.

З огляду на це доцільним видається короткий вступ («Моделювання у літературознавчому пізнанні»), в якому закоординовано основні ракурси і контексти бачення дослідниці та перший розділ (1. Буття літературного твору в естетичній та літературознавчій думці), у якому Н. Астрахан осмислила найпоказовіші теоретико-методологічні концепції феномена літературного твору від античності до нашого часу.

Підсумки в кінці кожного з чотирьох підрозділів I розділу (як і в кінці усіх підрозділів монографії) дозволяють читачеві систематизувати неосяжний огро́м складної і по-своєму переосмисленої наукової інформації. Так, основними проблемами, до яких звернулася Н. Астрахан у першому розділі, є дуальність природи художнього твору, аналітика та інтерпретація в науково-теоретичній парадигмі сучасного методологічного мислення, зіставлення «аналітичної» (статичної, «мовної») моделі художнього тексту та інтерпретаційної (динамічної, «мовленневої») моделі літературного твору».

Звертає на себе увагу спроба Н. Астрахан (яка загалом не уникає складних, контроверсійних проблем сучасної гуманітаристики, які не можуть бути задовільно відрефлексованими і сучасним літературознавством) осмислити рух наукової думки щодо проблеми співвіднесення художнього та загальнонаукового моделювання. Цьому присвячено відповідний підрозділ (2.2. Моделювання у літературознавстві). Н. Астрахан вдається виявити і простежити глибинні внутрішні зв'язки між такими неоднозначними (і у багатьох моментах

суперечливими щодо висунутих думок і можливого наукового діалогу) концепціями, як, наприклад, М. Бахтіна та Б. Ярхо щодо можливостей і перспектив точного літературознавства.

Несподівано і переконливо дослідниця наводить літературну ілюстрацію з роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита», у якій постають перед читачем механізми створення і сприйняття моделі буття літературного твору: вона демонструє, як по-різному в поетиці роману вибудовується діалог героїв із текстом і це, зрозуміло ж, було спробою вказати на різні форми буття культурного явища в часі і у свідомості.

Вже у першому розділі книги у багатьох аспектах розглядається основна опозиція «твір — текст», у структуру якої «вписуються» всі аналітичні та інтерпретаційні практики, проаналізовані в контексті моделювальних чинників.

Прикметно, що Н. Астрахан не береться однозначно осмислювати те чи інше явище, часто вона артикулює перспективність загальної проблеми, яка потребує не одного спеціального дослідження. Так, вона міркує: «Чи можна стверджувати, що художній текст «живе» за одними законами, а літературний твір — за іншими» (с. 135), очевидно, схилившись до такого розрізнення.

У розділі другому (2. «Літературознавче моделювання як методологічна проблема») обстоюються переваги моделювання як загальнокультурного методу, подається огляд наукових рефлексій щодо сприйняття художнього твору як «художньої моделі дійсності». Здається, що спрямування художнього явища на досягнення дійсності представлено в монографії як методологічна позиція авторки, а відтак і мистецтво в цьому контексті постає як орієнтир для людського життя.

Цей погляд, звичайно ж, може викликати дискусії, але вся історія світового літературознавства переконує в його життєдатності, хоча до нашого обігу зараз пропонуються численні постмодерні візії, в оптиці яких заявлена відповідність деформується.

Розділ III «Аналітичне моделювання художнього тексту» дозволяє активізувати в читацькій уяві звичні формалістичні, структурно-семіотичні, герменевтичні, феноменологічні контексти досліджень, більше того, продуктивні моделі того чи іншого методу задіюються авторкою монографії на підставі аналізу творів. Надзвичайно оригінально подається Н. Астрахан (через організацію художнього простору) авторська інтерпретація моделі новели Е.-Г.-А. Гофмана «Дон Жуан», що вияв-

ляє «логіку її аналітичного моделювання» (с. 171). Романтична концепція Гофмана постає у світлі переходу героя-оповідача до способу мислення як мистецтва (яке вбирає в себе людське буття).

Важливо підкреслити, що інтерпретація розглядається (і постає в тексті монографії авторки) як можливості до нескінченного творення реципієнтом власних моделей.

Безумовно, при цьому неодноразово стверджується: дослідниця свідома того, що кордони рецепції все ж мають бути. Важливо зауважити, що Н. Астрахан не лише спирається на ці та інші сучасні літературознавчі дослідження, але розгорнуто і рельєфно (що особливо важливо як для студентів, так і для викладачів) подає кожен науковий концепцію. Так, позиція Р. Нича, наприклад, розкривається в аспектах механізмів текстопородження, що дозволяє авторці дійти такого судження: «Значення тексту, семантика його структури не передає інтерпретації, а створюється в її процесі, піддаючись змінам у зв'язку з кожним наступним читанням» (с. 205).

Два останні розділи монографії (4. Інтерпретація літературного твору в літературознавчому моделюванні та 5. Авторські інтерпретаційні моделі в аналітичному моделюванні художнього твору й інтерпретаційному моделюванні літературного твору) читаються особливо легко і викликають читацьку зацікавленість тим, що Н. Астрахан подає власне бачення кореляції авторського і читацького/глядацького моделювання в ряді знакових художніх творів М. Булгакова, Е.-А. По, В. Набокова, М. Павича, А. Сент-Екзюпері, Х.-Л. Борхеса та ін.

Виходячи з розуміння авторської та читацької інтерпретаційної моделі як процесу формування смислів у їхній буттєвій даності, Н. І. Астрахан обстоює загалом певну окремішність та незалежність смислоутворення як онтологічного явища. Оприявлюються численні філософські контексти цієї позиції, серед яких не в останню чергу згадується праця М. Мамардашвілі та О. П'ятигорського «Символ та свідомість» (1982), в якій розглядається символічна природа свідомості, у зв'язку з чим вона (ця свідомість) виявляє здатність проектувати себе на інші структури, як на екрані. Відповідно до цього сама форма твору (наприклад, роману М. Пруста) є «органом» свідомості, що дозволяє людині виявити свої переживання, і це стає основою смислоутворення.

Здається, що у такому напрямі розгортає міркування авторка монографії, стверджуючи, що суб'єкт інтерпретації, включаючись у бут-

тя твору, вбираючи твір у свою свідомість, стає суб'єктом міфічного переживання естетичної реальності твору.

Не випадково у висновках до четвертого розділу Н. Астрахан заявляє ряд позицій, в яких авторські інтерпретаційні моделі розглядаються як момент взаємоперетворення художнього тексту (слова) та літературного твору (образ). Ланкою опосередкування відносин між словом та образом вона вважає метафору, що також суголосно її послідовно викладеним позиціям (с. 288).

У п'ятому розділі авторкою монографії доводиться здатність авторських інтерпретаційних моделей бути одночасно елементом структури художнього тексту і ментальними домінантами, навколо яких у свідомості читача вибудовується картина світу (с. 290).

Це твердження, на мій погляд, містить у собі апорію, адже йдеться про феномени мови і свідомості й у випадку структури тексту, й у випадку ментальних домінант. Тому виникає деяка підозра, що Н. Астрахан, намагаючись утриматися в межах бінарного мислення (чи структуралізму), зводить буттєві категорії на рівень уже відтворених («екранованих»). Здається, що вона мимоволі виходить за ці рамки, що особливо їй вдається в ілюстраціях (її прикладах інтерпретації автором та читачем текстів), які тепер уже є реінтерпретаціями авторки монографії.

Розкриваючи глибинні структури образного слова (дозволю собі тут погодити її дихотомію «слово» — «образ». — *Н. М.*), дослідниця виявляє діалогізм універсальних та власне авторських інтерпретативних моделей.

Зокрема, у творах А. Сент-Екзюпері «Планета людей» та «Маленький принц» йдеться про взаємодію архетипних та іконічно-візуальних, вербально-афористичних та лірично-емоційних моделей. З'ясовується, що малюнки у філософській казці «Маленький принц» можуть вказати на те, що у цій казці, яка у собі продовжує і трансформує роман, епічний матеріал, у порівнянні з «Планетою людей», набув ліричного оформлення і філософської універсальності («Те, що на перший погляд нагадує казку, насправді є чимось іншим. Так, як удав проковтнув слона, казка «проковтнула» роман») (с. 318).

Не завжди переконливими видаються судження авторки про механізми переходу від унікальних власне авторських інтерпретаційних моделей до загальних, універсальних. Так, достатньо абстрактними є, на мій погляд, висновки про діалектику унікальних, власти-

вих лише для конкретного твору моделей (як, наприклад, для творів А. Сент-Екзюпері), та універсальних (сформованих у контексті літературного процесу, чи авторським мисленням певної доби)? Деякий схематизм міркувань Н. Астрахан пояснюється, безумовно, широким охопленням явищ теорії літератури, в рамках якої окремі явища ще потребують уточнень і конкретизації.

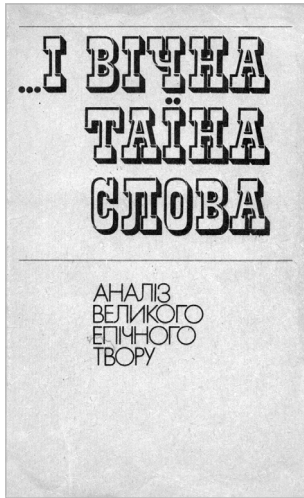
У заключному підрозділі «Літературознавче моделювання в контексті його традицій і перспектив» означені ракурси подальших розробок, наголошується на складових феномена буття літературного твору, що відкриваються у різних (філософсько-культурологічних, когнітивно-ментальних, антропологічно-комунікативних, функціональних) площинах і ракурсах.

Думається, що більш детальний аналіз цієї монографії буде здійснено з часом, у процесі діалогу з фахово зорієнтованим читачем, адже ідея для Діалогізму стає засадничим лейтмотивом по-справжньому пошукової наукової праці Н. Астрахан.

Стаття надійшла до редакції 20 березня 2015 р.

Микола Пащенко

ЩЕ РАЗ ПРО «ВІЧНУ ТАЇНУ СЛОВА...»: ІЗ ДОСВІДУ
НАУКОВОЇ РЕЦЕПЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ



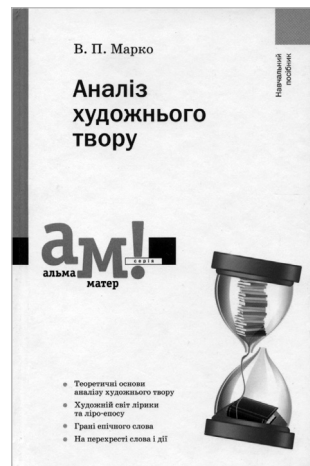
Рец.: Марко В. П. Аналіз художнього твору: [навч. посібник]. — К.: Академвидав, 2013. — 280 с. — (Серія «Альма-матер»).

Автор рецензованого посібника — відомий в Україні літературознавець, доктор філологічних наук, професор Кіровоградського державного університету імені В. Винниченка Василь Петрович Марко.

Сучасні науково виважені підходи в аналізі художнього твору, перш за все, представлені в його статті «...І вічна таїна слова(шляхи аналізу художнього твору в середній школі), якою започатковується однойменний посібник (1990), виданий колективом авторів Кіровоградського пе-

дагогічного інституту, та «Основи аналізу літературного твору», опублікованій у ж. «Дивослово» (№ 10, 12, 1998 р.), теоретичні та методичні аспекти вивчення художнього твору викладені в посібниках «Стежки до таїни слова» (2007) та «Вступ до літературознавства»(2008).

Перше знайомство автора цієї рецензії з науково-методичними працями В. Марко та його колег знайшло своє відображення у одній із ранніх рецензій на згаданий вище посібник «І вічна таїна слова...» (написаній у співавторстві з В. П. Дроздовським) і опублікованій в ж. «Українська мова та література в школі» за 1991 рік (№ 8, с. 94–96).



Ознайомлення з технологією вивчення твору автор починає з характеристики понять, позначених термінами «текст» і «твір», навівши їх визначення: («Текст — це повідомлення, закріплене знаками мови, упорядкованими за її законами». <...> «Терміном «твір» позначають картини, думки, переживання, які виникають в уяві читача при сприйманні тексту»). Автор уточнює, що «розрізнення цих термінів не завжди є належно усвідомленими» [7]. Слід додати, що недостатньо усвідомленою є також і інша дихотомія — «текст» і «художній світ» чи «внутрішній світ» (Д. Лихачов), що і породжує, і водночас розширює проблематику взаємодії «тексту» та «художнього світу» в літературному творі. Саме тому, безперечно, без категорії «світ» не обійтись як у характеристиці поняття «текст», так і в поясненні категорії «твір». Адже в структурі поняття «світ», окрім «картин, думок переживань, які виникають в уяві читача при сприйманні тексту», слід оперувати категоріями, перш за все, світу «предметного» і світу внутрішньо-особистісного, серед них: персонаж (портрет, психологізм, герой), події (сюжетність), ряд категорій обставинного світу (предметний ряд, що репрезентує образи, з одного боку, такі як інтер'єр, картини природи, пейзаж, подробиці і акцентовані подробиці (що прийнято називати деталями), форми виявлення героя, в тому числі епічного, ліричного, драматичного твору, з іншого — композиційні форми мовленнєвого вияву автора і персонажа (які є специфічними для тих чи інших родо-жанрових структур), форми вираження часу і простору, тобто суб'єктні форми організації світу тощо.

Таким чином твір, як і художній образ, маючи об'єктно-суб'єктну природу, постає із тексту і світу (з означенням «внутрішній», «поетичний» чи «художній»), що корелюється із категоріями «форма» і «зміст»: зовнішня форма, внутрішня форма і смисл/значення. Окрім того, варто було б вказати на важливість диференціації поняття «світ твору», оскільки він у кожному літературному творі «роблений», поетичний, художній — створений письменником. Тому особливості і закономірності форм його функціонування характеризуються індивідуальною неповторністю, яка вимірюється переважанням об'єктивного чи суб'єктивного начала, конкретним означенням відповідно об'єктної та суб'єктної сфер. Останні у свою чергу характеризуються особливими індивідуально неповторними мовленнєвими, часо-просторовими та психологічними точками зору, поширеністю і співвідношенням предметності чи абстрактних понять (явищ), відповід-

но — «образів-конкретів» чи «образів-абстрактів», сфери людського і обставинного, домінування однієї з них. Все це корелюється з рівнями, формами та видами умовності, образності, узагальнення, стилета жанротворення.

Важливо наголосити, що філологічне осягнення феномена літератури — це саме те, чого не вистачало і досі не вистачає сьогодні шкільному, а подекуди і університетському вивченню літературно-художніх явищ. Воно має проходити шлях «від форми до змісту» завдяки осмисленню, як вважає автор посібника, краси й багатства художньої форми, що сприяє пізнанню «таїни художнього слова», розумінню змісту твору, а відтак і естетичної сутності літератури. Автор застерігає від переважаючого наївно-реалістичного прочитання творів, від сприймання літератури як «історії в образах» чи як лише емоційно забарвленого засобу пізнання.

Окрім ствердження «таїни слова», «загадкової енергії слова», у посібнику зауважується про такий важливіший аргумент художності, як творча сила фантазії письменника [8]. Ширше проблематику можна представити диференціацією і градацією понять на означення міри умовності, включаючи терміни «домисел», «вимисел», «фантазія». Слід констатувати той факт, що в умовах зосередженості сучасного літературознавства на проблематиці рецепції та інтерпретації тексту і світу твору у навчальній літературі не виділяються окремо питання загальних закономірностей творчої роботи письменника. Варто наголосити також, що особливості і принципи творення художнього світу є константними і водночас плінними як в історичному розвитку, так в стильових аспектах. У цьому зв'язку правомірно також мати на увазі рівень життєподібності зображуваного світу, що, безперечно, пов'язано із застосуванням названих уже форм умовності в межах від реалістичного стилю до модерністських, постмодерністських стилів.

Цілком слушним у посібнику є зауваження, що відхід від авторського тексту, авторської концепції твору (встановлення якої є одним із важливіших завдань філологічного прочитання твору) виник внаслідок абсолютизації суб'єктивного фактора при інтерпретації твору, що досить часто ігнорує важливість фактора автора, авторської ідеї і тотально заміняє її рецептивним переживанням та баченням світу. Однак слід враховувати і іншу методологію, яка врівноважує об'єктно-суб'єктивні чинники процесу творчості/співтворчості, процесу,

який узгоджує авторське начало з кожним наступним у часі естетично і психологічно обумовленим рецептивним прочитанням, власне індивідуальною інтерпретацією. Адже, як зазначає автор посібника, зображене у творі «оживає лише завдяки уяві читача, поєднанню його досвіду з досвідом автора, зафіксованим у тексті [с. 9]. При цьому, звичайно ж, в уяві кожного читача виникають відмінні «образи й картини», вони можуть видозмінюватися при кожному наступному прочитанні твору — всі ці фактори характеризують індивідуальність читача, що залежить від цілого ряду чинників (зовнішніх і внутрішніх). Таким чином В. Марко пропагує концептуально-стильовий метод аналізу творів літератури. Він вважає: якщо концепція людини — це система поглядів митця на людину і світ та принципи їхнього зображення в літературі» (с. 17), то складна, динамічна єдність художньої концепції і стилю є концептуально-стильовим методом аналізу літератури. Цей підхід, звісно, не може обійтись без взаємодії з іншими літературознавчими методами.

Суттєвим є зауваження В. Марко про те, що в 60-ті роки ХХ століття (можна продовжити — у 70-ті) зацікавлення концепцією людини в радянському літературознавстві занадто абсолютизувалось за рахунок філософського або морального її трактування (17), а би додав: ідеологічно-шовіністичного, який набрав ознак «методу» аналізу, зокрема соціологічного, і був активно задіяний як методологічна настанова «досліджень», зокрема, у розробці проблеми так званого «русского характера». Відтак не вперше теоретичне літературознавство «наступає на ті ж грабельки», внаслідок чого судження про літературу відривались від самої літератури. Зокрема, узагальнення, концептуалізація, їх особливості, на жаль, жодним чином не пов'язувались з метою, етапами, процесами і результатом смислопородження в конкретних, неповторних художніх структурах.

В. Марко укладає перелік чинників художньої концепції людини. Це, зокрема, такі складники, як естетичний ідеал, розуміння письменником біологічних і суспільних начал у людині, ставлення до персонажів, вибір героїв, принципи їх зображення. Окрім того, художня концепція має ті чи інші характерні риси, які об'єднані в опозиційні пари, серед них такі, які несуть певну ідейну спрямованість, тенденцію, а саме: гуманізм — антигуманність, класові — загальнолюдські цінності, масовість — елітарність, новаторство — традиції. Напевне, тут слід додати такі принципи, як «національне — космополітичне»,

«національне — інтернаціональне», «національне — шовіністичне». Саме вони склали і досі складають сутність ідей; з ними пов'язана мотивація дій і вчинків, судження і висловлювання літературних героїв та вираження основних тенденцій у їх взаєминах.

Автор зосереджує увагу на формі та стилі літературних творів. На його думку, стиль характеризується індивідуальністю і неповторністю комплексу його складників і відношень, тобто є вираженням особливостей організації. Мається на увазі структура та функціонування усіх складників форми твору, які слугують найповнішим вираженням змісту. Напевне, тут варто також акцентувати увагу студента як на природі елементів, компонентів, тобто складників форми, так і на їх онтологічній сполучуваності, зокрема поєднуваності чи непоєднуваності, сумісності чи несумісності. І коли автор постійно нагадує про структуротворчі принципи організації форми, тексту, то не буде зайвим наголосити, як уже було зазначено, не лише на елементарному складі, а й на неповторності образних сполук, завдяки чому можна наблизитись до усвідомлення «лабіринту зчеплень». Все це створює передумови визначення цінності форми, що ми називаємо естетичністю, яка лежить в основі художності.

Як уже зазначалось в анотації до рецензії, напрацьований професором В. Марко досвід читання теоретико-літературних курсів став доступним для широкого загалу філологів і навіть старшокласників спочатку завдяки циклу статей, розміщених у часописі «Дивослово» (див.: Дивослово. 1998. — № 10, 12), у рецензованому посібнику цей матеріал автором дещо розширений і подається більш мотивовано. Як для навчального джерела, цілком прийнятним є гегельянський підхід щодо змісту і форми, який передбачав розгляд поокремо категорій «зміст» і «форма» та їх складників. Для вітчизняного літературознавства такий підхід є традиційним, однак при цьому не можна не згадати про існування структуралістських, формалістичних та інших підходів сучасного літературознавства у первинному поділі твору на два чи більше аспекти, як це робить В. Халізов («Теорія літератури»). Слід додати, що такі уточнення і відсилки цілком відповідають жанру посібника, який повинен не лише виявляти концептуальні підходи його автора, а й бути путівником і орієнтиром у ширшому спектрі думок з одного і того ж питання. Звичайно ж, нема меж вдосконаленню, хоча слід пам'ятати, що, як і в творчості, має бути присутнім принцип самообмеження. Можна йти також шляхом

поєднання нормативної поетики та сучасних методичних підходів у формуванні знань з основ теоретичного літературознавства, як це робить у посібнику «Мистецтво слова. Вступ до літературознавства» А. Ткаченко. Зауважу, що його посібник багато в чому важить на підручник, який певною мірою має задовольняти потреби студентів та фахівців у галузі теорії літератури.

Автор рецензованого посібника, зазначаючи вмотивованість того чи іншого чинника як домінанти, комплексу чинників, які є теж домінантними і повторюваними у тексті водночас, що коригує певну типологію жанру, наводить підтвердження такої взаємозалежності чинників (як зовнішніх, так і внутрішніх!) прикладами із творчості українських письменників ХІХ–ХХ століть. При цьому кожен твір виважується на зрілість і життєвість концепції та адекватність втілення її у жанрово-стильових формах. Напрямки дослідження художнього твору (підр. 1.5), зокрема, сутність і мета аналізу художнього твору, принципи, види (методи), способи і прийоми аналізу конституюються у посібнику як принципи аналізу взаємодії змісту і форми, як системний підхід, як принцип історизму. Види (методи) аналізу цілком мотивовано обґрунтовуються функцією художньої літератури, яка звісно ж не обмежується лише «пізнавальною», «відображувальною», «виховною» метою. Вони представлені як система методів, вироблених різними літературознавчими школами, серед них — соціологічний метод, психологічний аналіз, естетичний аналіз, структурний аналіз, психоаналітичний підхід, гендерний аналіз.

Окрім принципів й видів (методів) аналізу у посібнику також подається диференціація способів аналізу художнього твору, що, слід погодитись, мало береться до уваги у сучасній практиці викладання та засвоєння теоретико-літературних курсів літератури. Безперечно, що цим питанням більше уваги слід приділяти і в спецкурсах, і в курсі методики викладання літератури, при веденні переддипломних та передмагістерських семінарів.

Теоретико-методологічні настанови, які в тексті посібника займають до 50 сторінок, так чи інакше реалізуються автором також у численних аналітичних розробках, спостереженнях, присвячених творчості письменників ХІХ–ХХ століть, тексти яких налічують ще 222 сторінки. Ці матеріали є досить розмаїтими за своїм предметом вивчення та за рецептивними технологіями. Статті-фрагменти згруповані за трьома родами літератури з відповідними назвами:

«Художній світ лірики та ліро-епосу», «Грані епічного слова», «На перехресті слова і дії». До переліку творчих особистостей, які стали предметом вивчення, увійшли поети Т. Шевченко, І. Франко, П. Тичина, М. Рильський, Є. Маланюк, Віра Вовк, Д. Павличко, Л. Костенко, В. Симоненко, В. Стус, прозаїки Г. Квітка-Основ'яненко, М. Коцюбинський, В. Стефаник, В. Винниченко, М. Хвильовий, О. Довженко, М. Стельмах, О. Гончар, П. Загребельний, Григорій Тютюнник, драматурги І. Тобілевич, Леся Українка, В. Винниченко.

Вводячи читача, в тому числі студента, у світ художньої літератури, зокрема лірики та ліро-епосу (розд. 2), автор відтворює своєрідну «логістику» проникнення у «таїну», неповторність поетичного слова, а відтак і образності як специфічної форми слова, твору і літератури. Акцент робиться також на родо-жанровій специфіці аналізованих художніх явищ, зокрема, на предметних деталях, їх взаємодії з рухом поетичної думки (ідеї, концепції автора), на варіативності проблематики, яка може поставати на одних і тих же предметних деталях. Разом з тим увага зосереджується на ідеї, яка може утверджуватися на різному життєвому матеріалі, на естетичній природі слова. При цьому окреслюються особливості саме лірики, які формують способи вираження ідеї, називаються традиційні способи аналізу лірики, в тому числі характеристики образу ліричного героя, ліричного персонажа, позиції ліричного оповідача, визначається міра наближеності їх до автора.

Рівень університетських підходів до аналізу літературного твору має передбачати чітке оперування термінами на означення структурних елементів, компонентів, їх відношень у системі тексту і світу твору, в образній, сюжетній, композиційній, жанровій та стилевій системах. При цьому вибір концептуальних підходів до трактування категорій літературного твору і оперування ними є методологічно мотивованим. Так продуктивним є звернення автора посібника до тлумачення сюжету і фабули О. Левідовим у праці «Автор — образ — читатель». Відсилання до цієї праці фіксує увагу студента саме на мотивованості підходу, за яким «сюжет дає життя через біографії, факти, події, що відбувалися в реальній дійсності, які письменник трансформує у процесі творчої роботи, доповнюючи іншими, необхідними для втілення творчого задуму <...> Спосіб, порядок передачі сюжету у творі О. Левідов називає фабулою. З фабули відбувається знайомство з твором. За хронологічно послідовного викладу подій сюжет і фабула збігаються» (138).

Практика викладання теоретичних основ літературознавства підказує, що для підтвердження такого розмежування мають бути застосовані ще ряд чинників, зокрема, пов'язаність сюжету із об'єктною сферою, а фабули із суб'єктною сферою художнього твору. Як принцип домінуючої і завершальної суб'єктної організації художнього матеріалу у структурі твору фабульна розповідь співвідносна із точками зору оповідача, розповідача, ліричного героя. Отже, без включення об'єктно-суб'єктних відношень взагалі і зіставлення усіх трьох родів літератури (епос, лірика, драма) нема можливості аргументовано пояснити ці принципи організації словесного матеріалу (тексту) і світу твору.

Слід також постійно нагадувати студентам, що твір — не статична категорія, він постає у просторі і часі, як історія і мотивація становлення образу людини і природи, як предмет зображення і предикат, як процес розгортання сюжету, що складає історію, мотивацію, хронотоп твору, історію особистості в її психофізичному русі. Все це обумовлюється і супроводжується процесами емоційного співпереживання (пересічний читач) та розуміння і тлумачення з точки зору науково орієнтованої особистості.

Досить аргументовано автор вводить студента у світ внутрішнього монологу, так характерного для новели-настрою «Інтермеццо» М. Коцюбинського, виділяючи серед них монолог-самоаналіз, монолог-опис, монолог-марення, монолог-звертання, складні монологи, багатшаровий монолог. Автор збільшує перелік різновидів монологів за рахунок новели «Я(Романтика)» М. Хвильового, це, зокрема, монолог-марення, монолог-самоаналіз, монолог-внутрішній диспут.

Посібник так чи інакше має включати коментарі до відомих навчальних посібників, які є усталеними, нормативними, в яких однак матимуть місце відмінні підходи до переліку, класифікації, звужене чи розширене трактування функцій і призначення літератури, поетичних фігур (зокрема, метафори), тексту, світу, твору, сюжету, фабули, композиції, архітектоніки, форм і видів узагальнення, художнього та естетичного тощо. Хоча, зрозуміла річ, посібник в першу чергу є результатом напрацювань викладача у процесі лекційної роботи, в ході практичних занять, науково-методичної діяльності, і інша справа — мета, яку ставить перед собою автор.

Посібник, виданий професором В. П. Марко, засвідчує, що ним як викладачем і науковцем осмислений великий обсяг матеріалу літературно-художньої творчості — текстів з точки зору структурних осо-

бливостей, їх функціонування у спрямуванні на творення формозмістовної їх неповторності, індивідуальності, а відтак і художності, у процесі становлення якої, на кожному етапі становлення цілісності з'являються образи, ідеї, концепти, які і в процесі співтворчості, і в результаті наукової рецепції та інтерпретації активно і емоційно переживаються.

Посібник підтверджує також необхідність консолідації зусиль викладачів університетів у розширенні і поглибленні, методологічному та методичному забезпеченні теоретико-літературних дисциплін за рахунок створення відповідних типових програм та посібників і підручників, які б поєднували нормативність, дискусійність та концептуальність у викладі та засвоєнні знань.

Стаття надійшла до редакції 19 березня 2015 р.

*Віта Саранин***«ВІДОБРАЖЕННЯ ВІДОБРАЖЕННЯ».
ЖАНР УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ПАРОДІЇ****Рец.: Віннікова Н. М. Дискурс української літературної пародії / Ната-
лія Віннікова. — К.: Наукова думка, 2014. — 432 с.**

Актуальність дослідження Наталії Віннікової обумовлена необхідністю ґрунтовного й комплексного вивчення еволюції української літературної пародії як цілісного художньо-естетичного явища з погляду функціонування, історичної поетики в його складній діалектиці, визначення місця та значення пародії у вітчизняній літературі XVI – початку XXI ст.

Автор монографії охопила значну кількість літературознавчих матеріалів, переконливо класифікувала й проаналізувала їх, дала зважені наукові оцінки. Розвідка прикметна майже вичерпним оволодінням художнім і літературознавчим матеріалом. Залучивши вітчизняні й зарубіжні дослідження, Наталія Віннікова ґрунтовно з'ясувала історію питання, осмислила особливості становлення та розвитку жанру української літературної пародії. Роботі властиве критичне ставлення до закріплених у літературознавстві поглядів на специфічні риси досліджуваного жанру літературної пародії.

Монографія складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. У вступному слові авторка аналізує концептуальні підходи попередників, формулює мету і завдання дослідження. Цінним є перший розділ монографії («Пародія як теоретична проблема: генетико-історичний погляд»), у якому здійснено рецепцію літературознавчих праць. У цьому контексті узагальнено теорію та історію жанру пародії, осмислено формування літературознавчої дефініції «пародія», окреслено найпоширеніші засоби і прийоми пародіювання. Загалом, опрацювавши обсяжний матеріал, розглянувши науковий доробок авторитетних вітчизняних та зарубіжних дослідників, критично осмисливши часто суперечливі погляди, Наталія Віннікова з урахуванням діахронії вивчення та провідних жанрових маркерів запропонувала уточнене визначення: *літературна пародія* — жанр творів словесно-художньої творчості, один із видів вторинних текстів, який будується на

контрастуванні того, що зображується (першого плану), з тим, що зображено (другого плану), та імітації об'єкта пародіювання (другого плану) — якого-небудь художнього твору (або його складових—образів, мотивів, сюжетів, тематики, ідейного змісту та ін.), манери, стилю, художніх прийомів письменника, жанру, літературного стилю, напряду тощо, з метою створення комічно-сатиричного образу об'єкта та його ідейно-емоційної оцінки й естетичної критики, що досягається різними засобами і прийомами. Літературна пародія «передражнює» не саму дійсність (реальні події, особи і т. д.), а її зображення в літературних творах, при цьому в тих самих формах, у яких воно було здійснене.

Загалом дослідниця вміло вводить читача у проблему, чітко виявляючи ступінь наукового осмислення специфіки жанру літературної пародії. Помітною є визначальна стильова риса авторки монографії (не лише першого розділу, але й усієї роботи) — вона робить усе ґрунтовно, без поспіху, кожне судження намагається довести як авторитетними думками, так і власними міркуваннями, а головне — репрезентативними пародійними текстами.

У другому розділі («Пародія в українській літературі: діахронно-типологічний зріз у трансформаціях формозмісту») простежено зародження пародії в усній народній творчості, побутування її принципів і засобів в українській літературі XVI—XVIII ст. та шляхи розвитку жанру у XIX ст. — на початку XXI ст. Її жанровий репертуар розглядається через призму нової функції літератури, інших критеріїв моделювання дійсності, призначення художнього слова, жанру.

Більша частина другого розділу присвячена періоду 1920—1930-х років, що цілком мотивовано самим перебігом літературного процесу. Тут виявляється як високий фаховий рівень дослідниці, так і її залюбленість у тему. Це відчувається у стилі викладу, у прагненні бодай побіжно згадати талановитих митців, якими має пишатися українська література, творчість котрих повинна популяризуватися, вивчатися.

Чимало цікавих спостережень у текстуальному аналізі багатьох пародій набувають логічного розвитку в третьому розділі дослідження («Жанровий зміст пародії»). Саме тут Наталія Віннікова аналізує таку особливість жанру, як двоплановість структури, що полягає в протиставленні пародійованого стилю і власного стилю автора пародії.

дії. Авторка запропонувала досить вдалу класифікацію української літературної пародії, поклавши в основу два критерії — спрямованість на об'єкт пародіювання і ключову функцію пародії.

Монографія відзначається цікавими та глибокими авторськими спостереженнями й узагальненнями, дослідження має той науковий рівень, коли стежиш не за правильністю цитаций, а за самостійним і доволі впевненим голосом авторки. Наталія Віннікова вільно оперує теоретичними дефініціями, в аналізі керується першоджерелами, енциклопедичними визначеннями, володіє умінням дати узагальнений огляд стану розробки певного теоретичного питання в літературознавстві та прийомами текстуального мікроаналізу, добре обізнана з літературним контекстом. Водночас методика дослідження на рівні мікроаналізу, обрана авторкою, дає можливість уникати накладання уже наявних у літературознавстві схем та моделей і в такий спосіб — шляхом від літературного факту до літературного явища — з'ясувати творчу оригінальність.

Монографія Наталії Віннікової відзначається новизною змісту, широтою постановки питань, науковою обґрунтованістю основних положень. Робота засвідчує наукову компетентність і зрілість автора. Загалом у розвідці з наукової позиції вирішено актуальні проблеми літературознавства: висвітлено еволюцію генологічної рецепції жанру пародії в українському письменстві XVI — початку XXI ст.; розкрито особливості української літературної пародії; уточнено сутність поняття «пародія» в історичному та теоретичному аспектах; окреслено основні константи поетики пародійного жанру та особливості їхнього функціонування; розроблено класифікацію української літературної пародії; встановлено співвідношення пародії як жанру з пародіюванням як прийомом та суміжними жанрами.

Підсумовуючи, не можна не виокремити вміння Наталії Віннікової аргументовано й переконливо формулювати думку, чітко й конкретно вибудовувати дослідницьку лінію, яка забезпечує реалізацію поставленої мети. Звертають на себе увагу системність аналізу, ґрунтовна теоретико-літературна база, новаторський підхід до розв'язання проблемних питань, значний обсяг художнього матеріалу, потужна джерельна база тощо. Для дослідження характерна сучасна наукова лексика. Аргументовані, повні висновки чітко, логічно і концептуально впливають із викладу, узагальнюють основні поло-

ження монографії. Велика за обсягом джерельна база дослідження свідчить про значну пошукову роботу авторки. Цілком очевидно, що наукова студія Наталії Віннікової відкриває нові перспективи у процесі літературознавчої рецепції жанру пародії в українській літературі від давнини до сьогодення.

Стаття надійшла до редакції 24 лютого 2015р.

ЛІТОПИС ПОДІЙ

ТАКА НЕЗБАГНЕННА ХУДОЖНІСТЬ (КРУГЛИЙ СТІЛ — 2014)

Організація і проведення наукових круглих столів кафедрою теорії літератури та компаративістики вже стало доброю традицією на філологічному факультеті. 13 березня 2014 року у конференц-залі гуманітарного корпусу Одеського національного університету імені І. І. Мечникова відбулося чергове засідання на тему «Художність як літературознавчий феномен». Цьогорічний науковий круглий стіл був присвячений 200-літтю з дня народження визначного письменника, художника, громадського діяча, українського генія і пророка у своїй Вітчизні Тараса Григоровича Шевченка. Для обговорення було запропоновано такі напрямки, як філософсько-естетична теорія художності; критерії художності і тип літератури; смисл понять художність і художня форма; зображально-виражальний аспект художності; естетична природа художності. У роботі круглого столу взяли участь більше тридцяти науковців, а викладачі трьох літературознавчих кафедр (теорії літератури та компаративістики, світової літератури, української літератури) активно вступили в полеміку з означеної проблематики.

Координатором засідання була завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики, професор, доктор філологічних наук **Нонна Михайлівна Шляхова**, яка й розпочала розмову: Сьогодні ми зібралися за науковим круглим столом, аби вкотре замислитися над тим, що таке художність як літературознавчий феномен.

А й справді, якщо, за М. Геєм, художність літератури — це проблема її сутності, специфіки й естетичної активності («Художественность литературы» (1975), то яким має бути теоретичний аспект її дослідження?

Як відомо, пошуки відповіді на це питання у світовій літературно-теоретичній думці розгорталися в контексті осягнення того, що є форма і що є зміст і як розрізнити їх в художньому творі? Про це, про їхню взаємозалежність, як і про історію осмислення їх сутності, написано багато, від самого початку теоретичного самоусвідомлення літератури.



*На фото організатори «круглого столу»:
д. ф. н. Є. М. Черноіваненко, д. ф. н. Н. М. Шляхова*

Не вдаючись до історичного характеру критеріїв художності (про це, сподіваюсь, розповість проф. Є. М. Черноіваненко), звернемося до 20–30-х років тепер уже минулого ХХ століття і згадаймо — ще 1902 року італійський філософ Бенедетто Кроче в праці «Естетика» стверджував: «Факт естетичний є формою і тільки формою». Не без підстав Ярослав Поліщук помітив в тій тезі італійського вченого суголосність з ідеями російського формалізму.

В українському формалізмі, як писав В. Домонтович у своїх спогадах «Болотяна Лукроза», професор Володимир Перетц був першим, який із кафедри Київського університету проголосив на лекціях з методології літератури: «не що, а як. Не зміст, а форма. Не поет-громадянин, а поет-знавець свого ремесла».

Що стосується розмови про **що** і **як**, то видається незаперечним — у вітчизняному літературознавстві нове осмислення форми та переосмислення співвідношення форми і змісту припадає саме на

20–30-ті роки ХХ століття. Згадаймо хоча б суперечки довкола змісту і форми літературного твору, які велися під час літературних дискусій 1922–1923 років на сторінках журналу «Червоний шлях». Основними опонентами в дискусії виступали В. Коряк та Ю. Меженко.

Питання формо/змісту активно дискутувалося і в наступні роки. Богдан-Ігор Антонич у статті «Між змістом і формою» (1932) писав про те, що майже з кожним напрямком, з кожною новою течією змінюється підхід до цього важливого, «навіть основного в мистецтві питання». Нагадаємо, стаття була написана з приводу книжки Михайла Рудницького «Між ідеєю й формою» (1932), у якій, зокрема, стверджувалося, що ідеї в творі нема, бо якби вона була, то не існувало б протилежних поглядів, у чому її суть та як вона виглядає. У цьому зв'язку не можемо не згадати епізод зі своєї педагогічної діяльності, коли студентка, прочитавши роман О. Гончара «Тронка», зізналася, що ніякої ідеї там не помітила.

Проте час повертатися до теоретичних вимірів художності. У 1933 році Антонич публікує статтю «Національне мистецтво», окремий розділ якої присвячений «Автономності мистецтва», у якому, зокрема, мова йде про специфіку мистецької дійсності, яка «є суцільною, в собі замкнена, окрема, із своєрідними законами». І далі наголошує: «мистецькі закони не є тотожні з законами реальної дійсності».

У ті ж таки 20-ті роки Михайло Бахтін пише працю «К вопросу о методологии эстетики художественного творчества», яку розглядає, як «спробу методологічного аналізу основних понять і проблем поезики».

Для естетики словесної творчості як науки художній твір, визнає вчений, безумовно є об'єктом пізнання, і уточнює: це пізнавальне ставлення до твору має вторинний характер, «первинним же ставленням має бути художнє».

Порушуючи питання про методологію естетичного аналізу форми, вчений визнавав, що досить часто форма розглядається тільки як «техніка», що є характерним і для формалізму, і для психологізму — «ми ж розглядаємо форму у власне естетичному плані, як художньо-значиму форму».

Вважаючи автора-творця конститутивним моментом художньої форми, Бахтін розкриває виражальні можливості художньої форми: «Форму я маю пережити як моє активне ціннісне відношення до змісту, щоб пережити її естетично: у формі і формою я співаю, розпові-

даю, зображаю, формою я виражаю свою любов, своє утвердження, своє прийняття».

Не важко помітити, як ця методологічна позиція Бахтіна добре вписується у філософську концепцію Олексія Лосєва про вираження як естетичний феномен. У праці «Діалектика художньої форми» (1927) філософ Лосєв фактично ототожнює поняття «вираження» і «художня форма». Зауваживши, що *художнє* у формі є принципова *рівновага* логічної і алогічної стихій, вчений наголошує — таке визначення художнього вираження має замінити абсолютно-метафізичне вчення про «ідеальне», «реальне», про «відтворення ідеального в реальному», згідно з яким в уяві митця спочатку виникає образ «сислової предметності» (зміст) мистецького твору, а вже згодом відбувається його художнє оформлення. За Лосєвим, ніякого першообразу до мови художнього твору, як і після нього, не існує. Мистецтво відразу і образ, і першообраз. І саме в цьому полягає «специфікум художності».

Коментуючи цю думку О. Лосєва, естетик В. Бичков зауважив — тут Лосєву вдалося відкрити найважливіший і найзагальніший закон мистецтва, який згодом надовго був забутий вітчизняною естетикою, яка абсолютизувала частковий й історично локальний принцип відображення (В. Бичков «Выражение невыразимого или иррациональное в свете ratio»).

Між тим питання про специфіку літературознавчих законів вивчення мистецтва слова було порушено ще на початку ХХ століття. Російський вчений Олександр Скафтимов 27 січня 1922 року прочитав в Саратовському університеті лекцію «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы». Метою теоретичної науки про мистецтво, міркує Скафтимов, є естетичне осягнення естетичної цілісності об'єкта вивчення художнього твору. І відразу замислюється: а чи можливо впоратися з тими завданнями, які передбачені теоретичним аналізом, чи можливі норми і критерії для судження про естетичні властивості художнього об'єкта, якщо сприйняття його є цілком залежним від особливостей особи, яка сприймає, чи можливо це, якщо кожний художній образ є багатозначним, як це ґрунтовно пояснив Потебня?

Літературознавець, аналізуючи художній твір, міркує з цього приводу Валерій Тюпа, неминуче опиняється в парадоксальній ситуації: «наука перед лицем искусства». І уточнює: епістологічна проблема вивчення художньої реальності як реальності абсолютно особливого

естетичного виду і була усвідомлена О. Скафтимовим (В. Тюпа «Аналитика художественного»).

Завершити свій виступ хочу посиланням на висновок, якого дійшов В. Тюпа, провівши літературознавчий аналіз художності. Мистецтво має власні закони, визнає вчений, але не знає ніяких загальних рецептів наслідування цим законам. *Істинна художність є одиночною і неповторною*. І тому у неї немає ніяких доступних опису постійних ознак (атрибутів).

Євген Черноіваненко: Прежде всего нужно сказать, что *художественность* относится к тем многочисленным словам в нашем лексиконе, которые вроде бы понятны всем и каждому, но как только начинаешь пытаться их определить, чувствуешь, что сделать это никак не удается. Надо сказать, что опыт словарных определений художественности подтверждает это мрачноватое заключение.

В новейшей литературоведческой энциклопедии Ирина Борисовна Роднянская пишет: «Художественность — это сложное сочетание качеств, определяющих принадлежность плодов творческого труда к области искусства. Для художественности существен признак завершенности и адекватной воплощенности творческого замысла, того «артистизма», который является залогом воздействия произведения на читателя, зрителя, слушателя <...>. С художественностью соответственно связаны представления об органичности, цельности, непреднамеренности, творческой свободе, оригинальности, вкусе, чувстве меры и пр. Другими словами, понятие художественности, — пишет Роднянская, — подразумевает становление произведения в согласии с идеальными нормами и требованиями искусства как такового, предполагает успешное разрешение и преодоление противоречий творческого процесса, ведущего к созданию произведения как органического единства формы и содержания»¹. Что сказать? Вроде бы перечислены некие свойства или признаки, совокупность которых делают произведение художественным. Но так ли ясна суть этих качеств? Как, например, трактовать признак завершенности? Что это значит? Как оценить степень адекватности воплощенности авторского замысла? Как знать, адекватно воплотил Пушкин в «Евгении Онегине» свой творческий замысел или нет? Пушкин умер,

¹ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. — М.: НПК «Интелвак», 2003. — С. 1177.

унес с собой все творческие замыслы. Как мы можем судить об этом? Трудно сказать. Как судить об уровне художественности произведения, используя такие неопределенные и интуитивно понимаемые и субъективно трактуемые понятия, как *органичность*, *цельность произведения*, *непреднамеренность*. Можно ли говорить о том, что в XX веке все литературные произведения соответствуют неким *идеальным нормам и требованиям*? Наверное, XX век, я уже не говорю о XXI, как раз и отличается тем, что здесь не существует каких-то единых норм и требований и что каждое великое произведение XX века как раз нарушало все существовавшие до этого нормы и требования. И возникают вопросы: а всегда ли литература была художественной? А если не всегда, то какой она была, когда не была художественной? И, к сожалению, на эти вопросы ни Роднянская, ни Тюпа, ни многие другие литературоведы не отвечают.

Причина такой невразумительности в определениях художественности, да и не только художественности, на мой взгляд, заключается в том, что понятие художественности рассматривается внеисторично. Художественность рассматривается как абстрактная, извечно существующая. На мой взгляд, это не так. Мне кажется, что уже после классических работ Эрнеста Роберта Курциуса в середине XX века, а потом после блестящих работ Сергея Сергеевича Аверинцева, Александра Викторовича Михайлова, Леонида Михайловича Баткина и т. д., после них уже понятно, что европейская литература не всегда была художественной. В литературоведении эта точка зрения утвердилась уже достаточно. Европейская литература становится художественной только с рубежа XVIII—XIX веков. До этого она была нехудожественной. Она была по природе своей другой: она была *литературой риторического типа*. Это означает, что литература в процессе своего исторического развития меняла свою природу. На одном этапе она была гусеницей, а на другом — стала бабочкой. Это разные фазы существования одного и того же биологического вида. Но они очень разные. И риторическая литература, и художественная литература различаются, наверное, еще больше, чем гусеница и бабочка. И это все уже достаточно известно. Мне представляется, что главное различие между ними обнаруживается, когда мы сопоставим риторичность и художественность на фоне генеральной для них категории *эстетического*.

Эстетики уже давно согласились, что художественность является высшей формой проявления эстетического. Эстетическое было всег-

да, оно сопровождало любую человеческую деятельность. Ю. Борев пишет в «Эстетике», что эстетическое шире художественного. «Эстетическая деятельность исторически предваряет художественную, последняя вырастает из первой. В художественной деятельности эстетическая достигает своего высшего, идеального выражения, в первой закрепляются лучшие достижения и тенденции последней»¹. Тогда можно предположить, что если художественное — это высшая форма проявления эстетического, то существовала и не высшая, а низшая, предшествующая ей исторически, форма проявления эстетического. И это была риторичность.

Если опереться на работы эстетиков, риторичность отличается от художественности прежде всего тем, что в литературе риторического типа господствуют внеэстетические ценности. Мы читаем литературу XVIII века. Она очень тяжела для восприятия. Какой бы интересной ни была эта эпоха, события и т. д., а литературу едва ли кто-то из вас читает для собственного удовольствия, потому что очень утомляет дидактизм, навязчивая поучительность. Нам там не хватает того, чего не хватало в этой литературе Белинскому и Пушкину, нам не хватает художественности. А все почему? Дело в том, что в литературе риторического типа господствуют внеэстетические ценности: она прежде всего пытается нас наставить на путь истинный, спасти нашу душу, сделать нас нравственными людьми и т. д. А вот в литературе художественной главными оказываются уже эстетические ценности. И это решающее различие между ними, если говорить о самом важном. Дело в том, что литература, находящаяся в состоянии риторичности, ставит перед собой иные цели и утверждает совсем другие ценности, чем литература, ставшая художественной. Она ориентирована на другого человека. Пока человек не был индивидуальностью, ему нужна была риторическая литература, ему нужна была традиционная культура, которая помогала ему выжить в это время. На рубеже XVIII—XIX веков европейский человек ощущает себя индивидуальностью и это меняет всю его жизнь, все его самосознание, все его отношение к миру, и ему теперь нужна уже другая литература. И она становится другой. Происходит мутация в природе, литературе, и литература становится художественной. Надо сказать, что все это осознал в свое

¹ Борев Ю. Б. Эстетика. — 4-е изд. доп. / Ю. Б. Борев. — М.: Политиздат, 1988. — С. 26.

время Белинский, который четко показал, чем отличается литература века нынешнего от литературы века минувшего.

Наконец, я скажу, что переход литературы из состояния риторичности в состояние художественности означал глубокие изменения в природе литературы и всего того, что включается в литературу, из чего состоит литература. Изменяется природа слова: на смену готовому слову приходит точное слово. Изменяется природа стиля, изменяется природа жанра, изменяется природа идеи, изменяется природа творчества, автора. Буквально весь словарь литературоведческих терминов наполняется совершенно другими значениями. Об этом я когда-то писал в своей книге¹ и сидящие здесь слушали в курсе лекций. Когда мы подходим к художественности как к исторической категории, думаю, тут-то мы находим уже многие решения и уходим от той заабстрагированности в представлении о художественности, которая, к сожалению, еще достаточно часто проявляется в научных работах по этой проблеме. Спасибо.

Світлана Фокіна: Говоря о природе художественности, стоит обратить внимание, что и тип литературы, и художественность подвержены изменениям. Опираясь на концепцию В. В. Бычкова о литературе классического и неклассического типа², можно говорить соответственно о классическом и неклассическом типах художественности.

Классический тип художественности связан с понятиями *миметичности, завершенности, целостности, познания реальности*. Тип неклассической художественности ориентирован на противоположные ценности: *незавершенность, разъятость, создание мифа или поля игры, поливалентность* образов, установку на разные (а порой на принципиально отличные) истолкования.

Несомненно, общими для обоих типов художественности, проявляющихся в разных эстетических системах, будут *вымысел и образность*.

Но возможен и **альтернативный подход выявления разных типов художественности**. Такой подход допустим, если исходить из убежден-

¹ Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте : Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI—XX веков / Е. М. Черноиваненко. — Одеса : Маяк, 1997. — 712 с.

² Бычков В. В. К философии Лексикона / В. В. Бычков // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / [под ред. В. В. Бычкова]. — М. : РОСПЭН, 2003. — С. 7—12.

ности, что художественную модальность определяют факторы авторского сознания, авторских стратегий и авторских кодов. В этой связи целесообразно также вспомнить утверждение Е. Фарино, что «постоянство признаков и их значимостей называют обычно авторским кодом»¹ — неизменным показателем авторского ментального универсума.

Несмотря на идеи Р. Барта о смерти автора² и их актуальность в определенный период развития постструктурализма и становления постмодернизма, автор как категория остается неизменно востребованной при разных подходах к изучению и осмыслению литературы. Именно актуализация авторского начала может выступать альтернативой выявлению типов литературы и художественности по принципу соответствия классике и неклассике.

Характерен случай, когда произведение может одновременно отвечать разным критериям художественности. Так художественное своеобразие романов Ф. М. Достоевского, соответствуя показателям классической парадигмы: *завершенность, психологизм, достоверность изображения* и т. д., одновременно сопрягается с показателями неклассической эстетики: *парадоксальностью, пограничностью сознания, неоднозначностью, символичностью, притчевостью*. Показательно и определение статуса лирической системы И. Бродского и как модернистской, продолжающей художественный опыт Серебряного века, и как неомодернистской, завершающей Серебряный век и выходящей на новый уровень, и небарочной, и постмодернистской с соответствующими категориями иронии, коллажа, симулякра. Разрешить такого рода споры вполне мог бы подход, основывающийся на осмыслении художественности в соотношении с показателями присутствия автора в созданном им же тексте.

Ніна Раковська: Проблема художественности является одной из ключевых в литературоведении. Однако отсутствие четких методологических ориентиров только способствует размытости данного понятия в ряде теоретических работ. Так, в учебнике по теории литературы Л. Крупчаного³ речь идет о художественности как сущностном

¹ Фарино Е. Введение в литературоведение : [учебное пособие] / Е. Фарино. — СПб. : РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. — С. 48.

² Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М. : Прогресс, 1994. — С. 384–391.

³ Крупчанов Л. М. Теория литературы / Л. М. Крупчанов. — М. : Просвещение, 2013.

признаке искусства. С. Лоскутникова¹ утверждает, что художественность — это родовое свойство литературы, И. Роднянская² полагает, что художественность, прежде всего, связана с философией культуры. Г. Башляр усматривает в художественности чувственное, интуитивное начала.

Дискуссии о художественности начались ещё со времен Платона. Платон полагал, что в художественном проявляется прежде всего «ноуменальное». Для Платона «ноумен» — это эйдос, идея, образ. Для И. Канта «ноумен» — это вещь «в себе», т. е. «без-образное». Платон и И. Кант связывали художественность с проблемой истины в искусстве, но истина, с точки зрения Платона, — это идея, у И. Канта — это явление. И. Кант в работе «Критика способности суждения» указывал на особенность эстетического идеала. Идеалом является индивидуальность, в которой воплотилась её человеческая сущность во всех лучших проявлениях. Заметим, что в современном гуманитарном дискурсе широко используются концепции И. Канта об эстетическом и нравственно-этическом, которые связываются с художественностью и образностью искусства. Однако уже в к. XIX — нач. XX в. о. Павел Флоренский в работе «Куль и философия» отмечал, что художественное, духовное, трансцендентное также тесно соединяются между собой. Художественность возникает в литературе тогда, когда писатель раскрывает мир индивидуальности. Более того художественность — это особое состояние литературы, на которую возлагается определенная культурная миссия. Расцвет литературы, её зрелость характеризуют литературу XIX в. На наш взгляд, этот факт связан с развитием психологизма как родового свойства литературы и жанровыми трансформациями. В центре оказывается роман, в основе которого судьба индивидуальности, самосознание личности.

В конце XIX в., с точки зрения П. Флоренского, человеческая личность начинает терять свою духовную сущность, «свое духовное средоточие». Происходит разрыв между «ликом» и «лицом». «Лик» отпадает от «лица», человек перестает быть индивидуальностью, теряет свою сущность. Возникает психология без души и гносеология без активного центра познания, автономное мироздание (центральный термин философии Канта, а затем Флоренского) разрушается.

¹ Лоскутникова М. Б. Русское литературоведение XVIII — XIX вв. / М. Б. Лоскутникова — М.: Наука, 2010.

² См.: Вопросы чтения / под ред. Д. П. Бак. — М.: РГГУ, 2012.

Видимо, с этим явлением связана ситуация, когда «из человекабога выглядывает звериное, потребительское начало» (П. Флоренский). С нашей точки зрения, художественность в её наивысшем развитии, т. е. изменение качества литературы, её состава, жанров, значимости слова исчезает. Постмодернизм теряет эти качества и свойства литературы. Интересной в этом плане является концепция Т. Касаткиной¹ об идеографическом и порнографическом мире, а также суждение польского критика и литературоведа С. Шульца о том, что в XX в. литература потеряла «сенса бытия», превратившись не в целостные художественные миры, а во фрагменты действительности. Эта же точка зрения разделяется и И. Физером². В работе «Философия литературы» он характеризует постмодернизм «как випадковий парадокс».

В заключение хотелось бы сказать, что *художественность, её развитие, безусловно, связаны с культурно-историческими эпохами и типами литератур*. Индивидуальность уже в конце XVIII в. появляется в творчестве писателей таких как, например, Н. Карамзин, но с творчеством А. С. Пушкина индивидуальность осознается как главный предмет авторского видения мира. Происходит художественное освоение мира по законам красоты, осознается особая роль эстетического идеала. Эстетическое, о котором писал Кант, становится системой в XIX в. Меняется парадигма эпохи, литература обретает свою специфику, литература становится не просто миром, а миром художественным. Сегодня вновь меняется парадигма сознания, литература утрачивает культурную миссию, следовательно, вновь возникает состояние переходности, рубежа.

Оксана Шупта-В'язовська: Мені здається, коли ми говоримо про художність, то маємо визначити координати її розуміння. Коли йдеться про художність в історичній площині, то дійсно, цілком можемо говорити про літературу риторичного типу і літературу естетичного типу, але ми опускаємо при цьому фактори цілісності художнього, адже в літературі риторичного типу теж можна побачити естетичність. Згадаймо Івана Вишенського, який аж ніяк не вписується в літературу, яку ми звикли називати художньою, в його посланнях ми спостерігаємо те, що цілком можемо потрактувати як власне художній тип. Варто сказати про те, що необхідно розрізняти наступне: існує в усвідомлен-

¹ См.: Вопросы чтения / под ред. Д. П. Бак. — М.: РГГУ, 2012.

² Физер И. Философия литературы / И. Физер. — К.: На УКУМА, 2012.

ні художності *історичний підхід*, тобто *причинно-наслідковий*, і він цілком логічний та корисний. Але можна подивитися на цю проблематику і з точки зору *системного підходу*. І справа тут полягає в тому, що сьогодні уже продуктивно розрізняти *художнє* і *художність*. Ми дуже часто ці поняття ототожнюємо і для нас «художнє» є художнім. Але справа в тому, що феномен художнього цілком можна потрактувати як особливу систему, яка не є адекватною нашій реальній фізичній системі і яка проявляє себе щодо фізичної системи за допомогою художності. Як система, що передбачає свою повноту, феномен художнього дозволяє себе побачити у творчості тих письменників, яких ми називаємо *геніями*. Творчість геніїв і являє доступну нашому розумінню міру художнього і дуже специфічний вияв художності. Якщо взяти Шевченка, то, читаючи його твори, інколи може виникнути питання: він — письменник риторичного чи естетичного типу? Якщо відповідати грубо, по-школярськи, то він — письменник і риторичного, і естетичного типу художності. Тому що він — геній. В його творчості ми бачимо можливий вияв повноти художнього. Отже, варто розрізняти не тільки різні етапи художності, але й феномен художнього і художність як його мову. В принципі, тоді виходить, що риторичність — це теж художність, але художність особливого типу, яка відрізняється від тієї художності, яка уже йде їй на зміну.

Разом з тим ми прекрасно розуміємо, що це питання дуже складне і добре, що сьогодні є такий круглий стіл.

Надія Сподарець: Проблема художественности была и остается актуальной на всех этапах научного рассмотрения вопроса художественной природы искусства. Охват решений данной проблемы в диахроническом срезе позволяет констатировать: горизонты ее обоснования, форматы научных дискурсов теоретиков искусства и литературоведов, ориентированных на разные методологические позиции, не совпадают. Закономерно, что и концепт «художественность» в работах теоретиков искусства обосновывается и рассматривается в систематике категориального и понятийного ряда, отвечающего предмету исследования. Казалось бы, у литературоведов свой базовый объект (литературное произведение), и изучение поэтики раскроет загадки его художественности как феномена искусства. Но очевидна закономерность: квалифицированная филологическая мысль, обращаясь к проблематике художественности, всегда ориентирована на определенную методологию искусства, в формате которой и конкретизи-

руются показатели художественности отдельного произведения или типа литературы. Базовыми для литературоведов здесь оказываются классические работы по эстетике И. Канта, Г. В. Ф. Гегеля, Н. Гартмана и др., в которых художественность искусства связывалась с такими его свойствами и закономерностями, как *условность, целостность и оригинальность* и др.

Г. Н. Поспелов, Н. К. Гей, М. М. Гиршман, Е. М. Черноиваненко, С. И. Кормилов, Н. Т. Рымарь, и др. в теоретико-методологическом дискурсе рассматривали вопросы условности художественной реальности литературы, целостности и оригинальности художественного произведения, исторической обусловленности типа литературно-художественного сознания и типа художественной литературы, индивидуальной и типологической характерности художественных миров в литературе Нового времени. Структуралистские подходы к искусству дали основания рассматривать текст литературного произведения в аспекте показателей его художественной структуры, актуализуя концепт *«код художественности»*. Ю. М. Лотман, в частности, выделил три основных принципа структурности художественного текста: системность, модальность и иерархичность.

Постклассические подходы к искусству дали основания для рассмотрения вопросов художественности литературы в контексте коммуникативно-адресной природы слова, текста, особенностей дискурсии, культурно-исторического и литературного менталитета. В систематике литературоведческой методологии, например, В. И. Тюпы актуализированы понятия исторически мотивированных парадигм художественности и модусов художественности.

Хотела бы подчеркнуть, что *в зависимости от того, на какую методологию мы ориентируемся при идентификации показателей художественности* литературы (например, актуальная сегодня постструктуралистская методология искусства характеризуется интенциями к сопряжению области поэтикальной и области ментальной), *и разрабатывается системный категориальный ряд как рабочий аналитический инструментарий*. Будем ли мы следовать линии структуралистской или постструктуралистской методологии, будем ли мы работать только в традициях исторической поэтики — каждый уровень оценки литературного явления предполагает свой категориальный ряд, свою систему идентификации показателей его художественности.



На фото (зліва направо): д. ф. н. В. Б. Муцій, асп. С. Остапенко,
к. ф. н. Н. В. Сподарець, к. ф. н. Н. М. Раковська, к. ф. н. А. Т. Малиновський

Валентина Муцій: На мой взгляд, ключевую роль в определении содержания художественности как литературоведческого феномена играет категория «индивидуальное». Возможно, это связано с тем, что я сужу о художественности в литературе преимущественно в связи с особенностями литературного процесса в России первых десятилетий XIX века — именно в это время русская литература становится художественной. Это выразилось в преодолении назидательности и риторичности, свойственных литературе XVIII века, и в выдвижении на первый план такой эстетической категории, как «красота». И здесь я сошлюсь на положения, высказанные профессором Е. М. Черноиваненко относительно того, что в произведении эпохи художественности (эстетического типа художественно-литературного сознания), «продуцируются преимущественно эстетические ценности, а если оно содержит также и внеэстетические ценности, то они обязательно эстетизируются, приобретают эстетическое измерение». Центральной категорией эстетики является «прекрасное». Но в переживании и оценке чего мы проявляем наибольшую степень нашего индивидуального характера, нашей неповторимости? — Красоты. Это относится и к воплощению внешнего мира в литературе. До начала XIX века главной ее функци-

ей было воспитание читателя, формирование системы его идейных и нравственных позиций. Поэтому как круг объектов внимания писателя, так и характер подхода к их воссозданию был, во-первых, ограничен, а во-вторых, рационально предопределен. В новую эпоху, эпоху художественности, художественный образ стал оцениваться с точки зрения красоты, и в связи с этим круг предметов изображения стал поистине безбрежным. С точки зрения красоты можно оценивать все. Поскольку же у каждого свое представление о красоте, то и оценки художественного образа оказались многообразными и неповторимыми.

В качестве примера приведу несколько фрагментов из предисловия к роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». «Наша публика, — замечает повествователь, — так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения». И далее, о восприятии книги читателями: «Иные ужасно обиделись, и не шутя, что им ставят в пример такого безнравственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых... Старая и жалкая шутка!». Как представляется, повествователь возражает читателям, которые привыкли к литературе риторической с ее установкой на воспитание (героем произведения может быть только положительное лицо, на которое должен ориентироваться читатель, беря с него пример) и на правдоподобие (создавая образы персонажей, писатель списывает их с натуры — с себя или своих знакомых). Отсюда и невозможность принять роман «Герой нашего времени» из-за отсутствия в нем однозначности и дидактичности. А самое главное — из-за того, что автор утратил способность всеведения (ему не была известна истина изначально) и вместе с читателем попытался понять своего современника.

С категорией «индивидуальное» непосредственно связано и понимание литератором своего труда. Я имею в виду формирование стремления выразить собственное творческое «я», свою индивидуальную неповторимость как автора. Художественность проявляется и в индивидуализации персонажей. Даже в басне, таком исконно риторическом жанре, обнаруживается, что каждое из животных представляет собой не только маску хитрости, упрямства или же артистизма, но наделено и какими-то собственными, особенными чертами, совокупность которых позволяет судить о его характере. Сравним хотя бы двух ослов, героев басен И. А. Крылова «Осел и Соловей» и «Осел и мужик». В одной упрямец, присвоив сам себе статус ценителя искус-

ства, оказывается фамильярным и самонадеянным, а в другой — ретивым служакой, который даже не задумывается над тем, что он творит.

Возможно, все то, что я сказала, имеет отношение только к определенному этапу развития литературы и не «сработает», когда речь пойдет о других этапах литературного процесса. Ясно, что и применительно к литературе начала XIX века это только один аспект. Но думаю, что истоки обретения русской литературой художественности в начале XIX века в первую очередь — в новом понимании человека (автора, читателя, героя) как неповторимой индивидуальности.

Артур Малиновский: Художественность — понятие сложное, фундаментальное. Очевидно, художественность — это то свойство, качество, на котором зиждется такая макрокатегория, как художественный мир. Однозначно это понятие, разумеется, не определить. Мы можем всего лишь предположить, что художественность основана на целом ряде каких-то других литературоведческих категорий, более привычных нам, более устойчивых, таких как жанр, стиль и т. д. Из всего этого образуется макропонятие художественность. Мы можем сделать вывод, что это какое-то сверткестовое или метатекстуальное понятие наряду со многими другими понятиями в современном литературоведении.

Очень важным является разграничение понятий *художественность литературы* (которую мы прослеживаем в хронологической диахронии и перспективе) и *художественность в творчестве отдельного писателя*. Это разные вещи, но вместе с тем актуальные в разной степени. Что же составляет художественность как таковую? Если рассматривать в диахронической перспективе развитие художественности, то мы должны вспомнить, что такое литературный процесс. И, по мнению В. Тюпы, литературный процесс — это не что иное как, смена художественных парадигм, так называемых парадигм художественности. В каждую культурно-историческую эпоху есть своя парадигма художественности, в которой по-своему выстраивается все составляющие того типа эстетики, о котором мы говорим. *Составляющими парадигмы «художественность»* являются главным образом субъект художественной деятельности (тот, кто создает художественное произведение), адресат (читатель). Именно адресат провоцирует и конструирует то, что затем вырисовывается, создается в коммуникативном поле. Тюпа говорит, что художественность — есть коммуникативное содержание некой эстетической формы. Это не форма, а коммуникативное содержание формы. Точки зрения литературоведов могут быть

діаметрально протилежними. Если у Аверинцева есть понятие рефлексивного традиционализма и его очень продуктивно используют литературоведы, то с таким же успехом мы можем соотнести его с художественностью. Это художественность с какими-то нормативными категориями, потому что перед нами нормативный тип сознания. Потому вместо удовольствия, эстетического созерцания — императив мастерства, то есть литературного ремесленничества. В 60-е годы произошла «революция» и рефлексивный традиционализм, ознаменовавшийся кризисом нормативного типа художественного сознания, заменила другая составляющая. Ее тоже можно соотнести с большим периодом в развитии и динамике такого понятия, как художественность. Это креативизм, который состоит из ряда мелких подтипов, составляющих более привычный нам преромантизм, сентиментализм, реализм и т. д. В каждой из этих субпарадигм, в каждом из этих типов художественного сознания своя система координат. Скажем, если в нормативном сознании на первое место выдвигалось мастерство, то в преромантизме — это вкус. Преромантизм — это как раз то литературное направление, которое оставляет от классицизма что-то рационалистическое и вместе с тем открывает двери в последующий вольный и свободный романтизм со множеством фантазмов, с культом гения и т. д. В романтизме начинают переосмысляться все предшествующие категории и вкус заменяется оригинальностью. Все стереотипы начинают отрицаться, и художник романтического толка опирается на свой творческий произвол. В классическом реализме эта категория сменяется познавательным аспектом. Писатель-реалист не столь оригинален, сколько познавателен. Он опирается на гносеологические категории в моделировании мира и т. д.

Как соотносится *художественность* с таким понятием, как *художественная литература*? Насколько одно понятие может включать в себя другое? Приходит на ум название работы М. К. Наенко «Художня література України»¹: соотносимы ли понятия в данном контексте? Ведь ученый рассматривает украинский литературный процесс, начиная с мифологии и фольклора, считая их предтечей будущего профессионального творчества. Что позволило Наенко соотнести категории художественность и художественная литература? Оказывается,

¹ Наенко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності / Михайло Наенко. — К.: ВЦ «Просвіта», 2008. — 1064 с.

такое сопоставление, такой диахронический взгляд, такая нить, протянутая от древности к концу XX века, возможны на основе стиля. Литературовед считает, что если у писателя есть свой неповторимый стиль, то этот писатель является эпохой в литературе.

Что касается соотношения риторического и художественного в творчестве Т. Шевченко и не только этого писателя. Когда заканчивается один тип художественности, исчерпывает себя одна коммуникативная стратегия, то появляется другая. Но эта другая, как в зародыше, таит в себе элементы и компоненты предшествующей. Это можно проследить как в русском, так и в украинском литературном процессе. Например Г. Квитка-Основьяненко вначале пишет повести сатирического содержания, которым свойственна тенденция просветительского реализма, четко просматривающегося в «Пане Халевском», «Фенюшке» и т. д. В них ощутимы традиции европейской литературы. Затем появляются отчетливо сентименталистские произведения, в которых трактовка образа простого естественного человека заметным образом отличается от трактовки просветительского реализма. Поэтому «Маруся» и «Сердешна Оксана» категорически несопоставимы с ранним творчеством этого писателя. Но просветительские тенденции, которые были характерны для раннего периода творчества Квитки-Основьяненко, не исчезли. Они заявят о себе с отчетливой дидактической тенденцией в прозе Т. Шевченко («Художник»). Хотя однозначно утверждать нельзя, поскольку эта проза обогащена признаками критического реализма.

Как может проявиться художественность в творчестве отдельного писателя? На уровне преемственности или на уровне творчества одного писателя или же его влияния на творчество другого писателя. Очень ярким примером, как мне представляется, является диалог между А. Пушкиным и Л. Толстым. У Пушкина есть отрывок «Гости съезжались на дачу...». Толстой, прочитав этот отрывок, воскликнул: «Ох, какая прелесть!». Пушкин, в отличие от многих других авторов, не описывает комнаты, не описывает интерьер, не описывает внешность, а сразу обращается к действию. После того, как Толстой прочитал этот отрывок, он сразу приступил к написанию «Анны Карениной». Именно сюжетная ситуация Пушкинского отрывка легла в основу длинного развернутого романного сюжета «Анны Карениной». Даже первые редакции толстовского романа начинаются с той сцены, отображают ту же сцену, что и в пушкинском отрывке. Затем

Толстой ее изменил, но главное, что в центре он изображает Анну, все ее прелести, подает ее во всей игре света и тени. Он фиксирует внимание на взгляде, на ее мимике, на ее речах и т. д. Это то, что делал Пушкин, пусть в лаконичной форме, на примере образа Зинаиды Вольской. Возникают ассоциации с Анной.

Художественность проявляется на уровне творческого контакта, возможно, даже не вполне осознанно, между двумя писателями. Маленький незавершенный отрывок становится фокусом, предметом для последующего развернутого романного нарратива, каким явилась «Анна Каренина».

Оксана Шупта-В'язовська: Художне «ізначально» є повним і цю повноту художнього (тут мені підказав Артур Тимофійович), мабуть, краще усвідомлювали античні мислителі, ніж ми. Але уже на ґрунті грецької класики відбулася боротьба, яка у певному сенсі визначає наше сьогоднішнє розуміння художності. Це та боротьба, яка найбільш виразно засвідчена у Платона. У трактаті «Держава» він пропонував митців манічного типу з держави викидати. Якщо уже тоді усвідомлювалися творці «манічні» і «міметичні», то, очевидно, усвідомлювалася і різна *природа художності*. В принципі аналогія із риторичністю та естетичністю десь може бути проведена.

Є ще один момент: чи можемо ми абсолютно пов'язувати риторичний тип художності із риторикою? Мабуть, не зовсім. І ще одне зауваження: якщо звернемося до творів Шевченка, то побачимо, що у них є той тип художності, який властивий уже сьогднішньому. Якщо ми сьогдні говоримо про інтермедіальність, яка диктує свій тип художності, то у Шевченка, навіть у класичному «Мені тринадцятий минало...», ми бачимо *художність кінематографічну* з її розкадровкою і т. д.

Це принципова повнота художнього. Мовою художнього є художність, а повнота цієї мови, яка дозволяє наблизитися до повноти художнього, заявлена саме у творчості окремих авторів, які швидше є аномалією, ніж закономірністю. Ми звикли «втискувати» Пушкіна, Лермонтова, Шевченка у норму. А вони у норму не вкладаються. Це аномалії у літературному процесі. Ми звикли на ці аномалії орієнтуватися і підтягувати під них літературний процес. Український літературознавець Бондар Микола Пантелеймонович¹ цікаво поміркував (але

¹ Бондар М. П. Поезія пошевченківської епохи: Система жанрів. — К.: Наукова думка, 1986. — 327 с.

його міркування залишилися майже непоміченими): що б сталося з літературою, якби в ній не було Шевченка. І він показав (звичайно, я дещо схематизую), що з літературним процесом нічого б не сталося. Літературний процес як ішов, так би йшов. Єдине, що ми б не говорили про період пошевченківський як про занепад. Бо цей період виявляється занепадом на тлі Шевченка. З точки зору закономірності — це нормальний літературний процес. В українському літературознавстві виник стереотип, що після Шевченка на 20 років — занепад. Бондар доводить, що з точки зору художності ніякого регресу не було б. Але чому ми сприймаємо це як занепад? Напевне з точки зору інтуїтивного наближення до повноти художнього, що явила творчість Шевченка.

Олексій Холодов: В процессе занятий микропозитикой, исторической поэтикой, семиотикой текста меня волнует вопрос критериев художественности. Безусловно, в произведении можно найти признаки риторической литературы, признаки художественной литературы, если понимать так, как Евгений Михайлович. Например, «Бесы» Ф. Достоевского или «Воскресение» Л. Толстого. Каковы же критерии художественного? Если мы понимаем художественное как частное или в высшей степени эстетическое, то должны обратиться к Канту, вспомнить его критику способности суждений. И если мы обратимся к Канту, то неминуемо вспомним его мнение о том, что прекрасное мы соотносим с субъектом, с чувством удовольствия или неудовольствия посредством воображения. Вспомним и его вывод о том, что не может быть правила, на основании которого мы можем отнести или не отнести что-то к прекрасному. Здесь возникает вопрос: как тогда переносить это все в сферу субъекта? В XX веке получила распространение концепция «другого». Даже на уровне лексики мы отдали дань субъекту, мы отдали право суждения о том, является ли это эстетическим, является ли объект прекрасным или художественным. А все-таки, если мы рассмотрим объект как литературное произведение, то возникает вопрос: есть ли у него какие-то особенности, какие-то критерии? Здесь мне вспоминается полемика В. Шкловского с А. Потебней в манифесте формализма. Шкловский не согласен с тем, что образ — это то, что всегда есть в художественном произведении, с тем, что он является основой литературы. Он предлагает свое видение, свою версию того, что определяет литературу — прием отстранения и прием затрудненной формы. Но стоит ли так отрицать классическое представление, сложившееся в исто-

рической поэтике о том, что образ — это есть необходимое условие поэзии и, собственно, необходимое условие художественного. Здесь снова вспоминается Кант, его критика способности суждений¹. Менее известна его идея, которая для меня много прояснила в вопросе *критериев художественности*.

Кант говорит, что для всякой формы предметов, чувств писательского объекта, имеется в виду эстетический объект, чувств как внешних, так и непосредственно внутренних, всегда свойственно наличие либо образа, либо игры. Если мы задумаемся над тем, что подразумевает Шкловский под приемами отстранения и затрудненной формы, то увидим, что, по сути, он говорит об игре. Итак, Кант объединяет позиции Потебни и Шкловского, предотвращая их спор: в понятии эстетического — а мы можем перенести это и на понятие художественного — он объединяет эти две категории, две идеи — образа и игры. И мне кажется, что такое единение будет свойственно литературе на всех этапах ее развития. Если мы встретимся с примерами произведений без образов, то там всегда будет момент игры, момент приема, о котором говорит Шкловский. Две вещи дополняют друг друга. Например, авангард позиционирует себя как антихудожественное, антиэстетическое явление. Но сейчас мы воспринимаем его как художественное. Если футуризм мы относим к литературе, то это художественное явление. Если мы говорим о каких-то конкретных критериях, то *образ и художественный прием (игра)* могут выступать в роли таких критериев, потому что их можно встретить на протяжении тысячелетней истории литературы.

Ольга Подлісецька: Торкнемоь проблеми *зображення та вираження* у літературному творі. Ще Платон предметом мистецтва вважав буття, хоча і не дійсного світу, а того, що постає в результаті анамнезису (пригадування). Мистецтво, таким чином, є відображенням відображеного. Згодом О. Потебня, Е. Гуссерль, Р. Ингарден, Г.-Г. Гадамер, М. Бахтін, Ю. Лотман помітили, що для читача художній твір дає можливість витворити власну дійсність, яка «оживає» в процесі читання.

За Гадамером, все зводиться до того, як промовляють речі. Так, розуміючи, про що говорить літературний твір, занурюючись у його художній світ, вибудовуючи певний лад у ньому, читач «знаходить себе».

¹ Кант И. Критика способности суждения. — Санкт-Петербург: Наука, 2006. — 512 с. — (Слово о сущем) или <http://philosophy.ru/library/kant/03/0.html>

І філософія, і мистецтво, і література зокрема стикається з проблемою зображення та вираження. Відомо, що зображально-виражальні засоби формують художній образ, за допомогою них реалізується художній твір. Зображення і вираження — два основні принципи реалізації письменником творчого задуму, кожен з яких зумовлений жанровими та стильовими особливостями художнього феномена, системою відповідного формотворення. Зображення безпосередньо стосується міметичних принципів, сформульованих Платоном та Арістотелем. Воно спрямоване на мистецьке відтворення явищ довкілля та внутрішнього світу людини, на розкриття загальнозначущого через одиначне та неповторне. Вираження пов'язане зі створенням такого образу, аналогів якому немає. Художня дійсність концептуальна, вважається цілісною (зображення) і водночас безмежною (безкінечність вираження), «зосередженою єдністю» (вислів Гегеля), співвідсною з предметною реальністю.

Але саме вираження, на думку Г. В'язовського¹, дозволяє найповніше відобразити реальну дійсність, хоча й «зобразити все у всій повноті і реальній послідовності література не може, та й потреби в цьому немає... мистецтво не копіює життєві явища, а зображає їх вибірково, так, щоб у деталі висвічувалася сутність, в малому — велике, а в незначному — значне і значуще». Звісно, художній образ неможливо *звести* (виділення моє. — *О. П.*) до логічних понять, але його можна *перевести* (виділення моє. — *О. П.*) на мову логічних понять.

Художність — це поєднання і виражальних, і зображальних аспектів. Думки дослідників сходяться на тому, що мова як домінуючий чинник творення художнього світу має два рівні або проходить два етапи: означення (зображення) та пояснення (вираження). Звісно, пояснення розглядаємо у значенні «пояснення-для-себе», знаходження ідеї. Говорячи про зображальні можливості літератури, не можна обминати увагою і «несказанне», «невимовне» у деяких творах, те, що навіть важко назвати підтекстом, оскільки підтекст — це теж у певній мірі зображення, хоча й не проартикульоване.

Отже, пригадавши природу художнього образу, розуміємо, що інтерпретація образу — це постійне творче читацьке конструювання

¹ В'язовський Г. Світ художньої літератури. Дослідження / Г. В'язовський — К.: Дніпро, 1987. — 252 с.

вираження через зображення, співтворчість, діалог, відгадування та знаходження певних смислів.

Ірайда Томбулатова: Специфічно постає проблема художності у футуризмі. Варто звернутися до маніфестів його представників початку ХХ століття.

«Сучасне мистецтво переросло деякі застарілі канони систем естетики й теоретичні означення. До них відноситься й такий розподіл ества мистецтва, як форма і зміст. Форма і зміст — це атрибути академічні й класичні, а сучасна проблема мистецтва — футуристична й революційна, з обов'язковим приматом ідеологічним»¹.

Ідеологія й фактура — нові центри, якими ми замінюємо метафізичну систему форми й змісту. Система форми й змісту замкнена, обмежена й безпросвітна в самому своєму естві, вилилася на практиці, з одного боку, в казуїстику й схоластику (формалізм), а з другого — в закривання очей, відмовлення від розв'язання питання нарочитим і механічно упертим натиском на понятті зміст. Ми пропонуємо іншу формулу: не форма і зміст, а ідеологія й фактура.

Гео Шкурупій писав про те, що «зріст основного футуризму, його шалена деструкція (руйнування) й заперечення старого мистецтва, а також зміцнення футуризму дуже нагадують розклад дрібних виробництв і пожирання їх більш міцним капіталом аж до імперіалізму». Цікаво простежити, як мистецтво відставало від життя ідеологічно.

Фактурно воно йшло цілком природно, як відбувались одміни виробничьких відносин, і тому, приймаючи фактурну еволюцію основного футуризму, ми цілком заперечуємо його ідеологію, що давно позбавилася своєї чинності.

Зараз відбувається соціальна революція, йде руйнація капіталістичної структури суспільства, а також кладеться перший фундамент комуністичної будови. Панфутуризм цілком відповідає цій добі тим, що він провадить деструкцію (революція в фактурі) в буржуазному мистецтві і разом з тим намічає перші цеглини «мистецтва» економічної структури, до якої ми прагнемо.

Не треба думати, що тут мова йде лише про зміну назв: ідеологія й фактура є нові центри, біля яких групуються всі елементи мистецтва.

¹ Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / О. Ільницький. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.

Це нове узагальнення значно прочищає плацдарм в проблемі мистецтва й уточнює прийоми оперування над ним.

Ідеологія є основний імпульс всякої соціальної акції. Фактура є матеріалізація ідеології в речових ознаках, арсенал знаряддів та прийомів виробництва речі — речова характеристика культури.

В маніфесті «Організаційний принцип і мистецтво слова» М. Семенко зазначає, що «конструкція мистецтва вимагає внесення організаційного чинника в творчість. Це означає, що так зване «мистецтво» переходить в площину науковості самого методу реалізації творчості. Це, у свою чергу, означає, що «мистецький» чинник сам по собі, прекрасне те, що у своїй сумі дає доцільний продукт. Звідси виходить, що термін «мистецтво» не підходить до завдань конструкції, що термін «умілість», «штука» більш відповідає вимогам методу конструктивної творчості.

Виходячи з вищезазначеного, можемо дійти висновку, що у представників футуризму дещо видозмінено систему сприйняття художності у її класичному розумінні, що не є випадковим, оскільки злам традиційного є однією з основних, прикметних ознак футуристичного руху. Футуристи змінюють й термінологічну систему, причому не просто замінюючи термінологію, але й наповнюючи її іншим сенсом.

Оскільки мистецтво зводилося футуристами майже до ремесла, то й *поняття художності більше походить на поняття «майстерність» чи «умілість»*. Це є цілком симптоматично для українських футуристів: вони епатували, експериментували, намагалися наблизити українську літературу до європейської можливими й доступними для них способами, що позначалося й на проблемі художності.

Сергій Остапенко: Художественность сопряжена с эстетической деятельностью. А деятельность предполагает *цель*, которую преследует автор; *обстановку*, в которой произносится слово (контекст); *читателя*, которого конструирует текст. Так, массовая литература (бульварные романы, популярные детективы и т. п.) предполагает большое количество читателей и тут художественность явно страдает. Возможно и обратное явление, когда текст предполагает одного читателя — посвящённого в тайны закодированного письма; в том же ряду — явление автокоммуникации, когда текст обращён к его же автору. Интересно отметить по данному поводу, что, например, О. Мандельштам в своих литературно-критических портретах опробовал разные коммуникативные стратегии. Скажем, его позднее эссе

«Разговор о Данте» обращено к узкому кругу посвящённых собеседников, а также к тем, кто способен не только рационально *понять*, но и иррационально *пережить*. Здесь автор взял слово как поэт, говорит о Данте как художник слова о художнике слова, поэтому читателю нужно не только понять концепцию О. Манделъштама, но и пережить её. А вот в ранних литературно-критических работах этого мастера («Франсуа Виллон», «Пётр Чаадаев») констатируем иное явление: автор здесь стремится к тому, чтоб читатель понял его, и поэтому сам стремится к ясности и последовательности изложения. Подобные изменения авторских коммуникативных стратегий привели, в частности, к изменению жанровой модели литературно-критического портрета в творчестве О. Манделъштама: если ранние статьи могут быть квалифицированы как очерки, то поздние — как эссе. Завершая, хочу отметить, что принципиальное значение имеет исследование принципов организации речевого высказывания. Ведь речь — это та форма, которая облекает эстетический объект. А познание искусства осуществляется прежде всего через форму. Через форму мы идем к содержанию. Сначала мы исследуем форму (речевую ткань произведения) и через нее идем к композиции, к содержательной организации, к субъектной организации.

Таким чином, учасники круглого столу окреслили своє бачення проблеми художності як літературознавчого феномена. Були відстежені підходи в осмисленнях даного питання у працях вітчизняних та зарубіжних вчених (починаючи з античності і до наших днів); означено час та умови появи саме художньої літератури; розглянуто співвіднесеність понять «художність — естетичність», «художність — індивідуальність», «художність — риторичність», «художність — дійсність», «художність — майстерність», «художність — геніальність».

Досліджуючи проблему художності, літературознавці опиралися на такі ключові категорії, як типи художності, код художності, парадигми та модуси художності, художній світ, критерії художності, художній образ, художній твір, художня література.

Олена Мізінкіна

Стаття надійшла до редакції 25 лютого 2015р.

НАШІ АВТОРИ

1. *Шупта-В'язовська Оксана* — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
2. *Сподарець Надія* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
3. *Ковальчук Галина* — старший викладач кафедри мовної і психолого-педагогічної підготовки Одеського національного економічного університету
4. *Раковська Ніна* — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
5. *Нечитайлюк Ірина* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
6. *Грицкевич Михайло* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
7. *Жисць Хенрик* — доктор кафедри філології російської Жешувського університету (Польща)
8. *Мостова Людмила* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
9. *Подлісецька Ольга* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
10. *Казанова Ольга* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
11. *Добробабіна Ольга* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
12. *Хмельова Марія* — аспірантка кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

13. **Пазюк Роман** — аспірант кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
14. **Дем'янова Софія** — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
15. **Мусій Валентина** — доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
16. **Фокіна Світлана** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
17. **Бабаніна Ольга** — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
18. **Борисенко Наталія** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної лінгвістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
19. **Саворовська Анна** — аспірантка кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
20. **Єщенко Марина** — здобувач кафедри теорії літератури, компаративістики і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка
21. **Змінчак Наталія** — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
22. **Белоконь-Пожарицька Наталія** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Горлівського інституту іноземних мов Державного вищого навчального закладу «Донбаський педагогічний університет»
23. **Дорогань Ілона** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри дизайну Дніпропетровського національного університету ім. Олеса Гончара
24. **Голуб Дарина** — аспірантка кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету ім. Олеса Гончара
25. **Стас Тетяна** — аспірантка кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
26. **Томбулатова Ірайда** — аспірантка кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
27. **Кореновська Леслава** — доктор філологічних наук кафедри перекладознавства і глотодидактики Інституту неоліології Педагогічного університету ім. Комісії Національної освіти у Кракові

28. *Морева Тамара* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
29. *Козачук Ніна* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича
30. *Костенко Ганна* — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
31. *Малютіна Наталя* — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
32. *Пащенко Микола* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
33. *Сарапин Віта* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри педагогіки, культурології та історії ВНЗ Укоопспілки «Полтавський університет економіки і торгівлі»
34. *Мізікіна Олена* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації.
Серія КВ № 8927 від 05.07.2004 р.

Відповідальний за випуск

Є. М. Черноіваненко

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*
Технічний редактор *М. М. Бушин*
Дизайнер обкладинки *О. А. Кунтарас*
Коректор *Н. І. Крилова*

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 22,79.
Тираж 100 прим. Зам. № 212 (70).

Видавництво і друкарня «Астропринт»
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855

www.astroprint.odessa.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.