

**Министерство образования и науки Украины
Славянский государственный педагогический университет**

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И
ПРИКЛАДНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ**

**Научно-методический сборник
(Выпуск XVIII. Часть 2)**

Утверждено
на заседании ученого совета СГПУ.
Протокол № 1 от 18.11.2009 г.

Славянск – 2009

Теоретические и прикладные проблемы русской филологии : научно-методический сборник. – Вып. XVIII. Часть 2 / отв. ред. В. А. Глущенко. – Славянск : СГПУ, 2009. – 160 с.

ISBN 5-7763-4464-6

Рассматриваются актуальные вопросы русского, украинского и общего языкознания и литературоведения, методики преподавания языка и литературы в педагогическом вузе и общеобразовательной школе.

Сборник предназначен для научных работников, преподавателей педагогических вузов, учителей, аспирантов, студентов.

Выпуск подготовлен по материалам научных исследований преподавателей и аспирантов СГПУ, вузов Украины и других стран.

Редакционная коллегия:

В. А. Глущенко – доктор филологических наук, профессор – отв. ред. (Славянский государственный педагогический университет);

Г. Ф. Гаврилова – доктор филологических наук, профессор (Педагогический институт Южного федерального университета, г. Ростов-на-Дону);

И. Н. Казаков – кандидат филологических наук, доцент (Славянский государственный педагогический университет);

В. М. Калинин – доктор филологических наук, профессор (Донецкий национальный медицинский университет им. М. Горького);

Н. П. Матвеева – доктор филологических наук, профессор (Черноморский государственный университет им. Петра Могилы);

Н. М. Маторина – кандидат филологических наук, доцент (Славянский государственный педагогический университет);

А. А. Нестеренко – доктор филологических наук, профессор (Витебский государственный университет им. П. М. Машерова);

Е. С. Отин – доктор филологических наук, профессор (Донецкий национальный университет).

Теория Литературы

*Гохберг О. С.
(г. Славянск)*

ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ. ОБРАЗ И ХАРАКТЕР

Н. Г. Чернышевский доказал, что литературный художественный образ, отражая реальную действительность, пересоздаёт и выражает её как бы в «форме самой жизни» [15, с. 65]. Но это нельзя трактовать как натуралистическое воспроизведение жизни. Чернышевский хотел подчеркнуть, что художественный образ сохраняет конкретность, индивидуальность жизненного факта и явления, не копируя при этом реальную действительность. Индивидуальность и конкретность факта или явления в художественном образе качественно отличается от индивидуального, конкретного в самой жизни. Каждый конкретный факт действительности содержит в себе элемент случайности, а в художественном произведении писатель освобождается от несущественного обрамления факта, в результате чего случайное приобретает художественную закономерность, так называемую типичность. Специфика художественного познания заключается в том, что «художник творчески перерабатывает явления действительности в своём воображении, выявляя сущность фактов и событий жизни, общее в них через единичную форму явления, через созданный им индивидуальный образ» [9, с. 145].

Таким образом, гносеологически художественный образ – это особая форма познания действительности, предполагающая диалектическое единство общего и индивидуального. При конкретном рассмотрении этого единства возникает вопрос о качестве и природе индивидуального в художественном образе. Проблема индивидуального имеет прямое отношение к характерам, воспроизведенным художником, и к обстановке, в которой они развиваются. Характер в художественном произведении – это воссоздание по законам художественного творчества реально существующих характеров в жизни. Образ жизни человека вырабатывается в процессе общественной практики и определяется объективными условиями. Эти объективные условия влияют на человека: на образ его мыслей, чувств, переживаний, на его побуждения и поступки, на всю его деятельность. Когда мы

анализируем социальный, сословный характер человека, вызванный определенными бытовыми обстоятельствами, мы сталкиваемся с категорией типа. Но каждый тип имеет свои многочисленные разновидности, характеры. Чем же определяется характер человека? Автор «Основ общей психологии» С. Л. Рубинштейн писал: «Как общее правило, характер определяется не каждым единичным, более или менее случайным поступком, а всем образом жизни человека. Лишь исключительные по своему значению отдельные поступки человека – те, которые определяют узловые моменты в его биографии, поворотные этапы в его жизненном пути, накладывают определенный отпечаток и на его характер; вообще же в характере человека отображается его образ жизни в целом; отражая образ жизни человека характер в свою очередь отражается в нем» [10, с. 665].

Писатель, решивший изобразить характер человека, должен изучить его образ жизни, установить существенные черты, которыми определяются его действия и поступки. Для этого писатель присматривается к жизни множества людей, отмечает у них отдельные, наиболее характерные черты, но переносит их в художественное произведение не просто механически, а домысливает их, типизирует в целостный образ. Так, М. Горький для создания образа Якова Маякина должен был наблюдать в жизни множество купцов и, отбирая наиболее специфические черты характеров, синтезировать их, преломляя в своей творческой фантазии. Возникший таким образом органический синтез черт русского купца выливался затем в конкретную индивидуальную форму. Это, так сказать, «вторичное» индивидуальное и можно было бы назвать художественным образом. Качество художественного образа, если подойти к нему с эстетической, а не с гносеологической точки зрения, зависит от многих факторов: от объектов наблюдения художника, от умения отобрать наиболее яркое и существенное в жизни, от таланта писателя, метода обобщения отобранного им материала. Вспомним высказывание Н. В. Гоголя: «Чем более я обдумывал моё сочинение, тем более видел, что не случайно следует мне взять характеры, какие попадутся, но избрать одни те, на которых заметней и глубже отпечатлелись истинно русские, коренные свойства наши» [4, с. 442].

Гоголь говорит здесь об отборе национальных черт характера, но существует понятие и социальной сущности характера. В современном литературоведении проблема социальной сущности характера представляет большой интерес. Так, например, в сборнике «Проблемы теории литературы» Драгомирецкая Н. Г. пишет: «Литературный характер воссоздаёт средствами художественного

слова человеческий характер как социальное явление. Литературный характер предполагает изображение тех проявлений человека, в которых он раскрывается как своеобразная личность и в то же время как представитель той или иной конкретно-исторической социальной среды» [6, с. 120]. Это положение разделяется почти всеми литературоведами. Однако до последнего времени главное внимание при анализе характеров литературных героев обращалось на вторую часть приведенной диалектической формулы и почти совершенно игнорировалась её первая часть. В учебниках и в специальных исследованиях литературные герои рассматривались прежде всего как явления социальные, как представители той или иной конкретно-исторической среды, т. е. как типы. Это было, конечно, большим шагом вперед. В результате изучения социальных условий и общественных сил той или иной эпохи были установлены определенные закономерности развития литературы в целом, а также выяснена общность между некоторыми литературными типами, возникшими в разное время. Социологический подход к явлениям художественной литературы был и остается основным фактором в современном литературоведении. Однако этот правильный подход может превратиться в свою противоположность, если художественное воспроизведение действительности свести только к выражению сущности данной социальной силы, игнорируя категорию индивидуального в художественном образе. Как известно, социологи, вместо того чтобы изучать во всей многогранности человеческие характеры, появление которых обусловлено социальными факторами, ограничивались отыскиванием голой, абстрактной сущности социальных типов. Так, многочисленные разнохарактерные герои художественной литературы не рассматривались в их неповторимой индивидуальности, порожденной конкретно-исторической эпохой, а механически подводились под единую социальную рубрику. Особенно это характерно для школьных учебников по литературе. Так, на вопрос «Кто такой Онегин?» сторонники абстрактной социологии отвечали: «Лишний человек 20-х годов»; «А Печорин?» – «Лишний человек 30-х годов»; «А Бельтов и Рудин?» – «Лишние люди 40-х годов».

Понятие «лишний человек» весьма расплывчато и, строго говоря, не могло бы считаться социальной рубрикой. Однако содержание, которое в него закладывали социологи, давало основание заключить, что они трактовали это понятие только как социальное. При таком одностороннем взгляде факты художественной литературы рассматривались лишь как иллюстрации к определенным социальным

силам, действующим в разное время в обществе, а не как проявление искусства, имеющего свой предмет и свою специфику. А между тем Ф. Энгельс писал, что у настоящего художника «каждое лицо – тип, но вместе с тем и вполне определенная личность» [8, с. 8–9]. Действительно, Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин – это социальные типы, однородные по своей классовой сущности, и весьма сложные и разнообразные характеры. Так как первый аспект достаточно изучен, сделаем акцент на втором. Вспомним, как ведут себя «лишние люди» Печорин и Рудин в сходных жизненных ситуациях. Печорин, встретив девушку, которая ему понравилась, говорит Максиму Максимовичу: «Бэла все равно будет моя!». И, как человек огромной силы воли, Печорин добивается своего. Рудин, напротив, колеблется и пасует перед Натальей Ласунской: «Да и кто любит в наше время, кто дерзнет любить?» – говорит он, робко отступая. И даже когда Наталья сама говорит ему: «Знайте же, – я буду ваша», – он малодушно капитулирует: «О, боже, – воскликнул Рудин... – Боже мой! Боже мой! Так скоро!». Далее он скажет, что счастье, о котором он мечтал вовсе не для него (хотя счастье рядом и само просится к нему в руки), что Наталья будто бы не перенесет расставания со своей семьёй (хотя она уже решила расстаться с семьёй, проявив смелость и силу воли), что её спокойствие ему всего дороже (хотя она рада как можно скорее избавиться от такого спокойствия и отдаться буре). Иными словами, Рудин проявит такое «сверхблагородство», которое превратится в свою противоположность. Мы видим, с одной стороны, сильный характер Печорина и, с другой стороны, слабый характер Рудина. Разумеется, этим не ограничивается различие характеров сравниваемых героев. Но даже из этих наблюдений ясно, что нельзя прикрывать одним определением «лишний человек» два совершенно различных характера.

Стремление ограничиться при анализе художественных произведений лишь абстрактной социальной сущностью героев всегда порождало схематизм и обесцвечивание художественных образов, выхолащивало из них индивидуальное богатство и своеобразие. Порой это приводило к тому, что в Штольце, например, не желали видеть ничего, кроме как представителя нарождающейся буржуазии, Аню из «Вишнёвого сада» Чехова называли «кающейся дворянкой» (см. школьные учебники).

Социальная сущность художественного образа настолько отрывалась от его индивидуальной характерности, определяющейся психологическими и волевыми качествами героя, что допускалось возможным раздельное, самостоятельное существование этих

диалектически связанных понятий. Психологическое и социальное превратилось даже в критерии для разграничения разновидностей реализма. Для преодоления разрыва этих двух, связанных друг с другом, понятий необходимо глубже изучить проблему характера. Ведь характер человека обусловлен одновременно и социальными, и психологическими факторами.

Характер человека в художественном произведении предполагает определенную степень индивидуализации. Заметим, что понятие «образ» шире понятия «характер». Г. Л. Абрамович пишет: «Характер – это определенная человеческая индивидуальность во всем многообразии присущих ей черт и качеств» [1, с. 64].

Исследуя проблему характера, заметим, что степень и качество индивидуализации художественного образа зависят, прежде всего, от мировоззрения и таланта писателя. Когда писатель лишен яркого художественного таланта да еще руководствуется реакционным мировоззрением, он создает художественные образы, противоречащие жизненной правде. Индивидуальные качества его героев обычно бывают надуманными, а не свойственными героям органически. Так, В. Ключников, в силу своего мировоззрения неверно понимал социальную сущность крестьянства. Он представлял себе русского мужика тупым быдлом, слепо покорным царю и ненавидящим свободу. В соответствии с таким общим представлением о крестьянине писатель создал в романе «Марево» ложные индивидуальные черты героев. Вместо художественных образов В. Ключников представил ряд бледных, абстрактных схем, почти совсем лишенных индивидуальных признаков. Иногда писатель обладает большим художественным талантом и в то же время придерживается реакционного мировоззрения. В таких случаях индивидуальные характеры могут быть созданы, но необходимо отделить истинные индивидуальные качества героев, талантливо подмеченные писателем в жизни, от ложных, привнесенных его реакционным мировоззрением.

Степень и качество индивидуализации определяются и общим уровнем художественного развития человека. В разные исторические периоды, в разных странах, у разных народов существовали определенные, исторически сложившиеся представления о средствах индивидуализации. Например, реалистические пьесы Шекспира по степени и качеству индивидуализации отличаются от реалистических пьес Чехова или Островского. Сопоставление пьес Шекспира с пьесами Чехова и Островского убеждает нас в том, что, создавая яркие индивидуальные характеры героев, Шекспир не пользуется

такой детализацией, как Чехов и Островский. И здесь дело не в степени таланта, а в том, что во времена Шекспира просто не были еще выработаны некоторые приемы индивидуализации, а в эпоху Островского и Чехова они уже были созданы.

Общеизвестно, что в произведениях классицизма XVIII века индивидуализация характеров была значительно слабее, чем в романах XIX века. Это объясняется развитием не только художественной литературы, но и общим уровнем культуры общества.

Степень и характер индивидуализации зависит и от художественного метода, появление которого, в свою очередь, исторически обусловлено.

Горьковский Данко в романтической легенде «Старуха Изергиль» и реалистические герои «Мещан» и «Матери» (Нил, Павел Власов) по идейной направленности очень близки друг другу (речь идет о герое-борце, зовущем народ вперед) и выполняют однотипную воспитательную функцию. Тем не менее степень и качество индивидуализации этих героев совершенно различны. Романтический герой Данко не может быть индивидуализирован через бытовые, будничные детали. О нем мы лишь знаем, что это «молодой красавец», смелый человек. Образ реалистического героя Павла Власова, напротив, раскрывается через систему различных деталей, в том числе бытовых. Здесь играет роль также и жанр произведения.

Характер индивидуализации в романтическом искусстве может быть прослежен на примере романтической сказки Горького «Девушка и смерть». Писатель выдвигает на первый план ряд внешних черт героини: шелковистая кожа, «как звезды, кротко смотрят очи», «под глазами голубые тени», «точно рана – губы влажно алы». Все эти внешние признаки портрета мало говорят о характере героини. Главное здесь то, что девушка – олицетворение большой любви. При этом совершенно неважно, какая она. Индивидуальные черты характера героини затушеваны автором, даже имя ее не названо. Представление о ней как о человеке дано крупными и яркими мазками.

Романтические герои Алеко и Мцыри, Чайльд Гарольд и Манфред индивидуализированы как воплощения преимущественно одной какой-нибудь страсти. Другие, второстепенные свойства их характеров, несколько приглушены ведущими чертами.

Совершенно иное – в реалистическом искусстве: здесь индивидуализация осуществляется другими средствами. Писателя интересует равномерное и всестороннее исследование глубин

характера. Так, образ Татьяны Лариной раскрывается через внешние портретные детали и действия героини, и через детали быта, и путем внутренних монологов и т.д. Аналогичное можно сказать и о героях романов Тургенева, Толстого, Достоевского, Шолохова.

Женские образы романов «Анна Каренина» и «Тихий Дон», которые различны по объекту изображения, по времени и идейной направленности, очень близки друг другу по средствам индивидуализации. Это объясняется тем, что реалистическое искусство предполагает широкую и всестороннюю систему индивидуализации характеров, создающую полную картину жизненной правды.

Как видим, индивидуализация в романтическом произведении предполагает максимальное устранение второстепенных черт и признаков характера. В реалистических же произведениях (большие эпические формы) индивидуализация предполагает максимальное развитие всех, и в том числе второстепенных, черт и признаков. Это достигается с помощью портретной, психологической, речевой характеристики, а также путем внутренних монологов, лирических отступлений, показом героев в быту, в естественной жизненной обстановке.

Степень и характер индивидуализации в какой-то мере зависят и от объектов изображения. Вряд ли при создании образа Держиморды или Ноздрева нужна такая глубинная индивидуализация, проникновение в душевный мир героев, как при создании образов Андрия в «Тарасе Бульбе» Гоголя или Литвинова в «Дыме» Тургенева. Сами объекты изображения (Держиморда, Ноздрев) таковы, что не предполагают ни глубокого интеллекта, ни утонченных чувств. Это не значит, что их тупость и ограниченность не нуждаются в индивидуализированном воплощении. Гоголь создал неповторимые и индивидуализированные образы Ноздрева и Держиморды, но качество индивидуализации здесь совсем иное по сравнению с героями большого интеллекта и тонких душевных чувств. Так, Держиморда в «Ревизоре» произносит всего лишь полфразы: «Был по приказанию...», и этого вполне достаточно для характеристики его солдафонской сущности. Никаких душевных переживаний и утонченных чувств у Держиморды и Ноздрева нет. Следовательно, внутренний монолог, психологическая характеристика в данном случае не найдут себе применения. Вполне достаточно индивидуализировать примитивные характеры этих героев через несколько поступков, вроде игры Ноздрева в шашки, эпизода со щенком и др.

В романе «Рудин» Тургенев противопоставляет тонкий внутренний мир Рудина весьма ограниченному внутреннему миру Волынцева. Рудин и Волынцев – типичные герои реалистического произведения, но читателю видно, что Рудин обладает сложным характером, а Волынцев – довольно примитивным. Наиболее ярко это обнаруживается в отношении обоих героев к Наталье Ласунской. Рудин читает Наталье Гёте, Гофмана, говорит о Шуберте, увлекает ее в поэтический мир немецкой философии. Тургенев с необыкновенным лиризмом пишет о нем. Волынцев, напротив, не знает, о чем с Натальей говорить, кроме лошадей, хотя он любит ее. Волынцев человек недалекий, неумный. Автор говорит, что он «к литературе влечения не чувствовал, а стихов просто боялся» [11, с. 83].

Характер умного и симпатичного Рудина максимально усложнен и индивидуализирован при помощи множества средств: портретной характеристики, философских монологов, описаний воздействия Рудина на Басистого и Наталью, лирических отступлений и т. д. Характер грубоватого и примитивного Волынцева, не обладающего сложной гаммой чувств, очерчен с помощью нескольких скупых деталей: портретных («... глаза его, красивые и ласковые, глядели как-то грустно») [12, с. 26] и экспрессивно-речевых (например, Волынцев говорит о Рудине: «Я его, проклятого философа, как куропатку застрелю») [13, с. 97]. И читатель убеждается, что кроме внешней красоты и ревности, Волынцев почти никакими другими качествами не обладает.

Как видим, объект изображения играет немаловажную роль при выборе писателем средств индивидуализации и при различном использовании их.

Признавая важность объекта изображения, можно легко сделать ошибку. Суть ее – в недооценке творческой индивидуальности писателя. В самом деле, если иной объект изображения уже сам в себе таит некоторые вполне определенные возможности индивидуализации и требует конкретных и определенных ее средств, то к чему сводится субъективная роль писателя как творческой индивидуальности? Не заключается ли она лишь в простом выявлении уже готовых потенциальных средств индивидуализации, одинаковых для всех сходных объектов изображения? Такой вопрос может быть поставлен, но ответ на него должен быть отрицательным. Дело в том, что писатель не механический посредник между жизнью и читателем и не пассивный передатчик различных социальных и эстетических идей той или иной эпохи, а активная творческая индивидуальность. В качестве таковой писатель отбирает объекты изображения,

преобразует их с помощью творческой фантазии в свете своего мировоззрения, т. е. художественно творит действительность. Вот почему у подлинных художников слова не может быть повторения каких-то стандартных, окостенелых средств индивидуализации, как не может быть механического воспроизведения старых жанров. М. Б. Храпченко говорил о творческой индивидуальности писателя как об основе художественного творчества [14, с. 85]. И в самом деле, без понимания творческой индивидуальности писателя нельзя объяснить своеобразие его тематических исканий, выбор метода, жанра, аспекта повествования и стиля.

Возьмем, например, такое явление, как жанр, которое не безотносительно к проблеме индивидуализации. Долгое время исследователи пытались объяснить закономерности появления жанров и их использование писателями различных эпох определенными социальными факторами. Это, конечно, весьма плодотворный путь изучения проблемы жанра. Еще Белинский сказал: «Если есть идеи времени, то есть и формы времени» [2, с. 102]. Эта фраза действительно таит в себе глубокий смысл. Но Белинский лишь констатирует факт обусловленности жанров исторической эпохой, не давая ответа на вопрос о предпочтении тех или иных жанров другим в процессе воспроизведения жизни писателями. А между тем нелегко ответить на вопрос: почему писатели одной и той же эпохи выбирают разные «формы времени», т.е. разные жанры? Почему, например, в одни и те же 90-е годы Чехов избрал из существовавших «форм времени» короткий рассказ, Толстой – роман, а Горький – романтическую легенду (мы говорим только об эпических жанрах)? Этот вопрос не может быть решен при одном объективно-историческом подходе, без изучения индивидуальных особенностей и склонностей писателя. Только оба эти фактора могут подвести к верному решению данной проблемы. В доказательство можно сослаться на книгу А. Н. Соколова «Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века», в которой одновременно вскрываются конкретные объективно-исторические причины появления жанров в ту или иную эпоху и строго учитываются индивидуальные особенности писателей, отдающих предпочтение тому или иному жанру.

Жанровая специфика не может не отразиться на степени и характере индивидуализации художественных образов. Этот вопрос принадлежит к самым сложным, но мы не ставим своей задачей разрешить его в данной статье. Но все же остановимся на некоторых наблюдениях. На наш взгляд, например, в оде и в басне более низкая

степень индивидуализации, чем в романе или в драме. Недаром Пушкин называл оды Ломоносова «должностными», а известный литературовед Д. Д. Благой доказал, что в ломоносовских одах образы императриц почти совсем лишены индивидуальных черт, хотя какая-то минимальная индивидуализация все-таки есть.

В басне, как известно, персонифицируются отдельные человеческие качества, приобретая своих определенных, постоянных носителей: лиса – хитрость, лев – силу, осел – глупость, заяц – трусливость и т. д. Конечно, это еще не индивидуализация в полном смысле слова, т. к. в жизни люди, например, могут быть по-разному глупыми. В сочетании с другими качествами человека глупость может дать много вариантов характеров. Басня предпочитает один вариант: глупость осла – это константная глупость, приемлемая во все времена и у разных народов. Ведь не случайно крупнейший баснописец И. А. Крылов сказал: «Осел мой глупостью в пословицу вошел» [7, с. 62]. Конечно, осел у Лафонтена и осел у Крылова обладают какими-то едва уловимыми национальными чертами, но эти оттенки в басне не являются существенными. Здесь главным является одно яркое качество – глупость. В басне есть и характеры, но они даются крупным планом, без подробностей, без внутренней противоречивости.

Другое дело – драма или роман. Каждый из этих жанров имеет свою собственную специфику. Оба жанра отличаются от басни или оды более высокой степенью индивидуализации. В драме или романе речь идет не об одном каком-либо господствующем качестве или свойстве характера, а о сумме многочисленных качеств и свойств, о влиянии характера на события, об обусловленности характера этими событиями – словом, о художественной логике развития характера. Естественно, все это требует максимальной индивидуализации. Если ее нет, герои произведений данных жанров превращаются в абстракции, в простые рупоры идей и не отличаются друг от друга (например, Правдин и Стародум в «Недоросле» Фонвизина).

Проблема характера, а следовательно индивидуализации, особенно важна в драме. Это доказал еще Белинский: «Здесь (в драме) действие, событие представляется нам не вдруг, уже совсем готовое ... нет, здесь мы видим самый процесс начала и возникновения этого действия из индивидуальных волей и характеров» [3, с. 7– 8].

Таким образом, драматическое произведение, как и роман, показывает события не только как результат, но и как процесс развития и движения. Но, если в романе автор может свободно комментировать действия своих героев, давать им различные

характеристики по ходу изложения материала, прибегать к развернутым лирическим отступлениям и пейзажным обрамлениям, то в драме характер героя создается преимущественно с помощью его речевой самохарактеристики и собственных поступков. Горький писал: «Пьеса не допускает столь свободного вмешательства автора (по сравнению с романом и повестью), в пьесе его подсказывания зрителю исключаются. Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, т.е. чисто речевым языком, а не описательным» [5, с. 411].

Однако для нас сейчас не столько важно установить отличие пьесы от романа, сколько подчеркнуть их близость друг к другу по степени индивидуализации. Пусть средства индивидуализации в драме и в романе различны (хотя речевая характеристика есть и там и тут), но не оставляет сомнения то обстоятельство, что движение человеческих характеров и в драме, и в романе невозможно передать при низкой степени индивидуализации.

Мы рассмотрели далеко не все факторы, влияющие на степень и качество индивидуализации характеров в художественном произведении. Но те из них, которые названы, являются весьма существенными. При этом не следует забывать, что они могут действовать не только порознь, но и в совокупности или в самых разнообразных сочетаниях. Это, конечно, усложняет задачу изучения проблемы характера в художественной литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение / Г. Л. Абрамович. – М. : Просвещение, 1975. – С. 64.
2. Белинский В. Г. Собр. соч. в 3 т. – Т. 1. / Виссарион Григорьевич Белинский. – М. : Гослитиздат, 1948. – С. 102.
3. Белинский В. Г. Собр. соч. в 3 т. – Т. 2. / Виссарион Григорьевич Белинский. – М. : Гослитиздат, 1948. – С. 7–8.
4. Гоголь Н. В. ПСС. В 14-ти т. – Т. 8. / Николай Васильевич Гоголь. – М. : Изд-во АН СССР, 1952. – С. 142.
5. Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т. – Т. 26. / Алексей Максимович Горький. – М. : Гослитиздат, 1953. – С. 411.
6. Драгомирецкая Н. Г. Литературный характер / Нина Григорьевна Драгомирецкая // Проблемы теории литературы. – М. : Изд-во АН СССР, 1958. – С. 120.
7. Крылов И. А. ПСС. В 3 т. – Т. 2. / Иван Андреевич Крылов. – М. : Худ. лит., 1964 – 66. – С. 62.
8. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. Т. 1. / Карл Маркс,

Фридрих Энгельс. – М. : Искусство, 1957. – С. 8–9.

9. Разумный В. А. Художественный образ / Владимир Андреевич Разумный, Анна Андреевна Баженова // Вопросы марксистско-ленинской эстетики. – М. : Госполитиздат, 1956. – С. 45.

10. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Изд. 2-е. / Семен Леонидович Рубинштейн. – М. : Учпедгиз, 1949. – С. 665.

11. Тургенев И. С. Собр. соч.: Т. 2. / Иван Сергеевич Тургенев. – М. : Гослитиздат, 1954. – С. 83.

12. Тургенев И.С. Собр. соч.: Т. 2. / Иван Сергеевич Тургенев. – М. : Гослитиздат, 1954. – С. 26.

13. Тургенев И.С. Собр. соч.: т. 2. / Иван Сергеевич Тургенев. – М. : Гослитиздат, 1954. – С. 97.

14. Храпченко М. Б. Реалистический метод и творческая индивидуальность писателя / М. Б. Храпченко // Проблемы реализма в мировой литературе. – М. : Гослитиздат, 1959. – С. 85.

15. Чернышевский Н. Г. ПСС. – Т.11. / Николай Гаврилович Чернышевский. – М. : Гослитиздат, 1949. – С.65.

У статті розглядається проблема характеру в художній літературі, порушено питання про якість і природу індивідуального в художньому образі.

*Проць О. С.
(м. Горлівка)*

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ЖАНРУ РОМАНУ ВИХОВАННЯ ХХ ст.

Формуванню теоретичних основ роману виховання сприяла філософія Гегеля, який вважав центральною темою будь-якого роману виховне, повчальне протиборство індивіда зі світом, конфлікт між «поезією серця» і «прозою стосунків». Гегель звертав увагу на непередбачуваність розвитку зовнішніх обставин, який може завершуватися «трагічно і комічно», підводить характер до пізнання «справжнього і субстанційного» і, таким чином, на місце прози ставить сповнену краси і мистецтва дійсність. Боротьбу з життєвою «прозою» сучасного світу, у якій має вистояти герой, Гегель розглядав як «роки навчання, виховання індивідуума в існуючій уже дійсності». Завершення років навчання полягає у тому, що суб'єкт «заспокоюється», «вписується» своїми бажаннями і думками в існуючі відносини, стає частиною цього світу, здобуваючи у ньому відповідний статус. «Скільки б той чи інший суб'єкт не сперечався зі

світом, скільки б його не кидало візнобіч, він, нарешті, отримує, за великим рахунком, свою дівчину і яку-небудь долю, одружується і стає таким же філістером, як і всі інші». Філософський ідеалізм Гегеля дозволив йому сформулювати проблематику роману виховання, а «Феноменологія духу», в основі якої – розвиток свідомості до рівня «абсолютного знання», може, відповідно, розглядатися як методологія трансформованого роману виховання.

Значний внесок у теорію жанру зробив і Карл Розенкранц, який підхопив ідеї гегелівської концепції. Філософське протистояння «поезії» і «прози» він редукував до взаємодії «світу та індивідуума» [11, с. 15]. Результатом цієї «взаємодії» стала філософська ідея «становлення характеру» («Charakterbildung») [11, с. 2]. Міметичний характер роману, орієнтований на ідеальну дійсність, визначає і тип героя, який прагне, змінюючись, стати її частиною. Завершення історії розвитку індивідуума свідчить про «закінчення роману» [58, с. 14].

Історія концептуалізації жанру роману виховання розпочинається, власне, зі студій Вільгельма Дільтея. У 1870 році він, можна сказати, «канонізує» цей жанр і легітимізує його у літературознавстві. При цьому Дільтей також спирається на гегелівську концепцію протистояння героя та його оточення. Дільтей першим осмислює роман виховання як історичний жанр, що знаходить своє найкраще втілення у «Вільгельмі Мейстері» Гете: «Усі романи, які входять у школу “Вільгельма Мейстера”, я хотів би назвати романом виховання (Bildungsroman). Твір Гете показує освіту людини на різних ступенях, образах, у різні періоди життя» [1, с. 282]. Пізніше у своїй книзі «Erlebnis und die Dichtung» («Переживання і поезія») Дільтей уточнює: «Починаючи із «Вільгельма Мейстера» та «Гесперуса» вони (романи виховання) усі зображають юнака того часу; як він у щасливу годину вступає в життя, шукає споріднені йому душі, зустрічає дружбу та кохання; як потрапляє у вир боротьби із жорстокістю реального світу, і, таким чином, під впливом різноманітного досвіду стає зрілим, знаходить самого себе й усвідомлює своє завдання у цьому світі» [2, с. 327]. Соціальні передумови роману виховання вчений вбачав у становищі німецького бюргерства, відстороненого від державної сфери, і байдужого до будь-якої участі у суспільному житті: «Романи виховання виражають індивідуалізм однієї культури, обмеженої сферою інтересів приватного життя» [2, с. 327]. Таким чином, герой так чи інакше потрапляє у позицію, яка суперечить суспільству і державі як «чужій силі» [2, с. 328].

Протиставлення особистості й середовища відкриває нову

перспективу досягнення внутрішнього світу людини. Тому, згідно концепції Дільтея, наріжним каменем жанру стає біографія, оскільки вона є найважливішим і конструктивним вираженням герменевтики життя, вона найпрозоріше показує, у чому потрібно шукати сенс людського існування. Серед вирішальних впливів, яких новий роман зазнав від «роману біографічного» давнішого зразка, від «Тома Джонса», наприклад, Дільтей називав «нову психологію розвитку в світлі Лейбніца», а також природне виховання, яке програмно виклав Руссо у своєму «Емілі», і, нарешті, «ідеал гуманізму», проголошеного Лессінгом і Гердером [2, с. 328].

Утвердженню терміна «роман виховання» у літературознавстві значною мірою слугувала опублікована у 1926 році праця Мелітти Герхард про німецький роман виховання. Причому вона вживає термін «Entwicklungsroman» (що дослівно означає «роман розвитку»). Свої міркування Герхард вибудовує на основі досить зручної дефініції: «Під романами виховання («Entwicklungsromanen») слід розуміти усі розповідні твори (die erzählenden Werke), предметом яких є проблема зіткнення особистості з об'єктивно-існуючим світом, її поступова зрілість і її злиття (інтеграція) з світом, і як завжди, умова і мета цього шляху мають бути досягнуті» [3, с. 1]. «Роман становлення» («Bildungsroman»), відповідно, є підвидом уже зазначеного роману виховання («Entwicklungsroman»): він належить «добі Гете та післягетівському періоду». Так, «Історію Агатона» Віланда М. Герхард трактує як «психологічний Entwicklungs-роман» [3, с. 87], а «Вільгельма Мейстера» як «сучасний Bildungs-роман» [3, с. 131].

Розмежувати поняттєве наповнення термінів Bildungs-роман, Erziehungs-роман та Entwicklungs-роман намагались автори статті «Bildungsroman» у літературознавчому довіднику з історії німецької літератури. Зокрема, перше видання 1925 року подає Bildungs-роман як історично не окреслений жанр, починаючи від Вікрама та Гріммельсгаузена, і який відповідає Entwicklungs-роману. Це у багатьох моментах збігається із концепцією М. Герхард: «Так називають роман, який зображає психічний розвиток людини від початку і до досягнення певного рівня життєвого досвіду». Хронологічно період його побутування збігається з часом функціонування Erziehungs-роману, який піднімає «окремі педагогічні проблеми», а також більше сконцентровує увагу на «зовнішніх умовах існування», аніж на змінах внутрішнього світу, тоді як «романтичний настрій», «відчуття єдності життя та доби» – це ознаки Bildungs-роману. Його герой не повинен виховуватись «однобічно», тільки задля досягнення якоїсь певної мети, він має бути «всєбічно

освіченим» і «великі сили життя у цьому взаємодіють». Чим загальнішим є «природній» вплив життя, тим інтенсивніше відбувається розвиток. «Коли на місце свідомого впливу на героя виступає спонтанний хід подій», Bildungs-роман стає Entwicklungs-романом [56, с. 141].

У 1961 році Фрідріх Мартіні, осмислюючи поняття роману виховання у зв'язку з історією його виникнення, відштовхувався від концепції Мартенса і доводив, що Bildungs-роман – це не «категоріальна естетична форма», а «історична форма», передумови якої криються не стільки в ізольованій «формальній структурній закономірності», скільки у «його сюжетній, тематичній та інтенційній функції» [9, с. 62].

Концепція Ф. Мартіні знайшла підтримку в працях інших літературознавців. Лотар Кен, зокрема, прийшов до висновку, що типологічно Bildungs-роман, як «конкретно-історичний жанр», відрізняється від Entwicklungs-роману – «квазі надісторичного типу», у якому йдеться про розвій («Entwicklung») головного героя у нейтральному значенні цього слова [6, с. 9]. Bildungs-роман, у такому розумінні, є «конкретизацією, історичним вираженням» останнього. До жанру Bildungs-роману, на думку вченого, з повною вірогідністю можна віднести тексти, які містять лише «часткову структуру», або, до певної міри, «інтегровану структуру Bildungs- та Entwicklungs-роману» [6, с. 78].

Спроби виокремити Entwicklungs-роман і, таким чином, дати точніше визначення жанру, продовжувалися і далі. Часто при цьому визначальним фактором називалася та обставина, що йому бракує орієнтації на ідеальну мету. Відповідно до цього була сформульована теза, що Bildungs-роман завдяки цій меті стоїть значно вище. Якщо Entwicklungs-роман залишається на певній відстані від фактичної життєвої історії, то Bildungs-роман, на противагу йому, є зумисним витвором мистецтва.

Г. Лукач свого часу за основу визначення жанру Bildungs-роману взяв диспаритет «Я» і «Світу», оскільки ця опозиція відображає процес розвитку героя. Герой роману у Лукача характеризується відчуженням від зовнішнього світу, а тема жанру визначається відповідно як «життя проблематичного індивідуума», як історія душі, яка виходить, щоб пізнати себе, шукає правди, аби таким чином випробувати себе [7, с. 79].

Концепція Лукача відрізняється від гегелівської передусім тим, що вчений пояснює стан світу як невиліковний і безнадійний. Згідно з цим роман може привести свого героя лише до розчарування. Отже,

постає проблема: чи можливе примирення героя з цим світом? Відповіді на це запитання Лукач шукав, аналізуючи роман Гете. В результаті Лукач дійшов висновку, що «Вільгельма Мейстера» слід розглядати як виняток: тут зображене примирення «доведеного до ідеалу індивіда з конкретною суспільною дійсністю». Це є не що інше, як вияв класичного оптимізму, віри в те, що «примирення внутрішньої сутності і світу проблематичне, але можливе», що «воно відшукується у важкій боротьбі і скитаннях», але все-таки може бути досягнуте» [7, с. 135]. Отже, маємо визначення в дусі Гегеля: мета роману виховання Гете – «всебічне самошліфування і самоприспосовування раніше самотньої і цілковито замкненої на собі особистості», результат глибокого розчарування, а вершина процесу виховання – «виборена і завойована зрілість» [7, с. 136].

Дуалізм теорії Лукача проявляється, коли він характеризує закінчення «Років навчання Вільгельма Мейстера». Дослідник констатує «злам», зумовлений «утопічними переконаннями письменника», оскільки той не витримує «перед заданою проблематикою і заспокоюється перед спогляданням і суб'єктивним переживанням нереалізованого бажання» [7, с. 147]. Тому в романі Гете «Роки навчання Вільгельма Мейстера» вдалось досягнути примирення «внутрішньої суті й світу» не повністю, і не без втрат.

Домінантною особливістю, яка чітко відрізняє Erziehungs-роман і Bildungs-роман від інших видів сучасного роману, є одержимість його героя ідеєю освіти (розвитку), уявленням, що гармонія зі світом можлива. При цьому Г. Лукач зазначав, що герой, сфокусований виключно на ідеалі і власному внутрішньому світі, приречений на поразку [7, с. 140].

Численні суперечності створюють панорамність проблематики роману виховання, в центрі якої помітне протиріччя між занепадом «закріпленої традиційної системи норм», з одного боку, і між виникаючою «потребою у створенні справжніх норм» – з іншого. При цьому суб'єкт вимагає, щоб нове правило було здобуте «шляхом внутрішніх перетворень», адже лише тоді воно набуде того звучання, до якого прагнув із власних міркувань окремий індивідуум [4, с. 18]. Кінцевою метою цього процесу, згідно з концепцією об'єктивної ідеалістичної філософії, є примирення, під час якого суб'єкт шляхом самореалізації виконує правила загалу.

На думку Ю. Якобса, Bildungs-роман веде розвиток свого героя до гармонійного завершення не з метою зобразити одиничний випадок, або сенсаційний виняток, – він прагне здебільшого показати типовий характер. Можливість сформулювати невирішені життєві

проблеми має бути випробувана на романному матеріалі, який відображає багатий світовий досвід. Цим ідеальним наміром продиктована і фігура героя: вона вабить до себе, зацікавлює інших не своєю незвичайною долею, чи надто блискучими якостями, а перш всього тим, що своїм життєвим шляхом утверджує оптимістичний світогляд. Протагоністи роману виховання зберігають характер типових фігур, вартих наслідування, бо «їх розвиток демонструє необов'язковість наявності надзвичайних передумов для змістовного, плідного буття». Індивід знаходить себе лише тоді, коли він «виходить за рамки власної суб'єктивності та досягає себе у єдності з оточенням».

Ішній німецький дослідник, Рольф Зельбман, у праці 1984 року «Німецький роман виховання» («Der Deutsche Bildungsroman») висунув власну концепцію роману виховання. Щодо дискусії про розмежуванням таких понять, як Bildungs-, Erziehungs- та Entwicklungs-роман, то, на його думку, у центрі Erziehungs-роману стоїть «виховний процес», і поряд із тим, «кого виховують» (у більшості випадків це і є головний герой роману), присутня «постать вихователя», або наявні «жорсткі норми виховання, які у цьому процесі мають бути досягнуті» [13, с. 38]. Entwicklungs-роман, навпаки, художньо відтворює «шлях розвитку героя», орієнтуючись на певну «модель вдосконалення». Звичайно, межі між цими двома типами романів досить розмиті, але, зазначає Р. Зельбман, поняття Entwicklungs-роману є категоріально більш об'ємним і більш загальним. Можна також сказати, що «кожен Erziehungs-роман є одночасно і Entwicklungs-романом» [13, с. 38]. Головна особливість Bildungs-роману полягає не лише у «змістовно-сюжетному викладі», а й у «вирішальній функції постаті оповідача і читача задля дієвості жанру» [12, с. 39]. Отже, на відміну від інших літературознавців, Р. Зельбман особливо підкреслює роль рецептивного аспекту у тлумаченні жанру.

Учений також застерігає від повторення зужитих спроб – пропонувати дефініцію жанру, спираючись лише на художній досвід «Вільгельма Мейстера» Гете, адже це привело б до свідомого звуження обсягу поняття. Не можна ігнорувати інші твори, які вкладаються в парадигму Bildungs-роману [13, с. 40].

На думку Герхарда Маєра, Erziehungs-роман – це жанр із яскраво вираженою дидактичною інтенцією. Він ґрунтується на просвітницькій ідеї виховання людини через раціональне повчання, що обов'язково передбачає оптимістичне завершення роману. Межі між Erziehungs-романом та Bildungs-романом виражені нечітко, якщо

розглядати виховання як інтегральний фактор процесу становлення [8, с. 20]. З іншого боку, Erziehungs-роман має власну основну тематику, оскільки він зображає не лише розвиток характеру аж до досягнення персональної ідентифікації, а й керований виховний процес, під час якого показово демонструється вплив моральних категорій, педагогічних принципів, практичних порад (інструкцій) на героя [48, с. 21]. Структура констеляції фігур Erziehungs-роману також значно відрізняється від Bildungs-роману. Герой, який еволюціонує, діє не лише як домінуючий центральний персонаж, – він перебуває у полярній реляції до однієї чи кількох постатей-менторів, які є втіленням зразкової норми (інстанції) [8, с. 22].

Радикально нову концепцію висунув останнім часом Норберт Ратц, який дійшов висновку, що традиційна термінологія взагалі не здатна відобразити той комплекс проблем, які тепер об'єднує цей жанр. «...Його (роману виховання) аналітична слабкість настільки очевидна, що мені видається за доцільне звернутись до іншого терміну», – зазначає він [55, с. 2]. Вчений пропонує замінити поняття, які позначають Bildungs- та Entwicklungs-роман, терміном Identitätsroman, що можна було б перекласти як «роман пошуку самоідентичності особи», або «роман самоідентифікації». (Іменник die Identität в німецькій мові перекладається як: 1) тотожність, ідентичність; 2) особистість, власне «Я»). В основу своєї концепції Н. Ратц кладе так званий «рух особистості» (Identitätsbewegung), який дискурсивно містить такі моменти: «дезорієнтація особистості – саморефлексія – синтезування історично життєвої та актуальної психічної і соціальної реальності» [10, с. 8]. Під поняттям «дезорієнтація особистості» (Identitätsverwirrung) Норберт Ратц, спираючись на концепцію відомого психолога Г. Еріксона, розуміє «нормативну кризу особистості», що виникає у підлітковому або молодому віці. Причиною її виникнення є зіткнення суперечливих власних сподівань і певних очікувань з боку суспільства. «Саморефлексія» – необхідна передумова ідентифікації власного «Я». Вона є вираженням внутрішньої суті особистості. Споглядання і рефлексія – складові процесу ідентифікації себе у суспільстві та у порівнянні із собою подібними, що знаходить своє вираження у певній системі поглядів та оцінок. «Синтезування» є результатом вдалої саморефлексії і передбачає «взаємну асиміляцію». Завдяки «селективному відбору» потоку ціннісних орієнтацій виробляється власна система духовних цінностей індивіда, яка або «вписується» у річище панівної норми, або суперечить їй. Процес пошуку особистості починається там, де зникає потреба самоідентифікації. Ознаками

завершеності формування особистості є відчуття цілісності натури та визначення чітких духовних орієнтирів.

Отже, фази руху особистості зазнають певних модифікацій у кожному конкретному вираженні роману виховання. Відсутність хоча б однієї складової «руху особистості» дає підстави говорити про те, що певний твір не є «романом самоідентифікації» [10, с. 9].

ЛІТЕРАТУРА

1. Dilthey W. Schleiermachers / Dilthey Wilhelm. – Berlin, 1870. – I. Band. – S. 282.
2. Dilthey W. Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Vier Aufsätze / Dilthey Wilhelm. – Leipzig, 1906. – S. 327–329.
3. Esselborn-Krumbiegel H. Der „Held“ im Roman : Formen des deutschen Entwicklungsromans im frühen 20. Jahrhundert / Esselborn-Krumbiegel Helga. – Darmstadt : Wiss. Buchges, 1983. – 211 S.
4. Gerhard M. Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes „Wilhelm Meister“ / Gerhard Melitta. – Halle, 1926. – 168 S.
5. Jakobs J. Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman / Jakobs Jurgen. – München : Wilhelm Fink Verlag, 1972. – 326 S.
6. Keiter H. 3. Aufl Der Roman / Keiter H., Kellen T. – Essen, 1908. – S. 78.
7. Lämmert E. Nachwort / Lämmert Eberhard // Friedrich von Blankenburg. Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Mit einem Nachwort von Eberhart Lämmert. – Stuttgart : Metzler, 1965. – S. 540–579.
8. Martini F. Der Bildungsroman. Zur Geschichte des Wortes und der Theorie / Martini Fritz. – DVjS 35. – 1961. – S. 44–63.
9. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. – Berlin : Erich Schmidt, 2001. – 268 S.
10. Orłowski H. Untersuchungen zum falschen Bewußtsein im deutschen Entwicklungsroman / Orłowski Hubert // Szyrocki Marian. Die deutschsprachige Literatur von ihren Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. – Warschau : Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986. – S. 383.
11. Reimann P. Karl Emil Franzos / Reimann P. // Von Herder bis Kisch. Studien zur Geschichte der deutsch-österreichisch-tschechischen Literaturbeziehungen. – Berlin : Dietz, 1961. – S. 40-52.
12. Schutte J. Einführung in die Literaturinterpretation / Schutte Jurgen. – Stuttgart, Weimar : Metzler, 1997. – 231 S.

13. Schrimpf H. J. Moritz : Anton Reiser / Schrimpf H.J. // Der deutsche Roman. – Bd. I. – Düsseldorf, 1963. – S. 108-130.

В статье рассматривается теория возникновения жанра романа-воспитания на основе философии Гегеля. Автор проследил развитие и становление термина роман воспитания на основе исследования Вильгельма Дильтея. Множество противоречий создает панорамность проблематики романа воспитания, в центре которой находится противоречие между упадком «постоянной традиционной системы норм» и постоянно возникающей «потребностью в создании настоящих норм».

Истомина А. С.
(г. Славянск)

СКАЗОВАЯ ФОРМА ПОВЕСТВОВАНИЯ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

Одной из актуальных проблем современной нарратологии является изучение сказовых повествовательных форм. Литературоведческое изучение сказовых форм повествования по существу началось лишь в XX в., хотя уже в XIX столетии сказ достиг значительного развития в творчестве А. С. Пушкина («Повести Белкина»), Н. В. Гоголя, Н. С. Лескова. Теоретический интерес к нему формируется в 20-е годы, когда литературная практика (произведения Вс. Иванова, М. Шолохова, И. Бабеля, М. Зощенко, Л. Леонова и других) выдвинула сказ как одну из ведущих форм повествования. Однако термин *сказ* до сих пор не имеет конкретного определения, содержание и объем данного понятия также различны. Он вошел в литературу в начале XIX века как художественно обособленное произведение устного народного творчества [5, с. 156]. По мнению Г. В. Сепик, «литературный сказ – это речевой тип, а стилизация под этот речевой тип в литературно-художественной практике помещает сказ в плоскость представлений о типе и форме повествования, о жанровых разновидностях эпической литературы» [11, с. 12].

Теоретически проблемы сказовых форм впервые сформулировал Б. М. Эйхенбаум. Он отметил социальную обусловленность сказа, его устный, импровизационный, театрализованный характер. В своих статьях «Иллюзия сказа» (1918), «Как сделана «Шинель» Гоголя» (1924), «Лесков и современная проза» (1925) автор исследует сказ на примере работ Гоголя и Лескова, дифференцирует 2 типа сказа (повествующий и воспроизводящий) и рассматривает некоторые

приемы сказа на материале «Шинели» Гоголя (каламбур, гротеск, прием «звукового воздействия»). Таким образом, Б.М. Эйхенбаум определяет сказ как «форму повествовательной прозы, которая лексически, синтаксически и интонационно направлена на устную речь рассказчика» [13, с. 413].

В. В. Виноградов различает (подобно Б. М. Эйхенбауму) два типа сказа: 1) сказ, прикрепленный к образу лица или его номинативному заместителю, 2) сказ, идущий от авторского «я». Если в первом типе создается «иллюзия бытовой обстановки», сужается «амплитуда лексических колебаний», а стилистическое движение ограничено определенным языковым сознанием, в котором отражается социальный быт, то во втором типе сказ «скомбинирован из конструкций разных книжных жанров и сказово-диалектических элементов», что связано с перевоплощением писателя в разные стилистические маски и исключает «целостную психологию» [4, с. 54].

Однако В. В. Виноградов подвергает критике теорию сказа Б. М. Эйхенбаума, т.к. считает, что изучение только звуковой структуры сказа приводит к изучению сказа исключительно с фонетической точки зрения.

В своей статье «Проблема сказа в стилистике» В. В. Виноградов определил основные структурные характеристики сказа, указав на необходимость четкого разграничения автора и повествователя – представителя демократической среды, ориентирующегося на определенную аудиторию. Сказ в его понимании – это «своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это – художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» [4, с. 49].

М. М. Бахтин предложил понимание сказа как установку на чужую речь. Он также выступает против концепции Б. М. Эйхенбаума о сказе как установке только на устную речь, делая упор только на «повествующий» тип (согласно терминологии Б. М. Эйхенбаума). М. М. Бахтин пишет: «...в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на *чужую речь*, а уж отсюда, как следствие, – на устную речь. <...> Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые и нужны автору [1, с. 84].

Чужая речь – это для М. М. Бахтина, прежде всего, носитель чужой оценки, смысловой позиции, идеологической точки зрения. Если установка на чужую речь как чужую позицию рассматривается в

качестве основного признака сказа, то в сказ включаются явления, которые далеки от традиционного понимания сказа – например, интеллектуальная, ораторская, ориентирующаяся сугубо на смысловую позицию слушателя речь. Н. А. Кожевникова справедливо констатирует, что при таком понимании «сказ исчезает как самостоятельная форма повествования» [8, с. 100].

В 30-40-е годы, когда тенденция к многообразию стилей сменилась стремлением создать единый эпический стиль, внимание к сказу постепенно ослабевает. Однако интерес к сказовым формам повествования возрождается в 60-70-е годы, что связано с общими идейно-эстетическими задачами литературы этого периода, а именно со стремлением раскрыть характер нового героя в процессе его духовного развития. Прозе этого периода свойственны «уважение к суверенности персонажа, сращенность стиля со словом героя..., органическое приобщение к народно-разговорному строю языка как питательному источнику..., выход за пределы «круга» к целому, к народу» [2, с. 247]. В данной литературной ситуации сказ становится наиболее благоприятной формой и для самораскрытия персонажа, и для выхода к «народному целому». Этим, очевидно, и объясняется интерес С. Залыгина, Ф. Абрамова, Б. Можая, В. Шукшина, В. Белова – прозаиков, пишущих о деревне, о корневых проблемах народного бытия, – к сказовым формам повествования.

Сказ возрождается, прежде всего, в «деревенской» литературе, культивировавшей интерес к колоритной, неоднозначной личности из народной «глубинки». Сказовое повествование оказалось наиболее продуктивным у многих писателей-деревенщиков, поскольку способствовало, благодаря необычному ракурсу изображения, созданию яркого образа современника и представлению действительности «изнутри» изображаемой среды. В творчестве А. Астафьева, В. Белова, В. Шукшина используется сказ, лишенный излишней орнаментальной вычурности, ориентированный, прежде всего, на народное словоупотребление; сказ, в центре которого находится демократический рассказчик. Названные писатели отлично владеют приемами личного классического сказа, однако наибольшее распространение в «деревенской» прозе получает комбинированный сказ, где происходит синтез голосов личного и безличного рассказчика и автора. Однако, если авторское слово в комбинированном сказе 20-х гг. обычно было ориентировано на письменно-книжную манеру письма, то слово автора в сказе 60-70-х гг. максимально сближается с народной речью, с общей стилевой атмосферой повествования от лица рассказчика.

Изучение теоретических источников по раскрытию сущности понятия «сказовая манера» («сказ») дает возможность прийти к выводу о том, что в исследованиях термин «сказ» в широком смысле рассматривается как речевой тип, а в узком смысле – как прозаическое произведение, в котором способ повествования выявляет его основные речевые и языковые формы.

Из-за своей жанровой специфики литературно-сказовое произведение базируется на контрасте, который отражается в речевой композиции, а основой контраста является разграничение автора и рассказчика, поскольку в сказе всегда есть две речевые стороны: сторона рассказчика и сторона автора. Категории «образ автора» и «образ рассказчика» рассматриваются многими учеными: В. В. Виноградов, М. М. Бахтин, В. Б. Катаев, А. В. Клочков, Н. А. Кожевникова, Б. О. Корман, Е. Г. Муценко, Г. В. Сепик, Б. В. Томашевский и др.

Термин «категория образа автора» появился в начале 20-х годов XX века. В.Б. Катаев выделяет два вида авторов: автора, как реальную личность, создавшего произведение и автора, как структуру, в которой элементы объективной действительности соотнесены с человеческим к ним отношением и тем самым организованы «эстетически» и которая шире категорий авторского субъективизма, таких, как авторский замысел, авторская позиция, авторский голос, введение автора в число действующих лиц и т. д. – входят в нее как составные части [6, с. 40]. А. В. Клочков выделяет три типа авторов-повествователей в прозаическом произведении: 1) «аукториальный автор-повествователь» в форме «он»; 2) «персональный автор-повествователь» в форме «я», либо в форме действующего лица произведения; 3) «персонифицированный автор-повествователь», обозначенный (каким-либо именем) повествователь [7, с. 16].

В качестве субъектов речи в сказе можно выделить «литературного рассказчика» («автора»), а также «собственно рассказчика». Но часто наблюдается смешение голосов автора и рассказчика.

При рассмотрении «образа автора (рассказчика)» нельзя забывать об «образе слушателя (читателя)». По мнению Е. А. Поповой, «слушатели – такой же необходимый компонент сказа, как и рассказчик» [10, с. 51]. Ориентированность сказового повествования на слушателя связана с фольклорной сутью сказа как искусства устного, предполагающего прямое общение с аудиторией. Кроме этого, сказ предполагает обращение не просто к слушателям, а к сочувствующей аудитории.

Связь рассказчика со слушателями может осуществляться разными способами. Авторы коллективной монографии «Поэтика сказа» Е. Г. Муценко, В. П. Скобелев, Л. Е. Кройчик, рассматривая особенности сказа, указывают на такой интересный аспект, как «потолок громкости». Сказ – это двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, стилизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека, предполагающего сочувственно настроенную аудиторию, непосредственно связанного с демократической средой или ориентированного на эту среду [9, с. 156]. Сказ – это не только устный рассказ, «это всегда негромкая беседа, и уловить ее можно косвенно. Думается, что такими косвенными приметам негромкости сказового повествования служит и разговорная интонация, и ее ритм» [9, с. 156].

Диалогические отношения рассказчика со слушателями развиваются при помощи разнообразных средств и приемов: риторических вопросов, употребления конструкций с усилительными частицами и междометиями, использования форм фамильярности для выражения своего отношения, употребления конструкций с усилительными частицами и междометиями и т. д.

Авторы коллективной монографии делают основной акцент на речевое поведение рассказчика. Его речь отличается от авторской стилистически (с помощью различных стилиобразующих элементов). В сказовом монологе, в процессе повествования, рассказчик часто обращается к своим слушателям, выражая собственное отношение к сообщаемому. На присутствие собеседника могут указывать обращения, а также местоимения второго лица.

Изучая сказ, ученые выделяют его различные виды и типы. Так, Н. А. Кожевникова говорит о наличии двух видов сказа: «однаправленного», при котором оценки автора и рассказчика лежат в одной плоскости или близко соприкасаются, и «двунаправленного», при котором оценки автора и рассказчика лежат в разных плоскостях, не совпадают [8, с. 99]. С. Г. Бочаров считает, что сказ может меняться в речевом отношении в том случае, если меняется дистанция между прямой речью автора и сказом. На этом основании разграничиваются виды сказа: «простой однаправленный сказ Неверова», «изысканный сказ Бабеля», «комический сказ Зощенко» [3, с. 18].

Е. В. Клюев выделяет три типа сказа: «свободный», «подчиняющий» и «подчиняемый». Под «свободным» сказом он понимает такой сказ, в котором автор и рассказчик равноправны в том

смысле, что ни один из них не подчинен другому. «Подчиняющий» сказ выделен исследователем по признаку доминирующей роли писателя, предлагающего адресату воспринять идейно-образное содержание сказового текста в определенном аспекте. И, наконец, «подчиняемый сказ» – это сказ, в котором автор демонстративно предоставляет повествователю полную свободу самовыражения.

Немецкий исследователь В. Шмид определяет сказ как текст нарратора (безразлично, какой степени, т. е. первичного, вторичного или третичного нарратора), а не текст персонажа. Это основное определение исключает из области сказа все семантико-стилистические явления, которые происходят из текста персонажа, будь то на основе «заражения» нарратора стилем героя (или повествуемой среды) или воспроизведения тех или иных черт его речи. В сказе упор делается на полюсе нарратора. Конечно, персонаж может выступать как вторичный или третичный нарратор, но тогда сказ отражает стиль повествующей, а не повествуемой инстанции. В. Шмид выделяет два основных вида сказа – характерный и орнаментальный. Характерный сказ, мотивированный образом нарратора, чья точка зрения управляет всем повествованием. Орнаментальный сказ, отражающий не один облик нарратора, а целую гамму голосов и масок и ни к какой личной повествовательной инстанции не отсылающий.

Какому-либо точному описанию поддается только первый, «классический» тип. Второй тип существует лишь на фоне первого как диапазон различных отклонений, получающихся в результате наложения орнаментальной фактуры на повествовательный текст [12, с. 191]. В. Шмид характеризует сказ как «гибридное явление, основывающееся на парадоксальном совмещении исключаящих друг друга принципов характерности и поэтичности. От собственно сказа сохраняются устное начало, следы разговорности и жесты личного рассказчика, но все эти характерологические черты отсылают не к единому образу нарратора, а к целой гамме разнородных голосов, не совмещающихся в единство личности и психологии. Орнаментальный сказ многолик, постоянно колеблется между началами устности и письменности, разговорности и поэтичности, книжности и фольклорности» [12, с. 194].

В. Шмид выделяет в орнаментальном сказе, в отличие от характерного сказа с его личным нарратором, безличную повествующую инстанцию, сознательно выступающую в разных ролях и масках. Орнаментальный сказ объединяет принципы нарративного и поэтического строения текста и поэтому представляет

собой явление на границе повествовательного текста. В. Шмид пишет: «Безличный нарратор предстает здесь как точка пересечения гетерогенных словесных жестов, как принцип соединения разных стилистических миров. В орнаментальном сказе роль перспективации снижена (как вообще в поэтическом и орнаментальном тексте, лишенном строгой организации по принципу точки зрения). Если классический сказ целиком мотивирован идеологической и языковой точкой зрения конкретного говорящего, то орнаментальному типу свойственна расплывчатость перспективы, характерологическая немотивированность и поэтическая самоцельность с установкой на слово и речь как таковые» [12, с. 194].

Таким образом, литературный сказ – это прозаическое произведение, способ повествования которого отображает существующие речевые и языковые формы. Он включает в себя различные лексико-синтаксические средства. Сказ как стилистический прием построен на контрасте, основой которого является разграничение литературного рассказчика (автора) и собственно рассказчика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Бахтин М. М. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.
2. Белая Г. А. Закономерности стилевого развития советской прозы 20-х гг. / Белая Г. А. – М. : Наука, 1977. – 254 с.
3. Бочаров С. Г. Пушкин и Гоголь («Станционный смотритель» и «Шинель») / Бочаров С. Г. // Проблемы типологии русского реализма. – М. : Наука, 1969. – С. 210 – 240.
4. Виноградов В. В. О языке художественной прозы : Избр. труды / Виноградов В. В. – М. : Наука, 1980. – 360 с.
5. Гельгардт Р. Р. Стиль сказов Бажова / Р. Р. Гельгардт. – Пермь: Кн. изд-во, 1958. – 482 с.
6. Катаев В. Б. К постановке проблемы образа автора / Катаев В. Б. – М. : Наука, 1966. – 185 с.
7. Клочков А. В. К проблеме сказа и его типологии в ранней советской прозе / Клочков А. В. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2006. – 292 с.
8. Кожевникова Н. А. О типах повествования в советской прозе / Кожевникова Н. А. // Вопросы языка современной русской литературы. – М. : Наука, 1971. – С. 97–164.

9. Мущенко Е. Г. Поэтика сказа / Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1978. – 287 с.

10. Попова И. М. Мотивы чеховской «Степи» в прозе В.Е. Максимова / Попова И. М. // Чеховские чтения в Таганроге : «Степь» А. П. Чехова – 120 лет. – Таганрог, 2008. – С. 48–57.

11. Сепик Г. В. Особенности сказового построения художественного текста : (На материале новелл и повестей Н.С.Лескова) : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук / Сепик Г. В. – М., 1990. – 17 с.

12. Шмид В. Нарратология / Шмид В. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

13. Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет / Эйхенбаум Б. М. – М. : Сов. писатель, 1987. – 541 с.

У статті розглядається і узагальнюється теоретичний матеріал у вивченні різних аспектів сказової манери в дослідженнях російських і зарубіжних учених, визначається суність поняття «сказ», розглядаються основні елементи сказу – «образ автора», «образ розповідача» і «образ читача».

*Павленко Н. В.
(м. Слов'янськ)*

ПЛЕБСОЛОГІЯ: ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Філософія – це фундаментальний духовний досвід людства, що набув нового змісту у ХХ ст., коли остаточно зникає уявлення про існування універсального підходу до розв'язання проблем людства загалом та індивіда зокрема. Сучасний філософський аналіз людського буття тісно пов'язаний з розглядом конкретних завдань екології, семіотики, культурології, з трактуванням ситуацій повсякденного життя. Як ніколи філософія намагається конкретизувати образ людини, прагне оцінити її можливості у процесі взаємодії зі світом. Одним із можливих підходів до виконання цього завдання є плебсологія – напрямок, що сформувався протягом останнього десятиріччя в контексті соціальної філософії. Науково-теоретичними джерелами плебсології є дослідження П. С. Вовка, І. О. Ільїна, А. Є. Конверського, Н. І. Козьбри, В. О. Орчинського. Плебсологія – це філософська спроба сформувати ідеальну соціокультурну модель відповідно до ціннісних уявлень та настанов плебсу – політично, економічно або науково чи духовно-культурно

незаангажованої частини етносу.

Актуальність пропонованої розвідки полягає у визначенні літературознавчого дискурсу плебсологічної проблематики, що здійснюється на матеріалі фольклорних та художніх текстів.

Мета дослідження – репрезентувати художню словесність як цінний матеріал для розгляду актуальних питань плебсології.

Завдання статті – проаналізувати фольклорні та літературно-художні тексти з позицій аксіології та етологічної проблематики.

Звернімося до етимології. Слово *плебей* у розмовному мовленні зазвичай уживалося з негативним відтінком. Особливості такого слововживання мають коріння в історії Стародавнього Риму, де позбавлене громадянських, передусім майнових, прав, але вільне населення на відміну від патриціїв не вважалося частиною римського народу. В результаті запеклої боротьби із патриціями плебеї таки досягли правової рівності й, зокрема, права на визнання їх римськими громадянами. Але в історії збереглася пам'ять про їх маргінальне становище в давньоримському суспільстві, й тому плебеями або плебсом не припинили називати ті соціальні групи та прошарки суспільства, чії економічні та правові можливості досить обмежені й не дозволяють людині активно впливати на соціально-політичні процеси своєї країни.

Зараз плебеями нерідко називають людей з низьким рівнем освіти, інтелектуально обмежених та духовно невибагливих. У той же час, згідно з історичними витоками слова, до плебеїв можна віднести всіх, хто не потрапив до вищого ешелону влади, навіть і представників наукової та мистецької інтелігенції, тому що ступінь їх впливу на процеси державотворення дуже низький і участь в адміністративно-політичній діяльності – мінімальна. Виходить, що поняття плебсу треба розглядати у зв'язку із поняттям влади

Колізія *індивід–влада* була, є і залишається однією з ключових в контексті філософської проблематики. Акцентуація вищезазначеної колізії спостерігається у фольклорних текстах, що дають поживний матеріал для формування плебсологічних доктрин.

Однією з найпопулярніших жартівливих народних пісень, де висміюється ідея „раю на землі”, є пісня „Коли б я був полтавський соцький”.

Коли б я був полтавський соцький,
Багато б дечого зробив,
Зробив би так, щоби жилося
Всім людям добре, наприклад:

Поставив би я скрізь дерева,
З медових пряників самих,
І ножки з холодцю свинячі,
Щоб з часником росли на них
Замість лози – росли б ковбаси,
А листя все було б – млинці.

Земля була б з самої каші
Та з добрих свіжих потрахів

Усі криниці – здобрив квасом,
Тай на печі,щоб не ходить,
Щоб чоловік з похмілля часом
Міг до безтями його пить.

Усі жінки і молодиці
Знову дівчатами були б:
Тонкі,високі,блідолиці.
Погані в світі не жили б

А ми б сиділи та гойдались,
Мов діти в люльці уночі,
Спокійно б раю дожидались,
Задерши ноги на печі . . . [2, с. 33].

У наведеному прикладі цікавим є не тільки перелік „благ”, що забезпечують комфортне існування людини на землі в очікуванні раю, але й визначення умови, за якої ці блага (добробут, приємне дозвілля, ідеальне товариство) можна реалізувати.

Соцький (сотник) – посадова особа з достатньо високим рівнем владних повноважень. Отже, попри іронічне ставлення до практичного втілення соціальних утопій, в пісенному тексті експлікуються уявлення плебсу про владу як абсолют можливостей людини.

Виходячи із пісенної заданості, можна сказати, що влада – це „здатність та можливість соціального суб’єкта здійснювати свою волю, використовуючи різні ресурси і технології”. Такими ресурсами і технологіями є репрезентована казкою система фетишей – так званих чарівних речей-помічників, що сприяють здійсненню імперативних намірів людини.

Сюжетно-композиційні особливості чарівної казки вже на рівні співвідношення елементів сюжету дозволяють трактувати шлях героя через подолання труднощів та перешкод як неодмінне досягнення мети – здобуття винагороди (нареченої) та влади (царства). Розвиток дії або неухильний рух героя до влади відбувається через поетапну ініціацію, пройти яку допомагають фетиші – предмети-помічники. Такими предметами в казках виступають:

1. Скатерть – самобранка;
2. Гуслі – самогуди;
3. Чоботи – скороходи;
4. Млинок, що сам пече млинці;
5. Сокира, що сама рубає;
6. Палиця, що сама б'є;
7. Шапка – невидимка;
8. Меч – кладенець;
9. Срібне блюдечко та золоте яблучко;
10. Килим – літак;
11. Клубочок;
12. Чарівне дзеркало;
13. Метла та ступа;
14. Чарівна скринька;
15. Чарівна паличка.

Чарівні речі № 1, 4, 5, 6, 14 віддзеркалюють споживацькі цінності.

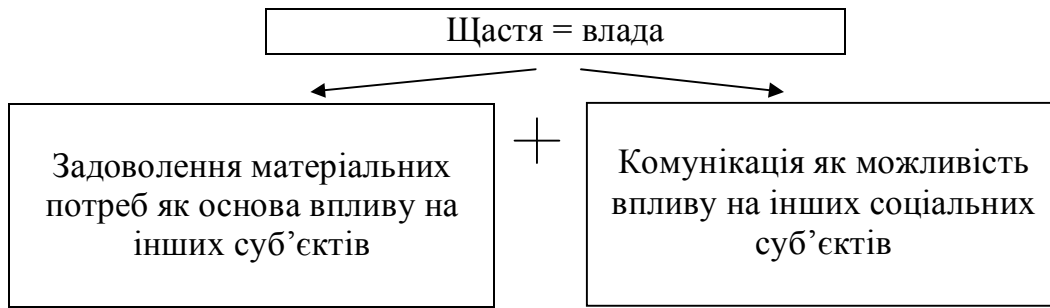
Комунікаційно-інформаційні цінності знаходять відображення в чарівних речах № 3, 9, 10, 11, 12, 13; статусно-корекційні цінності – відповідно № 7, 8; естетичні цінності – № 2; універсальні – № 15.

Виходять, що найбільш важливими чинниками досягнення влади як результату сукупності усіх зложених акцій є предмети – уособлення споживацьких та комунікативно-інформаційних цінностей.

Комунікативно-інформаційний аспект досягнення влади полягає у визначенні вектора сили героя, що реалізується як ланцюг метаморфоз перетворюваної героєм дійсності (йшов за клубочком, знайшов меч – кладенець, поборов лютого змія, зруйнував чари, врятував положення, знайшов наречену тощо).

„Споживацькі” цінності підґрунтя здобуття влади є тим необхідним джерелом живлення, без якого б не сформувався потенціал можливої діяльності героя.

Усвідомлення нагальної необхідності співіснування усіх складових закріплюється в казкових моделях, що переходять із художньої у тривіальну свідомість і стають твердим переконанням плебса, що знаходять вияв у формулі:



Як формула загалом, так і її окремі складові, перетворилися на предмети рефлексій не тільки у фольклорних текстах, але й у художній творчості професійних авторів. Яскравим прикладом може послужити роман-утопія В. Винниченка „Сонячна машина”. В епоху перманентних революційних рухів особливої актуальності набула проблема тотального „ощасливлення” людства у найбільш переконливій формі. Лейтмотивом пошуків оптимального варіанту вирішення проблеми був і залишається пошук чарівної речі, здатної виконати усі можливі бажання свобідного індивіда. Пріоритетне бажання, як правило, пов’язане із задоволенням почуття голоду.

Фольклорна скатертину – самобранка в сучасному контексті сприймається як архаїзм. Людство потребує панацеї, універсальної знахідки, яка б раз і назавжди допомогла позбутися „проблеми хліба”.

Володимир Винниченко пропонує несподіване у своїй простоті рішення: його герой Рудольф Штор створює нескладну конструкцію, яка працює на сонячній енергії з використанням найдоступнішої сировини – трави та людського поту. Винахід професора названо „Сонячна машина”. Така назва може органічно вписатися в канони фольклорної поезики. Як фольклорна пічка, так і Сонячна машина у користуванні дуже проста й особливої науково-технічної підготовки для експлуатації не потребує. Сонячний хліб, виготовлюваний Сонячною машиною, настільки поживний, що людині не треба більше нічого їсти, аби отримати всі корисні речовини, необхідні для нормального існування. Сонячна машина викликає асоціації з казковою пічкою, що спокусливо пропонує героєві смачні пиріжки і, якщо її „продукцію” споживають, ще до того ж надає усіляку допомогу, ховає від небезпеки, вказує дорогу тощо. Подібно до казкової пічки Сонячна машина уособлює джерело універсального задоволення потреб.

Що ж відбувається, коли „проблема хліба” нарешті вирішена? Людина не тільки вгамовує голод, але й задовольняє глибинні емоційні потреби. Сите суспільство у стані ейфорії! Здається, звільнено всі резерви для пошуково-творчої діяльності, для

конструктивної праці, але який результат „ощасливлення” людства інженерно-технічним шляхом демонструє письменник?

„Ідіть к чортовій матері з вашою культурою, з вашими радіями, електриками, водопроводами, аеропланами. Нам нічого не треба, нам і так добре, наплювать нам на вашу культуру” [1, с. 426].

„Каналізації, як тобі, синку, відому, в твоєму раю вже немає. Сміття, бруд, нечистота, нема куди спускати. Треба копати смітники, помийні ями, ватерклозети. Бо позасмерджуємось і погниємо всі в раю” [1, с. 426].

„розбій, грабіж, насильство, ледарство, бруд, тьма, розпуста, звіряче життя. От твоя слава! Радій!” [1, с. 427].

„Життя ж немає. Немає душі його – краси. Сонячна машина випалила все людське, а людське є в красі, в творенні краси. В цьому, тільки в цьому, є різниця між людиною й твариною, звіром.

Сонячна машина звела людину на тупу брудну тварину, на злого дикого звіра” [1, с. 447]. Сумний вирок, сформульований персонажем роману Володимира Винниченка, свідчить про непереконаливість (безпідставність) казково-утопічних сподівань пересічної людини на знаходження універсального способу здобуття „легкого хліба” й перманентного відчуття задоволення. Гасло римського плебсу „Хліба та видовищ!” засвідчило швидкий прихід сумного фіналу імперії.

Сучасна соціокультурна ситуація у світі наводить на думку, що сьогодні проблематика плебсології буде розвиватиметься навколо вимог і бажань античної давнини. Безумовним виявом прогресу буде вихід на магістральний шлях духовних шукань людства, втрачений у світі пошуків хліба насущного, але завжди значущий і незнищений – шлях Істини, Добра та Краси. І не важливо, хто це зробить – аристократія чи плебс.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винниченко В. Сонячна машина / Винниченко В. – К. : Дніпро, 1989. – 591 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу / Воропай О. – К. : Основа, 1993. – 591 с.
3. Современный философский словарь. – М. : Просвещение, 1996. – 608 с.

Стаття посвящена рассмотрению актуальных проблем плебсологии в литературоведческом контексте. На материале фольклорных и классических литературных текстов автор исследует коллизию *индивид – власть* в свете нового направления философской науки – плебсологии.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Зиновченко Н. Л.
(г. Славянск)*

МАНЬЕРИСТСКИЕ И БАРОЧНЫЕ ЭМБЛЕМЫ В ТВОРЕНИЯХ СВЯТИТЕЛЯ ДМИТРИЯ РОСТОВСКОГО

Барочную образность святителя Димитрия Ростовского мы рассматриваем как средство духовно-нравственного воспитания, исцеления превратного расположения души и бесчувствия.

Мы уже неоднократно писали о том, что русско-украинский святитель Димитрий, прозванный Ростовским по месту своего последнего служения в Ростове Великом, а на самом деле известный также под украинским казачьим прозвищем Данила Туптало («Тупталенко» в «Летописи Самуила Величко»), является если не самым крупным, то одним из крупнейших представителей украинско-русского барокко. В предыдущей статье «Риторическое мастерство в духовном барокко Димитрия Ростовского» [8, с. 32–39] мы писали о таких чертах в его барочных проповедях и поучениях, как метафоричность, антитетичность и эмблематика. Однако теперь нам предстоит рассмотреть также маньеристическую и барочную образность, связанную с притчевой, мозаической картиной мира и энциклопедизмом стиля свт. Димитрия Ростовского. Сейчас перед нами стоит еще одна задача – показать, что высокая духовная барочная и маньеристическая образность святителя Димитрия не только настраивает душу на высокий, благородный лад, но и помогает выработать в ней защиту от равнодушия среды, устойчивость к житейским бедам и закалку от попыток духовно загрязнить человеческую личность.

В творчестве святителя Димитрия Ростовского, особенно в его проповедях и поучениях, в «Алфавите духовном», ощущается дыхание барочного, переломного петровского времени. Эпоха русско-украинского барокко была представлена такими духовными лицами, как свт. Димитрий Ростовский, Феофан Прокопович, Стефан Рязанский, выходцами из Киево-Могилянской академии, называвшейся в XVII в. Коллегиумом (по примеру польских учебных заведений, где также учились некоторые преподаватели киевского Коллегиума, в том числе и Феофан Прокопович). Русское духовное барокко долго считали заимствованным, но из-за этого оно не перестало быть и дало такого титана барокко, как святитель Димитрий

Ростовский. Его творчество сложно изучать, т. к. язык его творений конца XVII – начала XVIII века в первопечатных книгах трудно читается, а переводы, сделанные в начале XIX в., уже стали библиографической редкостью. Из-за этого на Украине мало кто интересовался творчеством святителя Димитрия Ростовского. Нами было издано несколько статей, в том числе и следующая – «Димитрий Ростовский (Данила Туптало) – крупнейший русско-украинский писатель конца XVII – начала XVIII вв.» [7, с. 29–42].

В творчестве свт. Димитрия Ростовского все эмблемы как риторические тропы мы можем разделить на маньеристские и барочные.

Эмблема – вид тропа, слово, которое в переводе с греческого обозначает «вставку», «рельефное украшение». Но в литературоведении оно понимается как условно-аллегорическое или символическое изображение предметов, животных, как яркий рисунок, передающий определенное понятие, идею.

В одной из телебесед со зрителями протоирея Андрея Ткачева мы услышали о его неодобрительном отношении к высокой духовной барочной образности, о том, что, по его мнению, подобная манера выражать мысли с некоторыми людьми сыграла злую шутку во время гонений: якобы некоторые верующие, настроенные на высокий лад, не выдержали пыток и духовно сломались.

Подобное утверждение в настоящее время показалось нам странным. Естественно, дух необарокко, свойственный раннему постмодернизму, у некоторых может смениться неоромантизмом, а у других – резким критическим негативизмом. Однако мы полагаем, что форма выражения мыслей, хотя и важна, но она всегда уступает содержанию. Зачеркивая барочный стиль в целом, мы можем перечеркнуть и его высокую духовность, без которой невозможно говорить о нравственности вообще.

В «Поучении на память преп. отцов наших Варлаама и Иоасафа Индийских, месяца ноября в 19-й день» свт. Димитрий пишет: «Слышим торг, а товара не видим. На словах торгуют: продавец продает, не показав, купец покупает, не видя (...). Хвалит продавец свой товар: «Есть у меня камень драгоценный, подобного которому нет нигде, цену которого никто оценить не может, ибо он несравненно превосходит все добрые и драгоценные вещи. Он дает слепым свет, глухим слух, немым язык, недужным здоровье. Он отгоняет от людей бесов, умудряет неразумных и все доброе и вожденное дарует приобретшему его» [4, с. 485].

Процесс духовного воспитания сравнивается у свт. Димитрия

Ростовского с «торговлей», в ходе которой «продавец», т. е. духовный наставник, «продает», т. е. воспитывает душу «купца»-христианина в божественном духе учения Христова, т.е. «камня драгоценного», называемого далее «дивным бисером», «жемчужинами».

«Поистине, товар тот велик и достоин, и кто не желал бы приобрести себе столь дивный бисер!» – восклицает свт. Димитрий Ростовский в риторически-маньеристском стиле [4, с. 485].

«Какая же цена ему? Продай все, что имеешь, и купи его. Где его купить? Ищи сам, не ленись. «Подобно царство небесное купцу ищущему, а не ленистному. Ищи, и ты найдешь и купишь» [4, с. 485].

Далее в своем «Поучении» свт. Димитрий пишет, что он «вознамерился» «при Господнем содействии и подкреплении слова (Мк. 16, 20) войти на торжище церковное» [4, с. 485], т. е. найти у святых отцов Церкви их главные высказывания о духовном воспитании, «поискать на духовной ярмарке добрый бисер» [4, с. 485]. Свт. Димитрий увещевает: «Не надейтесь найти здесь бисеры вещественные, в недрах земных или в глубинах морских родящиеся. Не такие мы хотим купить, и не о них беседа...» [4, с. 485].

В Евангелии от Луки (10, 41-42), где повествуется, как Марфа усердно заботилась о том, чтобы хорошо принять Христа в доме ее брата Лазаря, а Мария лишь сидела и слушала Христа, Христос на упрек Марфы в адрес Марии, чтобы та помогала ей, сказал: «Марфо, Марфо, печешься и молвиши о мнозе: Едино же есть на потребу: Мария же благую часть избра, яже не отнимется от нея» (Лк. 10; зач. 54) [1, с. 485].

Таким образом, Христос не осудил Марфу, но сказал, что она заботится о многом мирском и говорит о многом (житейском), но человеку нужно только одно, и это драгоценное, как жемчужина, заключается, если символически вдуматься в слова Христа – в учении Христовом, его благовествовании, т.е. вере в царство Божие, в божественную благодать, в Бога, который дает нам и жизнь, и пропитание, и мир душевный, который приобрела Мария.

Свт. Димитрий, рассматривая духовные сокровища, обращается к разным отцам Церкви за их духовными «жемчужинами». Среди них он называет первым свт. Феофилата, архиеп. Болгарского и пишет, что тот «раскрыл в Святой Церкви, как бы на ярмарке духовной, свой святой товар, книгу своих толкований и кладет перед очами нашими одну жемчужину, именуемую «святая вера». Да не будет никому удивительно, что я причислил к купцам, к торговым гостям, и чин святительский, ибо торговать духовным товаром повелено было и изряднейшим духовным лицам, первейшим архиереям – святым

апостолам, которым Христос сказал: «Употребляйте в оборот, пока Я возвращусь» (Лк. 19, 13) [4, с. 485].

Свт. Димитрий Ростовский дает первое слово свт. Феофилакту: «А потому и ты, архиепископ святой, торгуй с нами» [4, с. 488]. Послушаем, что он говорит: «Море – это жизнь, а купцы, живущие в мире, люди, желающие найти некий разум. Много находится жемчужин, т.е. вер многих, считающих, что они правильно понимают, но одна из них самая драгоценная: единая истинная вера во Христа. И как имеющий жемчуг и сам держащий его в руке знает, какое богатство он имеет, другие же не знают, так ведание правой веры для не радеющих и не желающих искать. Подобаает искать и иметь этот истинный жемчуг, отдавая за него все» [4, с. 489]. Св. Апостол Павел пишет, что без веры угодить Богу невозможно [Евр. 11, 6], а также он пишет в послании к Римлянам: «Праведный верою жив будет» [Рим. 1, 17]. Но мы также знаем, что вера без добрых дел мертва. Об этом писал в своем «Соборном послании» святой апостол Иаков: «Что пользы, братия мои, если кто говорит, что он имеет веру, а дел не имеет. Может ли эта вера спасти его?» (Иак. 2, 14) [4, с. 186]. Далее апостол Иаков приводит пример, в котором он моделирует ситуацию с каждым из слушающих: «Если брат или сестра наги и не имеют дневного пропитания, а кто-нибудь из вас скажет им: «Идите с миром, грейтесь и питайтесь, но не даст им потребного для тела: что пользы?. Так и вера, если не имеет дел, мертва сама по себе» (Иак. 2, 15–16) [4, с. 186].

В этом поучении свт. Димитрия Ростовского проявляются следующие черты маньеризма: аллегорически-символическое, условное отображение мира, отношения между духовными наставниками и паствой представлены как торговля, где есть «продавцы» и «купцы». Таким образом, здесь проявляется притчевость повествования, для которой эмблема выступает как необходимое художественное средство. Поражает легкость, парение мыслей автора, которое приводит к организации сложной, мозаической, энциклопедической картины мира. Добро и зло, высокое и низкое взаимно перетекают в этой картине, которая имеет тона, оттенки и полутона. Множество деталей создает изящную пышность речи, в которой трудно разграничить маньеристские и барочные тропы. Необыкновенный динамизм поражает читателя своей напряженностью, доходящей до апофеоза в определенной части текста. Однако изящество мысли свт. Димитрия Ростовского не переходит в вычурность.

В анализируемом нами «Поучении» свт. Димитрия Ростовского

автор выделяет такие «бесценные жемчужины», как:

1) вера; 2) смирение; 3) чистота и девственность (несупружеская жизнь); 4) добровольная нищета, которой приобретается Царство Небесное; 5) премудрость, воспетая царем Соломоном (но, да не «уловят мудрых в коварстве их») (1 Кор, 319); 6) «чистая совесть – невеста Христова, которой украшают души святых, апостолов, от лица которых апостол Павел говорит: «Похвала наша сия есть свидетельство совести нашей, что мы в простоте и в богоугодной искренности, не по плотской мудрости, но по благодати Божией жили в мире» (2 Кор. 1, 12) [4, с. 493].

В своем поучении свт. Димитрий опирается на творения трех святителей и, прежде всего, святителя Иоанна Златоуста, который в своих «Беседах на Евангелиста Матфея» также восхваляет этот «бесценный бисер»: «Как очам человеческим приятно видеть прекрасное лицо, так очам Божиим приятна чистая совесть» [4, с. 493].

Но кто может, превозносясь и гордясь собою, сказать, что его совесть чиста? Свт. Иоанн Златоуст, «... как проповедник покаянья называет бисерами слезы кающегося человека. Указывая на лицо кающегося Давида, он говорит: «Очи Давидовы были украшены как бы бисером, дождем слезным». Кается человек, плачет о грехах, и каждая слеза его в очах Божиих столь прекрасна, достойна, как драгоценный бисер» [4, с. 494].

Цареградский инок Евфимий, толкователь Псалтири, по словам свт. Димитрия, «приносит на духовное торжище из казны монастырской – ибо писал в монастыре – духовный бисер, которым называет воинствующую на земле Христову Церковь, говоря: «Церковь через веру возросла как зерно горчичное, имеет силу, как квас, обогащает как сокровище, прекрасна, как бисер драгоценнейший» [4, с. 495]. Он называет здесь бисером «Церковь». Власть над Церковью – епископство – вот «бисер». «Глава Церкви – Христос, и он купил себе эту власть над Церковью ценой души своей. Отсюда можно уразуметь драгоценность бисера – Церкви», – указывает свт. Димитрий [4, с. 495]. И вновь автор здесь использует маньеристскую эмблему – «бисер». Далее он указывает, что есть Церковь земная, и есть Царство Небесное – Церковь торжествующая, именно туда стремится земная воинствующая церковь. Истинный бисер – это Христос, а затем «душа человеческая», по мнению свт. Димитрия Ростовского.

Изучая Священное Писание, как Ветхий Завет, так и Новый, мы встречаем множество примеров образного выражения мысли с

помощью метафор, аллегорий, эмблем. В трудах трех святителей – Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста эти средства художественной изобразительности стоят в центре образного живописания.

Так, например, в Евангелии от Иоанна Богослова мы читаем в 15-й главе, «как ветвь не может приносить плода сама собою, если не будет на лозе, так и вы, если не будете во Мне. Я есмь лоза, а вы ветви, кто пребывает во мне и Я в нем, тот принесет много плода; ибо без меня не можете делать ничего» (Ин. 15, 4–5) [1, с. 121]. В этих словах Иисуса Христа используется его излюбленный притчевый прием, при котором мысли выражаются образно, аллегорически. Иносказание помогало простым слушателям Христа интуитивно, не рассуждая, глубоко воспринять его поучения. Аллегория, содержащаяся в образах «лоза– ветви» дорастает до эмблематического обозначения. Виноградная лоза с раннехристианских времен является эмблематическим изображением Христа на стенах храмов. Лоза и ее ветви неразрывны, так как неразрывен Христос и Церковь – тело Христово, т.е. те, кто живет во Христе и со Христом.

В главе V «Алфавита духовного» свт. Димитрий пишет: «Как ветви ничего от себя родить не могут без корня, так и ты не можешь благого чего-либо пожелать или сотворить без Божией благодати. Господь – Корень, ты же ветвь» [5, с. 262].

В этих фразах заключено переосмысление евангельской фразы Христа, которую свт. Димитрий приводит ниже. Способ барочного мышления и изображения действительности, по словам Ауэрбаха, высказанным в его труде «Мимесис» – это «отражение», т.е. заимствование простых образов в Библии и их переосмысление, расширение и дополнение. Именно на этом способе «отражения», которое перерастает в расширенную эмблему евангельских фраз, и построено поучение в «Алфавите духовном» святителя Димитрия.

Так, например, V глава называется «О том, что не должно ничего, даже малого, о себе мнить». Она подразделена на 10 пунктов, из которых первые три представляют собой тезис, т.е. утверждение. Оно основано вначале на ветхозаветных и новозаветных выражениях, например, в первом пункте пятой главы «Алфавита духовного» мы читаем: «Не будь уловляем самомнением и высокоумрием, думая от себя или собой сотворить что-либо благое, ибо от тебя без помощи Божией ничто благое исходить не может, но только все злое, всякий грех, потому что «ты в беззаконии зачат, и во грехах родила тебя мать в мир» (Пс. 50, 7) [5, с. 262]. Эта первая фраза пятой главы, являющаяся ее тезисом, опирается на слова царя и пророка Давида из

«Псалтири», высказанные им в глубокой покаянной скорби в пятидесятом псалме, в седьмом стихе. Именно этот псалом, по нашему мнению, выражает ветхозаветное своеобразное религиозно-гуманистическое представление о том, что даже падший человек для Бога и с Богом представляет огромную ценность, т. к. человек, согрешивший и раскаявшийся перед Богом, способен и других научить этому пути выхода из духовного кризиса.

Во второй фразе свт. Димитрия из пятой главы «Алфавита духовного» автор опирается уже на новозаветные слова апостола Павла, обращенные им в его «Послании к галатам» (кельтам, жившим в первом веке в Галатии, в центральной части Малой Азии, простирающейся от центра полуострова на север, но не доходящей до Черного моря).

Свт. Димитрий категоричен в своей фразе об излишнем самомнении человека, подобно прямоте и резкости утверждения апостола Павла. Так, свт. Димитрий Ростовский начинает расширение своего тезиса во второй фразе первого пункта: «Ничего от себя, но все от Господа, как не сам ты сотворил себя, так и от себя ничего благого сотворить не можешь. Поэтому не мысль о себе ничего: Ибо кто почитает себя чем-нибудь, будучи ничто, тот обольщает сам себя, – говорит апостол» (Гал. 6,3) [5, с. 262].

Во втором пункте свт. Димитрий еще более расширяет свой тезис, говоря о том, что «если и намерение будешь иметь благое, но без помощи Божией сам против греха стать и победить его не можешь»... [5, с. 263] (грехом автор называет здесь греховное рождение человека после грехопадения Адама и Евы). Далее свт. Димитрий указывает во втором пункте пятой главы «Алфавита духовного», что человек без помощи Божией не может и намерения благого иметь»... Подобно тому, как если источники водные не дадут воды – не потекут реки, так и если не будет способствовать и благодать Божия – все останется праздно» [5, с. 263]. В этой фразе также есть эмблема – «источники водные», ее автор позаимствовал у царя и пророка Давида, который неоднократно использует образы, связанные с водой. Так, например, в 41-м Псалме автор в самом начале создает образ «души», стремящейся к Богу так же, как лань («елень») стремится попасть на «источники водные». Еще чаще используется царем и пророком Давидом в Псалтири образ воды, падающей или быстро текущей с горы.

В 8-ом стихе 41-го псалма используется образ водопада («хлябий»), называемого бездной, подобно другим «безднам», т.е. реке Иордан и малой горе Ермон: «Бездна бездну призывает во гласе

хлябый Твоих, вся высоты твоя и волны твоя на мне преидоша» (Пс., 41, 8). В переводе на современный язык это звучит не так величественно: «Бездна бездну призывает голосом водопадов твоих; все воды твои и волны твои прошли надо мною» [1, с. 588].

В 45-м псалме царь, пророк и псалмопевец Давид также создает величественный образ Бога, являющегося «Прибежищем и Силой, Помощником в скорбях», одолевающих человека (Пс.45, 2). Для доказательства своих мыслей псалмопевец создает образы разбушевавшейся стихии, связанные также с водой, морем и высотой гор, низвергающихся в море во время землетрясений – все это не опасно для человека, спасаемого Богом: «Сего ради не убоимся, всегда слушается земля и прелагаются горы в сердца морская. Возшумеша и смятошася воды их, смятошиися горы крепостию Его» (Пс. 45, 3-4) [1, с. 592].

Итак, мы видим, что и в Ветхом, и в Новом Завете часто используются метафорические фразы, подобные выражению псалмопевца Давида из 45-го псалма: «смущается земля», т. е. разламывается земная кора от землетрясений, «смятошася горы крепостию» – образ быстро растущих гор,двигающихся на дне морей. Само словосочетание «сердце моря» уже метафора, обозначающая морскую глубину, а весь 3-й и 4-й стихи 45-го псалма представляют собой яркие развернутые метафоры, которые помогли царю в псалмопевцу Давиду создать образы величия Божьего, повелевающего земными величественными процессами: землетрясениями, созданиями гор, морей и т.д.

Мы попытались понять суть маньеристических и барочных эмблем в творчестве святителя Димитрия Ростовского, и в результате мы пришли к следующим выводам. Эмблематика – это одно из ведущих художественных средств маньеризма, который получил свое развитие в Западной Европе, прежде всего в итальянской живописи XV-XVI вв, у таких мастеров живописи, как Пьетро Перуджино (1445/1452–1523), Сандро Боттичелли (1445–1510): «Поклонение волхвов» (Около 1472), «Рождение Венеры» (Ок. 1482–1483), «Венера» (Ок. 1485–1487), Леонардо да Винчи (1452–1519): «Мадонна в скалах», «Мария с Младенцем Иисусом, младенцем Иоанном Крестителем и ангелом» (Ок. 1483–1486), «Дама с горностаем» (Ок. 1485–1490), «Иоанн Креститель» (1513–1516), «Мадонна Литга» (1490), «Мона Лиза» («Джоконда») (1503–1505), «Тайная вечеря» (1495–1497).

В Северной Европе крупнейшим маньеристом считается нидерландский живописец Иероним Босх, наиболее известный по

такой своей картине, как «Воз сена». Ведущей чертой маньеризма в творчестве вышеуказанных живописцев является притчевость или эмблематичность.

Притча содержит в себе не просто иносказательный смысл, в отличие от басни, но и включает в себя религиозно-нравственное содержание. Эмблема же как средство художественной образности может быть деталью в притчевом сюжете, которая усиливает, концентрирует смысл притчи. Эмблема может быть нейтральной деталью, но в притчевых сюжетах, которые несут на себе определенную долю скептицизма, эмблематическая деталь приобретает окраску: от положительно-идеальной, фантастической, до гротескно-саркастической как, например, на картине Иеронима Босха «Воз сена». Этот алтарный триптих хранится в музее Прадо, в Мадриде. Воз сена – это эмблема, аллегория человеческой земной жизни, он символизирует земные блага. Считается, что Босх на этой картине иллюстрировал голландскую поговорку: «Наш мир – стог сена, и каждый хватает сколько может». «Воз сена» представляет собой центральную часть триптиха Босха, на которой саркастически-гротескно, притчево изображаются представители всех сословий, стремящихся каждый на своем месте урвать кусок побольше. Колеса воза, влекомого вперед бесами в образах ужасных страшилищ, с мерзкими рыбьими, крысиными или жабыми мордами, давят увлекшихся страстью наживы неудачников-бедняков. За возом на лошадях следуют папы в тиарах, другие духовные лица, возглавляющие огромную процессию к возу сена. И лишь на возу смиренно восседают или стоят те, кто никого не расталкивает, но и не замечает ни ангела слева, ни беса, высвистывающего мелодию, справа от них. Белый ангел, стоя на коленях, взирает на спускающегося с неба на облаках Бога. Он смотрит на Иисуса Христа, который, воздев руки вверх, взирает на погибающее человечество. Левая панель этого триптиха – «Райский сад». Он также многопланов. В нем есть верх, где в оранжевых облаках видна красная фигура божества, а внизу изображен сюжет изгнания Адама и Евы из Рая. Огненная накидка изгоняющего их ангела дополняется неестественным ракурсом его поднятой руки с мечом. В центре же Рая изображен совсем не райский пейзаж, т. к. в нем преобладают темные тона, тогда как земной пейзаж более гармоничен и богат светом, наполнен зелено-голубовато-бирюзовыми тонами в сочетании с красно-желто-коричневым тоном остальной части. Мрачные красно-черные тона, с преобладанием оттенка коричневого цвета, виднеются на правой панели триптиха «Ад».

Итак, гармония, титанизм Высокого Возрождения в таком его течении как маньеризм выражается уже не столько в гармонической цельности, сколько в мозаической, сложной картине мира, притчевой, полулишенной гармонии. Стремление к жизненному правдоподобию, простоте и идеализации выражается здесь в условно-притчевых, эмблематических образах, для которых характерны вытянутые линии, сложный ритм, усложненность композиции, нереальность фантастического пространства и света. И вместе с тем маньеризм от барокко отличает некая легкость, игра, отсутствие трагического напряжения: притча вызывает скорее размышление, ощущение универсализма мира, чем уныние. Высокодуховные, энциклопедические труды свт. Димитрия Ростовского являются неоценимым вкладом в сокровищницу тех творений святых отцов, которые продолжают библейскую традицию метафорического и эмблематического образного живописания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. В русском переводе с параллельными местами. – Нью-Йорк, Женева, Лондон : Объединенные Библейские общества, 1948. – 925 и 286 с.

2. Василий Великий, святитель. Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, архиепископа Кесарии Каппадокийския / Василий Великий, свт. – М. : В типографии Августа Семена, 1845. – Ч. 1. – 408 с. (Препринт. – М. : Издательский отдел Московского Патриархата, 1991).

3. Димитрий Ростовский, святитель. Творения: в 3 т. / Димитрий Ростовский, свт. – М. : ООО «Типография ИПО профсоюзов Профиздат», 2005. – Т. 1. Житие. Поучения. – М., 2005. – 928 с.

4. Димитрий Ростовский, святитель. Творения: в 3 т. / Димитрий Ростовский, свт. – М. : ООО «Типография ИПО профсоюзов Профиздат», 2005. – Т. 2. Поучения. Слова. – 2005. – 828 с.

5. Димитрий Ростовский, святитель. Творения: в 3 т. / Димитрий Ростовский, свт. – М. : ООО «Типография ИПО профсоюзов Профиздат», 2005. – Т. 3. Руно Орошенное. Алфавит духовный. Слова. – М., 2005. – 716 с.

6. Дьяченко Г., протоиерей. Полный церковно-славянский словарь (со внесением в него важнейших древне-русских слов и выражений) / Григорий Дьяченко, свящ., магистр. – М., 1900. –

1120 с.

(Препринт.:М. : ООО Издательство Отчий дом, 2007).

7. Зиновченко Н. Л. Дмитрий Ростовский (Данила Туптало) – крупнейший русско-украинский писатель конца XVII – начала XVIII вв. / Наталья Зиновченко // Теоретические и прикладные проблемы русской филологии : научно-методический сборник. – Славянск : СГПУ, 1999. – Вып. VI. – С. 29–42.

8. Зиновченко Н. Л. Риторическое мастерство в духовном барокко Дмитрия Ростовского / Наталья Зиновченко // Теоретические и прикладные проблемы русской филологии : научно-методический сборник. – Славянск : СГПУ, 2007. – Вып. XV. Ч. 2. – С. 32–39.

9. Иоанн Златоуст, святитель. О вере, надежде и любви. О покаянии. Избранные поучения / Иоанн Златоуст, свт. – Полтавская епархия, Спасо-Преображенский Мгарский монастырь. – Краматорск, ЗАО «Тираж-51», 2005. – 733 с.

Александрова И. В.

(г. Симферополь)

**«ПОВЕСТЬ О ТОМ, КАК ПОССОРИЛСЯ ИВАН ИВАНОВИЧ
С ИВАНОМ НИКИФОРОВИЧЕМ» Н. В. ГОГОЛЯ И КОМЕДИЯ
А. А. ШАХОВСКОГО «ССОРА, ИЛИ ДВА СОСЕДА»**

А. А. Шаховской – значительная фигура в культурной жизни первой трети XIX века, старший современник Н. В. Гоголя, драматург, чьи пьесы определили репертуар русского драматического театра 1810-1830-х годов, писатель, напряженно размышлявший о судьбе и высоком предназначении самого дорогого ему жанра – комедии. Его художественные поиски в той или иной степени влияли на творчество авторов первой половины столетия, на развитие комедийного жанра в России, причем векторы этих влияний могли быть различны – от притяжения и прямого следования его находкам до полемического диалога и отталкивания (что, однако, не снимает вопроса об ориентации на творческий опыт драматурга).

Нам уже приходилось писать о возможном воздействии комедийных произведений Шаховского на художественные искания Гоголя [1; 2], однако эту тему вряд ли можно считать исчерпанной, чем и определяются *цель* и *актуальность* данной статьи.

Отечественное гоголеведение неоднократно обращалось к проблеме разнообразных культурных влияний на творчество Н.В. Гоголя. Устанавливались связи писателя с народной смеховой

культурой, украинским и польским барокко, немецким романтизмом, с философским наследием Г. С. Сковороды, творчеством Фонвизина, Крылова, Пушкина и других авторов – предшественников и современников. Результаты подобных интертекстуальных сближений позволяют рельефнее обнажить суть новаторства автора «Ревизора» и «Мертвых душ», выявить истоки его творчества, внести некоторые коррективы в решение проблем генезиса и типологии гоголевских героев.

С этой точки зрения представляется интересным обращение к одноактной комедии А. А. Шаховского «Ссора, или Два соседа» (1810) как одному из возможных источников гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Решая вопрос о предполагаемых претекстах повести, исследователи, как правило, привлекают к анализу в этой связи роман В. Т. Нарезного «Два Ивана, или Страсть к тяжбам» (1825), представляющийся зримым источником гоголевского сюжета. М. Я. Вайскопф обнаруживает в тексте гоголевской повести ряд ключевых цитат и их перифраз из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, «Государства» Платона, «Разговора пяти путников о душевном мире» Г. Сковороды; в поисках фабульной основы гоголевского повествования он апеллирует к басне И.И. Хемницера «Два соседа», а из наиболее вероятных западноевропейских источников называет «Историю абдеритов» К. М. Виланда [4, с. 300-313]. Пьеса же Шаховского в названном ракурсе никогда не становилась объектом исследования гоголеведов. В обращении к этому материалу под указанным углом зрения и состоит *новизна* нашего исследования.

Возможным предшественником прозаического повествования в данном случае оказывается произведение, созданное в драматической форме, что вполне естественно для этого периода. «Диффузия литературных жанров и даже родов в литературном процессе начала XIX века – явление закономерное для периода становления национальной литературы и особо характерное для той быстрой, почти стремительной в России смены форм культурного мышления, которая проявилась в литературе прежде всего» [13, с. 132]. Комедия в 1820–1830-е годы воспринималась как жанр, насыщенный особой культурной семантикой [7, с. 29–31]. Интерес Гоголя к комическому театру вполне закономерен, особенно если учесть опыт осмысления писателем комедий его отца, В.А. Гоголя, и его собственную литературную практику (от нежинского периода до последних редакций «Игроков» и «Ревизора» 1840-х годов).

Следствием подобной межродовой диффузии является то, что в составе повествовательной формы важную роль может приобретать драматургическое начало, «существует определенная мера «драматургичности» эпических произведений, порой оказывающаяся весьма высокой» [14, с. 44, 45]. С подобным явлением мы сталкиваемся в повести Гоголя. Здесь находим обилие эпизодов, насыщенных активным внешним действием (например, сцены неудачного примирения, посещения Ивана Ивановича городничим и др.), ярких диалогов, в которых характеры героев раскрываются в речевом поведении, а собственно повествование практически сходит на нет; драматургический код словно просвечивает сквозь эпическую форму. Думается, именно это качество гоголевской прозы имел в виду Ю. М. Лотман, называя Гоголя «самым театральным из русских писателей» [11, с. 696]. Вместе с тем, анализируя причины неудач театрального воплощения прозаических произведений писателя, ученый совершенно справедливо отмечал многомерность гоголевских текстов, наличие в них множественности смысловых пластов, а потому и невозможность однозначных сценических решений.

Но вернемся к пьесе старшего современника Гоголя.

Комедия Шаховского впервые была поставлена в Петербурге 26 апреля 1810 года, по свидетельству очевидца П. Арапова, «имела полный успех» [3, с. 205], пользовалась чрезвычайной популярностью. В октябре 1815 года она была сыграна лицеистами в Царском Селе, а в 1821 году вышла отдельным изданием. Сценическая судьба пьесы оказалась вполне счастливой: со сцены театров Москвы и Петербурга она не сходила до середины 1840-х годов [9, с. 315]. «Это одно из лучших его [Шаховского – И. А.] произведений, – отмечал известный театральный деятель эпохи Р. М. Зотов, – потому что тогдашний быт русских помещиков, их страсть к ябедничеству выведены с такою верностью и искусством, что более двадцати лет восхищали зрителей» [8, с. 12]. С большой долей вероятности можно предположить, что Гоголь мог быть знаком с этой комедией.

Чисто формально в пьесе Шаховского присутствует любовная интрига: в соответствии с существовавшей комедийной традицией, здесь есть пара молодых влюбленных, чье соединение поначалу невозможно из-за серьезного препятствия, которым оказывается ссора соседей-помещиков Сутягина и Вспышкина, отцов юных героев. Драматург в подчеркнуто трагестированном виде воспроизводит известный шекспировский сюжет, адаптируя его к российской действительности начала XIX века, к социально-психологическому

воспроизведению русских нравов. Сугубо формальная функция любовной коллизии обусловлена тем, что по сути не она движет сюжет комедии, а взаимоотношения ссорящихся. Любовные перипетии предстают бледной тенью на фоне яркого изображения склоки двух вчерашних друзей. Основное внимание автора, как и в повести Гоголя, сосредоточено на раскрытии характеров главных героев. Как отмечает летописец русского театра, «он [Шаховской – И. А.] взял ее [комедию – И. А.] из истинного происшествия и отделил в ней мастерски два характера: Вспышкина, собачьего охотника, и Сутягина, его соседа-ябедника. [...] тут выведена и жена станционного зрителя; все три роли очень типичны» [3, с. 205].

Экспозиция конфликта в комедии отсутствует. Да и самой ссоры двух бывших друзей зритель не видит: о причинах ее он узнает из диалога сына Сутягина Виктора и жены зрителя почтового двора Орефьевны. Причина ссоры российских «Монтекки» и «Капулетти» подчеркнута прозаична, намеренно комически снижена: козел Сутягина забрел на псарню Вспышкина, где его разодрали собаки; Сутягин не остался в долгу и велел пристрелить любимого борзого кобеля Вспышкина. Разгорается распря, от которой больше всего страдают дети поссорившихся помещиков. Нетрудно заметить, что повод ссоры столь же ничтожен, как и в гоголевской повести.

Шаховской, как позже и Гоголь, погружает своих читателей в атмосферу провинциального быта: действие комедии разворачивается «на почтовом дворе по Белевской дороге» [16, с. 3] (Белёв – небольшой городок в Тульской губернии). Фигуры Вспышкина и Сутягина, их глупая ссора «олицетворяют тупость и нелепость провинциальной помещичьей жизни» [6, с. 24] в не меньшей степени, чем рассказанная Гоголем история тяжбы двух миргородских обывателей.

Оба автора активно прибегают к сходным приемам сюжетосложения, создания характеров, сатирической иронии, конструирования комичных ситуаций. Обращает на себя внимание совпадение ряда мотивов и фабульных узлов: ссора по малозначительному поводу как основа фабулы, добрососедские отношения главных действующих лиц в прошлом, противостоящие нынешнему состоянию раздора; перерастание бытовой распри в судебную тяжбу, уверенность каждой из сторон в собственном успехе (Сутягин: «...знай, что в двух инстанциях дело решено в мою пользу» [16, с. 39], ср. у Гоголя: «я имею верное известие, что дело решится на следующей неделе и в мою пользу» [5, с. 275]); неудачные попытки окружающих примирить вчерашних друзей, эпизод вынужденного

совместного «застолья» участников конфликта. И в одном и в другом тексте спорщиков возмущает даже самая мысль о возможности сопоставления предметов спора: как можно сравнивать какого-то козла – и отличного охотничьего пса! «Где видано, чтобы кто ружьё променял на два мешка овса» [5, с. 236], хоть и впридачу со свиньей? У Шаховского Вспышкин в пылу ссоры срывает свою злость на людях Сутягина (старосту загнал арапником в болото), у Гоголя подобным же образом ведет себя Иван Никифорович: «если соседняя собака затесалась когда во двор, то ее колотили чем ни попало; ребятишки, перелазившие через забор, возвращались с воплем, с поднятыми вверх рубашонками и с знаками розг на спине» [5, с. 241]. Разрушение соседского гусиного хлева Иваном Ивановичем – явление того же порядка. В обоих текстах распря обнажает в участниках низменные стремления, в частности, желание из чувства мести нанести ущерб противнику, напакостить ему. Свою досаду вчерашние приятели вымещают и на домашних. Вспышкин восклицает, что ему и дочь не дорога, готов проклясть ее за любовь к сыну обидчика, Сутягин грозит отдать своего сына под суд. Гоголевский Иван Иванович, находясь «в сильном волнении» после ссоры с соседом, «встретивши Гапку, начал бранить, зачем она шатается без дела [...] и когда подбежал к нему запачканный мальчишка в изодранной рубашонке и закричал: «Тятя, тятя, дай пряника!» – то он ему так страшно пригрозил и затопал ногами, что испуганный мальчишка забежал бог знает куда» [5, с. 239–240]. Одним из руководящих мотивов для ссорящихся является страх перед осмеянием своим кругом в случае безрезультатного прекращения тяжбы. Для Сутягина недопустимо не разорить соперника: «свои же товарищи засмеют» [16, с. 39]. В гоголевском Довгочхуне эту мысль небезуспешно разжигает Агафия Федосеева: «Над тобой будут смеяться, как над дураком, если ты попустишь! Какой ты после этого будешь дворянин!» [5, с. 261].

Обоими писателями варьируются мотивы перенесения «вины» животного на его хозяина, наказания животного за нарушение «порядка», только у Шаховского Сутягин сам творит «самосуд» над борзым кобелем противника, а у Гоголя городничий требует представить свинью Ивана Ивановича, утащившую из суда важную бумагу, в участок. Реплика гоголевского городничего «... свиней и козлов я еще в прошлом году дал предписание не впускать на публичные площади» [5, с. 258] также побуждает вспомнить пьесу Шаховского: именно беспрепятственное передвижение козла по чужим владениям стало первопричиной нелепой распри.

Сопоставление целого ряда фабульных ситуаций и мотивов

обнаруживает и различие в их реализации в анализируемых текстах: там, где Шаховской ограничивается лапидарными сведениями о каких-либо событиях и обстоятельствах, Гоголь дает развернутые описания и характеристики; то, что в пьесе представлено в редуцированном виде, в повести, в силу ее принадлежности к иному литературному роду, получает детальное освещение.

У Гоголя за нарочито патетическим восхвалением наивным рассказчиком добродетелей Довгочуна, за восторженными панегириками достоинствам Миргорода и красоте основной его достопримечательности – огромной лужи – кроется едкая ирония автора, его издевка. Сходное использование подобного приема сатирической иронии обнаруживается и у Шаховского. В комедии за отсутствием нарратора эта авторская интенция воплощается в действии, в речевом поведении персонажей. Положительный герой, морской капитан Брустеров в диалоге со Вспышкиным иронизирует по поводу разительного несоответствия незначительных, на его взгляд, причин ссоры и ее серьезных последствий, которых не желает осознать его собеседник, причем внешне реплики капитана облечены в форму похвалы настойчивости и целеустремленности спорщика-заядлого охотника [16, с. 33–34]. Однако если у Шаховского этот прием эпизодичен, то у Гоголя он пронизывает всю художественную ткань повести.

Ссора как фабульная основа позволяет Шаховскому создать множество острых комических положений: вчерашние друзья, вынужденные из-за дождя и отсутствия лошадей на станции находиться в одном помещении, на почтовом дворе, постоянно сталкиваются друг с другом, обстоятельства заставляют их вступать в нежелательный для обоих контакт, и это рождает массу комических эпизодов. Шаховской проявляет себя мастером внешнего комизма. В том, как ведут себя находящиеся в ссоре соседи (демонстративно отворачиваются друг от друга, случайно столкнувшись; обзывают один другого «собачником», «крапивным семенем» и «приказной строкой» – каждое из оскорблений воспринимается ими как не менее «поносное имя», нежели «гусак» для гоголевского Перерепенко), уже есть предощущение поведения гоголевских героев. Подобно тому как у Гоголя настойчиво звучит из уст обидчика оскорбительное для его противника слово «гусак», вновь разжигая угасшую было ссору, у Шаховского почти рефреном становится фраза «за собаку»: Вспышкин «проклял бы дочь свою, и за собаку!», «лишается имения, спокойствия, дочери, проклиная ее, и за что? за собаку!» [16, с. 33–34]. В произведениях и Шаховского, и Гоголя присутствует

контаминация мотивов вплоть до «общих мест»: обличения несправедливого судейства, продажного чиновничества, с одной стороны, и страсти к разного рода тяжбам как психологической черте провинциального дворянства, – с другой. «Эта страсть к тяжбам и одновременно к самоуправству была, при условиях тогдашней дворянской жизни, некультурным проявлением самостоятельности в поступках и мнениях, проявлением энергии, уродливо развитой царящим вокруг произволом», – характеризовал это распространенное явление русской жизни Н. Котляревский [10, с. 61].

Сходные черты просматриваются и в характере завсегда судов Сутягина из пьесы Шаховского. «Сутягин старинный воевода, затаскает по судам зятя моего до тех пор, пока оба вконец не разорятся», – характеризует его Брустверов [16, с. 12]. Сутягин – вариант традиционного комического образа педанта, он потрясает окружающих своей юридической «ученостью» (особенно показательна сцена «допроса по пунктам», устроенного героем Орефьевне). В его речевом поведении подчеркнуты специфическая судейская лексика, чиновничьи ухватки. С другой стороны, есть определенное сходство в перенасыщенных канцеляризмами и казуистикой репликах Сутягина и стилистике прошений, поданных гоголевскими Перерепенко и Довгочхуном в миргородский суд. Комедия содержит сатиру на судейский произвол, несправедное судопроизводство, пьянство представителей правосудия (выясняется, в частности, что всю водку на почтовом дворе выпил земский заседатель), лихоимство секретарей («... и не так напугаешься, как попадешь в лапы судьям, а пуще всего к секретарям: в них-то вся и закорючка, – угрожает Орефьевне Сутягин. – Я бывало с молодую и не таких, как ты, запугивал; они со страху несут ахиною, а нашему брату то и надо: что слово, то рублевик в карман» [16, с. 20]). Здесь, помимо прочего, прослеживается еще и связь с комедией В. В. Капниста «Ябеда», отношение к которой у Шаховского было чрезвычайно уважительным [15, с. 3–4]. Сатирическая составляющая, связанная с обличением судейских порядков, взяточничества «блюстителей закона», их равнодушия к горячительным напиткам обнаруживается и в повести Гоголя.

Пьеса Шаховского содержит колоритные бытовые зарисовки, жанровые сцены, сатира в ней совмещена с мягким юмором, что можно безоговорочно отнести и к гоголевскому повествованию.

«Ссора» – одноактная пьеса, произведение малой драматургической формы, поэтому действие в ней предельно сжато, локализовано в одном месте (почтовый двор) и разворачивается в

течение нескольких часов, что сообщает ему чрезвычайную напряженность и особую меру условности. Малый объем налагает жесткие ограничения и в сфере разработки интриги: согласно существовавшей драматургической традиции, основное сюжетное событие должно завершиться к финалу. Поэтому примирение «врагов», сколь бы ни было оно условно мотивировано, оказывается в конце комедии вполне возможным.

Оба автора не оставляют без внимания последствий ссоры. Герои Шаховского смогли в финале пьесы сделать то, что оказалось не под силу гоголевским персонажам, – помириться за чаркою (у Гоголя этот выход из ситуации, предложенный судьей, с возмущением отвергается Иваном Ивановичем). Однако тяжба приносит и Вспышкину, и Сутягину материальные потери. Вспышкин заложил в банк деревню, обедневший Сутягин сетует: «Бывало мы бирали, а нынче с нас берут» [16, с. 39]. У Перерепенко «старые, дедовские карбованцы», хранимые в «заветном сундуке», перетекают в «запахканные руки чернильных дельцов» [5, с. 274]. Но основные потери гоголевских героев – иного рода. У Гоголя разрушительные последствия тяжбы обозначены чертами физического упадка: некогда вполне здоровые и крепкие, герои превращаются в седых морщинистых стариков, которых трудно узнать, а Иван Иванович, к тому же, становится обладателем «тощей фигуры» [5, с. 275]. Вместе с тем, как обычно у Гоголя, физическое тесно сопрягается с духовным (об иерархии телесного и духовного начал у героев гоголевских произведений (см.: [12, с. 117-151]), в данном случае физическое разрушение – это перенесение во внешний план распада духовного, что подтверждается финальным гоголевским пассажем: «Скучно на этом свете, господа!» [5, с. 276].

Герои Шаховского одержимы пагубными страстями (о чем сигнализируют и их фамилии), в них нет душевного мира. Эта проблематика оказалась близка и Гоголю: именно она организует сюжет его повести «о двух Иванах» («Такие сильные бури производят страсти!» [5, с. 274]). Оба автора дают своеобразный нравственный урок читателю (зрителю), разрабатывая – каждый по-своему – тему мертвящих душу низких страстей. Однако если у Шаховского, в соответствии с его творческими установками и законами жанра, получилась веселая пьеса, исполненная яркого внешнего комизма и не свободная от морализаторства («Худой мир лучше вздорной ссоры», – заключит в финале капитан Брустверов [16, с. 62]), то у Гоголя сюжет о ссоре переводится в иной смысловой регистр и выливается в напряженные размышления о пошлости и бездуховности

человеческого существования, в горький финальный вывод о скуке, умерщвляющей живую человеческую душу. На уровне художественной формы забавный анекдот Шаховского превращается под пером Гоголя в печальную эпическую картину бездуховной жизни провинции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова И. В. К вопросу о типологии образа игрока в русской комедии 1820-1840-х годов (А. А. Шаховской и Н. В. Гоголь) / Александрова И. В. // Вестник Крымских литературных чтений. – Вып. 5. – Симферополь : Крымский Архив, 2009. – С. 3–13.
2. Александрова И. В. Литературный генезис образа лжеца в «Ревизоре» Н. В. Гоголя (Н. В. Гоголь и А. А. Шаховской) / Александрова И. В. // Вопросы русской литературы. – Вып. 1 (57). – Львов: Свит, 1991. – С. 102–107.
3. Арапов П. Н. Летопись русского театра / Арапов П. Н. – СПб., 1861. – 392 с.
4. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. – 2-е изд. / Вайскопф М. Я. – М. : РГГУ, 2002. – 686 с.
5. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : В 14-ти т. / Гоголь Н. В. – Т. 2. – М.; Л., 1937 – 1952.
6. Гозенпуд А. А. Шаховской / Гозенпуд А. А. // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. – Л. : Советский писатель, 1961. – С. 5–71.
7. Журавлева А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века / Журавлева А. И. – М. : Изд-во МГУ, 1988. – 97 с.
8. Зотов Р. М. Князь А. А. Шаховской / Зотов Р. М. // Репертуар и Пантеон. – 1846. – Т. 14. – № 4. – С. 7–36.
9. История русского драматического театра : В 7-ми т. – Т. 3. – М. : Искусство, 1978. – 352 с.
10. Котляревский Н. Николай Васильевич Гоголь, 1829–1842 / Котляревский Н. – Пг., 1915. – 118 с.
11. Лотман Ю. М. О «реализме» Гоголя / Лотман Ю. М. // Лотман Ю. М. О русской литературе. – СПб., 1997. – С. 694–711.
12. Манн Ю. В. Творчество Гоголя. Смысл и форма / Манн Ю. В. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. – 744 с.
13. Падерина Е. Г. О жанровой специфике пьесы Н. В. Гоголя «Игроки» / Падерина Е. Г. // Новые гоголеведческие студии. – Вып. 2 (13). – Симферополь; Киев, 2005. – С. 130–143.
14. Хализев В. Е. Драма как род литературы / Хализев В. Е. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 262 с.

15. Шаховской А. А. Летопись русского театра / Шаховской А. А. // Репертуар русского театра на 1840 год. – СПб., 1840. – Т. 2. – № 11. – С. 1–18.

16. Шаховской А. А. Ссора, или Два соседа. Комедия в 1 действии / Шаховской А. А. – СПб., 1821. – 62 с.

У статті аналізується комедія О. О. Шаховського «Свара, або Два сусіди» як один з імовірних претекстів «Повісті про те, як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем» М. В. Гоголя. Особлива увага приділяється фабульним і мотивним збігам, прийомам побудови характерів, конструюванню комічних ситуацій, сатиричній іронії.

*Беличенко О. Л.
(г. Славянск)*

ОТРАЖЕНИЕ РЕЛИГИОЗНЫХ ОСНОВ ЖИЗНИ В ТВОРЧЕСТВЕ С. М. СОЛОВЬЕВА

Сергей Михайлович Соловьев представляет ту нравственную среду, которая оказала влияние на всю интеллигенцию России. Соловьевы были носителями семейной национальной совести. Но по беспечной доверчивости они проглядели угрозу варварского захвата и вырубки своего вишневого сада.

Трудно объяснить, как и почему появились в России к концу XIX века эти необыкновенные люди – люди «серебряного века», обозначившие собой смену психического настроения в обществе и невиданный в стране взлет культуры. Что-то зловеще катастрофическое надвигалось на весь мир, на каждого человека, и в этом тупиковом затишье перед бурей люди метались, сходили с ума или кончали жизнь самоубийством. Иные, наоборот, страстно хотели удержать свое «я» ради жизни, чтоб мыслить и страдать: мыслить, чтобы понять свою эпоху и найти выход, и страдать, переживать, беспокоиться. Так родилась непревзойденная плеяда религиозных мыслителей и резко индивидуальная утонченная поэзия символистов и декадентов. К тому же грань между философией, поэзией, наукой, мистикой и религией зачастую была мало различимой.

Среди написанного им – несколько книг стихотворений, великолепная проза, объемное сочинение «Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева», «Богословские и критические очерки», не переиздававшиеся с 1916 г., раскрывают практически все грани творчества автора. Исследование об Эхиле и Вл. Соловьеве,

очерки о религиозном и историческом пути еврейской и русской культуры ставят С. М. Соловьева в один ряд с гениальными мыслителями Серебряного века.

К сожалению, стихи, переводы, статьи С. М. Соловьева, которому посвящено наше исследование, пока не переиздаются, а многое из его, несмотря на утраты, наследия ждет своего часа. В частности, и его богословские труды, свидетельствующие о многогранном таланте этого удивительного человека. Также отсутствуют фундаментальные работы, посвященные его творчеству, общественной и религиозной деятельности. Наиболее глубоким исследованием творчества С. М. Соловьева, в частности, его поэзии можно считать работу В. А. Скрипкиной, которая, исследуя принципы лирической циклизации в поэзии символистов, обращается и к поэтическому наследию Сергея Михайловича, рассматривая его в свете культурологических тенденций эпохи [3]. Творчество С. М. Соловьева было рассмотрено в контексте русской литературы серебряного века и П. Гайдено [1]. Но, несмотря на глубину исследования, в этих и ряде других фрагментарных работ, не исследуются особенности его религиозной деятельности и духовные искания, отразившиеся в творчестве поэта.

Труды С. М. Соловьева сохранили **актуальность**, ибо предостерегают от прелести безответственности и прекраснодушия нашего времени. Его, как и многих прекраснодушных интеллигентов, раздавила реальность, похожая на внезапно налетевший из-за поворота бронепоезд истории, расписанный по бокам беспощадными лозунгами.

Целью нашей статьи является попытка осветить место религиозных трудов в творческой биографии С. М. Соловьева.

Цель позволила обозначить **задачу**: показать влияние религиозных взглядов Соловьева на его творчество.

В работе использован биографический **метод**.

Обратимся к некоторым вехам жизни Сергея Михайловича Соловьева. Он родился в 1885 году; внук историка С. М. Соловьева, племянник философа Вл. Соловьева, троюродный брат А. А. Блока, состоял в отдаленном родстве с Г. Сковородой через Коваленских. Полученное воспитание и круг интересов семьи оказали определяющее воздействие на его духовный облик и биографию.

Становление личности поэта проходило под знаком авторитета, обаяния личности «дяди Володи» (Вл. С. Соловьева), хотя впоследствии (в 20-е гг.) поэт писал, что вырабатывал свое мирозерцание не только под влиянием Вл. Соловьева, но и в

упорной мучительной борьбе с ним.

Важную роль в его судьбе сыграли друзья – А. Белый и А. А. Блок. Несмотря на разницу в возрасте, они общались на равных. Блок вызывал у Соловьева чувство преклонения. Свои юношеские стихи молодой человек записывал в белые тетради Блока, с нетерпением ждал писем, каждое замечание старался учесть. Писать стихи Соловьев начал рано, еще до поступления в гимназию, но относился к своим опытам очень строго, долгое время считал их «ученическими». Первая публикация состоялась весной 1905 г. В альманахе «Северные цветы ассирийские» появился цикл из пяти стихотворений под общим названием – «Предания»: «Иаков», «Primavera», «Дидона и Эней», «Ромео и Джульетта», «Сестре».

Мистический энтузиазм, роднивший гимназиста Соловьева со студентами Бугаевым и Блоком, был подлинным – настолько, что на его основе сложился на короткое время, в 1903–1904 гг., своего рода эзотерический триумvirат «соловьевцев»; все трое участников, стремясь быть верными духовным заветам Владимира Соловьева, внутренне дистанцировались как по отношению к самодовлеющему «декадентству», которое концентрировалось вокруг московских издательств «Скорпион» и «Гриф», так и по отношению к религиозно общественной проповеди на страницах журнала «Новый Путь», предпринятой Д. С. Мережковским и З. Н. Гиппиус.

Радость единения в мистической идее Владимира Соловьева Сергей Соловьев – то ли благодаря юношеской пылкости, то ли в силу своего природного бурного темперамента – переживал гораздо интенсивнее, чем Белый и в особенности Блок, и провозглашал ее с изрядной долей фанатизма; когда же в мировидении и творчестве Блока стали проступать новые тенденции, свидетельствовавшие о переоценке объединяющих их заветов, когда эта переоценка получила художественное оформление в «Балаганчике», Соловьев выразил свое неприятие нового Блока столь же последовательно и прямолинейно, пойдя на фактически разрыв личных отношений.

Семнадцать лет Сергей Соловьев потерял сразу и отца, и мать, покончившую с собой после смерти мужа. С годами он уходил в античность, в мистическое язычество, даже от самого Блока в «аполлоничанье» Валерия Брюсова и с детским высокомерием отзывался о Ф. М. Достоевском, Л. Н. Толстом, А. П. Чехове, М. Горьком, которые не воспаряли над жизнью, а погружались в нее: «Любовь к слову испаряется у Достоевского, совсем гаснет у Толстого. Наконец, хам вторгается в нашу литературу в лице земского доктора и босяка» [7, с. 202]. Но в мемуарах Сергей Соловьев оставил

прекрасные реалистические зарисовки родственников, противореча своей нелюбви к реализму.

Первая книга стихов Соловьева «Цветы и ладан» вышла в 1907 г. в Москве. Уже название указывает, насколько важны были для начинающего поэта христианские, религиозные основы жизни. В одном из писем А. Блоку он определяет свое credo: «достижения поэзии необходимо моральны...», красота, по определению Соловьева, есть только «ощутительная форма добра и истины» [5, с. 120].

В 1908 г. вышел в свет второй сборник поэта «Grurifragium», включающий в себя сказки и поэмы. Позднее Соловьев определит основное настроение этой книги как «романтический пессимизм». И все-таки сквозь грусть, элегичность мотивов, некоторую романтическую «туманность» образов брезжит свет веры, звучит дорогая для автора жизнеутверждающая мысль, выраженная словами Евангелия от Иоанна: «Ныне суд миру сему, ныне князь мира сего изгнан будет вон», что служит эпиграфом к предисловию [7, с. 3].

Следующая книга стихов «Апрель» (1910), по мнению дочери поэта Н. С. Соловьевой, явилась «высшей точкой его дореволюционного творчества» [8, с. 60]. Выбор названия не случаен. Весна, пробуждение природных сил связываются с возрождением человеческого Духа, гармонией бытия. В апреле обычно бывает главный христианский праздник – Пасха – день торжества правды Христовой и чуда Воскресения. Обновление природной жизни соединяется в душе поэта с подвигом самоотвержения во имя людей. Мечты о лучшем будущем, о счастье связаны с необычной любовью поэта к родине, молитвенным отношением к русской природе, особенно весенней.

Сборник «Апрель» показал, что Соловьев не только один из «младосимволистов», но поэт самобытный, с неповторимым миром духовных ценностей, с целостным мировоззрением, овладевший своими средствами выразительности, убедительно сумевший донести до читателя оригинальные идеи и представления.

Эволюция мировоззрения С. М. Соловьева особенно проявилась в его художественной прозе. От воспевания «Эроса» («Веснянка», сборник «Grurifragium») до утверждения незыблемости христианских истин («Повесть о великомученице Варваре», сборник «Возвращение в дом отчий», которые вышли в 1916 году.

Период 1910–1911 годов оказался очень сложным и переломным в жизни Соловьева. Напряженная научная работа, издательский труд, когда он готовил издания наследия деда

С. М. Соловьева и Вл. С. Соловьева, несчастная любовь к С. В. Гиацинтовой, сложность выбора будущего жизненного пути привели к нервному срыву и болезни. Закончилось все благополучно: выздоровлением, примирением с А. Блоком, поступлением в Московскую духовную академию, где он работает над кандидатским сочинением по богословию апостола Иоанна, и счастливым браком с Т. А. Тургеневой. Сложные переживания 1910-1912 гг. отразились в стихах и поэмах 4-й книги «Цветник царевны», который был опубликован в 1913 г., которую автор назвал «исповедью поэта». В 1915 г. 21 ноября Соловьев посвящен в диаконы, а 2 февраля 1916 г. – в священники. Такой выбор жизненного и духовного пути поэт определил как «Возвращение в дом отчий». Так названа и последняя книга стихов, вышедшая в 1916 г.

Основное литературное поприще Сергея Соловьева в эту пору – религиозно-философская публицистика, частично объединенная в книгу «Богословские и критические очерки» [5].

Свою мировоззренческую позицию кануна 1917 г. Соловьев определяет в статьях и эпистолярной литературе 1912–1915 гг. Многие из статей прозвучали как доклады на заседаниях Религиозно-Философского обществ Москвы и Петрограда. В 1916 г. были собраны и опубликованы в книге «Богословские и критические очерки». Отдельной брошюрой вышел очерк «Гете и христианство», который увидел свет в 1917 г. Долгий и нелегкий путь его исканий завершился полным обращением к Богу. После 1917 г. продолжают еще более мучительные поиски полноты истины, истинности церковной.

Весной 1918 г. Сергей Соловьев окончил МДА, после чего, спасаясь от московского голода и разрухи, на два года обосновался в Саратовском крае – учительствовал в селе Большой Карай, затем работал в уездном городе Балашове. Обстоятельства этой жизни воссозданы им в автобиографической поэме «Чужбина», которая выходит в 1922 г. За годы жизни в провинции разладилась семейная жизнь Соловьева: жена Татьяна оставила его и сошлась с другим. В Москву Соловьев возвратился один.

Крушение синодального строя породило у некоторых представителей русской интеллигенции того периода стремление найти прочное основание для града Божия. Этим и объясняется известная тяга к Католической Церкви, которую некоторое время испытывал, например, даже известный православный философ и богослов отец Сергей Булгаков. То же стремление захватило и молодого С. Соловьева, мирозерцание которого складывалось под непосредственным воздействием основных идей Вл. Соловьева.

В Москве на Рождество 1920 г. Соловьев принял решение о присоединении к католической церкви – вошел в общину русских католиков восточного обряда. Правда, внутренние колебания продолжались еще довольно долго. Тяготение к католической Церкви было давно, но путь к ней был нелегок и тернист: постепенное освобождение от славянофильства, наряду с все возрастающей любовью к своей Родине, к своему народу.

Вернувшись было в лоно православия в 1921 г., он в 1924 г. окончательно связал себя с московской общиной русских католиков. О.Сергий с большой ревностью исполнял свои пастырские обязанности. Он всегда был готов заменить священников, сталкивающихся в своей деятельности с различного рода препятствиями. В те дни о. Сергий продолжает размышлять о путях к христианскому единству. Ему представлялось, что почитание латинской Церковью древнерусских святых могло бы содействовать возникновению молитвенного общения католиков и православных и таким образом их сближению. О. Сергий призывал священников соединиться с Римом и молиться о христианском единстве русским святым, Сергию Радонежскому и Серафиму Саровскому.

Усилия отца Сергия на ниве христианского единения были плохо вознаграждены. Настоятели латинских приходов Непорочного Зачатия Богородицы и святых Петра и Павла, полагая, что причиной всех их несчастий являются русские католики, обратились к о. Сергию с просьбой более не служить у них.

В 1920-е гг. Соловьев продолжает вести весьма интенсивную деловую и творческую жизнь. В 1921–1922 гг. работает в Румянцевском музее, занимается преподаванием истории античной литературы и классических языков сначала в Брюсовском Литературно-художественном институте (1920/21–1924), затем в Московском университете (1924–1927 гг.). На жизнь он зарабатывал литературным трудом: переводил Эсхила, Софокла, Шекспира, Мицкевича. Начал перевод «Божественной комедии» Данте; из-за ареста в 1931 г. этот перевод не был завершен. Кроме того, он преподавал в Литературном Институте литературу древней Греции и Рима.

В 1923 г. писатель завершает труд всей жизни, монографию «Владимир Соловьев: жизнь и творческая эволюция», которые впервые были опубликованы в Брюсселе в 1977 г., а в Москве – в 1997 г., пишет «Воспоминания об Ал. Блоке», готовит к печати переписку с ним. Поэмы «Чужбина», «Балашов», «Призраки Италии», «Смерть», «Роете d'extase», многочисленные стихи 1918–1928 гг. не

были опубликованы при жизни автора.

В ноябре 1923 г. отец Сергей Соловьев возглавил общину московских католиков восточного обряда, в 1923–24 гг. служил в римско-католическом храме Непорочного Зачатия на Малой Грузинской улице. В ноябре 1926 г. был назначен вице-экзархом католиков восточного обряда. Свое священническое служение совершал без официальной регистрации по причине малого количества прихожан, часто также совершал нелегально богослужения на частных квартирах. Отца Сергия высоко ценил епископ Пий Неве.

В 1928 г. Соловьев был отстранен от преподавания в государственных учреждениях, в 1929 г., после упразднения общины, лишен возможности служить в церкви. 1929 год был страшным для России. Беспощадный террор и голод воцарились в стране. О. Сергей продолжал окормлять редевшую группу русских католиков. Он писал также исследование о русских святых и аннотировал книгу «Россия и латинство».

Положение о. Сергия становится все более тяжелым, кольцо вокруг него смыкается. Его имя все чаще упоминается на допросах. Он решил привести в порядок все свои дела и отдал монсеньору Неве посмертную маску Вл. Соловьева.

В ночь с 15 на 16 февраля 1931 г. отец Сергей Соловьев был арестован по групповому делу общины русских католиков вместе с Московским деканом о. Карлом Лупиновичем и группой из 120 прихожан. У о. Сергия взяли все его рукописи, их было много, может быть, среди них были и рукописи его дяди Владимира. Конфисковали чашу и облачение, которое он надевал, когда служил литургию у себя дома. Обвинялся в контактах с епископом Неве и получении от него денег для помощи заключенным католикам. ОГПУ принудило его отказаться от священства, запугав тем, что посадят дочерей, если он не признается в шпионаже своем и своих прихожан. Его наследственно хрупкая и нервная натура не выдержала методов ОГПУ. Нравственные пытки стали причиной тяжелейшего нервного расстройства, тогда он и подписал самые нелепые обвинения против себя и католической общины, и мучительно признавался близким: «Я всех предал!» [4, с. 60].

В ночь с 15 на 16 февраля произошли аресты и среди православных: арестовали друга Вл. Соловьева и отца Сергия, профессора Рачинского, переведшего на русский язык книгу Вл. Соловьева «Россия и Вселенская Церковь», академика Лазарева, византиниста, пользовавшегося мировой известностью.

18 августа 1931 г. Коллегия ОГПУ приговорила его к 10 годам лагерей с заменой на ссылку в Казахстан. Однако вместо ссылки Соловьев, как душевнобольной хроник, был направлен в Троицкую колонию – психиатрическую больницу на станции Столбовая под Москвой. Для о. Сергия начался долгий крестный путь.

Последние годы жизни Сергей Соловьев безвыходно пребывал в психиатрической больнице имени Кащенко, отказываясь от всякого творчества и деятельности.

В августе 1941 г. больницу эвакуировали в Казань. Скончался С. М. Соловьев в Казанской психиатрической больнице 2 марта 1942 г. Могила Сергея Соловьева затеряна. Неоднократные попытки родственников Соловьева разыскать место его захоронения не увенчались успехом.

«Я вижу, – пророчески констатировал когда-то С. М. Соловьев. – как от нашего семейного ствола грустно опадают благоухающие, но худосочные ветви. Еще больше таких безвременно увядших ветвей будет во втором поколении» [7, с. 320]. Он умер больным, одиноким, в психическом расстройстве. У семейного мощного ствола Соловьевых увяла последняя благоухающая, худосочная ветвь.

Он глубоко верил в религиозное возрождение своего народа, дорожил всеми его традициями, преданиями, преклонялся перед его святыми и подвижниками, и видел его будущее в соединении со Вселенской Церковью, в полноте истины и христианской любви.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гайденко П. Соблазн «святой плоти» (Сергей Соловьев и русский Серебряный век) / П. Гайденко // Вопр. лит. – 1996. – Июль-авг. – С.72–127.

2. Ситникова Н. Н. Поэзия С. М. Соловьева: эволюция творческого сознания: / Наталья Николаевна Ситникова: дис. на соискание степени канд. филол. Наук: спец. 10.01.01. – Липецк, 2007. – 173 с.

3. Скрипкина В. А. Сергей Михайлович Соловьев: Духовные искания. Эволюция творчества / В. А. Скрипкина. – М.: МГОУ, 2004. – 307 с.

4. Скрипкина В. А. Сквозь мглу годов сквозит одна стезя / В. А. Скрипкина // Литература в школе. – 2007. – № 7. – С.15–17.

5. Соловьев С. М. Богословские и критические очерки / С. М. Соловьев. – Томск: Водолей, 1996. – 256 с.

6. Соловьев С. М. Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция / С. М. Соловьев. – М., 1997. – С. 3.

7. Соловьев С. М. Воспоминания / С. М. Соловьев. – М. : Новое литературное обозрение, 2003. – 496 с.

8. Соловьева Н. С. Отцом завещанное / Наталья Сергеевна Соловьева // Наше наследие. – № 27. – С. 60.

У статті зроблена спроба висвітлити основні віхи біографії відомого поета-символіста Сергія Михайловича Соловйова, творчість якого була несправедливо забута. Розповідається про трагічну долю публіциста, критика, автора праць з історії російської релігійної думки.

Сафронова Н. В.

(г. Горловка)

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА СБОРНИКА "СЕТИ" МИХАИЛА КУЗМИНА

Большой поэтический успех принес М. Кузмину сборник "Сети". В данной работе мы рассмотрим особенности поэтического языка сборника.

Итак, в "Сетях" всё находится в связи: вначале даётся интенсивная "проза" любви, но в третьей части приходишь к "незримому" через песню, молитву и гимн, наконец, в "Александрийских песнях" гимн и песня объединяются с прозой: образность в них минимальна, часты "прозаические" описания, перечисления, а метрическая основа этого раздела – верлибр.

Верлибр Кузмина поразил современников не меньше, чем содержание "Александрийских песен". Этот всё ещё не поддающийся анализу стих, существующий в русской поэзии как одиночная попытка – эксперимент со времён Сумарокова (псалмы), до сих пор никому не удавался. У одного Кузмина получилась целая книга стихов, написанных верлибром. Против его верлибра не протестовали даже те, кто готов был стереть его с лица земли за гомосексуализм. Дело здесь не в "меньшем зле", просто его верлибр удовлетворял и покорял даже консерваторов (которые, возможно, слышали в нём отголоски "Песни Песней"). Кузмин знал о своей удаче и не случайно не только верлибром "Сети" кончил, но и начал ("Мои предки", сымитированные впоследствии Гумилёвым в "Моих читателях"), построив на нём, таким образом, не только эпилог, но и пролог к своей книге.

В. Жирмунский установил стихотворную природу кузминского верлибра [2, с. 88]. Он показал его строфическую организацию,

повторения и параллелизмы в одних стихах, в других же, где эти качества ослаблены или отсутствуют, он увидел компенсирующее ритмическое единообразие. Первый род – наиболее ранний. Эти гимнообразные, размашистого письма стихотворения – из первой публикации в "Весах", которая существенно отличается от книжной версии. В "Весах", например, № 7 цикла "Любовь" читается как любовь к женщине, а в книге – к мужчине. Для книги Кузмин прибавил несколько стихотворений, которые отличаются миниатюрностью и в которых, по большей части, ослаблен синтаксический параллелизм и отсюда на лицо большая "прозаичность"), и потому они часто звучат как белый дольник (а в "Конопских песнях" есть и рифма, и традиционные метры). Эти более поздние стихи составили циклы "Любовь" и "Она" (таким образом, Кузмин усилил сюжетность), ранние же были отнесены к циклам "Мудрость" и "Отрывки".

Поэтический почерк Кузмина складывается рано. Пожалуй, все его основные черты можно наблюдать уже в "Сетях". Кузмин – один из непревзойдённых мастеров поэтического повтора. Типичен, например, повтор ударной гласной (от двукратного до четырёхкратного). Именно такими двумя трёхкратными повторами открывается книга:

Моряки старинных фамилий,
влюблённые в далёкие горизонты.
Тройные повторы в "Сетях" не редкость:
И беспокоен мёртвый их покой...
В пестроте огней и света...
Мы внемлем пенью вешних птиц...
Смотря на близкий милый лик...
Есть и четырёхкратные:
В близость нежной встречи верить я не смею.
Запах грядок прян и сладок...
И мирный вид реки в изгибах дальних...

Ещё одна особенность – сочетание гласных с согласными в "зеркальный узор" (разные повторы):

Плеск тел, чей жар прохладе влаги рад.
Часто встречается изобразительный вокализм:
Врагу иль другу смерть даруя...
И долу клонится чело.
Он шпорой вновь в бок колет скакуну.

Другой любимый вид повтора у Кузмина – внутренняя рифма (которая нередко является частью синтаксического параллелизма):

Замиранье, обниманье...
Умывались, одевались...
Будучи с одним, будучи с другим...
Море – горе, море – рай.
У печали на причале...

Поэзия Кузмина, в целом отличается равновесием элементов (целые стихотворения строятся на внутренней рифме и так далее). Если внутренняя рифма (а также изощённая строфика) часто усиливает "музыкально-песенное" начало, то в тех же "Сетях" "музыка" уравнивается не только верлибром, но и немалым числом дольников, а также других более "вольных" форм акцентного стиха ("Каждый вечер я смотрю с обрывов"). Это укрепляет "прозаический" фон.

Наконец, третий главный вид повтора (если не обсуждать более редкие для Кузмина виды повтора, например, повторение одного и того же слова подряд (типа заскочившей граммофонной пластинки), как в стихотворении "Я цветы собираю пёстрые": "Я плету, плету венок") у Кузмина – это синтаксический параллелизм. Есть стихотворения, целиком построенные на параллелизме ("Утро" в "Ракетах"), но чаще всего это куски или отдельные строки:

Близка вам,
слышит вас,
любит вас.
Будто с гостем, будто с братом...
Как мир мне чужд, как мир мне пуст.

С другой стороны, как бы для уравнивания параллелизма, у Кузмина заметно пристрастие к резким контрастам, оксюморонам, антитезам (хотя синтаксически и тут часто сопровождает параллелизм).

Это, во-первых, антонимические конструкции: "нежно-развратные, чисто-порочные", "сладкий плен", "погибшие, но живые", "полноты и пустоты" ("Сети"). Во-вторых, это конструкции отрицания:

И беспокоен мёртвый их покой.
"Люблю", – сказал я не любя.
Тебя пронзил, красою не пронзён.

Частью почерка Кузмина является и игра шаблонами и банальностями. В "Опасной предосторожности" (стихотворение сборника "Осенние озёра"), например, есть свирель и шалаш, в "Двух пастухах" (там же) – овечки и барашки. Из сентименталистских шаблонов его особенно привлекали восклицания "увы" и "ах", причём, последнее стало заметной деталью кузминского стиля, характерной и

для его послереволюционной поэзии:

Ах, уста, целованные столькими...

Но ах! Не долго той Любви нежной...

Н. Гумилёв в своей работе "Письма о русской поэзии" (первая из всех рецензий на сборник "Сети") писал: "Это стих выразительный, сам определяющий интонацию голоса при чтении. Оригинальность размеров, смелость тем и приёмов, звонкость рифм, всё это опьяняет и восхищает даже в наше время Брюсова, Бальмонта и Блока... Его стих звучит утончённо и странно, он льётся, как струя густого, душистого и сладкого мёда" [1, с. 64].

В. Иванов услышал в поэзии Кузмина "...многозвучность лирического тона" и "живую прелесть своенравного и неподражаемого стиха" [3, с. 11].

Итак, стих Кузмина разнообразен и своеобразен. Верлибр, всевозможные повторы и чередования гласных и согласных делают его неповторимым.

Что касается средств выразительности, стихотворения насыщены прилагательными. Одни прилагательные в простом перечислении создают картину: "сладостный", "нежный", "лукавый", "манящий", "милый", "звенящая", "капризное", "прелестный", "воздушный", "нежащий", "душный", "весёлый", "бездушное", "послушный". Создаётся атмосфера отдачи, лёгкости, влюблённости. Почти все эти прилагательные потом повторяются в книге – но Кузмин не боится их повторения, даже в одном и том же стихотворении: "весёлый" дважды встречается в "Где слог найду", а "милый" в "Моих предках" – трижды. Впрочем, "милый" рассыпан по всему сборнику в одуряющем изобилии: "милый взор", "милых мелочей", "милой резвости", "о тех, кто мне милы", "о, мои милые, мои друзья", "милых уст", "милый друг всё снится мне", "неверных милых глаз", "плен нам мил", "милый спутник", "милый хрупкий мир загадок" и так далее.

Вопрос в начале стихотворения ("Где слог найду") – риторический; всем стихотворением Кузмин показывает, что он этот слог нашёл, – в перечислительной описательности, в лёгкой аллюзивности "культурных" сравнений второй строфы и, наконец, в третьей строфе, где всё резюмируется, хотя загадочные эпитеты ("послушные чудеса") несколько нарушают мнимую ясность концовки. Но Кузмин редко бывает ясен до конца даже в, казалось бы, самых ясных стихах.

Все вышесказанное дает нам основание сделать соответствующий вывод относительно особенности поэтики Кузмина.

Особенность поэтического языка Кузмина заключается в том, что в его стихотворениях песня, молитва и гимн объединяются с

прозой, а метрическая основа большей части "Сетей" – верлибр. Стихотворная природа кузминского верлибра разнообразна. Это и повторения, параллелизмы в одних стихах, в других же, где эти качества ослаблены или отсутствуют, видим компенсирующее ритмическое единообразие. Некоторые стихотворения Кузмина отличаются миниатюрностью, в них, по большей части, ослаблен синтаксический параллелизм, поэтому они звучат как белый дольник.

Характерной чертой почерка Кузмина также являются повторы. Основных повторов у Кузмина три:

- 1) повтор ударной гласной (от двукратного до четырёхкратного);
- 2) внутренняя рифма (которая нередко является частью синтаксического параллелизма);
- 3) синтаксический параллелизм.

С другой стороны, как бы для уравнивания параллелизма, у Кузмина заметно пристрастие к резким контрастам, оксюморонам, антитезам. Это, во-первых, антонимические конструкции; во-вторых, это конструкции отрицания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии / Гумилев Н. С. – М. : Художественная литература, 1989. – Т. 3. – 447 с.
2. Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений / Жирмунский В. – Прага, 1921. – 188 с.
3. Иванов В. С. О поэзии Михаила Кузмина / Иванов В. С. // Аполлон, 1970. – № 1. – С. 7– 6.

Стаття присвячена дослідженню особливостей поетичної мови збірки "Сети" М. Кузміна. Розглянуто точки зору з цього питання видатних літературознавців: Гумільова, Жирмунського, Іванова. Визначено основні риси стилю письменника, метричну організацію віршів. Систематизовано знання про стилістичні особливості мови.

*Казаков И. Н.
(г. Славянск)*

СИНТЕЗ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО И СКАЗОВОГО НАРРАТИВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА 20-х гг. XX в.

Двадцатые годы XX века стали своеобразной творческой лабораторией, в которой проходили кристаллизацию и шлифовку повествовательные формы, определившие специфику литературного процесса следующих десятилетий. В эту пору были отвергнуты

классические книжно-литературные приемы реалистического творчества. Писатели вели активные поиски нетрадиционных художественных форм: рождение новой исторической эпохи побуждало художников к поискам принципиально иных путей и способов отражения действительности. Отрицая эпические, психолого-аналитические формы русского реализма XIX века, прозаики активно осваивали некоторые забытые формы, которые в свое время оценивались довольно резко и негативно. Среди этих форм особое место занимает сказ, получивший наиболее тщательную разработку, если говорить о литературе XIX века, в творчестве Н. Лескова.

Как отмечали современники, перед писателями 20-х гг. предстала задача, «отбросив ненужное, действительно обновить, оживить, демократизировать одряхлевший литературный язык» [4, с. 214], то есть задача, которую поставил перед собой шесть десятилетиями раньше Лесков. Однако, если последний был одинок в своих творческих исканиях и, в целом, не был понят современниками, то обращение к сказу в 20-е гг., по мнению критиков той поры, являлось «органической особенностью эпохи» [6, с. 160].

Восприятие лесковской сказовой традиции писателями 20-х годов не было однозначным. Еще Б. Эйхенбаум заметил, что прозаики 20-х усваивают сказовую традицию через художников рубежа веков, влияние которых, особенно сильное в первой трети 20-х гг., принесло на страницы литературных произведений мощный орнаментальный поток. Представления об орнаментализме долгое время носили печать негативно пренебрежительной оценки, поскольку увязывались лишь с «украшательством» и формалистскими изысками писателей, считавшихся реакционными. Современное литературоведение демонстрирует более объективный и научный подход к проблеме орнаментализма. Уже в 60-е гг. XX в. исследователи связывали орнаментализм не с «хитросплетениями» отдельных декадентов, а с интересом писателей к словесной фактуре произведения и видели в орнаментализме целое стилевое направление [4, с. 132]. Современные исследователи обнаруживают отличия орнаментального стиля от классического на двух уровнях: словесно-выразительном (слово в орнаментальном произведении «теряет свою «прозаичность», приобретает смысловую многозначность и зыбкость» [1, с. 11]) и композиционном (основа организации орнаментального произведения – «повтор и возникающие на его основе сквозная тема и лейтмотив», который становится «конструктивным принципом и выносится на поверхность» [5, с. 56 – 57]). Л.А. Новиков отмечает,

что принципы словесной и композиционной организации орнаментального и поэтического произведений оказываются сходными, что позволяет ученому сделать вывод о тяготении орнаментальной прозы к поэзии [9, с. 30]. Орнаментализм, таким образом, обнаруживает тяготение не к характерности, как классический сказ, а к литературности. В современном литературоведении орнаментализм и сказ считаются, как правило, принципиально разнородными художественными явлениями [6, с. 87].

Однако в начальный период развития пооктябрьской литературы происходит сближение и даже объединение данных тенденций. Этот процесс был замечен еще критиками 20-х годов, выделявших в современной прозе «орнаментальный» [13, с. 421] и «лирический» сказ [11, с. 160]. Причины этого явления до сих пор не исследованы. Целью настоящей статьи является попытка выяснить, что же могло послужить основой синтеза таких разнородных художественных явлений, как орнаментализм и сказ.

И сказовое, и орнаментальное повествование находятся в оппозиции к традиционному книжно-литературному повествованию. Выясним, не это ли послужило основой для синтеза двух повествовательных форм. Принципиальные различия орнаментального и традиционного повествования обнаруживаются на двух уровнях: композиционно-содержательном и собственно стилевом. Анализ особенностей орнаментальных произведений на этих уровнях позволит сопоставить орнаментальное и сказовое повествование в соотношении друг с другом и с традиционным повествованием.

В эпоху ломки прежних общественных отношений писателям понадобилась такая повествовательная форма, которая позволила бы отразить специфику происходящих событий. Роман тургеневского типа, замкнутый на внутреннем мире героев, не удовлетворял потребностей той бурной эпохи. Хроникальный тип повествования с его последовательным и широким историческим и биографическим хронотопом, казалось бы, больше соответствовал нуждам писателей пооктябрьской поры. Однако сложность осмысления действительности в начале 20-х, когда писателям трудно было обобщить и свести воедино новые реалии времени, привела к осознанию своей эпохи как эпохи хаоса, катастрофы. Такое восприятие современности требовало особой пространственно-временной организации произведения.

Первые художественные опыты по созданию хронотопа, соответствующего эпохе, осуществились именно в рамках

орнаментального повествования. Так, специфика хронотопа «Голого года» Б. Пильняка (1921) подчинена общей концепции романа, рисуящего разрушение векового жизненного уклада, распад прежних общественных отношений и отсутствие новых. Хаотическое восприятие действительности подчеркивается особенностями пространства-времени романа. В отличие от классической хроники, в «Голом годе» автор отказывается от реального и последовательного времени, он свободно манипулирует выдержками из документов и книг XVII-XVIII веков, совмещает в пределах единого художественного пространства «кожаные куртки» и сектантов, Дарвина и ведьм, пореволюционную Россию и Русь XVI-XVII веков. Особенности хронотопа «Голого года» обусловили своеобразие всей поэтики, и прежде всего – специфику композиции, которая становится фрагментарной и непоследовательной.

Вслед за Б. Пильняком методику «монтажа прозы» используют многие прозаики. Неровность композиции, ослабление сюжетных связей, отсутствие плавных переходов между отдельными главами и фрагментами текста, совмещение различных временных пластов характерны для строения «Петушихинского пролома» Леонова, «Цветных ветров» Вс. Иванова и других орнаментальных произведений первой трети 20-х годов. Такие особенности орнаментальных хронотопа и композиции характерны и для сказового повествования, которое, как и орнаментальное, разрушало традиционные повествовательные формы. Однако природа их различна: частые перебивы повествования, «отступления и рикошеты», «мозаичная» композиция служили Лескову – создателю классического, «чистого», сказа – средством художественного воплощения спонтанного монолога сказителя, незнакомого с законами построения литературного произведения, а для прозаиков первой трети 20-х годов эти художественные явления стали одним из способов передачи хаотичности, смятенности пореволюционной жизни страны, демонстрацией разрушения связи времен и средством реализации авторской интенции в рамках орнаментального сказа.

Можно заметить, что на композиционном уровне сходство между сказом и орнаментализмом практически отсутствует, однако на стилевом уровне соприкосновения этих повествовательных систем обнаружить можно. Как для орнаментального, так и для сказового повествования характерно нетрадиционное отношение к самому языку, который здесь становится не средством, как в классической литературе, а, в известной мере, еще и объектом изображения. Такой подход к языку литературного произведения неизменно связывается

прежде всего с именем Н.Лескова (см., например, [12, с. 273]). Акцент на выразительности свойственен и орнаментальному тексту, стилистика которого почеркнуто двупланова: речь здесь является не только «наполнением» произведения, но и самоценным эстетическим феноменом. Отсюда – искусственные звукоподражательные приемы орнаменталистов, вычурность, нарочитая инверсия и ритмизация прозы, изощренно-изысканная словесная вязь, вся насыщенная символикой и метафорической двуплановой образностью.

Вместе с тем эти особенности орнаментальной стилистики мало общего имели с народной речью, наполнявшей обычно сказ, поскольку создателю орнаментального произведения важно было не самораскрытие рассказчика, а выражение собственной авторской интенции. Слово у орнаменталистов и «сказовиков» имеет различную природу: сказ основан на характерности народной речи, а орнаментализм – на литературности, ориентированной на поэтический язык. Поэтому стилистика такого повествования остается, в основном, в пределах книжной литературности.

Как видим, на содержательно-композиционном и стилевом уровнях обнаруживается крайне мало оснований для синтеза орнаментализма и сказа. На наш взгляд, сближение этих повествовательных систем происходит на уровне субъектно-пространственной организации произведения. М.М. Бахтин связывал со сказовой речью особое, «чужое», слово и считал главным в сказе не речевое, лингвистическое своеобразие, а особую конструктивно-речевую модель, несущую неавторское слово [2, с. 217]. «Чужое» слово играло существенную роль в повествовательной структуре орнаментальных произведений 20-х годов, хотя и имело свою, сугубо орнаментальную, природу.

В этом отношении показателен роман Б. Пильняка «Голый год». Субъектная организация этого произведения представляет собой сплав голосов автора и «чужих» по отношению к нему голосов различных персонажей и рассказчика. Авторская модальность, характер и своеобразие которой обусловлены орнаментальностью романа, очень сильна. Автор обнаруживает свое присутствие и в характере символики, и в лейтмотивах, и в композиции, и в самой манере повествования: то чрезвычайно метафоричной, перегруженной необычной образностью, то суховатой, с повышенной смысловой ролью синтаксических фигур и даже отдельных знаков препинания.

В то же время в специфически орнаментальную авторскую речь внедряются «чужие» голоса персонажей, которые позволяют читателю проникнуть в существо самых разнообразных

мировоззрений: здесь и обреченность вымирающего княжеского рода Ордыниных, и упоение жизнью анархистов, и славянофильство Зилотова и попа Сильвестра, и обывательский взгляд на мир Оленьки Кунц. В этих фрагментах повествование смещается в сферу персонажа, окрашивается экспрессией и субъективными оценками героя. Однако, хотя голоса персонажей и представлены автором как «чужие», орнаментальное поле и присущая ему авторская интенция оказывают на них заметное воздействие. Следствие этого – нередкая трансформация естественной речи персонажа под воздействием искусственных орнаментальных приемов. Так, автор порой даже композиционно подчеркивает те фрагменты, где повествование переходит в план персонажа. Такова третья глава романа, уже названия частей которой выделяют субъект речи: «Глазами Андрея», «Глазами Натальи», «Глазами Ирины». Однако даже эти части текста не становятся монологическим образованием. Лишь главка «Глазами Ирины» действительно является повествованием от первого лица и практически свободна от авторского присутствия. Обычно же на слово героя накладывается голос автора, уподобляющий внутреннюю речь персонажа собственной усложненной манере повествования: «Свобода! Дом, старые дни, старая жизнь, – навсегда позади, – смерть им! Осыпались камни насыпи, полетели вместе с ним под обрыв (шепнул ветер падения: гвиу!...), и рассыпалось все искрами глаз от падения, – и тогда осталось одно: красное сердце» – «Глазами Андрея» [10, с. 92]; «Комнату свою увидела новыми глазами: в комнате был зеленый сумрак, и по полу шли легкие дрожащие тени, белые стены принимали в старческое свое упоение легко и просто» – «Глазами Натальи» [10, с. 106 – 107].

Б.М.Эйхенбаум в свое время назвал орнаментальный сказ стилизацией сказа, поскольку в нем, по мнению ученого, «рассказчика, как такового, собственно, нет» [13, с. 421]. Очевидно, следует говорить не об отсутствии рассказчика в орнаментальном сказе, а об особом его качестве. Повествователь здесь весьма далек от классического сказителя. Это условный рассказчик с большой аналитической и философской потенцией, который во многом является «вторым я» автора.

Категория рассказчика в орнаментальном сказе условна по целому ряду причин. Во-первых, он всегда неперсонифицирован. Во-вторых, рассказчик в «Голом годе» занимает внешнюю пространственно-временную позицию по отношению к повествованию, тем самым стремясь объективировать его; это стремление проявляется и в сохранении характерологии прямой речи

действующих лиц романа (последовательно передается картавость Юзика, иностранный акцент Герри), и в манере представлять события «со стороны», вслед за автором отстраняясь от них. В-третьих, сходство физических позиций автора и рассказчика обуславливает и слитность их идеологических точек зрения. Объективированное, на первый взгляд, повествование рассказчика то и дело взламывается его субъективными оценками: «Из корзиночки товарищ Лайтис достал атласное одеяло, стеганное мамиными руками. И подушечку и одеяло товарищ Лайтис отнес в зимнюю церковь.

И все...

Надо ли говорить?

Надо ли говорить о том, что было все так же просто, как стакан чая? – Товарищ Лайтис мечтал о скрипке, и никакой скрипки не было. Товарищ Каррик принес с собой спотыкача» [10, с. 126 – 127]. Позиция рассказчика проступает и в риторическом вопросе «Надо ли говорить?», и в сравнении простоты последующего адюльтера со стаканом чая, и в контрастном столкновении в одном смысловом ряду скрипки и самогона.

Идеологическая точка зрения рассказчика имеет многообразные формы выражения: она может проступать в риторических вопросах, намеренном сближении контрастных по смыслу слов (как в приведенном выше отрывке), она может иметь форму лаконичного комментария («В павильоне сидели коммунисты в кожаных куртках и поили барышень чаем с ландрином (барышни всегда были и будут интерполичны)» [10, с. 121]) или развернутого философско-лирического отступления: «Была у России такая эпоха, черт его знает, как назвать эту эпоху! – когда и России-то собственно не было, а было некое бесконечное, в зное засохшее пространство» [10, с. 52]. Общим между этими формами является то, что они всегда находятся в одной плоскости с идеологической точкой зрения самого автора.

Отношения между позициями автора и рассказчика в орнаментальной прозе всегда однонаправлены. Рассказчик здесь по сути становится условной стилистической маской автора, принимая на себя функции последнего. Это проявляется прежде всего в том, что рассказчик передает мысли героев, смотрит на мир их глазами и, следовательно, обладает «всезнанием» автора, характерным для книжно-литературного повествования. В классическом же сказе рассказчик, по верному наблюдению В. Д. Левина, «оказывается заметно ограниченным в своей «осведомленности» о событиях, которым он сам не был свидетелем, о внутреннем мире героев и т.д.» [6, с. 39].

Однонаправленность отношений между автором и рассказчиком не является существенным отличием орнаментального сказа от сказа классического, где также могут совпадать позиции автора и сказителя. Более принципиальное значение имеет ограничение в орнаментальном сказе той свободы, которой обладает рассказчик сказа классического. В орнаментальном же сказе Пильняка свобода героя и рассказчика как самостоятельных субъектов речи становится весьма условной и относительной: на их слово накладываются авторские орнаментальные приемы, в их голосах явственно слышатся интонации, говор автора, что создает особый тип рассказчика – интеллектуального. Это качество орнаментальной прозы соотносится с традиционным литературным повествованием, организуемым всеведущим автором, а не низовым рассказчиком.

В прозе 20-х гг. были предприняты попытки внедрить в орнаментальный сказ «низового» рассказчика, однако под воздействием орнаментального поля образ такого «сказителя» оказался максимально приближен к автору, его собственное слово растворялось в прямом авторском слове. В этом отношении показательна повесть Л. Леонова «Петушихинский пролом» (1922). На содержательно-субъектном уровне повести можно выделить рассказчиков двух типов. Главы о настоящем села Петушиха организуются, казалось бы, «низовым» рассказчиком, находящимся внутри изображаемой среды. Об этом свидетельствуют и особенности обиходно-разговорного крестьянского словоупотребления («На голову крендель трехфунтовый напялив, масленую рожу выставив из холстинного шалаша» [8, с. 178]), и специфическая точка зрения на мир, обобщающая духовный и практический опыт жителей Петушихи («Дадено Савостьяну не храпеть никогда. Знамые люди сказывали: у кого в сердечнике щель, тот не храпит, – щель мешает» [8, с. 184]).

Однако заявка на нелитературный, «низовой» тон «сказителя» не становится последовательно выдержанной. Нелитературная речь рассказчика очень часто меняет свои разговорные «регистры» и становится по-орнаментальному вычурной, напевной и подчеркнута литературной. Следствие этого – явный диссонанс речи рассказчика с просторечием, наполняющим реплики персонажей: «...Есть и еще в Петушихе люди, заплелось в острый жгут племя человека Петухова, смешались кумовья с деверями, золовки с невестками, добрый все народ – а попроси под окошком водицы умирающий, скажет Аннушка та же:

– Не знаем мы ничево. Пил один надысь, да ковш стянул» [8, с. 172] Этот фрагмент построен не только на смысловом

противопоставлении «добрый – жадный», но и на контрасте между подчеркнуто нелитературным «объектным» (по терминологии М. Бахтина) словом Аннушки и поданным как чужое (по отношению к автору) словом рассказчика. Однако известная «интеллектуальность» речи последнего свидетельствует о том, что рассказчик здесь – не более чем одна из стилевых масок автора, которая то и дело спадает с лица сказителя: сквозь голос рассказчика прорывается прямое авторское слово в виде лирических восклицаний, метафорических инверсированных описаний, выполненных в стиле Ремизова и Пильняка.

Рассказчик второго типа организует повествование глав повести о прошлом села. Это сказочник, через мистические видения которого читатель знакомится с легендой о святом Пафнутии. Язык этих глав архаичен, а стиль то торжественно приподнят, ориентирован на библейскую тональность, то прямо соотносится с поэтикой русской народной сказки. Как и в главах о настоящем Петушихи, в легенде о Пафнутии находит прямое выражение авторское слово. Особенности функционирования слова автора в том и другом случае оказываются различными. В эпизодах о настоящем авторский голос призван приподнять тон повествования, переместить его в символично-метафорический план: «А небо распростирается синей степью над головами, и по той степи летит, звеня серебряной подковой, свирепого Ильи гривастый конь...» [8, с. 178]. А в главах о Пафнутии авторское слово стремится соотнести метафорический и символический план этих фрагментов с реальностью современной Петушихи. Обычно желаемого эффекта автор добивается изнутри разрушая сказочную поэтику. Так, уже в первой главе, представляющей сказочно-поэтический образ Пафнутия («Ходил раз один этакий старичок-моховичок за мшарины» [8, с. 170]), появляется собственно-авторский голос, чуть ли не на полуслове обрывающий сказочника репликами реально-бытового характера: «Так и стала быть Петушиха тут – семь дворов, пять ворот, из подворотен дым идет. Источены были сильно петушихинские избенки осенними ветрами да зубастыми напастями» [8, с. 171]. Авторское слово, как видим, цементирует все повествование «Петушихинского пролома», сближая сказочно-мифологический и реально-бытовой планы произведения путем «снижения» одного и «возвышения» другого.

«Петушихинский пролом» представляет собой своеобразный синтез притчи и сказа. Этот синтез имеет сугубо орнаментальную природу: авторская интенция формирует сильное орнаментальное поле, доминирующее в обоих пластах повествования. Голос автора не

только постоянно звучит наряду со словом обоих рассказчиков, но и накладывается на их высказывания, что разрушает цельность речевого образа «низового» сказителя: последний начинает говорить в речевой манере, не свойственной его социальной среде. Поэтому «низовой» рассказчик в пределах орнаментального сказа теряет свою органичность, приобретая многие свойства рассказчика интеллектуального.

Таким образом, сближение орнаментального и сказового повествования происходит не на композиционно-стилистическом уровне, а на уровне субъектно-пространственной организации художественного произведения. События в орнаментальном сказе часто изображаются в субъективном восприятии рассказчика, который, вместе с тем, является не самоценным персонажем, как в классическом сказе, а одной из повествовательных масок автора. С этим связана неорганичность синтеза сказового и орнаментального повествования: установка на сказовость вступала в противоречие с книжностью самого исполнения, дистанция между «чужим» словом и авторским последовательно не выдерживалась. Следствие этого – непродуктивность синтеза орнаментального и сказового повествования: уже во второй трети 20-х годов традиционные формы социально-бытового сказа (произведения М. Зощенко, М. Шолохова, Л. Леонова, Вяч. Шишкова, Вс. Иванова, А. Неверова и др.) вытесняют орнаментальный сказ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахматова Г. Н. Концептуальность орнаментального стиля русской прозы I четверти XX века / Бахматова Г. Н. // Научн. докл. высш. школы. Филол. науки. – 1979. – № 5. – С.10 – 17.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / Бахтин М. М. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
3. Горбачев Г. О творчестве Бабеля и по поводу него / Горбачев Г. // Звезда. – 1925. – № 4. – С. 280 – 294.
4. Драгомирецкая Н. В. Стилевые искания в ранней советской прозе / Драгомирецкая Н. В. // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении: Стиль. Произведение. Литературное развитие. – М. : Наука, 1965. – С. 125 – 172.
5. Кожевникова Н. А. О типах повествования в советской прозе / Кожевникова Н. А. // Вопросы языка современной русской литературы. – М. : Наука, 1971. – С. 97 – 164.

6. Левин В. Д. Литературный язык и художественное повествование / Левин В. Д. // Вопросы языка современной русской литературы. – М.: Наука, 1971. – С.9 – 96.

7. Лежнев А. Литература революционного десятилетия : 1917–1927 / Лежнев А., Горбов Д. – Харьков : Пролетарий, 1929. – 161 с.

8. Леонов Л. М. Собр. соч. : В 10 т. / Леонов Л. М. - Т. 1 – М. : Худож. лит., 1981. – 500 с.

9. Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого / Новиков Л. А. – М. : Наука, 1990. – 185 с.

10. Пильняк Б. Избранные произведения / Пильняк Б. – Л. : Худож. лит., 1979. – 703 с.

11. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Тынянов Ю. Н. – М. : Наука, 1977. – 575 с.

12. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля : Повествовательная проза и лирика / Чичерин А. В. – М. : Худож. лит., 1985. – 447 с.

13. Эйхенбаум Б. М. О литературе : Работы разных лет / Эйхенбаум Б. М. – М. : Сов. писатель, 1987. – 541 с.

У статті досліджено синтез сказового та орнаментального нарративу, наслідком якого стало виникнення орнаментального сказу в російській літературі на початку 20-х років ХХ ст. На основі аналізу творів Б. Пільняка та Л. Леонова зроблено висновок, що основою цього синтезу стали особливості суб'єктної організації орнаментального та сказового нарративу.

*Комаров С. А.
(г. Харьков)*

ТЕМАТИЧЕСКИЙ СПЕКТР ОЧЕРКОВ М. Е. КОЛЬЦОВА

*Работа выполнена при поддержке гранта № 174 Гр/352-09
Международного Фонда «Русский мир» (Москва).*

Творчество Михаила Кольцова, выдающегося советского журналиста 1920-30-х годов, оказало значительное влияние на развитие русской публицистики ХХ века. Литературная деятельность писателя по-прежнему вызывает интерес и, на наш взгляд, заслуживает права на изучение, но требует переосмысления в условиях новой политической и эстетической ситуации, когда подвергаются жесткой, хотя и во многом справедливой, критике или вообще отвергаются художественные достоинства многих

произведений русской литературы советского периода, кардинально переосмысливается методология советской науки. Искренняя приверженность Кольцова идеалам социалистического государства, в полной мере проявившаяся в его творчестве, не вызывает сомнений. Веря в справедливость советской власти и необходимость построения демократического государства, журналист не только воспевал новый строй, но и боролся с его недостатками и просчетами, особенно ярко это проявилось в его сатирических фельетонах. Не менее важной составляющей разножанрового наследия советского писателя является очерковая проза. Советские исследователи Б. Вережкин [1], А. Рубашкин [6], А. Жуйкова [2] в своих работах касались и этой стороны творчества автора, но довольно односторонне, находя только безусловные идеологические достоинства, особенно в тех очерках, где пафос авторской солидарности с большевистской властью и открытой критики всех и вся, что ей противоречило, лежал на поверхности. Данная статья представляет собой попытку определения основных тем очерковой прозы Кольцова и, по возможности, объективной их оценки.

В современной науке о литературе до сих пор не определены четкие границы жанра очерка. Традиционно считается, что очерк соединяет в себе особенности художественной литературы и публицистики, в нем излагаются и анализируются реальные факты и явления общественной жизни, как правило, в сопровождении прямого истолкования их автором. Основную роль в очерке играет описательность, причем фактического характера, в текст могут вводиться дискуссионные рассуждения, научные обобщения, иногда – статистический материал. Не связанный необходимостью наглядно, в образной форме показывать развитие действия, автор очерка часто вмешивается в ход описываемых событий от первого лица. Это дает очеркисту возможность более свободной группировки материала, возможность многообразных сопоставлений, аналогий и выводов [3], [7]. Все указанные признаки очерка находят воплощение в образцах этого жанра у Кольцова. Критики подчеркивают в них (кроме такой отличительной черты очерка, как стремление к исследованию того или иного факта, явления, личности) жанровую близость к фельетону и даже называют многие кольцовские произведения «очерками-фельетонами» [1, 6]. Сатирическая нотка проявляется в двух основных модификациях очерков Кольцова – исторических и документальных (последние, в свою очередь, можно разделить на путевые, «портретные», очерки-памфлеты, очерки-репортажи).

Одна из основных тем исторических очерков Кольцова –

революции 1917 года. Будучи не только очевидцем, но и непосредственным участником как февральских, так и октябрьских событий в Петрограде, автор во многих очерках этой разновидности касается данной проблемы. Наиболее показательны в данном отношении: «Февральский март» (1920), «Октябрь» (1921-1926), «Далекие следы» (1925–1927), «Великое нетерпение» (1927). В первых двух из названных очерков соблюдена единая структурная схема. «Февральский март» начинается с описания суровой природы и обстановки в северной столице в дни февральской революции: темень, беспорядочные выстрелы, пронсящиеся по улицам грузовики, полные шумным народом. В очерке «Октябрь» образными средствами передается атмосфера подготовки к перевороту. И в том и в другом произведении показывается толпа простых людей, собравшихся у зданий: Таврического дворца – в «...марте» и Смольного – в «Октябре». Рассказчик сравнивает указанные дворцы до и после революции, таким образом добавляя яркие краски в картины революции. Спокойной и неторопливой, в подтексте – закоснелой, прогнившей, как и вся Россия до 1917 года в восприятии автора, передана атмосфера этих зданий. Теперь же всюду движение, энергия, которая, по твердому убеждению писателя, так необходима стране, пронизывает эти центры революционных перипетий в Петрограде. Далее в очерках даются зарисовки с элементами диалогов, дополняющие атмосферу преобразований, охватившую Россию. Участниками этих сцен, происходящих как на улицах, так и в самих дворцах, выступают как простой восставший люд, так и реальные деятели революции и представители русской интеллигенции (А. М. Горький, Г. А. Лопатина, Л. Н. Андреева). «Февральский март» представляет читателю картину митинга в Таврическом, действующими лицами которого являются М. В. Родзянко, П. Н. Милюков, А. Ф. Керенский. Кольцов подчеркивает определяющую роль народа в февральской революции, а ее вождей называет «легкими щепками в бурном беге потока», водопада, который бьет дальше, тащит вперед, кружит, приподнимает и бросает в прах» [4, с. 30]. Слышны в очерках и народные интонации, безусловно стилизованные и нарочито подчеркивающие общий пафос произведений – уверенность автора в необходимости и справедливости революций, его пробольшевистский настрой. Также в текст очерков автор вкрапляет элементы хроники событий, таким образом расширяя реальный исторический контекст. Эти первые исторические очерки Кольцова еще не конца пронизаны тоном непререкаемой и единственной правоты большевистской власти. В

них, безусловно, слышны отголоски подобной идеологичности, но общая направленность произведений, все-таки, по большей мере нейтральная. Февральская революция названа автором «самой странной в мире... рожденной без плана, организации и без вождей» [4, с. 31], роль большевиков в ней вообще не освещена. В «Октябре» деятельность Временного правительства никак не оценивается, равно как и не выпячивается казалось бы априори позитивная роль ленинской партии.

Субъективность и тенденциозность Кольцова в оценках исторических событий, диктуемая политическим моментом, усиливается в его более поздних очерках. В частности, в «Далеких следах» критика перипетий Февральской революции более открытая, чем в «Февральском марте». Высмеивается всеобщий оптимизм, эйфория, охватившая разные слои населения (интеллигенцию, военных, мещан), демагогия о «великой бескровной революции» [4, с. 87]. А в «Великом нетерпении» изображаются и комментируются события между двумя революциями 1917 года. Центральное место в проблемно-композиционной структуре произведения занимает описание июльского кризиса, положившего конец установленному Февралем двоевластию. Это событие также описывается односторонне: автор, где только возможно, подчеркивает негативную роль Временного правительства в развитии революции и, напротив, старается «воспеть» большевиков. Советский публицист, спустя десять лет после описываемых событий, дает открыто обвинительную характеристику политических противников ленинской партии: «Меньшевики и эсеры выслали в июльские дни против трудящихся броневики. Это был их ответ на порыв революционного Петрограда глотнуть свежего воздуха в невыносимой духоте. Авантюристы, проходимцы, пенкосниматели в чесучовых пиджаках, напрягшись изо всех сил спасли буржуазию...» [4, с. 192], и тут же замечает, что их поражение было неизбежно, как неизбежна была победа большевиков.

Непосредственно с революционной тематикой в очерках Кольцова связан вопрос о роли личности в истории. Он раскрывается, прежде всего, в очерках-портретах. Здесь бросается в глаза четкое различие в пафосе портретных характеристик известных людей. С одной стороны, хвалебные, даже апологетические, зарисовки о большевистских деятелях революции: В. И. Ленине («Бремя победы» (1920), «Жена. Сестра» (1924), «Человек из будущего» (1928)), Ф. Э. Дзержинском («Эталон» (1928)), А. В. Луначарском («Внутренне счастливый» (1936)); примыкающие к ним, также пропагандистские, очерки о советских, безоговорочно

поддерживавших политику компартии, и зарубежных, воодушевленных масштабом происходящих в России перемен, писателях: Максиме Горьком («Что значит быть писателем» (1932), «Народный великан» (1936)), Николае Островском («Мужество» (1935)), Анри Барбюсе («Три встречи» (1936), Ромене Роллане (одноименный очерк 1934 года). С другой – обличительные, разоблачающие опусы о «врагах» большевистской власти: последнем русском императоре («Николай» (1924)), министре царского правительства Б. В. Штюрмере («Сановник с бородой» (1928)), президенте Франции Р. Пуанкаре («Пуанкаре-война» (1930)), первом после Германии в советской России У. Брокдорфе-Ранцау («Старый граф» (1932)), главнокомандующем добровольческой гвардии А. И. Деникине («Крестный путь» (1934) и др.

Среди очерков-портретов последней категории выделяется повествование о Николае II. Очерк «Николай» интересен, прежде всего, авторской предвзятостью в подборе фактов, документов, свидетельств, в результате которой создается негативный портрет царя. Кольцов, в основном, сосредоточивает внимание на последних днях его власти, хронике его отречения, но касается и той поры жизни, когда он был еще только наследником престола. Публицист приводит выдержки из дневника Николая Романова, рисующие будущего властителя империи исключительно как человека ленивого, духовно ограниченного, неспособного на самостоятельность решений, и сравнивает его с «прапорщиком из неприличных анекдотов». В то же время, воспоминания приближенных лиц государя и некоторые документы уже февраля 1917 года показывают, что Николай II «отрекся после решительной и стойкой борьбы» [4, с. 66], он долго сопротивлялся уговорам министров отдать власть. Поражает свои цинизмом финал очерка – автор приводит телеграмму одного из министров колчаковского правительства о результатах «обследования» обстоятельств и места казни царской семьи, в которой говорится, что в кучке пепла были найдено несколько металлических аксессуаров и палец «породистой руки». «Это все. От Николая. От Романовых. От символа, которым увенчался трехсотлетний порядок невыносимого угнетения в великой стране... кто в России вспомнит о кучке пепла под Екатеринбургом? Кто задумается о Николае? Никто. О ком вспоминать? О том, кого не было?» [4, с. 69], – резюмирует Кольцов, не выражая элементарного человеческого сочувствия – ведь был убит не только ненавидимый большевиками монарх, но и ни в чем не повинные дети.

Еще одна тема очерков Кольцова – достижения властей в деле

строительства нового, социалистического общества. Советская действительность становится объектом пристального изучения журналиста во многих произведениях. Как известно, в фельетонах автор резко высмеивал явления бюрократизма и обывательщины, не исчезнувшие с приходом большевиков. В очерках же он старался подчеркнуть преимущества послереволюционной реальности, обрисовать картину преобразований в промышленности, сельском хозяйстве, культуре, воспеть «победы трудового народа». Зарисовки, изображающие темпы индустриализации («Только одна страница» (1930), «На советской Ривьере» (1934), «Простые чудеса» (1935)), процесс коллективизации («Черная земля» (1931), «Действующие лица» (1931), «Крепость в степи» (1932)), наполнены оптимизмом, восхищением тружениками, прославлением роли партии. При чтении этих откровенных агиток создается впечатление, что едкий сатирик Кольцов периодически утрачивает свое острое зрение.

Кольцов стоял у истоков такой оригинальной разновидности журналистской прозы, как очерк-репортаж. Самые яркие и известные образцы этого жанра: «Три дня в такси» (1934), «Семь дней в классе» (1935), «В загсе» (1936). В них переданы своеобразные эксперименты писателя, когда он сам садился за баранку такси, становился классным руководителем одной из московских школ или работником загса. Цель такого опыта – увидеть жизнь изнутри и исследовать ее лично, не просто взять интервью у представителя той или иной профессии. Примыкает к репортажной линии кольцовских очерков произведение с красноречивым названием «В норе у зверя» (1932), описывающее уже не советскую действительность. Под видом французского журналиста Кольцов проникает в «парижский штаб контрреволюционной русской белогвардейщины» [1, с. 68], где берет интервью у генерала П.Н. Шатилова о положении русской эмиграции в столице Франции. Пафос очерка вполне традиционный для советского очеркиста, исследующего «сущность врага» – разоблачающий и обличительный, ни о каком стремлении дать объективную оценку увиденному и услышанному не может быть и речи.

Особую часть очерковой прозы Кольцова составляют путевые записи, зарубежные очерки, написанные на основе впечатлений от его многочисленных поездок в различные страны Европы и Америку. Наиболее примечательные из них: «Летом в Америке хорошо» (1925), «Стачка в тумане» (1926), «Орлы и люди» (1927), «Женева – город мира» (1932), «Испанская весна» (1933), «Гамлет хочет торговать» (1935). Основные темы этих произведений – осуждение и тотальная

критика повседневных реалий и политики «буржуазного Запада»; изображение жизни «угнетенного рабочего класса» в капиталистических странах и рост «революционного самосознания» в его среде. Главный прием – «внутреннее столкновение материала» [6, с. 134], т. е. поиск и изображение разного рода контрастов, типичных, по твердому убеждению автора, в западных странах. Такая политическая направленность позволила исследователям кольцовской публицистики определить их жанровую принадлежность как очерк-памфлет [1, 7].

Тематика очерковой прозы Михаила Кольцова довольно обширна и, в основном, соотносится с той или иной разновидностью данного публицистического жанра. В исторических очерках автор чаще всего обращается к изображению революционных событий 1917 года, поворотного момента русской истории; в очерках-портретах – пытается раскрыть роль личности в историческом процессе; в путевых очерках и очерках-репортажах – исследует советскую действительность; в очерках-памфлетах – подвергает жесткой критике реалии жизни «капиталистического Запада». Пафос кольцовских характеристик событий прошлого и настоящего, портретов политических и культурных деятелей, описаний жизни в СССР и за его пределами откровенно тенденциозный. Эта предвзятость и односторонность писателя проявляется не только на уровне идейного содержания произведений, но и в их преимущественно плакатном стиле. Анализ причин подобной ангажированности советского журналиста, с одной стороны, и особенностей жанровых характеристик его очерков, с другой, составляет перспективы дальнейшего исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веревкин Б. П. М. Е. Кольцов / Б. П. Веревкин. – М. : Мысль, 1977. – 110 с.
2. Жуйкова А. К. Михаил Кольцов – фельетонист / А. К. Жуйкова. – Саратов, 1962. – 75 с.
3. Кузнецов И. В. История отечественной журналистики (1917–2000) / И. В. Кузнецов. – М. : Флинта, 2008. – 640 с.
4. Кольцов М. Избранные произведения: В 3 т. / М. Кольцов. – М. : Гос. изд-во худ. литературы, 1957. – Т. 1 : Фельетоны и очерки. – 1957. – 596 с.
5. Кольцов М. Избранные произведения: в 3 т. / М. Кольцов. – М. : Гос. изд-во худож. литературы, 1957. – Т. 2 : Зарубежные очерки. – 1957. – 368 с.

6. Рубашкин А. Михаил Кольцов / А. Рубашкин. – Л. : Художественная литература, 1971. – 208 с.

7. Скороходов Г. Михаил Кольцов / Г. Скороходов. – М. : Мысль, 1959. – 196 с.

У статті окреслюється коло тем нарисової прози видатного публіциста 1920–30-х років Михайла Кольцова. На матеріалі окремих зразків різних жанрових модифікацій нарису висвітлюються особливості зображення історичних подій та постатей, реалій післяреволюційної епохи. Автор звертає увагу на відкриті тенденційність описів та коментарів подій, портретів політичних та культурних діячів, картин радянської та західної дійсності в нарисах М. Кольцова та робить спробу об'єктивного дослідження проблеми.

Белоконь Н. А.

(м. Горлівка)

МАРГІНАЛЬНІСТЬ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ ст.

Увага до зазначеної проблеми обумовлена загостреним інтересом письменників до людини та її стосунків з суспільством, до людини, яка мешкає на зламі ХХ століття. Сучасна російська література з особливим інтересом розмірковує про долю людини з народу, про її роль у суспільстві. Звертаючи увагу на загальне, універсальне пізнання світу і людини, письменники співвідносять долю героїв з глобальними ситуаціями століття, у конкретному психологічному стані намагаються знайти відображення закономірностей історичного та космічного буття людини. Тому не випадково в літературі з'являється такий тип героя, як маргінальний герой.

Мета даної статті – розглянути особливість поняття *маргінальність* у російській літературі ХХ століття на прикладі п'єси О. Вампілова „Минулого літа у Чулімську”.

Оскільки об'єктом статті є одна з модифікацій особи – маргінальна, то необхідно виявити деякі її гносеологічні аспекти. Маргінальність (позднелат. *marginalis* що знаходиться на краю, від лат. *marginis* - край, межа) – це соціологічне поняття, що означає проміжність, «прикордонність положення» людини між якими-небудь соціальними групами, що накладає визначну дію на його психіку. Цей термін введено американським соціологом Ф. Парком, який позначав цим поняттям положення мулатів і вважав, що «маргінальна особа» володіє рядом характерних рис: турботою, агресивністю,

честолюбством, чутливістю, обмеженістю, егоцентричністю. Словник іноземних слів пояснює, що латинське «margo» означає «край», так називають поле ділового документа або комерційного листа, а помітки і заголовки на полях книг називаються маргінальними. Міфологічний словник і словник античності посилають до літературного матеріалу. Збереглися фрагменти старогрецької поеми «Маргіт», яку начебто написав Гомер. В назві винесено ім'я сатиричного персонажа, «незграбного, нетямущого», «упевненого в своїй розумовій перевазі дурня». Звертає увагу не скільки звуковий, скільки смисловий збіг (маргіт –margo, marginalis), вказуючий на бокове, «навкруги межі» розташування записів, знаків, або фігур, що розходяться з основним текстом.

Науковим осмисленням поняття «маргінальна людина» займаються соціологи, особливо американські серед яких необхідно відмітити Ф. Парка, Ф. Мертона, Р. Парсонса. Наше соціологічне знання поки не спирається на академічні дослідження, але окремі роботи вже існують.

Одним з визначень маргінальності пропонує О. Старих. Пояснюючи поняття маргінальності, звертає увагу на те, що термін маргінальність служить для визначення і позначення прикордонності, периферійності або проміжності по відношенню до яких-небудь соціальних спільностей (національних, класових, культурних). Маргінал, просто кажучи, – «проміжна людина». Класична фігура маргінала в літературі ХХ століття – людина, що прийшла з села в місто у пошуках роботи: вже не селянин, ще не робочий; норми сільської субкультури вже підірвані, міська культура не засвоєна. Головна ознака маргінальності, а точніше маргіналізації – розрив соціальних зв'язків, причому в «класичному випадку» послідовно рвуться економічні, соціальні і духовні зв'язки. При підключенні маргінала в нову соціальну спільність ці зв'язки в тій же послідовності і встановлюються, причому встановлення соціальних і духовних зв'язків, як правило, сильно відстає від встановлення зв'язків економічних.

Глобальні соціально-історичні катаклізми останнього століття, криза класичного гуманізму викинули людство за межі проміжних просторів, де воно звикло переміщатися. Людина, кинута на поверхню, – ключові поняття у філософії М. Бердяєва, як пояснення насильницької маргіналізації, що наздогнала європейців за визнання абсурдності і кінцівки світопорядку. Бердяєв робить акцент на відкинутості людини зі світу і його приреченості:

- це робить долю людини безвихідною і знаменує кризу

філософської думки, але саме безвихідність примушує шукати виходу в глибоку реальність, всесвітнього цілого, скоюючи самостійно акт волі і думки. Але викинутому з контексту загальнолюдської свідомості і загальносвітового духу, людині легко заплутатися: він хоче неогуманізму, підкреслював Н. Бердяєв, а йде до тоталітаризму, жадає свободи, а ставати рабом не тільки зовнішнього світу, але і самого себе, своєї низької природи.

Слід зазначити, що в російському літературознавстві з'явилося перше дослідження за проблемою маргінальної людини. Йдеться про роботу А. Газізової «Принципи зображення маргінальної людини в російській філософській прозі 60–80-х років двадцятого століття: досвід типологічного аналізу». В ній підкреслюється, що російська філософія, а саме філософська проза 60–80-х років двадцятого століття, розмірковуючи про долю народного характеру в новому часі, звернула увагу на маргінала і віднеслася до нього зі всією серйозністю, з'єднавши в погляді на нього критичність і довір'я. Зображаючи його, вона врахувала досвід творчості пізнього Л. М. Толстого і Ф. М. Достоєвського, що написали книги про людину на узбіччі, в прикордонному просторі між соціальними прошарками, у владі «проміжних відчуттів» і відносин, в ситуації духовної кризи. Літературна традиція дала прозі інструментарій для втілення маргінального типу і уберегла від негативної оцінки народний характер.

Таким чином, наші гуманітарні науки перейшли від констатації того факту, що без маргінальної людини наша література не має завершеної типології людських характерів, до конкретного аналізу цього явища. Визначимо типологію маргіналів на прикладі п'єси О. Вампілова „Минулого літа у Чулімську”. Хоча творчість відомого драматурга О. Вампілова, вельми сприятлива в цьому плані, у сучасному літературознавстві залишається практично не дослідженою.

Слід зазначити, що розвиток філософських ідей про людину з нових позицій і осмислення образу людини в 60–70-і роки в літературі відбувався паралельно. Цей факт розвитку науки дає нам право судити про ті або інші явища, описані автором, в світлі філософських досліджень. Але необхідно відзначити і те, що, наприклад, ідеї М. Мамардашвілі проникали до нас і розвивалися самим філософом поступово, крок за кроком, тоді як Олександр Вампілов стрімко уривається в театральний світ з своєю ідеєю маргінальної людини і

всупереч всьому розкриває її сутність.

У героїв Вампілова, при контакті людей їх «поля» між людськими головами» схрещуються і будь-яка комунікація, що вдалася: любов, акт розуміння і багато іншого, що реалізувалося, інше – все це припускає деяке злиття, вкладення одних станів в інші.

Спробуємо розібратися, що є результатом таких перехрещень і зіткнень свідомостей різних людей. Або, як формує цей момент М. Мамардашвілі, яким чином одне знаходить інше, споріднене йому і не оминає його, а іноді оминає, що теж викликає інтерес. Зіткнення героїв п'єси Валентини з Шамановим дає результат – відродження, «пробудження» особи головного героя, тоді як пара Пашка-Валентина мала у результаті знак негативний. Можна вважати, що Шаманова пробуджує кохання юної Валентини. Але з розмови героїв видно, що Шаманов ще не прокинувся, не прийшов до тями, душа його не відкрита для почуттів. Вивести героя з сну може не пристрасть Кашкіної, не кохання Валентини, а почуття стида і принизливості. Коли Пашка заборонив йому торкатися Валентини, Шаманов пригадує, що така ситуація з ним вже траплялася по відношенню законності і права. Тобто ми приходимо до висновку, що є щось об'єднуюче Шаманова і Валентину, і в теж час, це ж і відрізняє їх від інших дійових осіб п'єси. Це щось і є той маргіналізм, який властивий і Шаманову і Валентині, але різний тип маргінальності дозволяє нам бачити Валентину в іншому світлі, ніж Шаманова.

Виходячи з концепції М. Мамардашвілі, свідомість є явище моральне. Морально те, що безкорисливо і безпричинно. Валентина – втілення моральних принципів О. Вампілова. «Адже совість вона не «чому»? Вона, навпаки, «обрубує» ланцюг причинних аргументів. Ми говоримо не «чому», а «по совісті».

Чинник високої моралі, «чисто» совість – один з основних складових особи для О. Вампілова. Для нього вічні і позачасові поняття, такі як борг, справедливість і т.п., тобто те, що існує «завжди виходять» на перший план і визначають саму особу. Можна сказати, що для О.Вампілова прагнення до добра означає і те, що потрібно вже бути добрим. Звичайно, навряд чи герой О.Вампілова Шаманов замислювався над цими філософськими дослідженнями. Його поведінка була цілком обумовлена його внутрішнім «я», тим, що було закладене в ньому самою природою. Він володів тією здатністю, завдяки якій зумів розірвати зв'язок розуміння. Він сприймається нами не як простий обиватель, а через призму певних подій і обставин,

тобто Шаманов відзначений окремо, і саме дає нам право рахувати його маргіналом особливого типу, оскільки без цієї відміченості окремо Шаманов би не був сприйнятий як особа.

Шаманов, схоже «втратив» свою душу. Герой постає перед проблемою «значення життя», протесту проти несправедливості, проти безглуздя страждань, переживання болісних сумнівів при ухваленні життєво важливих рішень. Він не випадково з'являється у Чулімську. Як пояснює колишня знайома «Что ж, деревня, говорят, успокаивает, он правильно сделал, что туда поехал» [2, с. 327]. Він до останнього був впевнений в тому, що не поїде на суд і не буде свідчити як людина, яка займалася цією справою. Але в останню мить герой змінює своє рішення «...В город. Да, хочу выступить на суде. Да, завтра. Нет, я решил ехать...Нет, я поеду...Мне это надо. И не мне одному...» [2, с. 376].

Стан апатії і відчуження героя від себе самого нагадує хворобу або клінічну смерть. Герой носить прізвище Шаманов, а шамани завжди були провідниками душ в сновидіннях і смерті, володіючи особливістю роду, обраністю: тільки вони вміли відправляти свою душу в подорожі по вертикальному космічному шляху. Можливо, цей «шаман», захворівши, забув своє ремесло і не знає, як повернути свою душу в її земне вмістище. В цьому йому допомагає Валентина.

Смак до життя повернено Володимир Шаманову. Закінчувався період «духовної сплячки» і метань в повній невизначеності існування, відображений в «подорожах» вгору – вниз по сходам, провідним до мезоніну. Сходи – символ невизначеності, випадковості, страху, переходу до кульмінацій, вирішальних поворотів в житті людини. Перед нами упередметнена модель цього життя, що протікає на площі (трактир – чайна) в суєті і розбратах недалеко від раю (палісадник – сад), якого ніхто не помічає. А якщо трапляється на шляху – його руйнують – Чулімський палісадник – віддзеркалення того ідеального існування світу, яке відкривається людині, що живе в гармонії з природою і власною совістю.

Палісадник, який оберігається Валентиною, розташований перед старовинним будинком, колишній власник якого все життя його перебудовував, боячись, що збудеться прогноз ворожки і він помре, як тільки будинок добудується. Поки людина жива, він повинен будувати будинки, ростити сади, формувати з хаосу космос всесвіту. В це примушує повірити Валентина Шаманова. Він єдиний з чулімців, хто обходить палісадник стороною. Владимир допомагає Валентині налагодити хвіртку (двері – брами в інше життя), і з цієї миті починається процес його перетворення. Отже, ми бачимо, що тільки

Валентина може бути причетна до змін, тільки вона може вивести Чулімськ з хворобливого стану відчуження. Вона єдина, хто має надію на те, що жителі Чулімську не втратили моральність і своє коріння остаточно.

Цікавий і той момент, що М. Мамардашвілі утверджує, що людина як істота, володіюча яким-небудь природним чином даними йому певними властивостями, не є для філософії предметом або об'єктом дослідження. Об'єктом дослідження є завжди не уявна людина, а та можлива людина, яка може скрутити на якийсь час, стати свого роду символом. Таку людину дав нам О. Вампілов, тонко помітивши і уловивши появу, зародження типів таких людей в суспільстві. Майже всі дійові особи п'єси належать до цього типу, але є різними його варіантами.

Свою останню п'єсу Вампілов спочатку назвав «Валентина», але в остаточному варіанті дав їй, на перший погляд, дивну назву, що відповідає швидше оповідному, ніж драматичному жанру – «Минулого літа в Чулімську». Але зробив він це не випадково. За цим «минулого літа» було абсолютно інше осмислення п'єси, її конфлікту, її взаємодії з глядачем. П'єса розказувала про випадок, який відбувся минулого літа в якомусь районному містечку Чулімську, тобто ми чуємо вже як би відлуння голосів, що відшуміли. Але і це відлуння – відгомін тих подій, які траплялися ще роком раніше в одному обласному центрі. Ці дві події нерозривно зв'язані як причина і наслідки.

Кожного разу, коли ми живемо, найважливіше і найістинніше вже позаду. Людина є така істота, яка частіше за все робить щось, коли вже надто пізно, коли все зчепилося і значення встановилося. І його потрібно пригадати. Ми згадуємо тільки те, що з нами відбувається. Можна пригадати тільки індивідуальне, тільки те, що випробував ціною платні. Про це і говорить символ спомину. Спробуємо визначити те, що дає нам право виділити Валентину з оточуючого її світу і відрізняє її від інших дійових осіб п'єси. На перший план, як нам здається, виступає індивідуальність героїні. Поняття індивідуальності має оригінальне трактування в статті Ю. Хабермаса, яка так і називається «Поняття індивідуальності». Спираючись на те, що грецький термін *ατομον* (неподільне) в мові філософії тотожний терміну індивідуальність і означає об'єкт, про який що-небудь може бути сказано, дослідник пропонує вважати індивідуальність одиничною істотою. Тобто для нас значення поняття «індивідуальність» полягатиме у своєрідності і одиничності об'єкту.

Так і Валентина для нас індивідуальність, оскільки ми відбираємо і визнаємо, ідентифікуємо серед безлічі інших об'єктів саме її. Своєю поведінкою, своїми вчинками, своїм мисленням і світосприйманням Валентина претендує на людину чужу своєму оточенню. «А почему ты не в городе? Твои сверстники все уже там». [2, с. 337] Вона в своїй свідомості на сходинку вище за своїх співвітчизників. «А разве всем надо уезжать?» [2, с. 337]. Етимологія імені героїні так само несе в собі особливе значення. Символічно те, що дівчину звать Валентина. Як відомо, ще в старовині люди давали один одному тільки осмислені імена, підкреслюючи цим перевагу або недоліки людини. О. Вампілов назвав свою героїню Валентина. В перекладі з латинської мови це ім'я означає «сильну», «здорову», «міцну». І дійсно, характеризуючи вампілівську героїню, багато дослідників вживають такі вирази як «сильна характером», «здорова цільна натура», «міцна духом». Образ Валентини навиває думки про величних російських жінок, в основі образу лежить світлий, «правильний» початок і безмежна доброта, широта натури. В той же час в її характер вплелася нота непохитної вимогливості, завзятості, майже фанатизму. Чи не можна назвати фанатизмом її дії? Ця завзятість проявляється коли Валентина намагається примусити місцевих жителів обходити палісадник. Палісадник стає в п'єсі втіленням світлого, «правильного» життєвого початку, який закладений в основі образу Валентини. Валентинина діяльність була протилежна логіці старої і мудрої людини. Героїні Вампілова важливо не те, як ходять люди, а то, як треба ходити. Її призначення в п'єсі символ правильності, символ «як повинно бути».

З часів стародавніх греків за людським виглядом закріплено три речі: вище благо, краса і істина. Тільки несучи в собі ці три речі, людина – особа. Що несе в собі Валентина у світлі цих трьох понять? Спробуємо розібратися. Як стверджує філософія, крім людського блага є вище благо, що є саме по собі формою, що володіє властивістю всіх філософських абстракцій. Ніщо не повинне визначатися за змістом. Борг є те, що є ним в даний момент і виводиться із загальних визначень. Поняття «вищого блага» є символом, оскільки не має споглядання, на якому воно могло б бути дозволено. Під це поняття не можна підставити ніякого конкретного предмету. Протилежною стороною вищого блага, його антиподом, на нашу думку, може бути буття.

Проблема Валентини, як маргінала усвідомленого, в тому, що вона зайняла позицію споглядальну і разом з тим соціально-активну.

Звичайно фольклорне дійство об'єднує сокральний шлюб, пошуки небесного нареченого і нареченої. У фіналі відбувається перетворення обох, скоюється істинний шлюб – воскресіння. Для Шаманова такою «небесною нареченою», є «як промінь світла через хмари», стає Валентина. Вона також, як і Шаманов, проходить обряд ініціації з елементами справжньої фізичної жертвності. Героїня визнає свого «небесного нареченого» першою, хоча на ньому лежить знак антигероя, допомагає йому скинути «личину», «вивернутися» (як в казці), повернути свій істинний вигляд і знов знайти себе і світ. У взаємостосунках Валентини і Володимира простежується стародавній сюжет міфу про Психею та Амура, використаний Аксаковим в «Червоній квіточці».

Як відомо, пізнавання і вибір «нареченого» – Валентина і «наречена» – Валентини, як лицаря і пані серця складала серцевину первісного ритуалу, що зберігся, на Валентинів день.

Символічно і те, що вона мріє посадити в палісаднику маки, які б заважали ходити людям навпростець. Існує стародавнє повір'я про ластівку, що збирає сік маку для повернення зору сліпонародженим. В контексті п'єси квітка маку стає символом духовного прозріння людини.

Поряд з Валентиною (в архотипі, по Юнгу, «мудрою дівою») з'являється «мудрий старик» Ілля Еремєєв. Образ Іллі проектується на образ Іллі Пророка (супроводжуючого в християнській міфології душі в рай), а також великого шамана і мудрого старика з російського і бурятського фольклору, наставляю чого людину на шлях. Прізвище його утворено від імені Еремей, яке можна звести до староеврейського Ієремія («Бог прославить») або до грецького Гермогену (Ермогену) – «присвяченому Гермесу». Посланник богів Гермес був в старогрецькій міфології провідником подорожніх (і людських душ). Одна з відомих фресок на стародавні міфологічні сюжети – «Гермес вводить Психею на Олімп». На свій духовний Олімп підіймається у фіналі п'єси Валентина, «вдихнувши» частину своєї душі у Шаманова. Вона нагадує Шаманову його першу любов, а він – перша любов Валентини. Перша любов, – писав О. Вампілов, – це не перша, не друга і не остання. Це любов, в яку ми як найбільше вклали самих себе, душу, коли душа у нас ще була.

Чи можна рахувати любов Валентини за вище благо? Почуття Валентини – це дитяча закоханість дівчини-школярки у дорослого чоловіка. Її кохання – це тихе, книжкове почуття, якому комфортно в

уявленні, але водночас і парадокс, який влучно підмітив автор, – признання Валентини закликає почуття її і Шаманова, але і виклик суспільству: «Все знають... Крім вас. Ви один здесь такой: вы слепой! ... Но не глухой же вы, правда же?» [2, с. 339].

Для самого О. Вампілова молодість і любов – це джерело духовної доблесті і етичного героїзму. Мотив юності і першої любові не втрачається у О. Вампілова протягом всієї його творчості, бо це такий стан людини, коли він по могутності і доброті майже рівний богу. Хтось з великих сказав: життя – це ціна, на якій потрібно грати так, щоб тобі аплодували. Олександр Вампілов створив таку сцену, на якій головну роль грає саме життя.

Гуманістична концепція О. Вампілова, яка формується з визнання цінності кожної окремої особи, обов'язково зауважує, що сама цінність особистості людини – в її історичному значенні і визнанні, що дозволяє розглянути концепцію особистості як основу художньої системи письменника.

Осмилення концепції особистості в творах О. Вампілова дозволяє побачити і оцінити місце письменника в ідейно-естетичних пошуках російської літератури другої половини ХХ століття. Воно визначається особливою увагою письменника до боротьби людини за дійсно духовну свободу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Самопознание / Опыт философской автобиографии / Бердяев Н. – М., 1991.
2. Вампилов А. Прошлым летом в Чулимске / Вампилов А. – М., 1974.
3. Газизова А. Принципы изображения маргинального человека в русской философской прозе 60-80-х годов двадцатого века : опыт типологического анализа / Газизова А. – М., 1991.
4. Гушанская Е. М. Александр Вампилов / Гушанская Е. М. – Л., 1990.
5. Мамардашвили М. К. Сознание как философская проблема / Мамардашвили М. К. // Вопросы философии. – 1990. – № 10.

В статье рассматривается проблема определения маргинальности как литературоведческой категории на примере пьесы современного драматурга А. Вампилова. Наиболее ярко маргинальный герой представлен в пьесе «Прошлым летом в Чулимске».

*Рубан А. А.
(г. Славянск)*

**ДВУПЛАНОВОСТЬ КАК СТРУКТУРНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ
КОМПОНЕНТ РОМАНА Ч. АЙТМАТОВА
«КОГДА ПАДАЮТ ГОРЫ (ВЕЧНАЯ НЕВЕСТА)»:
ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ**

Появление мифологической прозы во второй половине XX века в литературах многих стран мира – явление не случайное. Находясь в тесной зависимости от социально-исторических тенденций развития общества, литература формировала детерминированную временем концепцию мира и человека и соответствующие формы и методы ее отражения в произведениях искусства. Своеобразный всплеск мифологической прозы был в некоторой степени защитной реакцией против чрезмерной описательности в большинстве произведений того времени.

Вторая мировая война, создание атомной бомбы и угроза уничтожения всего живого, выход человека в космос и новые открытия в сфере квантовой физики и механики, генетики и кибернетики способствовали выработке мышления нового типа, заставили по-новому взглянуть на человека и его роль в мире, переосмыслить саму его природу, меру свободы. Одновременно это новое видение мира и человека в нем не всегда могло полноценно воплотиться в том или ином полотно. Получалось так, что ближайшим к синтетическому мышлению XX века стремлении охватить мир во всей его многогранности и самодостаточности лежит синкретическое мифологическое мышление, в основу которого положен наивный диалектический механизм проявления в единичном и случайном общего и необходимого, что придает художественным произведениям масштабность и философичность.

Ч. Айтматов – яркий представитель мифологической литературы второй половины XX века, о чем неоднократно говорили и говорят ученые и критики его творчества (Г. Гачев, С.Д. Колеушко, Л.И. Лебедева, В. Левченко, Н. Папанинова и др.). В своих произведениях он стремился выйти на новые орбиты освоения универсальных законов человеческого бытия, к освоению новых тем и способов их воплощения.

Уже в конце 1960-х годов под пером писателя появляются образы широкого эпического звучания, тяготеющие по своей структуре, степени обобщения действительности и мере абстрагирования к образам-символам, образам, которые на художественно-

категориальном уровне отражают многозначность и поливариантность скрытого в них смысла. В ранних произведениях писателя эти образы-символы близки к аллегории и основаны на устном народном творчестве. С усложнением проблем усложняется и смысловая структура использованных символов; количество их на смысловую единицу текста увеличивается, создавая символический пласт повествования, непосредственно или опосредовано спроектированный на все изображенное в тексте, где образы-символы вступают в активное взаимодействие с образами обычного порядка и с категориальными понятиями.

В произведениях, которые затрагивают проблемы человеческого бытия на художественно-категориальном уровне, за их конкретизацией в жизнеподобных картинах и образах, существует символический план, который или превалирует, или играет основополагающую роль в раскрытии главной авторской идеи («Пегий пес, бегущий краем моря»). При этом символический план повествования оформляется в тексте как миф, притча или сказка, которые содержат традиционный для восточных литератур элемент поучения, творчески переосмысленный и философски углубленный автором, – насытая. Когда же автор трактует ту или иную проблему одновременно на разных уровнях – художественно-понятийном, конкретном и художественно-категориальном, граничащем с обобщенно-символическим, – то оба плана выступают в произведении как равноправные, взаимодополняющие, в единстве своем они создают абстрактные и конкретные начала произведения («Белый пароход»). Если же автора интересует в первую очередь конкретно-историческое, социально определенное решение той или иной проблемы человеческого бытия, то символический план углубляет, переводит в иные масштабы оценок и измерений то, что показано в реальных картинах и образах, в изречениях-словах автора и персонажей («Восхождение на Фудзияму»), или, рассыпаясь на отдельные, несконцентрированные образы-символы, придает конкретному, реально вероятному эпичное звучание («Ранние журавли»).

Тенденция к использованию образов-символов и введению в повествование символических пластов замечена в творчестве Ч. Айтматова уже с выхода «Джамили»: описание картины молодого художника, где в мифологическом просторе, имя которому «широка светлая долина», идут Джамиля и Данияр. В «Первом учителе» в обрамляющей части текста автор использует тот же прием, вводя рассказ о зарисовках будущей картины, а в центральную часть автор включает только эпизодические символические детали. В «Прощай,

Гульсары!» символические образы тополя, дороги и иноходца, изменчивая цветовая гамма солнца и общего живописного фона повествования. Символический пласт здесь создает трижды повторяющийся фрагмент с «Плача верблюдицы», детская песенка-считалочка и «Песня старого охотника», отдельные трансконтекстуально-полисемантические слова и выражения в речи от автора и в фрагментах, организованных ракурсом видения Гульсары и Танабая. В «Материнском поле» символическое звучание приобретают образ Матери-Земли, Млечного Пути-Дороги Соломщика и ряд других символических образов.

Введение в текст символов и символических планов повествования, образов широкого обобщающего звучания и мифологем – не самоцель прозаика. Их наличие всегда связано со стремлением автора приблизиться к кардинальным проблемам человеческого бытия и поэтому говорить с читателем о вечном, в масштабах вечности.

Символическая образность, двуплановость характерна и для последнего романа Ч. Айтматова «Когда падают горы (Вечная невеста)» (2006). В отличие от романов «И дольше века длится день...», «Плаха», последнее творение автора «не раскручивалось» ни в печати (напечатано небольшим тиражом за границей), ни в средствах массовой информации. Поэтому роман совершенно не отмечен вниманием критиков, за исключением предисловия Г. Гачева к единственному изданию произведения, а также нескольких выступлений самого автора с обсуждением в телепередачах «Рожденные в СССР» (канал ТВ «Центр») и «Момент истины» (канал «Nostal'гия»). Между тем, есть основания полагать, что его анализ является важным звеном в процессе понимания художественной сущности одного из величайших представителей не только русскоязычной, но и мировой литературы. Это и обуславливает актуальность выбранной нами тематики данного исследования.

Последний роман писателя глобален как в содержательном, так и в художественном плане. В нем представлены такие темы, как тема власти и денег, поглощающая современного человека, тема всеобщей глобализации, от чего зависит жизнь не только государств, но и отдельно взятого индивидуума, тема искусства и его служителей в современном мире, тема вечной любви, непреложных человеческих законов и качеств и др. Автор ставит и решает в трагическом ракурсе круг проблем, в основе своей охватывающий онтологические и гуманистические вопросы.

Художественный онтологизм создается с опорой на многие категории. Но все же особая роль здесь принадлежит символическим и

мифологическим мотивам. Поэтому путь постижения природы онтологизма пролегает прежде всего через «мотивную структуру» и двуплановость его произведений.

Наиболее ярко двуплановость романа «Когда падают горы (Вечная невеста)» через параллельность сюжетных линий и судеб главных героев. Это писатель Арсен Саманчин и снежный барс Жаабарс. Во многом это ипостаси самого Айтматова последних десятилетий жизни (после распада Советского Союза). Перед всеми – и героями, и писателем – радикальное изменение обстоятельств существования.

Жаабарс, бывший царь в своей породе, уходит из стаи – он стар, он проиграл на охоте: «... затаившись между валунами в наблюдательной позе, слышал он явственно собственное дыхание – точно никак не мог отдышаться. Такое случается, конечно, во время быстрого бега и резких прыжков... Но в неподвижной позе выжидания, требующего сосредоточенности и полной слитности с местом засады, когда все внимание обращено вовне, такой отдышки быть не должно. ... Такое случается, когда исподволь наступает старение» [3, с. 23].

Случилось в жизни Жаабарса и другое непоправимое несчастье – «никому не стало прежней нужды в нем, после того как прибился к его барсихе новый барс, из молодых. Схватка была страшная, но одолеть соперника не удалось» [3, с. 23–24]. Он не смог отвоевать любимую, потому уходит в горы, чтобы жить и умереть отшельником. «Мир опустел. И хотелось Жаабарсу услышать напоследок волшебные звуки гор, водопадов и лесов, ту самую вселенскую музыку, как тогда, в его брачном марафоне, хотелось взреветь призывно, но мир молчал...» [3, с. 29–30]. Так он – царь природы – с Роком Природы столкнулся. Одинокий, уходил он по горам, сам не понимая куда. «И никак не мог предвидеть хищный зверь, что напоследок судьбу его разделит с ним человек. ... Однако такая встреча была написана ему на роду. Опять же – судьба...» [3, с. 30].

Своеобразным двойником Жаабарса становится писатель Арсен Саманчин. Их судьбы в романе представлены параллельно, да и сами они как близнецы-братья. Арсен Саманчин – известный человек и не только в писательских кругах. У него есть влияние в обществе – он независимый писатель, обозреватель, публицист, общественный деятель. Но в изменившемся мире, мире рынка, где все продается и покупается, он утрачивает свои позиции, отчего сильно переживает. «Он сумасшедший идееносец, если можно так выразиться. Идея для него превыше всего на свете. Идеалист несчастный. К тому же «кафедральный выходец», как прозвала его английская журналистка»

[3, с. 53]. Однако, как и Жаабарс, Арсен становится «изгоем». Он был женат, но жена ушла от него – «жила, на банк работала неустанно. Деньги!» [3, с. 53]. Терпит крах и его вторая любовь: возлюбленная, оперная певица, исполнявшая Вагнера и Чайковского, сманена шоу-меном «петь» попсу на эстраде. А его, кого носили на руках, теперь изгоняют не только из ресторана, но и из жизни. Разошлись пути-дороги идеалиста и прагматичной певицы – «ведь сказал кто-то: сила силу гнет и в том пребывает силой. Массовая культура придавила его, идеалиста, так, что больше не встать...» [3, с. 91].

Автор представляет параллельно два «любовных» треугольника. Первый из мира природы – Жаабарс, его возлюбленная и молодой кривоухий барс. Первого можно считать идеалистом от природы. Он воспринимает мир и все окружающее через призму вечности. Кривоухий живет только настоящим, для него мир измеряется только молодостью, ловкостью и силой. Она отдает предпочтение силе и молодости, «вселенской музыке жизни, великой увертюре совокупления. ... так было, так вечно будет, и нет тому суда» [3, с. 26].

Второй любовный треугольник тоже распадается. Женщина выбирает между идеалистом и властелином жизни: идеалист проигрывает. В том и трагедия времени, по Айтматову, что люди стали жить звериными инстинктами – выживает сильнейший, главное, чтобы сытно и комфортно, – а вечные ценности им не нужны, ведь от них нет никакой пользы. Не нужна Айдане легенда о Вечной невесте, не будет она воплощать ее на сцене – это не нужно да и не прибыльно сегодня.

Оба отвергнутых героя уходят в горы, чтобы слиться с природой навсегда, умереть достойно в последней битве за свои идеалы: «Никто – ни человек, ни зверь – не мог знать, что предстояло им впереди. И не было, казалось бы, между их судьбами никаких связующих мотивов, никаких совпадений, но обстоятельства, в силу которых ничего не ведающие друг о друге существа, человек и зверь, оказались под оком одной и той же судьбы, уже вызревали в лонах их жизненных стихий. Чего не бывает на свете» [3, с. 74]. А впереди была смерть...

Так распорядилась Судьба, чтобы герои не противились ей и сами шли ей навстречу. Было много предзнаменований в их судьбах, но, даже зная это, они оба, человек и дикий зверь, не противятся закону Судьбы.

Предзнаменованием большой беды в жизни Арсена Саманчина стали ласточки. Именно они и в городе, в его квартире, и в родных местах, в горах, пытаются предупредить героя о беде. Сначала в тот момент, когда только заходит речь об охоте на снежных барсов: «Когда дядя и племянник Саманчины спокойно сидели за столом, ... в

приоткрытое окно неожиданно влетели со двора две ласточки – видимо, пара птичья. Если бы залетели они в квартиру случайно, то тут же и упорхнули бы назад через то же окно. Но эти голосистые птички вовсе не собирались улетать, а, наоборот, стали кружить под потолком на распростертых быстрых крыльях, неумолчно, настойчиво щебеча и клича» [3, с. 113]. Ласточек выгнали из комнаты, но «не прошло и минуты, как ласточки снова объявились за окном, они зависли в воздухе почти вплотную к стеклам и продолжали верещать, точно бы упорно старались все же что-то донести до людей или предупредить о чем-то своим невероятным поведением, добивались, чтобы их выслушали» [3, с. 114].

Первое предзнаменование вызвало у героя только недоумение: «Арсена не покидало удивление и сожаление о том, что пришлось отгородиться от этих загадочных ласточек. Никогда прежде не слышал он о таком поведении птиц» [3, с. 114]. Тревога появится позже, когда одноклассник Таштанбек (Ташафган) расскажет о своем плане захвата заложников: «Несмолкаемый щебет птиц, их стремительное кружение над головами не давали людям нормально поговорить. Разумеется, поначалу их просто выгнали, но ласточки, как и тогда, вернулись. Их снова прогнали, затем закрыли окно, но ласточки, всем на удивление, продолжали биться в стекла, возбужденно вереща, и в дополнение ко всему собака почему-то продолжала громко лаять, неизменно возвращаясь во двор, как ее ни отгоняли» [3, с. 150]. Но Арсен уже стал другим человеком: «душу захлестнуло предчувствие: что-то должно произойти в его жизни, что-то отнюдь не обыденное, а судьбоносное, быть может, даже катастрофическое» [3, с. 151]. Поэтому ему так хочется, чтобы ласточки вернулись: «... открыл он окно не затем, чтобы впустить свежего воздуха, а в надежде, что ласточки снова залетят, словно они могли его выручить. Но время шло, а они больше не появлялись. Стало быть, судьба пошла иным путем» [3, с. 155].

У Жаабарса нет никаких предчувствий. Он просто следует своей судьбе, не зная, почему он это делает: «Именно к ней, к огромной луне, обращался громким рыком изгой Жаабарс. Жаловался луне на тоску свою, но луна молчала в ответ. Ему бы уйти куда-нибудь, поближе к другим барсам прибиться, так нет же, все торчал он под Узенгилеш-Стремянным перевалом как зачарованный. И даже то, что уже второй день появлялись в окрестностях все те же три всадника, не смущало хмурого Жаабарса. Пусть себе топчутся, ему какое дело» [3, с. 209].

Судьба свела две параллельные жизни героев в момент смерти: одинаково жили – одинаково погибли. Волею случая или судьбы

оказались они в одной пещере. «Их было двое в этом их последнем пристанище – умирающий человек и зверь дикий, умирающий рядом. Оба одинаково заканчивали свой земной путь, израненные то ли шальными, то ли прицельными пулями, – кому было теперь разбираться, кто в кого стрелял и почему? Все это сейчас, за считанные минуты до их ухода в бесследную вечность, не имело уже никакого значения» [3, с. 231–232]. Параллельные судьбы писателя Арсена Саманчина и дикого зверя, снежного барса Жаабарса наконец соединились – «... в застывшей луже крови лежали бездыханный человек и дикий зверь, огромный снежный барс. Голова Арсена Саманчина покоилась на груди Жаабарса» [3, с. 235].

Родство персонажей предстает здесь в качестве некоего глобального обобщения того, что утрачено в силу страшного недоразумения и чего уже не исправить. Таким образом, осознание необратимости своего поступка лежит в основе новой философии времени, что, собственно, и есть начало истории.

В нужный момент вместо исполнения договора Арсен действует по своему собственному закону. «Человек, изменивший Целому, воспринимается как нарушивший заповедь родства. Однако концепция трагического преступления не исчерпывается только преступлением и находит свое логическое завершение в событии осознания (узнавания) совершенной ошибки и последующего вечного ее искупления» [16, с. 43]. В последние минуты жизни герой Айтматова как раз находится в этой ситуации осознания и вечного искупления.

Таким образом, вообще человек осознается прежде всего как субъект вины и ответственности за содеянное преступление. Логикой искупления этого преступления, собственно, и определяется «завершающая» природа искусства. Арсен поступил в согласии с Совестью Личности. Но и Честь Народа в своей Природе защитил – жертвой своей. Недаром в своем рассказе «Убить – не убить», напечатанном уже после его смерти, герой устами старой женщины-матери, собирающей сына на войну, закликает: «Сереженька, только не убивай никого, не проливай крови!» [3, с. 259]. Это стало молитвой самого Арсена, самого писателя Айтматова. Таким образом, мы выходим «на сюжет в высях: со сверхценностями и сверхидеями, что – движущие силы в силовом поле романа Айтматова» [20, с. 10].

Итак, роман «Когда падают горы (Вечная невеста)», как и многие произведения Айтматова, отличает двуплановость. Автор предлагает два уровня обитания человеку: Бытие и Жизнь. Они материально обозначены: Горы и Город. Но это же противопоставление представлено и в самой жизни персонажей. Параллельные миры

человека и барса соотносимы сначала только с городом и горами. Только в моменты Откровения и смерти они переходят в мир Бытия. Этому способствует и введение в текст произведения легенды о Вечной невесте, которая одновременно представлена в романе и как символический образ, и как миф. Этот миф – второе заглавие романа и выступает как противовес падению гор и грехопадению народа горцев, как искупление Любовью.

Герой романа, Арсен Саманчин, обостренно ощущает себя обитателем этих двух миров-уровней. На понизовом уровне он, идееносец, оказывается не нужен в плебейской цивилизации рынка и денег. Для Арсена это тюрьма вольному Духу. Только после смерти на груди снежного барса он отлетает во Вселенную Духа. Там обитель идеалов, божеств, мифов.

Легенда в романе «Когда падают горы (Вечная невеста)» оживает, получая воплощение в образе возлюбленной пары – Арсена и Элес, которая напоминает всякому о вечной любви. Они верят преданию. Важно, что эти люди сегодня живут жизнью, столь непохожей на древний миф, и в то же время реально ощущают связь с ним и гордятся своей хоть самой незначительной причастностью к памяти предков.

Романы и повести Айтматова – единая книга бытия, повествующая об истории развития вселенной и человечества от первого дня творения до апокалипсиса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айтматов Ч. Когда падают горы : (Вечная невеста). [роман, повесть, новелла] / Ч. Айтматов. – СПб. : Изд. дом «Азбука-классика», 2007. – 480 с.

2. Гаврилова Ю. Ю., Гиршман М. М. Миф-автор – художественная целостность : аспекты взаимосвязи / Ю. Ю. Гаврилова, М. М. Гиршман // Фил. науки. – 1993. – № 3. – С. 41–48.

3. Гачев Г. О том, как жить и умирать // Айтматов Ч. Когда падают горы : (Вечная невеста) : роман, повесть, новелла / Г. О. Гачев. – СПб. : Изд. дом «Азбука-классика», 2007. – С. 5–16.

У статті представлені попередні зауваження щодо структурно-змістової особливості останнього роману Ч. Айтматова «Коли падають гори (Вічна наречена)». Розглянуто такі елементи тексту, як двопланова сюжетна канва роману та образи-символи, що її змістовно наповнюють та пояснюють.

ИСТОРИЯ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Клименко З. О.,
Бондаренко Г. І.
(м. Слов'янськ)*

ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ЗОБРАЖЕННЯ НАТОВПУ В ПОВІСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО «FATA MORGANA»

Психологічний аналіз – один з важливих засобів образного пізнання дійсності та її художнього відтворення. З його допомогою письменник проникає у внутрішній світ своїх героїв, здійснює психологічне забезпечення зв'язків художньої і життєвої правди.

М. Коцюбинський був з тих митців, хто не тільки добре знав життя, а й глибоко розумів його психологію, його духовне й інтелектуальне наповнення. Це письменник з абсолютно чітким внутрішнім баченням найскладніших психічних процесів, що відбуваються в людині чи масі людей, що завжди є актуальним. Пошуки нових шляхів щодо аналізу та розуміння класичних художніх текстів змушують сучасних дослідників звертатися до проблематики дещо незвичної, часом навіть провокативної. Такою, власне, і є проблема психологічної настроєвості особи та групи людей, яку краще уявити як натовп, що керується певними законами в своїй поведінці, хоча ці закони є швидше беззаконням.

Адже достатньо опинитися разом певній масі, і всі моральні досягнення індивідів, що її складають, зразу ж розсіюються, а на їх місці залишаються здебільшого лише найпримітивніші, найдревніші, найгрубіші психологічні установки, про що завжди повинні пам'ятати ті, хто кличе народ на «барикади» під будь-якими гаслами. Народний вислів гласить, що «натовп не розмірковує». Чому натовп стихійно робить те, що не робить жодна його одиниця? Чому він володіє незбагненними імпульсами, хижими бажаннями, примітивними захопленнями, яких ніщо не зупинить, і, охоплений однією і тією ж думкою, що миттєво стає загальною, не дивлячись на соціальні стани, різні моральні засади, накидається на об'єкт, руйнує, палить, вбиває безпричинно чи майже безпричинно? На ці питання спробуємо дати відповідь, залучаючи до аналізу повість М. Коцюбинського «Fata morgana».

Проблема психології натовпу – явище складне й неоднозначне. Пошуки шляхів розкриття та розуміння її змушують глибше

занурюватися в тканину художнього тексту, з'ясовувати, як розглядається це питання в літературознавчих матеріалах. На жаль, ґрунтовної розвідки щодо психологізму особи й маси у повісті «Fata morgana» М. Коцюбинського немає. Окремі дослідники розглядають настроєвість натовпу в контексті загальної характеристики творчості письменника. Так, Ю. Кузнецов присвятив кілька своїх досліджень вивченню творчості М. Коцюбинського, вводячи читача в творчу лабораторію митця, злегка торкаючись питання психології людської маси. Певне зацікавлення викликають праці О. Шеви, П. Орлика.

Спираючись на кращі здобутки світової літературної класики й розвиваючи традиції української прози, М. Коцюбинський багато зробив для того, щоб у літературі домінуючим став саме психологічний аспект зображення дійсності. Головне для нього – людська душа, її порухи за тих чи інших обставин, тому й твір «Fata morgana» став своєрідною психологічною студією. На перший план виходить не подія, а її психологічне підґрунтя, відтворення того, як зовнішні чинники позначаються на почуттях персонажів, на плинності й зміні їх настроїв та переживань.

М. Коцюбинський «намагався докопатися до глибинних економічних і соціальних причин селянських заворушень, щоб збагнути соціально-психологічну атмосферу села» [3, с. 70–71], адже ці настрої переростали в дії і події. Цікаво, що оцінка цих явищ у радянській критиці і сьогодні – явище неоднозначне. «Милуючись» ритмом дії багатоголосої маси людей, літературознавці не бажали бачити очевидного, того, що лежить в основі цього «ритму», обмежуючись лише згадкою про «гарячковість і нерозважливість збудженої маси: «... розгром панських економій М. Коцюбинський показує не як вияв жорстокості повсталих селян, а як протест проти панського землеволодіння» [4, с. 67]. Дозволимо собі дещо інший погляд на ці події. Скільки років нам доводили, що погроми панських садиб, руйнування церков, убивства, грабунки – все це вияв пробудження революційної самосвідомості пригноблених класів. Змальовуючи картини селянських деструктивних дій, М. Коцюбинський тонко передає психологічну мотивацію вчинків натовпу. У повісті цей натовп надзвичайно збуджений, імпульсивний, непостійний, непослідовний, часто вдається до крайнощів. Ним легко керувати, його легко залякати. Достатньо було Хомі Гудзю сказати: «Як вдарять у дзвони – виходь. Хто не вийде, буду палити», і «взуліваті фігури» [2, с. 155], гнані сигналом, уже готові до руху вперед, тобто збіговище само собою перетворюється в якийсь велетенський механізм, що відчуває і діє, як одне ціле.

Самонавіювання (безкарність, порожнеча душі, гнів) веде до наслідків, які часто не можна було ні передбачити, ні очікувати. Отже, сила навіювання переважає над переконанням волі та приводить до подій, здійснити які воля і усвідомлення обов'язку не здатні. «Якесь шаленство всіх охопило. Бий все! І накидались на все!» [3, с. 157]. На відміну від волі й обов'язку, сугестія є сила сліпа, позбавлена тих моральних начал, якими керуються перші. Коцюбинський підкреслює, як легко може увага агресивного натовпу перенестися на нейтральний об'єкт (сцена з роялем). У такому випадку або жертвою насилля є не той, на кого гнів було спрямовано першочергово, або натовп із агресивного перетворюється на корисливий, що з точки зору соціальних наслідків «менш шкідливо». Ейфорія успіху, підсилюючись механізмом циркулярної реакції, надавала натовпу відчуття неочікуваної могутності, викликала бажання нових зримих перемог чи навіть крові: «Брудні, наче на лахміття подерті люди спинились і роздивлялись, що б знищити ще. Але нічого не було» [3, с. 158]. Достатньо одного кинутого слова, однієї висловленої думки чи навіть одного помаху руки, щоб натовп вибухнув рефлексивно жорстоким злочинцем. Типова картина масових погромів: безпосередніми виконавцями є порівняно невелика частина індивідів, що складають натовп. Інші їх активно підтримують (схвальними вигуками, гвалтом і т.п.), ще більше людей підтримують пасивно, а на самій периферії – роззяви, там уже проявляться властивості оказіонального натовпу. Але вся ця маса надає ядру силу мотивації, що доповнюється відчуттям анонімності й безкарності: «Він (Андрій) не бачив, що діялося навкруги, всіх отих свиток, жовтих кожушків, борід і волосся, зліплених потом, гарячих очей, напівбожевільних, не чув кування заліза в залізо, пекельної кузні, що все перекувати хотіла в ніщо, що працювала, як невгаваючий дух руйнування...» [3, с. 159]. Це справжній буревій, що з нестримною швидкістю опанував селом. То був стихійний вибух протесту, зрив народної надутости, що зірвалася грандіозним виверженням безтямного нещадного гніву. М. Коцюбинський, естет, який так майстерно передавав тони й напівтони фарб і звуків, їхню мінливість і минущість, тепер відтворює гуркіт і шал погрому, і відчувається, як тремтить його рука від видива тих картин.

У натовпі наміри людей завжди однакові, але звичайно, не бувають свідомо загальними, особливо, коли стоїть питання про відповідальність за свої вчинки. Згадаймо, якою виявилась розплата за погроми: «Винуватих не було. Одні скидали вину на других, а ті на інших. Село винувато, село і буде одвічати. Але село не хотіло.

Докори і сварки підіймали стару ворожнечу, наверх спливали забуті кривди й гріхи» [3, с. 164]. З глибин свідомості піднімався страх за все зроблене і бажання прокинутися від того страшного сну, яким був погром. Забувається істина: за все треба платити, інколи навіть найдорожчим – своїм життям.

Невротичний страх, нав'язливий емоційний стан індивіда чи маси, схильний до неадекватної реакції на реальну (інколи міфічну) небезпеку: «Тоді пішли нарікання. За що всім гинути? Хіба не Хома підмовляв? Не він скликав громаду? Хома і Андрій збунтували народ, вони в усьому винні...» [3, с. 164]. «Нехай краще загине кілька людей, аніж все село... Важка таємна згода запанувала між людьми» [3, с. 165]. Настрашені наслідками своєї «діяльності», селяни не здатні мислити логічно й розправляються з тими, хто, на їх думку, має за все відповісти. Справедливі й глибокі ідеї індивідуальні, ідеї поверхові і брехливі є масовими. В масі своїй люди шукають осліплення й сенсації. Сліпо підкорившись силі невідворотного, натовп має і свого ката, і свою жертву: «...Підпара звів рушницю. – Розступіться там, зараз! Народ хитнувся назад, наче хлюпнула хвиля, і рівночасно ахнули люди й рушниця» [3, с. 107].

Загинули ті, хто був найслабшим (Андрій Волик, Семен Мажуга), і той, кому мали б зберегти життя, бо це цвіт українського села (Прокіп Кандзюба), його справжня благородна душа.

Китайський філософ Лао Цзи зауважив, що той, хто хоче досягти повної правди, не повинен займатися добром і злом. Конфлікт добра і зла – це хвороба розуму.

Провести чітку грань між добром і злом, особливо, коли це стосується натовпу, завдання невдячне й подекуди просто неможливе.

Письменник інтуїтивно відчув і яскраво показав, що гуманні зовні революційні гасла недалеко сусідять із хаосом, ворожнечею, зрадою та вбивством. Отже, село не готове до послідовної цивілізованої боротьби за свою кращу долю – таким невтішним є висновок М. Коцюбинського. Автор дає «дошкульно знижену оцінку організаційних та вольових спроможностей маси» [1, с. 38], змальовуючи погром гуральні та маєтку. А цистерна спирту, до якої дійшла черга, символізує у глибоко іронічній картині «височінь» громадських та політичних поривань повсталого маси. Отже, у повісті М. Коцюбинського образ «Fata morgana» набуває символічного змісту, бо це «не лише особистісні мрії та надії персонажів, але й глибоко сховані в людях сили, що, вириваючись назовні, не можуть бути контрольовані інертною, не звиклою до послідовної розумової

боротьби волею» [1, с. 38].

Твір-пересторога, твір-попередження заслуговує на вдумливе перечитання, оскільки психіка людей – надзвичайно тонка й консервативна категорія, яка за минулі сто років навряд чи зазнала суттєвих змін. Психологія натовпу підпорядковує психіку індивіда дії своїх особливих законів, законів психології маси. Отже, перед кожним керівником, особливо вищих ешелонів влади, стоїть проблема вивчення не лише свідомості, а й сфери підсвідомості, взаємодії свідомого й підсвідомого у психіці особистості і в психології «масової душі».

Разом з тим цей висновок не може претендувати на остаточність, а отже, це спричинює необхідність подальших досліджень категорії психологізму натовпу в літературних текстах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія української літератури та літературно-критичної думки кінця XIX – початку XX століття : [підруч. для студ. фак-ту укр. філології денної та заочної форм навчання] / О. А. Галич, О. О. Бровко, І. А. Веретейченко, Л. Л. Нежива, Т. П. Шестопалова. – Луганськ : Альма-матер, 2008. – 479, [1] с.

2. Коцюбинський М. М. *Fata morgana* / М. М. Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1998. – (Твори : в 2 т. / М. М. Коцюбинський; т. 2).

3. Кузнецов Ю. Б. Слідами феї Моргани: Вивчення творчості М. М. Коцюбинського в школі : посібник [для вчит.] / Ю. Б. Кузнецов, П. І. Орлик. – К. : Рад. шк., 1990. – 208 с.

4. Шева О. «*Fata morgana*» М. М. Коцюбинського (джерела та творча історія повісті) / О. Шева. – К. : Рад. письменник, 1956. – 114 с.

В статті розглядаються деякі аспекти психології толпи, які мають місце в повісті М. Коцюбинського «*Fata morgana*». Автори дослідження доводять, що сили, що живуть в масі людей, не завжди контролюються розумом, і це призводить до непередбачуваних наслідків.

Тендітна Н. М.

(м. Слов'янськ)

СВІТ ДИТИНСТВА У ПРОЗІ О. УЛЬЯНЕНКА

Головна тематика творчості українського прозаїка Олеся Ульяненка – змалювання урбаністичного маргінального середовища. Це питання неодноразово висвітлювали Н. Зборовська, О. Харчук,

Є. Баран, С. Квіт, Л. Масенко та інші науковці. Але мало дослідженим моментом залишається образ дитини, її внутрішній світ, мрії, страждання, емоції, почуття та знуцання дорослих над малюками в цих умовах. Бо діти – це наше майбутнє, і в яких руках воно згодом опиниться, залежить врешті-решт і від кожного з нас.

Лише Н. Зборовська побіжно торкається цієї теми, розкриваючи архетип Сатани в українському модернізмі кінця ХХ ст. (на матеріалі творів О. Забужко та О. Ульяненка) [1]. Перед нами постає спотворений світ дитинства Івана Білозуба („Дофін Сатани”) та ті трагічні наслідки, до яких це призводить. Зокрема дослідниця акцентує увагу на брак материнської любові.

Тому мета нашої публікації – окреслити світ дитинства у прозі О. Ульяненка.

Вражаючим у творах постає, перш за все, дитячий досвід смерті. Іван Білозуб („Дофін Сатани”) у досить ранньому віці залишається без материнської опіки. Горік („Сталінка”) підлітком переживає смерть батька. При цьому письменник не лише констатує факти смерті батьків, але й докладно фіксує емоційний стан дитини, її відчуття, думки та переживання у цей момент: „Звістка про батькову смерть застала його на вулиці Ломоносова... щось дорогою наче штурхнуло у спину, в роті віддало чимось металевим, – Горік оступився, навіть понюхав руки, – одну, тоді другу, – але смак мовби проїв його; потім він бачив червону черепицю... Запахло волошками; відтак до цього домішався металевий дух; Горіка теліпнуло” [6, с. 34].

У романі „Дофін Сатани” спостерігаємо численні детальні сцени смерті дітей від рук Івана Білозуба. Перед читачем постають видовищні картини вбивств дітей різних за віком і статтю. Наведемо декілька прикладів: „хлопчик років семи дивився на нього широко відкритими, чорними, як смола, виразними очима і кричав не своїм голосом. Іван вистрелив йому у голову, як і батькові; але вибив тільки око. Велика чорна дірка. А малий продовжував стояти на колінах і кричати. Тоді Іван вискочив у коридор, перезарядив обріз, повернувся і вистрелив у голову ще раз. Хлопець упав. (...) Коли він зайшов до кімнати, то дівчинка шести років стояла на колінах в ліжку і молилася. (...) Іван підняв з підлоги гантелю, дівчинка визирала, одні очі; він накрив її голову ще однією ковдрою і ударив тричі гантелею. (...) він наткнувся на колиску, з дівчинкою років двох-трьох, і перерізав їй горло мисливським ножем” [5, с. 251].

У наведених уривках вражає, у першу чергу, глибинне розкриття письменником вікової психології дитини, її досвід поведінки перед видимою смертю. Насиченість речень дієсловами

свідчить, на нашу думку, про шалену підсвідому жагу дитини до життя, а також найповніше передає стан, який відповідає кожному конкретному випадку. Дієслова перебирають на себе основну семантичну і стилістичну функцію, стають виразниками дії та протидії (слабкого опору).

Взагалі у творах О. Ульяненка діти майже з народження перестають бути окремою ланкою у житті суспільства. Вони стають на один щабель із дорослими, бо досить рано пізнають світ жорстокості, ненависті, знущань, несправедливості та помсти. Так, наприклад, Іван Білозуб щоб помститись своїй колишній виховательці по інтернату, повільно вбиває і гвалтує у неї на очах її власних дітей.

Жертвою помсти Білозуба постає й наступний хлопчик шести років (син Шестерова), до якого він прийшов виконати закон, бо „хепі ендів в житті не буває...” [5, с. 305]. Тобто дитина стає знаряддям, засобом для досягнення певної мети в руках дорослої людини.

Як вже зазначили, О. Ульяненко досліджує психологію поведінки різних за віком і статтю дітей. Але перевагу віддає описові хлопчиків. Це Віталік з Родиком („Вогненне око”); Горік і Сьо-Сьо („Сталінка”); Іван Білозуб, епізодично Ракша, Ромодан, Рекс, Шестеров („Дофін Сатани”); Кловський („Син тіні”). Можемо виокремити й „улюблений” вік, над яким спостерігає прозаїк – це 6–7 та 11–13 років.

Згідно давніх українських традицій дитина повинна виховуватися в християнській любові до Бога, на моральних ідеалах Христа. У родині Піскарьових („Сталінка”) нехтують цим одним із найголовніших принципів виховання. Лише баба намагається якось надолужити цю прогалину, але, на жаль, її мотиви залишаються не почутими.

У цій родині відсутня також висока моральність шлюбних відносин батьків (як, до речі, і у більшості сімей у творах О. Ульяненка), яка повинна слугувати прикладом у вихованні дитини. Письменник констатує, що батьки наче ненароком згадували про Горіка „ляскали пальцями, хрюкали, лаялися, билися між собою, – часом повітря крилося несамовитим гвалтом...” [6, с. 25].

Порочний образ батька чітко закарбовується в дитячу пам'ять Горіка. Він спостерігав, як батько „... все більше малів, робився висохлим і миршавим... з духом „Вермуту” або коньяку з рота” [6, с. 26]. Подібні враження залишаються і у Серафими („Серафима”). Батько асоціювався у неї з „терпким і нудотним запахом горілки, приторним духом дешевого мила, кислим запахом поту...” [3, с. 9].

Дітям у творах О. Ульяненка взагалі невідома висока культура спілкування, дотримання у сім'ї звичаєвих етичних норм, ввічливість і привітність, які, як відомо, повинні прищеплюватися передусім у родині. Так, спогади про батьків у Серафими майже завжди асоціювалися з „... дряблим батьківським задом між материними ногами” [3, с. 8]. Дівчинка кожного дня „сидить і спостерігає, як вони мовчки, навіть не стримуючи дихання, вовтузяться одне з одним” [3, с. 9].

Принагідно варто зауважити і на відсутності вдячності членів родини один одному, пошанування батьків у творах. Натомість цього письменник описує багаторазове порушення сьомої Христової заповіді, яка застерігає від перелюбу. Так, у романі „Сталінка”, „походеньки” діда, батька, матері стають звичайними й майже унормованими: „Пізніше, коли Горік ступив „за вікна”, то побачив батька з двома дівами. Одну він особливо виділив – з яскраво нафарбованими губами, худу, повногруду...” [6, с. 26].

Про подібні стосунки між батьками читаємо і в романі „Дофін Сатани”. Розпусне життя Марії проходить перед очима маленького Івана: „Він пам'ятав усіх материних мужчин, але ніколи не думав, не гадав, хто вони, для чого вони ходять, чи вона затуляє їх до сусідньої, маленької кімнати...” [5, с. 190].

В обох цих романах прозаїк використовує прийом „пророчих” передбачень щодо подальших доль дітей. Так, саме батько перший вгадав, що виросте з Івана – „хоча б десять педагогічних інститутів кинулися його перелицьовувати, виховувати, любити, вирощувати, ненавидіти, – один біс його син робив би все на свій розсуд” [5, с. 195]. А трагічну долю Горіка пророкує дядько Никодим: „Как піть дать, ублюдок, не горше діда получится...” [6, с. 25].

Але О. Ульяненко у своїх творах розпусту, як різновид аморальної поведінки, відкрито не засуджує, лише показує до яких жахливих наслідків вона призводить. І в першу чергу це відбивається на вихованні дітей, ставленні до них батьків, формуванні дитячого світогляду та перших життєвих вражень, які призводять у подальшому до деформованої психіки і розпусного життя як трагічного фіналу.

Як відомо, родина постає триединою субстанцією – батько, мати й діти. А в разі розколу цієї цілості рідня переживає справжню трагедію. О. Ульяненко описує вражаючі наслідки такої трагедії на прикладі трьох поколінь – батьки, діти, онуки у романі „Сталінка”. І це, на думку Р.Харчук, постає як „спокута роду” [7, с. 103]. І як найвищий акорд постать Горіка, який шукає „праздніка душі” за будь-яку ціну” [7, с. 103].

Письменник наголошує і на відсутності смутку й туги в Горіка, відірваного від родинного коріння. Вурка Нікандрич, Боцман, Султан... замінюють йому не тільки перших вчителів, але й батьків. Умови виховання цих „педагогів” досить швидко дають свої наслідки: „...Горік сидів у сусідній кімнаті, солодко слухав тріщання карків. Останнім на чергу потрапив Султан, кричав щось, не пам’ятає Горік, але кричав щось подібне: „Я тебе в люді вивел”. Якщо по правді, то Султанової смерті він добре не пам’ятав” [6, с. 91].

Для більшості героїнь О. Ульяненка материнство постає не даром Божим, а тягарем, якого вони поспішають позбутися. Так, деякі йдуть на аборт, а деякі, як мати Івана Білозуба, вбиває немовля: „Марія спокійно, з порцеляновим холодним спокоєм розрубувала дитину на дошці” [5, с. 200].

Хоча в Івана не було великої прив’язаності до матері, її смерть залишила великий відбиток на все його подальше життя: „Все своє існування, заповнене миттєвостями, а не життям, короткими, як спалахи у картинках кінопроекторів, він весь цей довгий і жорстокий путь тягнув на собі непосильною ношею жаль, ядовитий і ядучий відчай, що мати так несвоєчасно померла, не дозволивши використати в ньому зародок любові чи ненависті...” [5, с. 182].

Принциповим моментом формування дитячої психіки, на нашу думку, постає панорамний опис смерті матері Івана. О. Ульяненко досить детально описує почуття та враження маленького хлопчика, який спостерігає за смертю власної матері. В душі дитини поєднується безліч відчуттів – захоплення, образа, страх, повага, любов, сп’яніння, врівноваженість, спокій, неспокій, дивина, дратівливість, байдужість та злість. Крім того, смерть матері стане початком спілкування Івана з „голосом”. І, можливо, саме ці пережиті моменти назавжди зітруть у нього почуття співпереживання, співчуття до загибелі маленьких дітей та втрати ними батьків.

І саме брак материнської любові, на думку Н. Зборовської, робить із Білозуба жорстокого гвалтівника жінок. Найвагомішим поштовхом до його злочинності вона виділяє материнську злочинність. Дослідниця зауважує: „Образ матері Івана Білозуба ненаситної самки і вбивці новонародженої дитини – стає джерелом психопатологічних фантазій, у яких син жорстоко та з почуттям насолоди знущається над нею...” [1, с. 59].

Коли Івану виповнюється сім років у нього помирає мати, і саме в цей момент у його житті вперше з’явиться батько. Але він не зможе стати для дитини зразком, гідним для наслідування. Батьківське виховання згодом дасть свої результати: полювання, інтернат... А ще

батько навчить його битись: „Батько часто по п'янці розповідав, як і куди треба. Батько ходив кімнатою, жестикулював; як брати супротивника на нахрапа або „нахрапом”, а потім вже добивати” [5, с. 300]. Іван з дитинства отримає досвід, який стане сенсом його дорослого життя. І найдивнішим було те, зауважує О. Ульяненко, що „він ніколи не відчував втрати батька” [5, с. 185]. Можливо тому, що „батько більше жив для нього у слові матері...” [5, с. 185].

Причиною загибелі та каліцтва дітей, наприклад, у романі „Сталінка”, постає також байдужість, безвідповідальність дорослих за свої вчинки. Так, старий алкаш, який за часів окупації співпрацював із німцями, за пляшку розповів про німецьку схованку зброї. І вечорами хлопці розважалися тим, що „смалили зі справжньої зброї”. В результаті пожежі на складі вибухом „... забило двійко сусідських дітей – на шмаття розкидало. Горіку розтяло пів-обличчя, аж зуби видно” [6, с. 27].

Найперше сильне дитяче враження Горіка – це перший вихід на вулицю разом із батьком у шість років! Ось як О. Ульяненко описує цей неймовірний епізод: „У шість років він вибрався на вулицю, чи не вперше після народження, і втявся, приголомшений склепінням прохідних дворів, арками з гіпсовими статуями, приворожений вируючим, вуркочучим, рясніючим, вигнутим щербиною Хрещатиком...” [6, с. 26]. Згодом вулиця замінить йому навіть домівку. Ця заміна відбулася можливо тому, що з самого народження Горік звик жити у вражаючих антисанітарних умовах. Через окремі деталі, фрагменти, елементи побуту та запахи, О. Ульяненко поступово розкриває перед читачем місце проживання маленького Горіка. І все це, як неодноразово підкреслює письменник, „карбувалось у його пам'яті” [6, с. 21].

Дійсно, яким має постати світогляд дитини, яка щодня спостерігає: „...шастання щурів під вікнами, шал і гелготіння по яскраво освітлених вітринах, хрускіт ребер... Мухи роєм стояли над буряковим контейнером; від того в кімнаті мерехтіло. З цього малечі хоч якась та розвага. Ополудні місцина напрочуд безлюдна: згори вуркотіння авто, бемкання головного годинника, а під дощ, низом, клубками стікав туман, бігла ціла ріка, перекидаючи цигаркові пачки; пакети з-під кефіру та молока пливли в тумані маленькими пароплавами” [6, с. 21].

На нашу думку, О. Ульяненко не випадково значну частину своїх творів присвячує описові тих помешкань, у яких перебувають діти. Він ніби застерігає, що в таких умовах малечі перебувати категорично неможливо.

Варто згадати ще про одну дитину з роману „Сталінка” – це брат Горіка, дебіл Сьо-Сьо, „який народився двома роками раніше й не ріс – лоб вузький, щелепа крутішала, набирала загрозливого вигляду, – тандичив „У-У-У-У-У-У-У”, душив, прицмокуючи, на підлозі тарганів” [6, с. 25].

Весь світ Сьо-Сьо (у якого не було навіть нормального імені) обмежувався дерев'яного коляскою, до якої міцно прикручувався однією рукою. А все коло його дитячих розваг зводилося до того, щоби чавити тарганів, або порпатися у власному лайні. Пізніше, як своєрідна гра, постане для нього і смерть баби, яку він задушить як чергового таргана.

Натуралістична манера написання, прихильником якої виступає письменник, передбачає точне зображення життя у всіх його деталях, подробицях, звертання до конкретних явищ і подій для більшого досягнення правдоподібності. Натуралізм звертається і до описів сексуального життя та різноманітних його патологічних проявів та відхилень. У творах О. Ульяненка спостерігаємо чималу кількість сцен із сексуального життя.

Так, наприклад, у романі „Вогнене око” вражає не тільки злочинне, але й сексуальне життя братів Роздайбідів. Їхня готовність злягатися будь-де і будь з ким, розкриває інтимне життя для загального огляду. Такі сцени почасти змальовуються через сприйняття двома малолітніми хлопцями, які підглядають за ними. Побачене призводить їх до заняття онанізмом. За спробу „подрочити одне одному” вони навіть потрапляють до школи-інтернату.

У цій школі вони стають заручниками Євдокії Петрівни Тарасенко – „злої передклімактерічної сучки”. Секс із чоловіками її мало цікавить, перевагу вона надає підліткам. А тому знущання над Віталіком і Родиком приносило їй величезне задоволення. Визнати за собою педофільство вона не має навіть гадки, називаючи це „перевиховною роботою”.

Перший сексуальний досвід малолітніх героїв майже завжди асоціюється з матерями. Так, Іван Білозуб („Дофін Сатани”), і Віталій з Родиком („Вогненне око”) часто „вертали спогадом до матерів, у котрих ... вишукували щось у своїх напіввигаданих любовних історіях” [2, с. 23].

Звичним, буденним явищем на сторінках творів постає і проституція. Перед читачем розкриваються історії величезної кількості „повійок”. О. Ульяненко засуджує це явище, але винним вбачає не стільки державний устрій, скільки бажання самих жінок – одних мати добрий заробіток, а інших скуштувати забороненого. Не

залишає прозаїк поза увагою і феномен спадковості – коли дівчатка крокують протореним материнським шляхом.

Частими постають і згвалтування малолітніх дівчаток та хлопчиків. У романі „Син тіні” дівчинка розповідає про те, як вітчим „приставав” до неї. Початком їхніх інтимних стосунків, за словами героїні, стало просте зацікавлення „цим”. Мати, охоплена бажанням сліпої помсти своїй доньці, яка „вкрала” у неї чоловіка, після невдалої спроби згвалтування незнайомої семирічної дівчинки, перерізає їй горло кухонним ножом. Можливо це рештки здорового глузду рятують її власну дитину від смерті, коли у нападі шаленого божевілля вона вбиває першу-ліпшу дівчинку, яка за віком підходить до її доньки.

А гвалтування хлопчиків Нікандричем („Сталінка”) постає у романі своєрідним подвійним символом. Воно втілює собою не тільки безнаказаність, визнання єдиної дорослої чоловічої влади, але й розкриває потаємний темний світ злочинного середовища, у якому зв’язок із главарем може мати лише смертельні наслідки.

Отже, як бачимо О. Ульяненко наголошує на викоріненні із сучасної суспільної підсвідомості споконвічної традиції щирої поваги й вшанування батька й матері, відчуття кровної близькості до них дітей та онуків. У творах письменника постає цілковита руйнація сприйняття родини як однієї з найважливіших суспільних інституцій. Подружнє життя перестає бути взірцем гармонії і злагоди, порушуючи почуття єдиної родини, необхідності підтримки одне одного. Прозаїк також акцентує увагу на тому, що відсутність в сучасній людині віри в православні традиції, відбиває у неї в повсякденному житті надійний моральний орієнтир у вихованні дітей, майбутніх батьків, взірців життя суспільства в цілому.

Чи зможе ж у сучасному світі дитина вибороти своє право на повноцінне існування? Відповідь на це питання сподіваємося прочитати у наступних творах О. Ульяненка, а відтак і наш коментар у найближчих публікаціях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зборовська Н. Архетип Сатани в українському модернізмі кінця ХХ ст. (за повістю О. Забужко ”Казка про калинову сопілку” та романом О. Ульяненка ”Дофін Сатани”) / Ніла Зборовська // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : зб. наук. праць / ред. кол. Поліщук Я. О. та ін. – Рівне, 2004. – Вип. XIII. – С. 54–61.

2. Ульяненко О. Вогненне око : роман / Олесь Ульяненко. – К. :

Укр. письм-к, 1999. – 229 с.

3. Ульяненко О. Серафима : роман / Олесь Ульяненко – К.: Нора – Друк, 2002. – 240 с.

4. Ульяненко О. Син тіні : роман / Олесь Ульяненко // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 146. – С. 3–80.

5. Ульяненко О. Сталінка; Дофін Сатани : романи / Олесь Ульяненко. – Харків. – Фоліо, 2003. – 382 с.

6. Ульяненко О. Сталінка : роман, оповідання / Олесь Ульяненко. – Львів : Кальварія, 2000. – 124 с.

7. Харчук Р. Світле-темне / Роксана Харчук // Сучасність. – 1996. – № 6. – С. 101–104.

Автор статті розкриває мир дитинства в сучасному суспільстві на матеріалі творчості українського прозаїка О. Ульяненка. Безвідповідальність і безрозуміння батьків до своїх дітей призводить до травми психіки, до різних форм уродженості і дуже часто до смерті.

Сіробаба М. В.

(м. Слов'янськ)

ДЕЯКІ ВІРШОЗНАВЧІ АСПЕКТИ "СЛОБОЖАНСЬКОЇ ВЕРСІЇ ЕПОХИ "ПОСТ-"

Словосполучення, орнаментоване в назві нашої праці лапками, взяте з анотації збірки "Весло слова", що містить "тексти сімох авторів, які не мають нічого спільного, крім Харківського національного університету, де всі навчаються або нещодавно навчались, і літер української абетки, за допомогою яких оте, що зветься зазвичай реальністю, трансформується у відьомський світ технізованого лісостепу, електричних бджіл і слобожанської версії епохи "пост-" [3, с. 2].

Щойно процитоване спонукає ще до початку власне віршознавчих візій зауважити, що не лише альма-матер і національна абетка є спільними для наших авторів, а, вочевидь, і саме таке бачення трансформування реальності, яке вони декларують, й абсолютно прозора самоіронія, і та ж таки "епоха "пост-", яка в кожного покоління своя, особлива, не схожа на жодну іншу, але при цьому неодмінно гатунку "пост-". До цього "пост-" кожна нова генерація зазвичай допасовує все те, з чим вона не мала безпосереднього контакту. Що ж до генерації, про яку йдеться, то її бачення епохи, чи то пак її версію епохи сподіваємося знайти в її ж творчому доробку.

Не обмежуючи простір стінами Харківського університету, побачимо, що решта з перелічених атрибутів є спільними не лише для "сімох авторів "Весла слова", а й для деяких інших представників нашого регіону, чий вхід у літературу припав на означену епоху й чій постаті принагідно згадаємо.

Текстам кожного з вихованців ХНУ передують "випадкова цитата", що її можна сприймати як своєрідний епіграф, тобто напис, добір якого "... характеризує стиль мислення автора твору, його манеру означувати асоціативні зв'язки твору з літературною традицією і сучасністю" [5, с. 240]. Вибудовуючи контекст нашої розвідки, наводимо ці мотто: "Можливо, я точно не знаю, що мені треба, але я точно знаю, чого мені не треба..." (Валерія Осипова), "У побуті – нестерпний" (Олег Коцарев), "Якомога менше говорю про себе, бо захоплююсь. Люблю дружину. Маю розвинену зорову пам'ять" (Андрій Шавирін), "Люблю Харків, друзів і футбол, а все інше мені, зрештою ... " (Таня Зуб), "Вважаю себе нащадком відьом полтавських і київських. Мешкаю серед лісу на восьмому поверсі" (Ганна Яновська), "Не люблю одноманітності" (Оксана Носкова), "Люблю блукати перехрестям народних пісень і високих технологій – що не кажіть, а це таки затишне місце..." (Роман Трифонов) [3, с. 3; 12; 19; 23; 28; 32; 35].

Остання з цитат заслуговує на особливу увагу, що зумовлюється не лише її приналежністю Р.Трифонову, який є упорядником, редактором і рушієм означеної збірки, а й тим, що саме тут, з нашої точки зору, міститься квінтесенція як залучених до розгляду текстів, так і епохи, відбитої в них. Оскільки саме перехрестям "народних пісень і високих технологій" в'яжуться водно урбаністичні пейзажі столиці Слобідської України, де

Тролейбус над яром сюрчить по мосту,

Танцюють краплини й пилюка

[3, с. 8],

з прадавніми краєвидами її периферії, на яких

Чорно-білий принтер неба

Роздруковує сніги

[3, с. 25],

і саме на цьому перехресті

"Дві істоти зустрілися ... у безмежній невизначеності і ... зазирнули одна одній у скляні очі, крізь які намагалися відімкнути кам'яні двері в душі

БЕЗ ЕМОЦІЙ...

Дві істоти навмисно не згадували експресивно забарвленого

минулого, у якому вони емоційно вбивали, народжували і знов убивали одна одну..." [3, с. 17].

Остання цитата є уривком з твору "Близнюки" В.Осипової, яка подає, крім іншого, свою версію епохи:

- Жак Дерріда.
- Таємний агент Нікіта.

- Анрі Марі Бейль.
- Курт Кобейн.

- Міккі Рурк.
- Карл Юнг.

- Патрісія Каас.
- Шевченко Тарас.

- Штраус.
- Штірліц.

- Бонапарт.
- Раппопорт.

- Крістіан Діор.
- Дядя Фьодор.

- Радист Морзе.
- Дід Мороз.

- Олена Пчілка.
- Ведмідь-пасічник.

- Котляревський.
- Кашпіровський.

- Айболіт.
- Евріпід.

- Агент ФБР Фокс Малдер.
- Студентка ХНУ Валерія Осипова.

...НУ ДЕ Б МИ ЩЕ ЗУСТРІЛИСЬ?

[3, с. 15-16].

Хочеться додати "І КОЛИ Б?", оскільки абсолютно

безсумнівним видається те, що означені персонажі не могли опинитися в одній компанії доти, доки "студентка ХНУ Валерія Осипова" не взяла до рук перо. Зазначимо також, що еkleктизм, притаманний цьому творові, є характерною прикметою збірки в цілому. Більш за те, він спостерігається чи не в усіх поезіях, що хронологічно й географічно заслуговують на нашу увагу, як-от у вірші однієї з представниць літературної студії ZACHARPOLIS Тетяни Дерюги:

На терасі стояла
Спиною до всього
Зелена кішка
Може, й не зелена, але
Сумно здригались плечі,
Коли хрипкий мотив
Співав їй голосом Боба Марлі
Про втрачені підводні глибини
Особливо – коралові рифи
Де вона отримала
свій перший браслет смутку
і куди ніколи потім
не повернулася...

[4, с. 257].

У контексті, що вибудовується, постає питання щодо можливості визначення тематики розглядуваних творів, особливо з урахуванням думки не набагато старшого за наших фігурантів С. Жадана, який стверджує: "У літературі насправді існує лише дві теми: тема любові і тема війни" [1, с. 15]. Цей висновок, що з першого погляду здається дещо поспішним, за умови вдумливого аналізу виглядає не позбавленим раціонального зерна. Можна сказати, що тут ми маємо справу з певним узагальненням, оскільки практично всі з відомих у літературознавстві тем ("Людина і природа", "Любов і ненависть", "Добро і зло", "Творчість і руйнування", "Людина і Бог", "Життя і смерть", "Батьки і діти" тощо) без особливих ускладнень зводяться як до теми любові, так і до теми війни. А коли пригадати теорію підсвідомого З. Фрейда, згідно з якою кожна людина ведеться по життю двома інстинктами – лібідо (інстинкт сексуальності) й мартидо (інстинкт агресивності, смерті), розвіюються рештки сумнівів. Майже одночасно з виходом "Весла слова" відбувся яскравий дебют татарської співачки Земфіри Рамазанової, на що відгукнулася практично вся (принаймні російськомовна) довколоестрадна критика, переймаючися серед іншого питанням "Про

що співає Земфіра?". Зрештою більшість критиків зійшлися на тому, що співає вона про кохання, але по-своєму, так, як вона його, тобто кохання, розуміє й відчуває. Це ж саме, як бачиться, можемо сказати й про наших фігурантів, тим паче, що серед них кількісно переважають ФІГУРАНТКИ. Зважаючи на цю обставину, а також на їхній вік і соціальний статус, можна сміливо говорити про те, що домінуючим з-поміж лібідо й мартидо наразі є перший, він і детермінує вибір кохання центральною темою творчості "молодого пагіння Слобожанщини" [6, с. 254]. Оскільки ж про кохання людство пише з тої, напевно, миті, як взагалі навчилося писати, логічним виглядає сумнів стосовно наявності інтересу до такої літератури у будь-кого, крім самого автора. Однак цей інтерес є, і зумовлюється він унікальністю (хай і в суб'єктивному розумінні) почуттів і переживань кожної окремо взятої особистості та своєрідністю їх викладу, як-от у віршах Ольги Тільної:

Відцвіла жагучо матіола.
Накупалась у ставку верба.
Осінь наближається спрокволу...
Хто її прикликав? Ми хіба?..

...

Ассоль –
в примарах хепіенду мрій, –
Їй не болить тепер уже нічого,
крім думки:
щоб не пік її, а грів
вогонь, який був свічкою ще вчора

[7, с. 253].

Презентуючи добірку поезій О. Тільної, харківський поет Віктор Бойко вказує на те, що в її творах "...увиразнюються нові прочитання старих істин ... Приходить помічання чи усвідомлення того, що любов – не мрія, не міраж, не утопія. Швидше за все – будівельний матеріал. Для життя, для світу" [2, с. 251].

З точки зору версифікації жоден з розглянутих нами творів не має ознак новаторства чи експериментаторства, тож саме "нові прочитання старих істин" і є, на нашу думку, наріжним каменем творчості поетів, яких тут згадано, хоча цілком ймовірно, що це стосується не лише їх, а й значно ширшого (як у часі, так і в просторі) кола митців. Утім, щодо наших авторів можемо констатувати, що їхня версія сьогодення виглядає суб'єктивно модернізованим відбиттям епохи, яка розуміється ними як якісно новий етап людського буття. При цьому домінантою й точкою перетину координат мислиться

коханья.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багацька Любов. Зустрілися – поговорили / Любов Багацька // Україна молода. – 2009. – № 159. – С.15.
2. Бойко Віктор. "Прийшла пора вдивлятися в сутність світу"/ Віктор Бойко // Слобожанщина. – 2001. – № 18. – С. 251.
3. Весло слова: збірка текстів / упоряд., ред. Р. Трифонов. – Харків-Київ : Смолоскип, 2000. – 44 с.
4. Дерюга Тетяна. Поезії / Тетяна Дерюга // Слобожанщина. – 2001. – № 18. – С. 257.
5. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.
6. Мельників Ростислав. Абетка ZACHARPOLISy / Ростислав Мельників // Слобожанщина. – 2001. – № 18. – С. 254.
7. Тільна Ольга. Поезії / Ольга Тільна // Слобожанщина. – 2001. – № 18. – С. 251–253.

В статті підприємляється попытка представити видення (версію) нннешней епохи молодими поетами Слобожанщини путем рассмoтpeння нaибoлee пoкaзaтeльннх oбpaзцoв нх твoрчeствa. Пpи eтoм вннмaннe aкцeнтнpyeтcя нa уннкaльнoстн мнpoвoспpнятня oтдeльнo взнтoй лнчнoстью, a тaкжe нa ннднвндуaльнoстн внрaжeння eтoй лнчнoстью свoнх чувств.

*Тищенко О. О.,
Грибова О. А.
(м. Слов'янськ)*

НЕОРЕАЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ ДРАМАТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ПИСЬМЕННИКІВ-ЕМІГРАНТІВ

Драматургія діаспори сьогодні повертається до нас обличчям, вражаючи не лише своїм побутуванням в різних, подекуди протилежних типах художнього мислення та засобах поезики, а й, насамперед, унікальністю походження, що визначається її існуванням поза материковою літературою, експериментаторськими пошуками і, чи не найважливіше, своєю незаангажованістю, а власне тим, що народжувалась і формувалась вона в умовах демократичного суспільства, засвоюючи його норми і цінності. Це, зазвичай, дало змогу письменникам-емігрантам витворювати свої цінності в іноетнічному оточенні, зберігаючи при цьому свою власну етнічну ідентичність та культурну самобутність і, що головне, емоційну

прив'язаність до своєї історичної Батьківщини – України.

Зважаючи на це, актуально розглядати українську драматургію ХХ ст. в контексті неореалістичних процесів без цього величезного унікального пласту, що гідно репрезентує творчість драматургів діаспори, неможливо, бо саме в цілісності їх культурно-естетичних та мистецьких шукань, подекуди у відчайдушних дискусіях та запереченні формувалася і розвивалася крона сучасної драматургії. Питаннями розвитку драми за межами України займались видатні представники як «материка», так і за його межами (Ю. Шерех, Ю. Тарнавський, Л. Залеська-Онишкевич та ін.).

Зовнішня ізоляція від нового світу примушувала шукати шляхів вияву своїх думок про далеку батьківщину і тоді театр став одним з джерел поширення цих думок. На новому місці письменник постає перед складним (часом нерозв'язним) вибором, який не виникає у минулому, як-от місце в новому суспільстві, нове культурне і літературне середовище, функціональність мови тощо. По-новому постають для нього не лише питання місця, а й часу. Це і його взаємопов'язаність із попередніми поколіннями діаспори, еволюція власної ідентичності в нових умовах, а з іншого боку – зростання часової віддаленості від батьківщини.

Ідентифікаційний зсув внаслідок еміграції зумовлює безліч змін, але насамперед – це роздвоєння між минулим і теперішнім, між почуттям втрати і необхідності набуття, створення чогось нового, що часто асоціюється з бінарною опозицією смерть-відродження. Чим яскравіше бачилося минуле, тим воно було ближчим, недавнім, тим випукліше усвідомлювалося теперішнє й неоднозначно вимальовувалося майбутнє крізь призму неореалістичного світобачення.

Небезпечним для письменників-емігрантів могло бути формування психології повернення. Ю. Шерех писав: «Еміграція завжди стає осередком реставраційних тенденцій і прямувань. Але реставрувати ніколи нічого не можна» [5, с. 7].

Звичайно, соціально-організаційна невлаштованість емігрантів відігравала певну негативну роль, особливо це стосувалося особи письменника. Ю. Шерех зазначав: «У краях нового поселення перспективи письменників безрадісні, ніж навіть інтелігентів іншого фаху. Коли маляр чи скульптор, чи музика можуть обслуговувати чужу аудиторію, коли науковець може стати до праці в чужих навчальних і наукових закладах, то для письменника, чия творчість до глибини зв'язана з мовою, перехід на чужу аудиторію майже неможливий» [6, с. 38].

Проте, з часом ситуація змінилася. Емігранти третьої хвили виявили надзвичайну активність щодо вливання в громадське політичне і культурно-мистецьке життя народу, серед якого довелося жити. Знання мов, університетська освіта дала змогу перейняти кращі зразки європейської та світової культури, разом з тим не втративши своєї національної сутності. З часом ширшає аудиторія читачів і глядачів, тому драматична творчість і театральне мистецтво отримує вищий статус і стимулює до появи нових неореалістичних творів. Як зазначав Ю. Тарнавський: «Проблема емігрантського письменника – це не проблема. Дуже багато видатних письменників створили свої найкращі твори (майже всі твори) будучи емігрантами. Візьмемо Джойса, який не зміг жити в Ірландії. Так само Беккета, Іонеско, Набокова, – я просто не буду перелічувати всіх, але бути емігрантом, писати в еміграції, від народу, частиною якого ти є, мабуть, є корисним. Це дає вам можливість відриватися від чогось і ставати чимось іншим, що є суттєвим. Але це теж залежить від народу, частиною якого ви є» [2, с. 8].

Ще один чинник як прояв неореалістичної тенденції – це потреба естетичного вислову. В результаті з'являються твори контемплативні, для роздумувань. Таким чином з'являються драми для читання, з малою надією на сценічне втілення. Саме тому літературний твір став незалежним від сприйняття глядачів, що дає змогу автору на більшу свободу вияву своєї мистецької позиції. Разом з тим українські емігранти в США вже в перші десятиліття перебування жили й творили свої цінності в американському оточенні, що було значним внеском в загальнонаціональну українську культуру.

Тож з 60-х рр. ХХ ст. фіксуємо дві українські літератури, на корінних землях і в діаспорі. Офіційні чинники при цьому роблять усе, щоб ці літератури в творчоносній своїй частині не з'єднувалися, бо процес такого з'єднання, як цілком природній, уже починався. У діаспорній літературі завершують творчий шлях старі письменники, свого часу викинуті з рідної землі, а водночас з'являється нова хвиля літератури, створена передусім членами Нью-Йоркської групи, здебільшого космополітичного спрямування. Вони пробують творити в літературних формах, задіяних західно-європейській та американській літературах.

Типовим для неореалізму драматургії діаспори є те, що багато емігрантів постають перед вибором: світ мрій, чи реальний матеріальний світ. Драматургічна нива національного письменництва без надбання драматургії української діаспори була б неповною.

Солідно репрезентує творчість письменників Нью-Йоркської групи – угруповання митців, що має своє неповторне духовно-тестове обличчя свої специфічні прийоми синтезу сприймань, уявлень і творення нових образів і моделей буття.

На противагу бездіяльності покоління МУРу, що відокремлювала кризу, яка проходила в той час українська емігрантська література, котра, з одного боку, бажала продовжувати традиції української літератури, а з іншого, відчувала її провінційність порівняно з літературами західної Європи, наступне покоління емігрантських письменників без вагання прилучилося до неореалістичного руху заходу. Характерною рисою літератури цього періоду є зацікавлення екзистенціалізмом.

Аналіз творчості письменників-емігрантів підтверджує думку, що вся вона була означена елементами літератури західного світу, що для літератури української того часу було модерним. З них найбільшого впливу мав неореалізм, екзистенціалізм та сюрреалізм, що окреслився як нераціональний чи асоціативний спосіб вислову. Надзвичайно впливовою була поетика англійської поезії і взагалі поетика неореалізму з його вільним віршем, прозопоезією та звільненою від романтизму розмовною мовою. Усі ці впливи були повністю засвоєні – кожен митець мав можливість творити свій індивідуальний стиль.

Нью-Йоркська група не мала українського літературного оточення і діяла практично в повній порожнечі. Взаємних впливів між старшою генерацією та нею практично не було. Треба припускати, що саме відчуження групи від її оточення, українського та чужомовного, є одною з причин її радикального модернізму. Пишучи практично тільки для себе, не мусили вони розвиднювати свою творчість неореалістичними елементами.

Естетична концепція цієї школи, на відміну від уже відомих шкіл і угруповань, насамперед утверджує самотійність і автономність художньої творчості, виявляючи інколи підкреслену індиферентність і глибоку байдужість до актуальних і животрепетних тем. Такі літературні пошуки не вкладаються у систему стереотипного мислення, тому й не дивно, що творчість Нью-Йоркської групи сприймають далеко не всі, інколи навіть відмовляють їй займати місце під сонцем. Проте відомі літературознавці В. Державін та Ю. Шевельов писали про неповторність художнього стилю нового угруповання, насамперед про неможливу в попередню епоху світу свободи художника. Звідси – своєрідне уявлення про місію художника, про відповідальність перед історією та народом – і тому їх

творчості притаманні туманно-романтичні ідеї.

Богдан Бойчук, Юрій Тарнавський, Іларіон Чолган, Ігор Костецький та інші займали чітко виражену модерністську позицію. Вони за словами Ю. Шевельова «... зупинили процес пересаджування вишневих садків і тополь на Нью-Йоркську мостову» [6, с. 23], цим самим прагнучи «зруйнувати Карфаген Української провінційності» [6, с. 24], тобто вивести мистецтво слова поза межі політики, ідеологічних та адміністративних втручань у художню творчість, зробити його естетично самодостатнім. Вони зажадали повнокровного буття української нації, подолання української меншовартості, підрядної ролі в історії, які протягом багатьох століть притискалися імперською ідеологією. В той же час виникає парадокс, бо утверджували вони себе саме як українські митці. Можливо тому, що десятиліття мрій про повернення на Україну не дали приспати їхню українську душу та бажання бачити рідну країну незалежною.

Пояснюючи генезу Нью-Йоркської групи, звичайно, можна було б послатися на випадок і сказати, що її виникнення – явище випадкове, спалах сліпих, несвідомих сил природи; однак правомірніше припустити, що поряд із випадковістю тут виявляє себе необхідність, яка виражає причини історичної, соціальної, психологічної детермінованості цього літературного угруповання і, головне, показує зв'язок між двома суперечливими тенденціями суспільного мислення епохи, з одного боку, колективістського, а з іншого – індивідуалістського. Згадана поетична група, як і зрештою вся наша література, обертається довкола осі «особистість – маса»; ця вісь є однією з найактуальніших у сфері післявоєнної суспільної свідомості. Ю. Тарнавський казав: «... об'єднувало нас не так те, що ми мали спільного з собою, як те, чого не мали спільного з довколишнім світом, себто зі старшим поколінням українських письменників. Був це, в першу чергу, факт, що дозрівали ми всі на еміграції і наше відношення до України було цілком інакше, ніж відношення старших. Другим негативним спільним була в більшості нас відраза до традиційних літературних форм» [2, с. 6]. Цей спільний для цього угруповання рефлекс краси, у підвалинах якого лежала потреба повної творчої свободи, теж відкидати не можна: « всі згадані поети категорично відпихалися від концепції служіння народові, бо роллю письменника, вважали, не є служити, а формувати літературу цього народу, тобто частинно формувати сам народ» [1, с. 21].

На той час суспільна свідомість була наповнена багатьма існуючими уявленнями, згідно з якими розуміння творчості зводилося до розуміння її формальної мети: митці мають адекватно

змальовувати події вітчизняної історії і художнє слово має бути засобом морального напучування і вдосконалення суспільства. Письменники Нью-Йоркської групи, звичайно, не поділяли доктрини розуміння мистецтва як наслідування. Вони інтуїтивно відчували, що літературна творчість обмежена в своїх зображальних засобах і може створити лише оманливу видимість дійсності, що завдання її полягає в тому, щоб розкрити істину в образно-чуттєвій формі – і не більше.

І для того, щоб поновити нашу душу найрізноманітнішими виявами життєвого захисту, змусити нас закружляти в оп'янінні життєвих радощів і драм, людських пристрастей та ідеалів, дали повний простір своїй фантазії, буйній грі уяви, щоб ми могли безперешкодно віддатися чарам їх зримо-принадних образів і відчуттів. Це й призвело до того, що літературознавці і критики заговорили про «герметизм» Нью-Йоркської групи, її ізоляцію, усамітнення навіть в драматичній спадщині. Тому «головною ... проблемою є вихід із провінціалізму, себто створення творів, які могли б мати загальнолюдське значення. ... Але він (драматург – О.Т., О.Г.) мусить вести її від них, а не триматися їх ноги, як лоша кобили, і слово «логічно» включає якийсь зв'язок з сучасним літературним світом, включаючи й закордонний. Але ж якщо хтось виріс в Америці, про народні пісні й Тичину тільки чув, то хіба він мусить проходити спеціальний курс, щоб бути українським письменником! Якщо він чується українцем і хоче писати українською мовою, то чому йому забороняти це робити?» [2, с. 23–24].

Кожен з митців Нью-Йоркської групи формує своє ставлення і розуміння неореалізму, а при аналізі, при глибшому проникненні в тканину їх творчості стає помітно, що їх творчість тісно пов'язана з українською духовною традицією, у ній дивовижно матеріалізується архетипічний матеріал колективної духовності нашої нації, захований у підсвідомій психіці, який з величезною силою діє хіба що на свідомість та інтуїцію найсвідоміших читачів, а до всіх інших приходять у снах, як марення і візія. Тому має рацію І. Фізер, коли пише: «Члени Нью-Йоркської групи у різній мірі ... відкинули усталені норми як непридатні у творчому процесі. Внаслідок цього виник своєрідний ідеолект, подвигу гідна незвичайність їхньої мови, характер їх поетичного світобачення» [6, с. 22].

Хоча в творчості митців Нью-Йоркської групи інколи виразно й проступають контури неоромантизму, експресіоналізму та екзестинціоналізму, та все ж вони намагаються вивільнитися від наслідування цих стилів, більшою мірою орієнтуючись на нові відкриття: тяжіння до стилізацій і свідомий нахил до сюрреалізму,

означені тенденції зумовлюють систему неререферентної літератури, за словами Р. Якобсона, «поезії думки».

Врешті, на погляди і літературні смаки членів групи безумовно вплинули західні естетичні школи і течії з притаманними їм тяжінням до експерименту, до пошуку нових, подекуди екстравагантних форм вислову, до закодованості образної мови, деструкцією вірша, автоматизмом і неконтрольованістю так званого «письма», ігноруючого нарратив неореалістичного дискурсу, причинно-наслідкові зв'язки і психологічну детермінованість.

Однак досить швидко після створення Нью-Йоркської групи стало зрозумілим, що поряд з цим «іншим», особливим, специфічно емігрантським, в менталітеті, в генетичній національній пам'яті існує все ж таки і дещо спільне, глибинне, що поєднує материкові процеси.

Драматургія представників Нью-Йоркської групи, яка широкому загалу читачів з першого, і як ми звикли, поверхового прочитання, виявиться не зовсім зрозумілою, а для елементарно не підготовленого читача часом і зовсім абсурдною. Для її сприйняття належить переступити через усталені в нашій естетичній системі стереотипи, сформовані ідеологічними оформлювачами. Наші естетичні смаки начебто формувалися під ніби-то прекрасним, а насправді облудним гаслом «мистецтво належить народу». Адже для його реалізації було здійснено ідеологічний поділ на «справжнє мистецтво», в тому числі народне, і буржуазне, «несправжнє», а отже й шкідливе, потворне, незрозуміле мільйонним масам. Від дитячого садка і школи ми були орієнтовані тільки на «справжнє», зрозуміле, обов'язково «реалістичне» мистецтво слова, із виробленою ідеологічною системною афористичністю: «Партія веде», «Партія славить народ український». Тож чи треба дивуватися, що на широкий загал доступними і «замудрогелізованими» є лише твори, подібні до зразків, які ми вивчали на уроках літератури. Власне проти цього і виступали митці Нью-Йоркської групи.

Загалом драматична творчість є складною, бо її написання вимагає неабиякої майстерності від драматурга у володінні словом, знання життя, психології людей, умінні у невеликому часопросторі сцени поставити і намітити розв'язання найскладніших питань вічності сучасності. З другого боку, складність полягає в тому, що драматург як письменник в процесі творчості орієнтується не на одного читача, як скажімо, романіст, а розраховує на цілу глядацьку залу, змушує її стати єдиною істотою на час сприйняття драматичного тексту. Особливе уміння закласти у текст той потенціал, який потім зреалізується режисером та акторами, – ось ще одна складова драматургічного таланту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойчук Б. Декілька думок про Нью-Йоркську групу і декілька задніх думок / Б. Бойчук // Сучасність. – 1979. – № 1. – С. 21–23.
2. Тарнавський Ю. Темна сторона місяця / Юрій Тарнавський. – Київ : Наук. думка, 2000. – 113 с.
3. Фізер І. Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи / Іван Фізер // Сучасність. – 1988. – Ч. 1. – № 7. – С. 15–23.
4. Фізер І. Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи / Іван Фізер // Сучасність. – 1988. – Ч. 2. – № 10. – С. 16–21.
5. Шерех Ю. Наша сучасність – наше мистецтво. Друга черга / Ю. Шерех // Сучасність. – 1978. – № 3. – С. 3–14.
6. Шерех Ю. Не для дітей / Ю. Шерех // Українська еміграційна література в Європі 1945–1949. – Нью-Йорк, 1980. – С. 2–73.

В статтє рассматриваетсє драматургическое творчество Нью-Йоркской группы с её открытой направленностью на арбитральность, конвенцию и символический знак, с её желанием обновить содержание и форму художественного слова, стремлением к обобщению и универсализации культурно-исторического опыта от неореализма до постмодернизма.

*Барабанова О. А.
(м. Слов'янськ)*

ЕСТЕТИКА БАРОКО В ЛІРИЦІ М. СЕМЕНКА

Актуальність пропонованого дослідження в контексті розгляду урбаністичної лірики передбачає розглядати особливості творчості М. Семенка як основну ознаку, а тематичний блок як жанрову новацію.

Поет опановує різноманітні теми, багато з яких є новими, невідкритими для української поезії, вводить до лірики реалії міського світу, технократичної сучасності. Автор фокусує увагу на дрібницях міського побуту, опановуючи ліричною рефлексією дотепер не освоєний емпіричний матеріал. Творення образної системи шляхом реєстрації мікрокомпонентів споріднює лірику М. Семенка з поезіями Т. Еліота, І. Сєверяніна. Тема космічних перетворень, характерна для футуристичної поезії, також фігурує у віршах українського поета-футуриста. Поряд з нею з'являється тема опанування людиною природи, подорожі до екзотичних країн, мотив деміургійного перетворення світу. Звертається М. Семенко і до еротичної тематики,

зокрема у циклі „Гімни св. Терезі”.

Тема є маловивченою в плані систематизації тематичного розмаїття лірики М. Семенка, аналізу типологічних особливостей лірики футуризму.

Теоретичні роботи, на які ми спиралися, аналізуючи лірику українського футуриста, це передусім праці М. Сулими, Е. Соловей, Л. Гінзбурга, А. Білої.

Метою нашого дослідження є осмислення розмаїття ліричних тем, образу ліричного героя, маски у творчості М. Семенка, акцентування на барокових особливостях лірики.

Будучи матеріалізацією творчого методу, стиль завжди тяжіє до крайньої межі художнього узагальнення. У мистецтві неможливе „безстильове” проникнення до цілісного буття, і в цьому розумінні стиль можна визначити як художню реорганізацію дійсності за декількома принциповими лініями, взаємопов’язаними між собою. Будь-який стиль є невіддільним від певної системи необхідних художніх умовностей, які в період розквіту стилю мисляться як єдино адекватні знаряддя художнього пізнання, а не як знаряддя стилізації.

Між літературознавцями існують кардинально протилежні погляди на проблему стилю в історичному літературному процесі. Одні розглядають стиль як циклічно повторювану в історії мистецтва фазу, інші ж – як явище історично обмежене. Цілковито повторюватися жоден стиль не може, однак найхарактерніші його риси все ж таки зринають у творчості нових поколінь. Динаміка стилів характеризується свого роду „гойданням” – перебігом від “первинних” стилів до “вторинних” і навпаки.

За цією концепцією, бароко і модернізм з авангардизмом перебувають на одній генетичній осі і належать до „нестабільних”, „орнаментальних” стильових систем. На цій підставі ми можемо зіставити їх і порівняти.

Проблема зіставлення цих двох стильових систем не є новою – Микола Сулима звертав увагу на елементи поезики бароко в українській поезії 1920-х рр. [4] – втім, вона недостатньо осмислена.

З конгломерату течій і напрямів авангардизму футуризм виявляє глибоку естетичну спорідненість з бароко. Перший аспект порівняння – історичне тло, що стало ґрунтом для формування естетики бароко і футуризму.

Бароко – напрям у мистецтві XVII–XVIII ст. – формувався в період боротьби різноманітних ідейно-естетичних принципів, в епоху соціальних криз, перших буржуазних революцій, піднесення національно-визвольних рухів. Це художнє світосприйняття періоду

зародження в надрах феодалізму буржуазних відносин. Бароко відбиває стрімкий рух духовного розвитку людства, зміст якого прихований в безмежній різноманітності речей, в неосяжній строкатості явищ.

Модернізм є реакцією частини художньої інтелігенції на світові війни, революційні бурі та катастрофи, він здійснює різкий розрив з традицією минулого століття [5, с. 903]. Письменник має і науковий спосіб пізнання життя, і незрівнянний досвід історії. Грандіозні політичні події ХХ ст., революції розітнули механізм суспільного буття – все немов оголено. Авангард може бути осмислений як результат модерністського самокритицизму. Модернізм включає в себе інститут автономного мистецтва, в той час як художня, соціальна і політична програма авангардизму ґрунтується на радикальному запереченні попередніх художніх стилів, разом з буржуазним інститутом мистецтва і взагалі будь-яким інститутом мистецтва [2, с. 5]. Ознакою авангарду є збагачення революційною ідеєю, соціальна спрямованість, пильна увага до новітнього життя, відкриттів.

Бароко й авангард – явища наднаціональні. Бароко має репутацію стилю, що володіє здатністю гнучко пристосовуватися до національних умов та традицій, набираючи рис національної своєрідності.

Найбільш рельєфні варіанти авангарду, як найрадикальнішого мистецького руху початку століття, зафіксовані у країнах з глибокою історичною традицією (Франція, Італія, Німеччина) і розгалуженою соціальною структурою, „слабкі” авангарди (синкретичні тексти з маловиразною стильовою матрицею) існували в Чехії, Польщі, Україні [2, с. 7].

Отже, досліджувані стилі не належать ізольовано певному народу, культурі, а відбивають тип свідомості людства на відповідному історичному етапі.

Порівняємо світоглядні концепції бароко й футуризму. Бароко вважається мистецтвом синтезу, примирення суперечностей – це стиль поєднує в собі елементи Античності, Середньовіччя, Відродження [6].

Модернізм теж прагнув синтезувати попередній досвід, не заперечуючи класику, в той час як авангард поводить з класичною спадщиною більш безапеляційно. До того ж літературні твори 20-х рр. ХХ ст. сповнені традиційних міфологічних, фольклорних компонентів та історико-культурних реалій. У бароковій поезії у дивний спосіб синтезувались християнська й антична, антична й поганська міфологія, даючи якісно новий ракурс бачення предметів, оточуючого

світу. Не пряма оповідь, а натяк, хитромудра заміна одного предмета чи явища іншим – ось домінанта і поезії бароко, й авангардної поезії 1920-х рр. Обом стилям притаманні раціоналізм, певна книжність (твори футуристів, „неокласиків”, раннього Тичини) [4, с. 23].

„Всеохоплююче й остаточне тлумачення світу” стає прикметним для філософських систем XVIIст. Звідси тема Всесвіту, проблема безкінечності світу, питання про людину, її місце і призначення у світі, який розширюється до безмежжя. Як жодна інша риса, універсальність співзвучна тому „космізмові”, тим шуканням – суспільним та мистецьким, які сповнюють футуристичні твори.

Теорія симультанності, обґрунтована в італійських футуристичних маніфестах „Симультанне бачення” і „Слова на волі”, змушувала відчутти знакову природу вербального й зображального тексту. У певному розумінні, теорія симультанності спонукала італійців до сакралізації творення і сприйняття мистецького продукту (тенденція статті Марінетті „Сакральне футуристичне мистецтво”), що пов’язане з генетичним закоріненням симультанності в бароковому світосприйнятті [4].

А. Макаров стверджує, що поживлення в XVII ст. інтересу до експериментальних текстів було своєрідною формою протесту культури бароко проти сірості й одноманітності книжкових видань. Митцеві здавалося неприпустимим, що побожні вірші відтворюються так само, як і будь-які інші. Експериментування з формою – наслідок бачення естетичного в утилітарному, технічному.

Футуризм вимагає відобразити всі вібрації свого „я” для осягнення „змісту буття” – це теорія вела митця до ірраціоналізму і руйнування словесного образу. Поет застосовує звуконаслідування, малюнки, колажі, варіації типографічних шрифтів, використовує математичні позначки. Звук, графічний бік фрази підпорядковував собі зміст.

І бароко, і футуризм є відкритими системами, що поєднують численні засоби відтворення дійсності, які взаємодіють між собою. Читач барокових і футуристичних текстів має справу із явно деформованим сприйняттям часу. Барокові вірші скидаються на особливі міфологічні сновидіння, які „накладаються” на реальні переживання їх авторів, до того ж не все гаразд і з просторовою орієнтацією. Вона не завжди чітко розрізняє межі різних регіонів і навіть країн.

Коротко підсумовуючи, зазначимо, що футуризм, відділений епохами від доби бароко, був явищем не випадковим, а закономірним. Породжена історичними реаліями, світоглядна концепція футуризму

зовсім не збігалася з бароковим поглядом на світ. Але це не стало на заваді „запозичення” (свідомого і позасвідомого) художніх прийомів у барокових митців. Можемо припустити, що в бароко був закладений генеративний потенціал щодо всіх наступних нестабільних систем (романтизму, футуризму).

Кілька слів треба сказати про риси бароко в ліриці М. Семенка. Спроба автоматичного письма і звукове фотографування зближує футуристичну поезію з бароковими звуковими віршами.

Оскільки машинізований світ у футуризмі виступає в ролі абсолюту, є потреба поетичної передачі і пізнання звуків цього світу. Світ божественний в бароко меж „транлюється” через звук і слово (logos має звукову оболонку). Отже, маємо підстави спостерегти подібність механізму світосприйняття: через свідомість, психіку митця-шамана, митця-медіума.

Відомий „Автопортрет” М. Семенка, де поет розкладає на частини своє ім’я і прізвище й жонглює ними, подібний до вправ того ж таки І.Величковського.

Цей вірш, уміщений в кінці „Повного зібрання творів” має, на думку Ірини Семенко, ще одне значення. Текст означає сім днів божественного творіння. Творцем цілого світу відчував себе й М. Семенко („В мені народжується світ і його не було б без мене”).

У якості твору, що завершує книгу, цей „абсурдний” текст набуває в Семенка ще один змістовий відтінок суму, що йде від лаконізму й абстрагованості підсумкової формули, до якої було зведено всю емпірику віршів.

Поезюмалярський цикл „Моя мозаїка” складається з десяти таблиць конструктивістськи оформлених у певну систему слів, цифр, окремих букв, алгебраїчних формул, авангардистських лозунгів, історичних дій, імен тощо. Семенко застосовує прийом симультанності, пропонуючи особливий жанр лірики – поезюмалярство. „Дивацтва” митця поєднуються з прочуванням-передбаченням цілком нової поетичної техніки – „автоматичного письма” сюрреалістів, що „підгледіли” логоцентричні установки, котрі уможливають існування мови. Необхідність заміни старого логоцентризму на інший тип сприйняття тексту відрізняє і М. Семенка [1, с. 122].

Анна Біла поділяє тексти „Моєї Мозаїки” на дві групи. Першу групу становлять умовно графічні поезюмалюнки, в яких переважає зоровий компонент: „Світ”, „Сільський пейзаж”, „Суперпоезія”; у другій групі тексти, в яких зоровий компонент (гра з гарнітурою, пересування слів, розбивка на стовпці) лише посилює дію

вербального: „Я не мати”, „Авангард”, „Парикмахер”, „Система”.

Мислячи інтегрованими поняттями, поет покликаний відобразити планетарність і універсальність соціальних зрушень, звільнивши простір мистецтва від старого „еготизму” (індивідуалізму і психологізму). Саме тому тематика поезомалюнків М.Семенка доволі об’ємна: від суспільно-політичної до інтимної.

Зорова поезія М. Семенка схожа на плакатне мистецтво. У цьому немає нічого дивного, адже в царині стилю модерн відбулося становлення мистецтва плакату і його стрімкий злет в кінці XIX ст. Відбувається бурхливий розвиток газетної та журнальної графіки [1]. Цілком імовірно, що поезомалярство є праобразом функціональної лірики – зокрема, лірики плакатного типу, синтезу теорема, реклами, головоломки і вірша [1, с. 123].

Перше, що впадає в око при сприйнятті вірша „Парикмахер” – схожість з афішею, плакатом. Зміст його акцентує увагу на плінності буття, тлінності найкращих витворів мистецтва. „Кватрочентисти великі спеці були” – дійсно, епоха кватроченто (XV ст.) відзначається розквітом культури раннього Відродження, та, зрештою, все минає – „пху! й немає нічого”. Мабуть, через це виголошується деструкція мистецтва, розчинення його в побуті. У поезомалюнку європейській спадщині протиставлено подію побутово-інтимного характеру: „Михайль Семенко поголив бороду.” Актуальна одинична миттєвість побутового акту заперечує застиглість мертвого мистецтва. Зображальний простір малюнка має принципово сконструйований характер і може бути розкладений, згорнутий, розрізаний і зібраний за іншою моделлю. І цей „футуристичний зсув форм” відкриває таку „формулу” синтезу мистецтва, за якою час лишається статичною категорією [1, с. 126].

У поезомалюнку бачимо комбінації різних шрифтів. Експериментування зі шрифтом відбувалося і в попередні століття. Існує давньоруська рукописна книга, де переписувачами запроваджено низку раціоналістичних заходів: максимальне зменшення берегів, порожніх місць, вживання великого шрифту у заголовках і найбільш чітко текстового шрифту для полегшення сприймання надрукованого [4, с. 25]. Варто згадати і про в’язь XIV – XV ст., тобто про вид декоративного письма, в якому окремі літери та слова зливаються в суцільний орнамент.

Цікавим є поезомалюнок „Сільський пейзаж”, в якому увага акцентується на окремих звуках. М. Сулима зауважує, що в такий спосіб репрезентована спроба надати голосному чи приголосному звуку певного смислу [4, с. 26]. На нашу думку, в малюнку поєднано

зорові і слухові відчуття, і автор апелює більше до слухових вражень реципієнта, ніж до зорових.

Варто згадати теорію барокового митця Мелетія Смотрицького, який ділив звуки на довгі та короткі, що не відповідає нормам української мови. Внаслідок цього його теорія ніби автоматично переводила процес зародження та відтворення однакових ритмічних відрізків з емоційної сфери у сферу інтелектуальну. У 1871 році Артур Рембо написав сонет „Голосні”, де надав окремим звукам значення певного кольору, що пізніше знайшло розвиток у поезії символістів. Андрій Белий у творчості останніх років повністю перевів процес писання віршів з емоційної сфери у сферу інтелектуальних вправ.

Поезомалюнки з підвищеною часткою асоціативності, на відміну від лінійних, мають кілька способів читання:

1) за розгортанням „петлі”, і в цьому випадку зображення набуває належної стереоскопічності;

2) за принципом паліндрому (знизу вгору і зверху вниз).

У статті „Поеземалярство” Михайль Семенко наголошував: „Треба втілити у відповідну форму звільнену велетенську думку” [1, с.125]. Звідси посилене зацікавлення зоровою поезією. Митцеві бароко, як зазначалося, теж прагнулось втілити вірші божественної тематики в незвичну нестандартну форму. Пригадаймо „Столп” І. Величковського, в якому йдеться про чесноти Діви Марії, воздається хвала, а рядки вибудовуються в „столп крпости”, підсилюють сприйняття зоровим образом.

Вірші-малюнки набувають значення ідеограми – умовного знаку, що відтворює ціле поняття.

Отже, до практики симультанізму зверталися митці двох віддалених епох – бароко й авангарду, намагаючись поєднати і врівноважити візуальний і вербальний вектори. У такий спосіб втілювалася „велетенська думка”, індивідуальна для кожної епохи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла А. Поеземалярство і питання метамови в українському літературному авангарді / А. Біла // Мова і культура. – К., 2002. – С. 121–127.

2. Давидова-Біла А. Український літературний авангард / Анна Давидова-Біла. – Донецьк, 2001. – 32 с. – (Ч.1. Дискурс 1920–30 рр.).

3. Історія української літератури. Початок ХХ ст. Т.1, Кн.1 / [за ред. В.Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – 450 с.

4. Сулима М. Елементи поетики бароко в українській поезії 20-х рр. / М. Сулима // Радянське літературознавство. – 1988. – № 6. – С. 22–27.

5. Українська літературна енциклопедія: [у 5 т.] / [відп. ред. І.О.Дзевєрін]. – К. : Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1995. – Т. 3. – 540 с.

6. Чижевський Д. Історія української літератури (Від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. – Тернопіль : МПП «Презент», 1994. – 480 с.

В статті аналізуються барокові тенденції творчості М. Семенко, розкривається їх місце в поезії українських авангардистів початку ХХ в. Автор розглядає психотипні характеристики текстів, стихів-рисуноків, які впливають на зрительне сприйняття читача.

ЛИТЕРАТУРА РОДНОГО КРАЯ

*Романько В. І.
(м. Слов'янськ)*

ІСТОРИЗМ ТА ШИРОТА ПРОСТОРОВОГО ВИМІРУ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА КОСТИРІ

Актуальним сьогодні є звернення до історії та культури рідного краю, до різноманітних питань краєзнавчого характеру. Важливе місце у культурі донецького краю посідають твори письменників-земляків. Останні нині активно вивчаються у школах та вищих навчальних закладах, сприяють всебічному осмисленню історії рідного краю, вихованню у молоді почуттів національного патріотизму, гордості за багату історію своєї землі, її працелюбних та талановитих людей.

Чільне місце у літературній плеяді Донеччини посідає Іван Костиря (1932–2003). Працював він у самих різноманітних жанрах: в сорока книгах, які він заповів нащадкам, знайдемо казки, оповідання, нариси, повісті, думи. У рукописі залишився семитомний роман, якому автор дав назву „Бедлам”. У юності писав вірші, вкрай рідко звертався до них у похилому віці: декілька віршів помістив у вказаному романі.

Великим патріотом донецької землі, визнаним майстром слова, знавцем історії та географії заявив про себе письменник Іван Костиря саме як автор дум. Вони друкувалися в обласних та міських газетах, вийшли окремими виданнями: „Думи о Диком полі”, „Думи о Донецком кряже”.

Про його творчість писали Станіслав Жуковський [3], Анатолій Кравченко [4], Валерій Романько [6]. Так, С. Жуковський слушно підкреслював, що після виходу у світ дум, письменник Костиря „постав перед нами як допитливий учений, історик, краєзнавець, літературознавець і публіцист”. Попри все сказане, варто констатувати, що ґрунтовних наукових досліджень, присвячених вивченню його творів, і досі немає.

Метою пропонованої статті є аналіз історизму творів письменника-земляка, виявлення історіософістських аспектів у його творчому доробку, а саме у думках про донецький край.

У творах письменник фіксує різноманітні географічні назви, зображує великий часовий відрізок – від епохи дольодовикового періоду до сучасності. З якою душевною теплотою, з глибоким

знанням історії рідного краю описані Костирею землі, що *“вільно розкинулися від Сіверського Дінця до Азовського моря, які колись називалися Диким Полем”!* Поле це давно не дике, на ньому побудовані заводи і шахти, прокладені залізниці, руками людини насажені ліси і лісозахисні смуги – посадки, створені і рукотворні озера – ставки та прориті канали... Але ця земля зберігає в собі великі таїни минулого, який би її клаптик не взяли. Саме донецька земля стала предметом оспівування у творах Костирі, її головним героєм.

“Донецький край оспіваний в українських народних думах і російських билинах, він щедрий на живі і письмові перекази, легенди, казки, стародавні і сучасні перекази. Ними повиті сиві вершини Савур-Могили і Кам'яні Могили, живуть у Святогірському монастирі і носяться над Сіверським Дінцем, до якого князь Ігор звертався у важку годину битви з половцями...”

Здавалося б, звичні вухові і такі назви: *Сухі і Мокрі Яли, Сухий Торець, Гола Долина, Кльопан-Бик, Бахмутка, Лугань, Вовча, Кринка, Грузський Єланчик, Кальчик, Калець, Самара, Солона, Жеребець, Красна, Борова, Міус і Кальміус...*”- це уривок із *“Думи про Дике Поле”*(1968), одного з перших творів про рідний край. Трохи згодом, коли Костиря зібрав чимало матеріалу про донецький край, він зміг більш детально розповісти про його багату історію та неповторну красу.

На тих річках Донеччини, у тих історичних місцях рідного краю, які І. Костиря згадує, він побував особисто, ретельно збирав найрізноманітніший матеріал про них.

Історіософістські роздуми про Дике Поле, яке сьогодні заселене чи не найгустіше з українських земель, знаходимо також у *„Думі про пращурів”* (2000). Тут автор звертається до дикого поля як до живої істоти: *„Дике поле! Яким ти з вигляду тільки не було з незапам'ятних часів...”* – так починається ця дума. Розповівши про дольдовиковий та льодовиковий періоди, які пережила ця територія, Костиря подає персофінікований образ Дикого Поля, звертається до поля як до співбесідника: *„Дике поле! Як же тільки тебе не називали у давню старину... І Кіммерійською, і Скіфською землею, і Сарматською, і Кипчакською, чи Куманською, чи Половецькою, Золотоординською і Ногайською...”*. Важливо, що автор звертається до землі своїх пращурів на «ти», як до рідної людини, підкреслюючи цим свою близькість та закоріненість в історію донецького краю: *„Дике поле! І хто тільки не обживав тебе у ті незапам'ятні часи...”*. Сучасному читачеві письменник нагадує, що в I тисячолітті до нашої ери в Приазовських степах з'являються індо-іранські племена. Тут мешкали

кіммерійці, скіфи, сармати, гунни, готи, печеніги, торки, хазари... І тільки у VI-VII століттях утворюється держава з назвою Русь – Київська Русь. Автор простежує подальшу історію нової слов'янської держави, добрим словом згадуючи її правителів – руських князів, які намагалися зміцнити свої південні кордони, саме на цій землі відбулися і битви з чужоземними племенами – монголо-татарами, які на деякий час підкорили слов'янські землі: „Скільки люду перебувало на тобі, Дике поле! З незапам'ятних часів і по цю пору”, – промовляє автор у завершальній частині твору. Разом з автором ще раз упевнюєшся в тому, якою багатою і цікавою є історія землі, на якій ми проживаємо.

Значне місце у творчому доробку письменника посідає “Дума про Святі Гори” (1994). Сюди, у північну частину Донеччини, в Донську Швейцарію, як назвали журналісти Святогір'я, взявши за основу вислів А.П.Чехова (щоправда, сказаний він був не про Святі Гори, а про донецькі степові простори сучасної Луганщини), любив приїздити Іван Костиря. Тут він відпочивав і водночас працював. Після Тютчева, Чехова, Буніна, Василя Немировича-Данченка, свого сучасника-земляка Бориса Белаша та ряду інших визначних представників красного письменства І. Костиря теж долучився до образного змалювання краси згаданих місць, зокрема у “Думі про Святі Гори”.

Автор захоплюється природою Святогір'я, насамперед, крейдяними горами, які виникли мільйони років тому, опинившись під товщею океанської води; славнозвісною рікою Сіверський Донець, яка колихала на своїх водах князя Ігоря Новгород-Сіверського; оригінальною архітектурою Миколаївської та Покровської церков, Успенським собором, пам'ятником із крейди державному діячеві Артему; підземними печерами, в яких у давні часи мешкали монахи, господарі цього монастиря... Чимало тут милуючих око і хвилюючих душу місць! “І всім єством ти одночасно перебуваєш у сучасному і у минулому. І тебе оточує флора зразу і дольодовикової, і льодовикової, і післяльодовикової геологічних епох!” – знаходимо такий авторський вислів, коли письменник з висоти крейдяних гір оглядає місцеві краєвиди.

Важко визначити, з яких часів тут селилися люди: чи збудувала печери ще первісна людина, чи зробили це переслідувані прихильники віри Ісуса Христа, які втікали від монголо-татарських полчищ, що завоювали Київ і засіли там на довгі роки... Згадує автор і часи Катерини II, Миколи I, радянську владу – все це вплинуло на розвиток Святих Гір, привнесло відбиток певної епохи.

Завжди святе місце біля крейдяних гір та швидкоплинного Дінця привертало до себе увагу багатьох людей: паломники йшли до монастиря помолитися, очистити свою душу, за сотні верств приходили помилуватися тутешніми красотами. Чи не тут, на вершинах святої гори, народилася славнозвісна пісня “Дивлюсь я на небо та й думку гадаю...”, автором якої був наш земляк Михайло Петренко. Здається, що зовсім поруч стоять і милуються краєвидами Григорій Сковорода, Ілля Репін, Антон Чехов, Іван Бунін, Максим Горький, Марина Цветаєва, Володимир Сосюра, Павло Безпощадний... І тепер до них приєднався їхній побратим по перу Іван Костира.

Молодшим від Святих Гір, але одним з найстаріших поселень Донеччини є розташоване поруч робітниче, курортне, студентське місто Слов'янськ (Тор), яке теж має свою багату і славну історію. Не міг обійти його увагою письменник Костира. Особливо вразили його своєю красою, лікувальними властивостями місцеві озера, про які, до того ж, існують численні перекази, легенди. А місцеві жителі дали їм назви: Ріпне, Сліпне, Вейсове, Криве, Червлене. Саме цьому природному творінню – Торським озерам – і присвятив письменник „Думу про Торські озера” (2000).

“На дні своєрідної природної пригорині, то зникаючи з поля зору, то знову з’являючись, течуть Кривий і Сухий Торець, Казенний Торець, Макатиха, Бесарабка, Колонтаївка, трохи далі – Сіверський Донець. А між ними, на північно-східній околиці Слов’янська синіють величезними, чистими очима озера. Як очі самої землі!”. Як вдало назвав ці природні утворення автор, наче поглянув на слов’янські озера з висоти пташиного польоту – „очі <...> землі”. Щодо гідронімів, які закріпилися за озерами, Костира уточнює: *“Із назв озер кидається в очі дещо загальне: українізми. Значить, не одні казенні робітні люди, прислані з Росії, мешкали на солеварнях, а стікались сюди і бігли селяни-українці – саме від них і взяли український відтінок назви”*. Та ще поселялися тут і українські козаки з Дніпра – “черкаси” (поруч зі Слов’янськом і досі існує старовинне село Черкаське). Неподалік від озер розташувалася Карачун-гора, з якої предки спостерігали за тим, щоб раптово на з’явилися вороги. Ця місцевість згадується у Іпатіївському літописі, у Книзі Великого Чертежу (1627), у ряді інших документів.

І, звичайно, не міг лишити поза увагою автор і розповідь про соляні промисли – як добувалася тут сіль з давніх-давен. А ще місто Слов’янськ стало визнаним курортом завдяки лікувальним властивостям слов’янських грязей.

Чимало на українській землі географічних назв, пов'язаних зі словом “могила”, та й багато таких безіменних могил-курганів, насипаних, згідно народних переказів та легенд, шапками побратимів. А є ще й братні могили, де покоїться прах учасників громадянської і Великої Вітчизняної воєн, шахтні терикони, які накрили собою наші багаті чорноземи, а в своїх завалах поховали тіла не однієї тисячі шахтарів...

І ще одне відоме місце знаходиться у донецькому краї – назва його Кам'яні Могили, тобто *“східний край Азово-Подільського кристалічного масиву, який тягнеться з заходу на схід і північно-схід уздовж узбережжя Азовського моря, а кордоном йому слугують на заході ріка Молочна, на сході – Кальміус, північною ж околицею він межує з Донецьким краєм, а на півдні – з Приазовською низовиною”*. Так пояснює географію Кам'яних Могили письменник у „Думі про Кам'яні Могили” (2000). А простіше – це вихід на поверхню граніту. Учені стверджують, що понад двох мільярдів років тому в результаті тектонічних процесів на поверхні землі з'явилися граніти, які в наш час прийнято називати Кам'яними Могилами.

У багатьох усних народних творах оспівується як місце героїчних битв помітне підвищення на східних землях Донеччини, неподалік від міста Сніжного – Савур-Могила, про яку пише Костиря у „Думі про Савур-Могилу” (1968). Чим же уславилась ця східна окраїна українських земель у фольклорі?

У великому фольклорному творі “Дума про втечу трьох братів з Азова” Савур-Могила згадується у зв'язку з загибеллю біля неї (за одним з варіантів) втікачів з турецького полону, які

*...бігли не день, не два,
Не три й не чотири;
І до Савур-Могили добігали,
На Савур-Могилі три дні,
три ночі спочивали,
Свого найменшого брата,
пішу-пішаницю, піджидали.*

Треба відзначити, що для втікачів з азовського полону головним було дістатись до Савур-Могили. Якщо цей відчайдушний вчинок вдавався – це означало, що найнебезпечніша частина шляху вже позаду, значить, дібрався втікач до рідної землі. Савур-Могила була для невільників-втікачів символом свободи.

У “Думі про Савур-Могилу”, зокрема, говориться: *“Мовчазлива, вона стоїть, як німий свідок вікової історії, яка пронеслася над нею”*. *Недалеко протікає ріка Міус, на березі якої височать вікові дуби. І,*

начебто, голос листя (чи козаків) шелестить:

А погляньте, хлопці,

Річка й справді гнеться

Як мій вус!

“Мій вус! Мі-вус! Мі-ус!” – повторює луна... І вторить тій луні іржання коней. З Міус-ріки коні воду п'ють. Над Міус-рікою туман завмер. І не зрозуміти-вияснити, по яких віках-століттях в білому мареві течуть тихі прохолодні води...”.

Письменник нагадує, що з цією висотою пов'язане ім'я її захисника козака Савура, оспіваного в народних думках і легендах, і тут, за переказами, його поховано. Загинув тут й інший славний син України – Морозенко, якому на Савур-Могилі *“живим серце відірвали”*. Це місце подвигу радянських воїнів у роки Великої Вітчизняної війни. *“Кожного року, у вересні, коли у Донбасі наступає “бабине літо”, з ясними, погожими деньками, з літаючою павутиною і прощальними криками з піднебесся відлітаючих на зимування у південні країни журавлів, на Савур-Могилі збираються колишні воїни, ветерани, вдови, їх діти й онуки, і правнуки... На свято Звільнення”*.

Незважаючи на сказане, аналізована «Дума про Савур-Могилу» потребує доопрацювання. Чимало фольклорного й історичного матеріалу автор не ввів до свого твору. Невеликий обсяг цієї думи пояснюється, ймовірно, тим, що автор працював над нею ще у далекому 1968 році і, можливо, не ставив за мету викласти у ній весь краснавчий матеріал. А коли серйозно працював над іншими творами, автор, непевне, не мав часу допрацювати раніше написане. У тому першому варіанті і ввійшла вона, на жаль, до книги *“Думи про Дике поле”* (2001).

Сторінки давньої історії донецького краю розкриті і у ряді інших дум І.Костири: похід Ігоря Новгород-Сіверського у степ половецький, пошуки славнозвісної ріки Каяли, на березі якої отримав поразку князь (*„Дума про ріку слов'янської біди”*, 2000); битва русичів та половців проти полчищ монголо-татар, які сунули ордою на землі Київської Русі (*„Дума про битву на Калці”*, 2000); козацькі поселення на території сучасного Донбасу, які охороняли кордони слов'янської землі (*„Дума про козацькі вольності”*, 2001); про одне з давніх поселень у Дикому полі, на території якого була знаменита криниця з доброю водою, і яке отримало назву Золотий Колодязь (*„Дума про Золотий Колодязь”*, 2000); про землі заповідні, які охороняються законом, і мають свою багатвікову історію (*„Дума про Кам'яні Могили”*, 2000; *„Дума про Хомутовський степ”*, 2000); про ліс, який у степу насаджений руками людини (*„Дума про*

Великоанадольський ліс”, 1998); про ту частину земної поверхні, що зайшла далеко в Азовське море („Дума про Криву Косу”, 2000) ...

Наводячи історичні факти, дати, автор посилається на ряд документальних джерел: спогади Геродота, Книгу великого чертежа, Іпатіївський літопис, „Повість врем'яних літ”. Так, взявшись за розповідь про Торські озера, Костиря наводить цитату з Книги великого чертежа, яка створена у 1627 році для користування першою картою Росії, і де згадуються соляні озера: „А ниже Святых Гор, с Крымской стороны, пала в Донец река Тор от Святых Гор верст с 15, а в Большой Тор пала речка Торец, от Донца версты с 4. А на устье озера солёные...!”.

Назва „Тор” існує на слов'янській землі здавна, що підтверджує і Іпатіївський літопис, на який посилається автор: „...и послал Игорь Лаврове конюшного своего река ему переде на оноу сторону Тора с конем поводным...”.

З історичних документів уведено до текстів чимало цитат, як ось ця, у якій Богдан Хмельницький писав цареві: „Некии воришки в Гадяче и Вспрыке и в иных городах вчали бунты и многие злости. И не хотят с нами вместе против государева неприятеля идти. Бегают в украинские города и на Торские озера”. А у відповідь наказ царя з іншого документу: „В украинские города черкасов и никаких людей, которые придут из полков Богдана Хмельницкого или из Тора, или из иных городов, не принимать и в вечное житие их не ставить”. Хоч не пройде і чверть століття, як все той же цар, знаючи про часті напади кочівників на соляні промисли, на торгово-ремісничі слов'янські поселення, що призводило до їх розорення, а багато наших людей попадало у полон, видасть інший указ: „У тех соляных озер для опасения неприятельских людей построен город Тор и призваны на житье черкасы”. А в іншому документі за 1676 р. дізнаємося про те, що „на Торских озерах поставлен острог, башты построены, обламы и каты накочены, но других укреплений не достроено, а жителей из малороссийских городов пришло и дворами построились человек 245” [74, с. 21].

Таким чином, славна історія донецького краю, підтверджена фрагментами документів, велика кількість згаданих топонімів, які мають давні назви чи змінили їх в останні часи – все це можна знайти у творах письменника-земляка Івана Костири, які він образно назвав «думами», підкреслюючи свій нерозривний зв'язок із рідним краєм, його багату історію. Тема, піднята нами у цій статті, ще потребує серйозного і всебічного дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Костыря И. С. Думы о Диком поле : Думы, легенды, были / Костыря И. С. – Донецк : Изд-во «Укр НТЭК», 2001. – 900 с.
2. Костыря И. С. Думы о Донецком кряже : Думы, легенды, были / Костыря И. С. – Донецк: Изд-во «УкрНТЭК», 2001. – 856 с.
3. Жуковский С. С думой о Донбассе / Жуковский С. //Донбасс. – 2002. – 15 янв.
4. Кравченко А. По-русски – думы об Украине / Кравченко А. //Правда Украины. – 1996. – 4 апреля.
5. Кузнецова Г. Історія рідного краю – у думках Івана Костири / Кузнецова Г. //Донеччина. – 2005. – 13 січня.
6. Романько В. І. Іван Костиря – дітям : Літ.-крит. нарис / Романько В. І. – Слов'янськ, 2004. – 112 с.
7. Романько В. І. Іван Сергеевич Костыря / Романько В. І. // Романько В. І. Література рідного краю : Навч. підручник. – Донецьк, 1995. – с. 77 – 84.

У статті аналізуються історіософістські аспекти художнього мислення І. С. Костири, досліджуються особливості зображення письменником рідного краю.

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Ледняк Ю. В.,
Ледняк А. В.
(г. Славянск)*

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ П. ЦЕЛАНА «РАЗГОВОР В ГОРАХ»

Выдающийся немецкоязычный поэт XX в. Пауль Целан не считал себя еврейским поэтом. Однако его судьба была типичной для многих представителей еврейской интеллигенции Европы. Хотя с детства Целан знал идиш и иврит и был знаком с еврейскими традициями, соблюдающим евреем он не был; родным языком Целана был немецкий, т.е. язык другого народа, владел поэт также французским, румынским, английским, русским языками; пережил Катастрофу, в которой потерял своих близких; стал эмигрантом и в родные Черновцы возвращался только в своих произведениях. И еврейская тема красной нитью проходит через всё творчество П. Целана. Он остро ощущал своё еврейство, пытаясь одновременно и преодолеть его, и найти в нём опору; оно для него, как отмечает Э. Левинас, – «предельная возможность (или невозможность), разрыв с простодушием вестника, посланца или пастыря бытия» [4].

Осознанию этой возможности, на наш взгляд, и посвящено произведение «Разговор в горах», которое, при огромном интересе критиков и литературоведов к творчеству П. Целана, не стало объектом специального исследования.

Цель настоящей статьи – выделить проблемы, поставленные в поэме в прозе «Разговор в горах», и рассмотреть своеобразие их решения в художественной ткани произведения.

На вручении премии Георга Бюхнера в 1960 г. в своей речи Целан отметил, что «Разговор в горах» был написан в 1959 г. в память о несостоявшейся встрече с Теодором Адорно: «... год назад, в память о несостоявшейся встрече в Энгадине, я перенёс на бумагу короткий рассказ, в котором отправил человека в горы, «как Ленца» [8]. Ленц – персонаж одноимённого произведения Г. Бюхнера, и Целан связывает с этим персонажем вопрос о сущности искусства и поиска своего пути в жизни и искусстве (а для Целана одно не мыслится без другого).

Внешне всё просто: один еврей идёт в горы, где встречает

другого еврея, своего двоюродного брата, и между ними мыслится разговор. Но каждая деталь этого повествования, каждый элемент созданной картины многозначны. Особый смысл приобретают образы имени, камня, посоха, тени и свечи.

Посох, с одной стороны, связан с дорогой, с тяготами жизненного пути, с другой – вызывает ассоциации с посохом Моисея, с посохом Аарона, которые были символами определённой миссии. Мотив странничества заставляет вспомнить и строки М. Волошина из венка сонетов «Corona astralis» («Звёздный венец»): «А посох – нам и нищенства заветы», где «мы» – «изгнанники, скитальцы и поэты» [2, с. 53].

Имя и камень ассоциируются, с одной стороны, с подобными образами у О. Мандельштама, с другой – с образами имени и камня из ТаНаХа (аббревиатура – Тора, Пророки, Писания; т.н. иудейский канон). Все имена в ТаНаХе несут определённую смысловую нагрузку, они сущностны. Вспомним эпизод, когда Б-г приводит к человеку зверей и птиц, чтобы увидеть, как он назовёт их, и как назовёт человек какое-либо живое существо, «так и имя его» (Брейшит: Брейшит II: 19) [7, с. 18]. Давая имена, человек постигает сущность, назначение этих существ и определяет своё отношение к ним. Изменение имени связано с изменением судьбы, жизненной задачи (вспомним, например, изменение имён Авраама и Сарай (к сожалению, в переводе на русский язык в данном случае смысл теряется) или получение Яковом имени Израэль).

Что касается камней, то в ТаНаХе есть ряд эпизодов, когда камни устанавливаются в память о событии, обозначают определённые вехи на пути человека или народа (например, Моисей и старейшины Израиля дают указание народу после перехода через Иордан в страну, обещанную Б-гом, поставить большие камни и написать на них слова Торы).

У Целана «из своего жилья вышел еврей, еврей и сын еврея», вместе с которым «вышло его имя, его неизъяснимое имя», которое и «подало голос» [9]. Обратим внимание на эпитет «неизъяснимое», т.е. трудно постигаемое, непередаваемое. Можно предположить, что человеку принципиально важно понять свою сущность, свою задачу, определить своё место в цепи поколений. И именно поэтому умолкают посох и камень. Возникает, на наш взгляд, ситуация, близкая к ситуации мандельштамовского стихотворения «Сёстры – тяжесть и нежность, – одинаковы ваши приметы», когда «легче камень поднять, чем имя твоё повторить» [5, с. 141]. Но Целан пытается не «времени бремя избыть», а преодолеть бремя одиночества

и непонимания, преодолеть чувство отчужденности, и поэтому его герой, «которому надлежит жить внизу, где его место, в низине» и уходит в горы и выходит «на прекрасную дорогу» [9]. Противопоставление «низина» – «горы», «жильё» – «дорога» очевидно. Настоящая жизнь – это вечный поиск, вечное движение. Низину можно рассматривать и как то место, где еврея принуждают жить окружающие, и как место, где он обязан реализовать свою миссию. Уход в горы – возможность подняться над обыденностью, духовный подъём, без которого выполнение жизненной задачи становится просто невозможным.

Образ тени непосредственно связан с пониманием того, как видит, ощущает П. Целан себя/ еврея/ человека в мире, в котором живёт: «пришёл... с тенью, с одолженной тенью – ибо кто, снова и снова я спрашиваю, если Бог судил ему быть евреем, приходит с тенью собственной?» О тени Целан говорит и в стихотворении «Говори и ты»: «Вложи и в своё слово смысл: вложи в него тень»; «Есть правда в слове, когда в нём тень» [10].

Т.е. тень – определённый смысл, понимание. Чужая тень, следовательно, – навязанное, чуждое понимание, восприятие действительности.

Однако для Целана важно не уничтожить то или того, кто отбрасывает эту тень, не переступить через него, а вступить с ним в диалог. Но тут возникает ещё одно препятствие: «...у детей двух братьев ... нет глаз. Вернее сказать: у них есть глаза ..., но перед ними завеса, не перед ними, нет, за ними, подвижная завеса» [9]. Ф. Лаку-Лабарт, указывая на мотив слепоты или слабого зрения, справедливо отмечает, что слепота, ослепление означают также «пропуск, пробел в языке; то есть когда для выражения чего-то у нас нет слов, потому что эти слова не родные, не унаследованные от отца и матери, и язык не родной, а значит, трудный (возможно, сюда примешивается еще и проблема языка и места)» [3]. Сходную мысль высказывает и И. Бонфуа: «И по-видимому, особенно болезненной разновидностью изгнания было для Пауля Целана то, что ему, еврею, то есть человеку, в котором пребывает зиждительное слово *другого*, устремленное от Я к Ты, пришлось жить внутри безличности, присущей западным языкам, не мыслящим воплощения иначе как в форме парадокса и на основании заимствованной книги. <...> Хотя наши языки умеют описывать любые природные явления, Пауль Целан, изначально зависевший от этого духа диалога, пришел к выводу о своей неспособности ясно, без пелены перед глазами, видеть «царские кудри» или «салатный колокольчик» — как если бы библейский Бог еще там, в пустыне, еще исполненный своей исконной заботы о

человеке, не дал своим созданиям имени. Так он был еще раз, по-другому, обкраден, лишен слов. И что взамен? Он сознавал, как нелепы эти Я и Ты, Я и Я, которые разговаривают, судачат внутри него, стуча палками по камню. Тем не менее всегда, когда только это зависело от него, он желал встречи» [1].

Следует учесть, что понятие «завесы» (или «экрана») – ещё и важное понятие Кабалы. «Для существования мира, воспринимаемого нами как хотя бы отчасти не зависимый от первопричины, необходимо, чтобы она была скрыта от него, – замечает р. Штейнзальц. – Это отстранение Б-жественного света лежит в основе процесса сотворения мироздания, и завеса, скрывающая этот свет, необходима, чтобы миры могли проявиться как существующие сами по себе» [12, с. 31].

Целан же стремится постичь суть мироздания, для чего поэту принципиально важно найти новый язык, который не будет «без Я и без Ты, сплошь Он, сплошь Оно, сплошь Они и ничего другого» [9].

Путь этот необычайно сложен, о чём свидетельствуют и своеобразные синтаксические конструкции произведения, для которых характерны повторы, уточнения, своеобразные разрывы; но этот путь и есть путь к себе – «я здесь на дороге к себе, наверху» [9]. «Место жительства, удостоверенное движением к другому, и составляет суть еврейства», – подчёркивает Э. Левинас [4].

Символом такой возможности в «Разговоре в горах», по нашему мнению, является любовь к свече, «что там горела, слева в углу» (в сердце?), «которую он, отец наших матерей, зажжёт, потому что в тот вечер начинался день, один, определённый день, день, что был седьмой, за которым должен следовать первый, седьмой, а не последний» [9].

Свеча – символ человеческой души, которая является частичкой Всевышнего в материальном мире. День седьмой – это Шабат (Суббота), он завершает творение; число 7 в еврейской мистике символизирует совершенство материального мира. Задача человека в этот день – «осмыслить, одухотворить то, что уже сделано», «прислушаться к своей душе, услышать голос Всевышнего, песню небесных сфер и трав земных» [11, с. 4]. Свет Шабата – свет мира грядущего, в котором не будет завес и суть вещей и слов станет очевидной. Как Шабат – символ Б-жественного Творения, а Творение – акт Б-жественной любви, так и поэтическое слово тоже акт любви, а стихи Целана «и есть его способ любить» [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бонфуа И. Пауль Целан: [пер. с франц. М. Гринберга]

[Электронный ресурс] / Ив Бонфуа // Портрет в зеркалах. Пауль Целан. – <http://www.magazines.russ.ru/inostran/1996/12/shelan.html>.

2. Волошин М. А. Corona astralis // Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников / М. А. Волошин. – М. : Правда, 1991. – 480 с.

3. Лаку-Лабарт Ф. Поэзия как опыт : [пер. с франц. Натальи Мавлевич] [Электронный ресурс] / Филипп Лаку-Лабарт. – http://almanah-dialog.ru/last/last_tom2/lz10, 10-2.

4. Левинас Э. От бытия к иному : [пер. с франц. Бориса Дубина] [Электронный ресурс] / Эмманюэль Левинас // Портрет в зеркалах. Пауль Целан. – <http://www.magazines.russ.ru/inostran/1996/12/shelan.html>.

5. Мандельштам О. Э. Стихотворения / О. Э. Мандельштам. – Екатеринбург : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1998. – 496 с.

6. Пёггелер О. Поэзия в наше время : [пер. с нем. Наталии Зоркой] [Электронный ресурс] / Отто Пёггелер // Портрет в зеркалах. Пауль Целан. – <http://www.magazines.russ.ru/inostran/1996/12/shelan.html>.

7. Пятикнижие и гафтарот / [иврит. текст с рус. переводом и классич. комментарием «Сончино»]. – Москва – Иерусалим: – Мосты культуры Гешарим, 2001. – 1457 с.

8. Целан П. Меридиан. Речь на вручение премии Георга Бюхнера. Дармштадт, 22 октября 1960 г. : [пер. с нем. А. Глазовой] [Электронный ресурс] / Пауль Целан. – <http://www.topos.ru/article/2774>.

9. Целан П. Разговор в горах : [пер. с нем. М. Белорусец] [Электронный ресурс] / Пауль Целан. – <http://www.commentmag.ru/archive/9/10.htm>

10. Целан П. Стихи : [пер. с нем. Марка Гринберга] [Электронный ресурс] / Пауль Целан // Портрет в зеркалах. Пауль Целан. – <http://www.magazines.russ.ru/inostran/1996/12/shelan.html>.

11. Штейнзальц А. Впусти Субботу в твой дом... / Р. Адин Штейнзальц // Впусти Субботу в твой дом... Практическое руководство по проведению Субботы. – Иерусалим – Москва: Институт изучения иудаизма в СНГ, 2004. – 24 с.

Штейнзальц А. Роза о тринадцати лепестках. иудаизм в свете Кабалы / Адин Штейнзальц. – М., 2002. – 232 с.

У статті розглядається своєрідність художнього розв'язання проблем сутності мистецтва й пошуку свого шляху в житті та мистецтві в творі П. Целана «Розмова в горах».

*Шуба Ю. В.
(м. Черкаси)*

**МЕТАФОРА ЛАБІРИНТУ У ФІЛОСОФСЬКО-
ПСИХОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ БРИТАНСЬКОГО РОМАНУ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.**

У другій половині ХХ століття у британській літературі спостерігається поступове витіснення модерністської епістемологічної домінанти постмодерністською онтологічною домінантою. Британські митці вже не намагаються представити вичерпний психологічний портрет своїх героїв, фрейдівські концепції лібідо та трьохскладової особистості часто стають рушіями творів. Метафора з її здатністю надавати нового прочитання знайомим речам стає одним із постмодерністських шифрів, розпізнати які має читач. Тож, роман набуває метафоричної закодованості, де ігрове начало та наскрізна пародія надають твору певної цілісності.

У нашій розвідці ми детально розглянемо метафору лабіринту, яка стала знаковою філософсько-психологічною складовою британського роману другої половини ХХ століття, та спробуємо пояснити причини появи «лабіринтної свідомості» як центрального фактору суспільної ідеології зазначеного періоду. Звичайно, концепт лабіринту уже досліджено у роботах Д. Гут'єреса, Д. Нельсона, Дж. Дафіна, І. Набитовича, Л. В. Карасьова на матеріалі творів Х.-Л. Борхеса та У. Еко. Недостатнє вивчення цього питання на британському ґрунті обумовлює актуальність цієї статті.

Метафора лабіринту набуває нового значення у другій половині ХХ століття, що пов'язано з декількома причинами. Життя людини нового часу лабіринтне, і це визначає художнє мислення багатьох художників. Лабіринтність життя – це не тільки його заплутаність і труднощі у пошуку виходу зі складностей буття. У ХХ столітті лабіринтність життя тісно переплетена з численними кровавими жертвами сучасних мінотаврів та боротьбою за нить Аріадни. А з 1970–1980-х років лабіринтність культури з особливою силою, за Ю. Б. Борєвим, проявляється у самому бутті культури у вигляді світової мережі Інтернету [1, с. 709–719]. Крім того, ризома, як нова схема нелінійної побудови роману з численними відгалуженнями та переплетіннями, нагадує за формою лабіринт, де письменник разом з читачем подібно до психоаналітика мандрує заплутаними коридорами людських спогадів і прихованих бажань, намагаючись знайти вихід. Звичайно тут не обходиться без гри, яка

об'єднує мандри в єдине ціле – текст і робить блукання незвичайно цікавими і непередбаченими.

Постмодерністська гра, за Л. В. Карасьовим, проходить у тіні, а саме у напівтемряві підземель культури, а лабіринт є образом також підкреслено підземним. Разом з тим, він має сенс, лише тоді, коли в ньому існує вихід [2, с. 13–14], в якості якого слугує відкритість тексту. Разом з тим, можна припустити, що постмодерністський лабіринт став альтернативною заміною екзистенціональної мушлі, яка за формою також нагадує лабіринт.

Лабіринт, зображений британськими письменниками другої половини ХХ століття, умовно має три різновиди. Це – **топографічний лабіринт**, який найчастіше у британському романі зображується сценами блукання вулицями Лондона чи іншого міста, де численні назви вулиць можуть не тільки не полегшити сприйняття опису, а й ще більше заплутати своїми поворотами та надмірно реалістичними деталями. Традиція надмірної деталізації, навіть буквальності при зображенні міста сягає Дж. Джойса, за твором «Дублінці» якого можна відбудувати не лише саме місто Дублін, а й відновити його насадження. Серед найяскравіших сучасних прикладів необхідно навести романи «Будинок Доктора Ді» та «Хоксмур» П. Акройда, де надаються в паралелях мапи старовинного Лондону і сучасні забудови, «Міс Джин Броуді у розквіті» і «Місце водія» М. Спарк, «Втіха мандрівників» Й. Мак'юена тощо. «Втіха мандрівників», другий роман письменника написаний у «похмурих» традиціях Йена Макабра, продовжував досліджувати природу людського буття, дитячих психічних травм та потаємних бажань. Опис старовинного міста, де відбуваються події роману, створює відповідну атмосферу. Воно, неначе міфічне створіння, покликане приспати пильність туристів і читачів своєю повільністю та розслабленістю, а в глибині вулиць приховує неочікувані та фатальні зустрічі – власного Мінотавра. І хоча Мак'юен і не згадує його назву, блукання лабіринтами невідомого міста навіює спогади про «Смерть у Венеції» Томаса Манна, так само розмірений, дозвільний стиль життя, схоже місто з лабіринтами вулиць і каналів, але у місті Мак'юена, сучасній варіації лабіринту з мінотавром, помирають злою смертю молоді люди. Впевненість у тому, що «Втіха мандрівників» є мак'юєнівською алюзією на новелу Т. Манна додає і той факт, що Мак'юен захоплювався творчістю німецького письменника та адаптував твори останнього для телебачення, коли ще навчався в університеті. Мак'юен поволі прослідкував неусвідомлений, направлений чужою волею рух Мері та Коліна, головних героїв твору,

від нудного сексу до заново відродженого еротизму. Підґрунтям для цього стали грайливі садомазохістські фантазії, які вони нашіптували, коли кохалися, один одному. Джудіт Сибоер вказує, що, коли вони були безжально втягнуті у метафоричний лабіринт давно породженої поведінки (мрія чоловіків завдавати біль та мрія жінок терпіти цей біль), в основі якої – потворність та смерть, стає очевидним, що їх фантазії слугують ширмою для чогось іншого. Після того, як Мері змусили стати свідком ритуального вбивства Коліна, вона намагається сформулювати теорію, яка пояснює садомазохізм як протипоказане одночасно еволюціонуюче виживання (біологічне та культурне), але втрачає нитку, завдяки якій вона могла б вивести себе з лабіринту [6, с. 24]. Питання щодо породження садомазохізму залишається відкритим, як і фабула схоплення вбивць.

Міфічного мінотавра у лабіринті незнайомого міста шукає Ліз з роману М. Спарк «Місце водія», чия відпустка під гаслом «*I'm going to have the time of my life*» – «*Я проведу час як ніколи в життя*» [7, с. 243] обертається її смертю. Письменниця неодноразово промовляє цю фразу вустами своєї героїні, неначе намагається переконати в цьому, в першу чергу, саму дівчину. Повторення цього речення у поєднанні з поведінкою героїні створює відчуття дисонансу, оскільки вони презентують полярно різні значення, радість і відчай. Ліз навіть поводить спочатку як бідолашна жертва. Дізнавшись про отримання відпуски, від якої вона так довго відмовлялася, Ліз спочатку вибухає істеричним сміхом, а потім ридає. Змирившись з долею, вона починає готуватися до подорожі і виглядає по-іншому. Спарк часто акцентує увагу на лізовій формі і манері викривляти губи, роблячи протиставлення між традиційною манерою і новою: «*Her lips are slightly parted... Her lips, when she does not speak or eat, are normally pressed together like the ruled line of a balanced sheet, marked straight with her old-fashioned lipstick... Now her lips are slightly parted as if to receive a secret flavour. In fact her nostrils and eyes are a fragment more open than usual*» – «*Її губи трохи відкриті... Її губи, коли вона не говорить чи їсть, зазвичай щільно зціплені, неначе прокреслена лінія бухгалтерського балансу, відмічена прямою лінією старомодної помади... Зараз її губи були трохи відкриті, ніби для того, щоб спробувати таємничий смак. Насправді її ніздрі і очі трохи ширше відкриті, ніж зазвичай*» [7, с. 242–243]. Цікавим є порівняння, застосоване письменницею, щоб передати всю нецікавість і банальність життя Ліз. Зазвичай губи Ліз нагадують строго прокреслену немодною помадою лінію бухгалтерського балансу, але тепер їх вираз – повна протилежність, вони не міцно стиснуті, а

неначе привідкриті для відчуття таємничого смаку життя та поцілунку прекрасного принца.

Про невеселе життя дівчини можна дізнатися з опису квартири із складними меблями, що легко «зникають у стіну з ялинки». За десять років проживання у квартирі Ліз лише додала до інтер'єру визирунковий килимок з Греції та покривало з рогожки на диван, на відміну від інших жильців вона не повісила фіранки на вікна: «*She has added very little to the room; very little is needed, for the furniture is all fixed, adaptable to various uses, and stackable*» – «Вона додала дуже мало у квартиру – потрібно дуже мало, оскільки меблі всі встановлені, легко пристосовуються для різних потреб, і до того ж складаються» [7, с. 246]. Їй не потрібні фіранки – немає чого приховувати при відсутності особистого життя, немає потреби створювати затишок. Епітети з попереднього прикладу, як і епітети та порівняння з наступного прикладу «*Lise keeps her flat as clean-lined and clean to return to after her work as if it were uninhabited*» – «Ліз тримає квартиру, до якої вона повертається після роботи, такою чітко-окресленою і чистою, неначе у ній ніхто не живе» [7, с. 247], надають вичерпного психологічного опису стану героїні до відпустки.

Відпустка надає Ліз шанс кардинально змінити життя на краще, і вона цим скористується, розпочавши з одягу яскравих кольорів і пошуку чоловіка, який чекає на неї десь у незнайомому місті. Її вибором стане смерть, а ідеальний чоловік, якого вона так прагнула знайти для досягнення мети відпустки, виявиться щойно звільненим маніяком. Водночас смерть для Ліз стане і її народженням, з нікому нецікавої людини вона хоча б і ненадовго стане зіркою газетних шпальт.

Загалом твір поєднує в собі елементи містики, детективу, комедії та сучасної казки, стилізованих під реалістичний роман. Але ведення оповіді у теперішньому часі, відсутність у героїні прізвища подібно до казкових героїв та відчуття надмірного реалізму свідчить про ігрове начало роману, яке об'єднує всі складові.

Другий різновид лабіриту – це **хронологічний лабіринт**, пов'язаний з блуканнями у часі, який передається через спогади, стрибки та часові відгалуження, як наприклад «Посібники і підбурювачі» М. Спарк, «Четтертон» П. Акройда, «Як це було» та «Кохання і т. п.» Дж. Барнса, «Чорний принц» та «Учень філософа» А. Мердок, «Жінка французького лейтенанта» Дж. Фаулза тощо. Цей лабіринт утворюється поліфонією голосів, які лунають водночас з різних сторінок, створюючи заплутану мережу думок, спогадів і заперечень. Читач, змушений одночасно тримати в руках декілька

ниток Аріадни і обрати де шукати вихід з лабіринту. Накладання різних часових шарів та їх перемішування утворює численні «кролячі нірки» із «Аліси в країні чудес», і ніколи не знаєш, коли знов провалишся в нірку і куди потрапиш, а коментар автора, який з'являється час від часу на сторінках романів, можна порівняти з посмішкою чишерського кота. І оскільки цей лабіринт є результатом спогадів і намагань пояснити вчинки в минулому, тобто він вибудовується завдяки аналізу і самоаналізу, то відповідно в художніх творах міститься багато філософсько-психологічних роздумів з запозиченням головних ідей психоаналітиків, які подані через іронію та пародію.

Скажімо, у «Чорному принці» А. Мердок, в образі Бредлі Пірсона знаходять Едипів комплекс, комплекс Пітера Пена, «відсталлий розвиток», гомосексуальні та садомазохістські нахили, схильність до заміщення об'єкту, а сам Бредлі Пірсон пародіює Фройда, інтерпретуючи «Гамлета» В. Шекспіра, як наприклад у цьому уривку: *«Hamlet is a wild act of audacity, a self-purging, a complete self-castigation in the presence of god. Is Shakespeare a masochist? Of course. He is the king of masochists, his writing thrills with that secret. But because his god is a real god and not an eidolon of private fantasy, and because love has here invented language as if for the first time, he can change pain into poetry and orgasms into pure thought...»* – «Гамлет – це нестримний акт сміливості, самоочищення, самокатування перед лицем господу. Чи Шекспір – мазохіст? Звичайно. Він – король мазохістів, його письмо через це тріпочить. Але оскільки його бог є справжнім богом, а не eidolon (ідолом) власної фантазії, і оскільки любов тут породила власну мову, неначе в перший день творення, він може змінити біль на поезію, а оргазми на чисту думку...» [4, с. 200], де процес написання, творіння порівнюється із статевим актом. Недарма у романі постає проблема справжнього митця і мистецтва, правди та вигадки, а думка: «Кожний митець – нещасливий коханець. А нещасливі коханці хочуть розповісти свою історію» [4, с. 10], висловлена в авторській передмові, стає одним з векторів розвитку роману.

Загальна форма твору, який складається з вступного і заключного слова видавця, книги Бредлі Персона з його вступним і заключним словом, та чотирьох післямов, час від часу створює відчуття розгубленості та порушує наскрізну стильову цілісність розповіді. Книга Бредлі Пірсона, також під назвою «Чорний принц: Свято кохання», наповнена філософсько-психологічними розмірковуваннями про мистецтво і митця, місцями перенасичена

термінологією, латинськими і грецькими словами, прихованим підтекстом і швидкими переходами з думки на думку. Післямови чотирьох головних героїв роману, запропоновані після заключного слова Бредлі Персона, набувають форми дзеркального викривлення його рукопису, де кожний наполягає на своїй правді. Вступне і заключне слова видавця не тільки утворюють замкнуте коло, а й робить сам роман розгорнутою візуальною метафорою апеляційного суду, де у кожного є своя роль, недарма чотири післямови наводяться під загальною назвою «Чотири післямови головних діючих осіб». Так, Бредлі Пірсон – це апелюючий засуджений, який намагається відшукати правду через свою книгу і таким чином апелює до читача, автори чотирьох післямов – свідки, видавець Локсій – адвокат. Читачеві відводиться роль судді апеляційного суду, який має вирішити долю раніше засудженого.

Цікавим є вибір А. Мердок імені видавця – Р. А. Loxias (Локсій), яке витончено відсилає читача до ідеї Аполлона, бога мистецтва, світла, правди, бога, що передбачав майбутнє, бога, що поєднує два протилежних начала – життя і смерть, оскільки він міг і насилати хвороби, і лікувати. Великі літери Р.А. можна тлумачити по-різному, як Press Agency (агентство друку), Power of Attorney (довірена особа), Personal Attorney (особистий адвокат), Pearson's Attorney (адвокат Пірсона), оскільки будь-яка з цих інтерпретацій вписується у загальний контекст.

Назва «Чорний принц» викликає згадку про історичну особу XIV століття, сина Едварда III, та про диявола, якого згадує блазень у комедії Шекспіра «Все добре, що закінчується добре». Домінування «Гамлета» як лейтмотиву, особливо у ключових сценах роману, однак, утворює неминучу паралель між Гамлетом та оповідачем Бредлі Пірсоном. А бачення Джуліан Баффіна у ролі Гамлета стає як причиною кохання Пірсона до, так і його статевого насилля над нею. Пірсон, впевнений Домінік Хед, також асоціюється з Аполлоном чи Локсієм, який має відношення до різних труднощів у житті героя та до його функції в імпліцитному дослідженні у романі ролі митця. Ініціали Бредлі Персона (В.Р.), сигналізують, що він є тим самим суперечливим Чорним принцом, особистістю, яка є центральною у романній суперечці про мистецтво [3, с. 255].

Третій тип лабіринту – **хронотопічний лабіринт**, де герої блукають часом і простором, які можуть не співпадати, тобто фізично герої блукають одним місцем в одному часі, а паралельно в думках плутають коридорами інших вимірів, або, належачи до одного часу і місця, раптово на деякий час опиняються у іншій часопросторовій

паралелі, наприклад, у романах «Дитя у часі» та «Невинний» Й. Мак'юена, «Дитя слова» та «Море, море» А. Мердок, «Маг» та «Деніел Мартін» Дж. Фаулза, «Робінзон» М. Спарк та ін. Романи в цьому випадку нагадують численні спогади про минуле, які вплітаються в загальну канву сучасного, а самі романи мають форму широкого коридору, яким мандрує читач за героєм, з незліченими коридорчиками, що відгалужуються з обох сторін, і в які час від часу звертають дійові особи у спробі знайти вихід – вирішити важливе для них на той час питання та проаналізувати, як вчинки у минулому вплинули на теперішнє. Як результат, романи стилізують мемуари, щоденник, путівник та містять багато філософських роздумів. Показовим прикладом є уривок з твору А. Мердок «Море, море»: *«I spoke of a memoir. Is that what this chronicle will prove to be? Time will show. At this moment, a page old, it feels more like a diary than a memoir. Well, let it be a diary then. How I regret that I did not keep one earlier, what a record that would have been! But now the main events of my life are over and there is to be nothing but 'recollection in tranquillity'»* – «Я згадував мемуар. Чи це дійсно те, чим виявиться цей запис? Час покаже. На цей час, у віці однієї сторінки, він схожий більше на щоденник, ніж на мемуари. Ну, хай тоді це буде щоденник. Як я жалкую, що не вів щоденника раніше, який би це був документ! А тепер головні події мого життя позаду, і попереду немає нічого окрім «спогадів на покої» [5, с. 2]. Мердок одухотворяє запис, надаючи йому вік, і тим самим порівнює його з дитиною, якій обирають ім'я – щоденник чи мемуари.

Метафора лабіринту нерозривно пов'язана з метафорою пошуку, оскільки останній передбачається самою суттю лабіринту. Не важливо чи мандрує людина лабіринтами часу у власній свідомості, чи блукає вулицями міста, вона завжди у пошуку.

Отже, метафора лабіринту є провідною складовою філософсько-психологічного контексту британського роману другої половини ХХ століття, втілюючи пануючу ідею лабіринтності буття та відбиваючи психоаналітичні стратегії пошуку і усвідомлення самого себе.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бореев Ю. В. Эстетика / Бореев Ю. В. – М. : Русь-Олим : АСТ : Астрель, 2005. – 829 с.
2. Вайнштейн О. Б. Постмодернизм и культура. Материалы «круглого стола» / Вайнштейн О. Б., Новиков В. И., Карасев Л. В. // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С. 3–16.

3. Head D. A Broken Truth : Murdoch and Morality // Head D. The Cambridge Introduction to Modern British Fiction, 1950–2000. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – P. 251–261.

4. Murdoch I. The Black Prince. – London : Vintage, 2006. – 416 p.

5. Murdoch I. The Sea, the Sea. – London : Penguin Books, 1980. – 520 p.

6. Seaboyer J. Ian McEwan: Contemporary Realism and the Novel of Ideas // The Contemporary British Novel / Eds. Acheson, S. C. E. Ross. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005. – P. 23–34.

7. Spark M. The Prime of Miss Jean Brodie. The Girls of Slender Means. The Driver's Seat. The Only Problem. – New York : Everyman's Library, 2004. – 472 p.

В статье рассматривается метафора лабиринта как одна из философско-психологических составных британского романа второй половины XX в. Анализируются три типа лабиринта, характерные для британского романа указанного периода.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Александрова Ирина Викторовна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета им. В. И. Вернадского.

Барabanова Елена Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.

Беличенко Ольга Леонидовна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания и теории и истории литературы Славянского государственного педагогического университета.

Белоконь Наталья Анатольевна – старший преподаватель кафедры зарубежной литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков.

Бондаренко Галина Ивановна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.

Гохберг Ольга Сергеевна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания и теории и истории литературы Славянского государственного педагогического университета.

Тищенко Ольга Александровна – ассистент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.

Зиновченко Наталья Леонидовна – старший преподаватель кафедры общего и русского языкознания и теории и истории литературы Славянского государственного педагогического университета.

Истомина Анна Сергеевна – аспирант кафедры общего и русского языкознания и теории и истории литературы Славянского государственного педагогического университета.

Казаков Игорь Николаевич – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой общего и русского языкознания и теории и истории литературы Славянского государственного педагогического университета.

Клименко Зоя Александровна – старший преподаватель кафедры украинского языка и литературы, заведующая украинским отделением филологического факультета Славянского государственного педагогического университета.

Комаров Сергей Анатольевич – кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры русской и мировой литературы Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды.

Ледняк Анна Владленовна – старший преподаватель кафедры иностранных языков Славянского государственного педагогического университета.

Ледняк Юлия Владленовна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания и теории и истории литературы Славянского государственного педагогического университета.

Павленко Наталья Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Славянского колледжа национального авиационного университета.

Проць Олеся Степановна – аспирант кафедры теории литературы и истории украинской литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков.

Романько Валерий Иванович – кандидат педагогических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания и теории и истории литературы Славянского государственного педагогического университета.

Рубан Алла Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания и теории и истории литературы, заведующая русско-украинским отделением филологического факультета Славянского государственного педагогического университета.

Сафронова Наталья Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Горловского государственного педагогического института иностранных языков.

Серобаба Николай Васильевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.

Тендитная Надежда Николаевна – ассистент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.

Тищенко Ольга Александровна – ассистент кафедры украинского языка и литературы Славянского государственного педагогического университета.

Шуба Юлия Владимировна – преподаватель кафедры практики английского языка Черкасского национального университета им. Б. Хмельницкого.

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Гохберг О. С.

ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ. ОБРАЗ
И ХАРАКТЕР 3

Проць О. С.

ФИЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ЖАНРУ РОМАНУ
ВИХОВАННЯ ХХ ст. 14

Истомина А. С.

СКАЗОВАЯ ФОРМА ПОВЕСТВОВАНИЯ В
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ 22

Павленко Н. В.

ПЛЕБСОЛОГИЯ: ЛИТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ 29

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Зиновченко Н. Л.

МАНЬЕРИСТСКИЕ И БАРОЧНЫЕ ЭМБЛЕМЫ В ТВОРЕНИЯХ
СВЯТИТЕЛЯ ДИМИТРИЯ РОСТОВСКОГО 35

Александрова И. В.

«ПОВЕСТЬ О ТОМ, КАК ПОССОРИЛСЯ ИВАН ИВАНОВИЧ С
ИВАНОМ НИКИФОРОВИЧЕМ» Н. В. ГОГОЛЯ И КОМЕДИЯ
А. А. ШАХОВСКОГО «ССОРА, ИЛИ ДВА СОСЕДА» 45

Беличенко О. Л.

ОТРАЖЕНИЕ РЕЛИГИОЗНЫХ ОСНОВ ЖИЗНИ В ТВОРЧЕСТВЕ
С. М. СОЛОВЬЕВА 54

Сафронова Н. В.

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА СБОРНИКА "СЕТИ"
МИХАИЛА КУЗМИНА 62

Казakov И. Н.

СИНТЕЗ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО И СКАЗОВОГО НАРРАТИВА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА 20-х гг. ХХ в. 66

Комаров С. А.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ СПЕКТР ОЧЕРКОВ М. Е. КОЛЬЦОВА 76

Белоконь Н. А.

МАРГІНАЛЬНІСТЬ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА КАТЕГОРІЯ В
РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ ст. 83

<i>Рубан А. А.</i> ДВУПЛАНОВИСТЬ КАК СТРУКТУРНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ РОМАНА Ч. АЙТМАТОВА «КОГДА ПАДАЮТ ГОРЫ (ВЕЧНАЯ НЕВЕСТА)»: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ.....	92
---	----

ИСТОРИЯ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Клименко З. О., Бондаренко Г. І.</i> ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ЗОБРАЖЕННЯ НАТОВПУ В ПОВІСТІ М. КОЦЮБИНСЬКОГО «FATA MORGANA».....	100
<i>Тендітна Н. М.</i> СВІТ ДИТИНСТВА У ПРОЗІ О. УЛЬЯНЕНКА.....	104
<i>Сіробаба М. В.</i> ДЕЯКІ ВІРШОЗНАВЧІ АСПЕКТИ "СЛОБОЖАНСЬКОЇ ВЕРСІЇ ЕПОХИ "ПОСТ-"	112
<i>Тищенко О. О., Грибова О. А.</i> НЕОРЕАЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ ДРАМАТИЧНОЇ СПАДЩИНИ ПИСЬМЕННИКІВ-ЕМІГРАНТІВ.....	117
<i>Барабанова О. А.</i> ЕСТЕТИКА БАРОКО В ЛІРИЦІ М. СЕМЕНКА	124

ЛИТЕРАТУРА РОДНОГО КРАЯ

<i>Романько В. І.</i> ІСТОРИЗМ ТА ШИРОТА ПРОСТОРОВОГО ВИМІРУ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА КОСТИРІ.....	132
---	-----

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>Ледняк Ю. В., Ледняк А. В.</i> ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ П. ЦЕЛАНА «РАЗГОВОР В ГОРАХ».....	140
<i>Шуба Ю. В.</i> МЕТАФОРА ЛАБИРИНТУ У ФІЛОСОФСЬКО-ПСИХОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ БРИТАНСЬКОГО РОМАНУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.....	145
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	153

Збірник «Теоретические и прикладные проблемы русской филологии» увійшов до «Переліку № 6 наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукового ступеня доктора та кандидата наук».
– Додаток до Постанови Президії ВАК України № 1 – 03/8 від 11.10.2000 р.

(Бюлетень ВАК України. – 2000. – № 6. – С. 13.)

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРИКЛАДНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Научно-методический сборник
(Выпуск XVIII. Часть 2)

Ответственный редактор В. А. Глущенко, доктор филологических наук, профессор
Коллектив авторов Н. М. Маторина (составление), 2009
Корректоры А. С. Орел , Е. А. Тищенко

**THEORETICAL AND APPLIED PROBLEMS
OF RUSSIAN PHILOLOGY.
COLLECTION OF SCIENTIFIC WORKS**



Підприємець Маторін Б.І.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК №3141, видане Державним комітетом телебачення та радіомовлення України від 24.03.2008 р.

Підписано до друку 03.12.2009 р.
Формат 60×84 1/16. Ум. др. арк. 9,75.
Зам. № 137/2. Тираж 100 прим.

84116, м. Слов'янськ, вул. Г. Батюка, 19.
Тел./факс (06262) 3-20-99; тел. (0626) 66-53-56