

Донецкий национальный университет

Сборник научных работ, основанный в 1999 г.

*Литературоведческий
сборник*

Выпуск 35-36

Донецк, 2008

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 35-36. – Донецк: ДонНУ, 2008. – 146 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов и студентов филологических факультетов, преподавателей-словесников.

Редакционная коллегия:

Гиришман М.М., доктор филологических наук, профессор – ответственный редактор;

Галич А.А., доктор филологических наук, профессор;

Кораблев А.А., доктор филологических наук, профессор;

Чирков А.С., доктор филологических наук, профессор;

Федоров В.В., доктор филологических наук, профессор;

Фризман Л.Г., доктор филологических наук, профессор;

Наривская В.Д., доктор филологических наук, профессор;

Домащенко А.В., кандидат филологических наук, доцент;

Кравченко О.А., кандидат филологических наук, доцент;

Вчерашняя А.В.

Сборник печатается согласно решению Ученого совета Донецкого государственного университета от 20.10.1999 (протокол №8).

Сборник включен в перечень научных изданий Украины №4 (Бюллетень ВЗАК Украины №2, 2000).

Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации КВ № 4605.

Рецензенты:

Мироненко Л.А., доктор филологических наук, профессор;

Тюпа В.И., доктор филологических наук, профессор.

Адрес редакции: 83055, г. Донецк-55, ул. Университетская, 24, Донецкий национальный университет, филологический факультет.

ISBN 966-72--77-79-8

© Донецкий национальный университет, 2008

ОТ РЕДАКЦИИ

- *«Литературоведческий сборник» – издание Донецкого национального университета, результат объединенных усилий филологических кафедр:*
 - теории литературы и художественной культуры;*
 - русской литературы;*
 - мировой литературы и классической филологии;*
 - украинской литературы и фольклористики;*
 - филологии (Донецкого гуманитарного института), а также литературоведов других вузов.*
- *Сборник наследует структуру и продолжает основные тенденции донецких литературоведческих сборников 70-90-х годов XX века, представляющих теоретические исследования проблем целостности и поэтического мира, диалогического мышления и герменевтики, а также опыты целостного анализа литературных произведений.*
- *Проблемно-тематические приоритеты донецких филологов предопределили принципы их творческого взаимодействия: «Литературоведческий сборник» – открытое издание, не исключаящее, а наоборот, предполагающее сосуществование и диалог различных школ, концепций, языков и т.д.*
- *«Литературоведческий сборник» – это возможность для филологов разных теоретических и практических ориентаций собраться в одном семантическом пространстве, что позволяет яснее увидеть реальное состояние и перспективы развития современного гуманитарного знания.*

РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.09

Горлова О.В.

НАРОД ЯК ПРОТОПЕРСОНАЖ ЕПІЧНОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ

Одним із споконвічних питань, від відповіді на яке, зокрема, залежить ґрунтовність – або необґрунтованість – будь-якого літературознавчого міркування, є питання про природу авторської присутності у зображуваній ним дійсності. Славнозвісна відповідь Г.Флобера на питання про прототип мадам Боварі: «Мадам Боварі – це я», яка начебто вичерпно характеризує взаємостосунки автора і персонажа, не лише не стала останньою відповіддю, але – опосередковано, звичайно, – стала своєрідним каменем спотикання всіх подальших дискусій.

У сучасній науковій свідомості міцно закріпились два фундаментальних поняття: «автор» та «образ автора». Перше широко застосовувалось М.М.Бахтінім, друге В.В.Виноградовим. Ці поняття перебувають в опозиції одне до одного, але в той же час вони є корелятивною парою. Характерно, що як Бахтін, так і Виноградов не змогли дати завершеного пояснення цим поняттям, хоча вони і є центральними в категоріальному апараті дослідників. Про суб'єкт літературного твору говорили такі дослідники, як С.Г.Бочаров, Ю.М.Лотман, В.В.Кожин, С.С.Аверінцев, І.Б.Роднянська та ін., вони намагалися глибше зрозуміти форми словесного мистецтва. В процесі розгляду класифікацій бачимо, що вони не універсальні, тому і досі ця проблема викликає полеміку і різні тлумачення. У вивчені питання про автора вже багато зроблено, але разом з тим дослідження цієї проблеми ще незавершене, як в історико-літературному, так і в теоретичних його аспектах. У науковій літературі, яка торкається проблеми автора, центральною є тема співвідношення автора і його персонажів.

А саме тому актуальність теми нашого дослідження визначається тим, що сучасна теорія літератури ще не виробила чіткого теоретичного уявлення про персонаж як одне з ключових понять науки про літературу. Якщо категоріальні межі поняття про авторство проводяться на більш-менш визнаних підставах, і мова

йде, переважно, про конфлікт між дослідниками, що тяжіють до психологізації (натуралізації) автора як суб'єкта творчої ініціативи і прихильниками онтологічного підходу, то поняття персонаж якщо і визначали, то для цього використовували метафоричні визначення. Широко розповсюдженим є уявлення, відповідно до якого персонаж – теоретичне «подвоєння», дублікат конкретного соціально-психологічного індивіда: учасника зображуваних подій (у даному випадку мова йде тільки про епічне виявлення). Персонаж у такому розумінні стає матеріалом для так званого *туну* – результату подальшої абстракції від маси конкретних психологічних спостережень та ін. На наш погляд, «тип» є надлишковою категорією, що відволікає увагу дослідників від вирішення принципової проблеми – опису творчої активності *співтовариства* як індивіда – неодмінного учасника акта поетичного висловлювання. Суб'єкта такої активності ми пропонуємо іменувати «протоперсонажем».

Затребуваність цієї категоріальної новачки підтверджується наявністю очевидних дисонансів, які виникають під час спроб описати явища найновітнішої літератури за допомогою термінів класичної поезики.

В нашому дослідженні вперше запропоновано поняття «протоперсонаж» як один з принципових моментів архітектоники епічного висловлювання, здійснена результативна спроба категоріального протиставлення поняття «протоперсонаж» традиційним літературознавчим поняттям «персонаж» та «прототип».

Проблема адекватного осягнення категорії «персонаж», безумовно, вимагає точної розстановки акцентів в описі його природи, оскільки є ризик некритичного змішання в літературознавчих дослідженнях психологічних, філософських і соціально-історичних підходів.

Можна стверджувати, що інтерес до третього типу творчої активності (після автора й читача) зростає в міру того, як сучасні стильові практики орієнтуються на авторську «безвідповідальність», на естетичну продуктивність відмежування від класичної послідовності «задум – втілення». Читач виявився, очевидно, неспроможним до повноцінного заміщення автора. У той же час, обговорення поняття персонажа, поступово віддаляючись від наївного антропоморфізму, все ж таки обертається навколо розуміння його як індивідуальності, здатної до рефлексії, тобто

більшою чи меншою мірою прозорого для самого себе суб'єкта, який має конкретно-тілесну визначеність. Це повною мірою стосується й тих найзагальніших концепцій, які подеколи віддалено торкаються названої проблеми, втім залучають у поле своїх досліджень таку характерологічну константу, як свідомість.

Узагальнюючи, можна констатувати, що засвоєння поняття про персонаж як третій тип поетичної активності розвивається у двох напрямках, які почасти є один для одного надто віддаленими. З одного боку, відбувається «очищення» мисленого суб'єкта від власне людських, а отже «випадкових», психологічних нашарувань (актант); з іншого, поглиблюється саме характерологія, покликана звільнити «ціле героя» від нав'язуваної йому ззовні, так би мовити, негативної завершеності. Під «негативною завершеністю» розуміємо вичерпність суб'єкта творчої активності межами того чи іншого преданого типового суспільства. Загалом же теоретичні колізії, пов'язані з тлумаченням поняття «персонаж», відтворюють принципові протиріччя, пов'язані з проблемою автора-творця й «образа автора»; вони вже виникли, але, як можна було переконалися, і дотепер залишаються не розв'язаними. Очевидно, в обох випадках виникає якась фундаментальна складність, яка належить до розуміння поетичного висловлювання як такого. Так само в обох випадках виникає питання про природу «ідеального» суб'єкта (не щодо наявності в ньому, у цьому суб'єкті, усіх можливих досконалостей, а щодо його передування будь-якій конкретній індивідуальній реалізації). Традиційний погляд на мистецтво й дотепер так і не звільнився цілком від теоретичного архетипу «віддзеркалення дійсності», інакше кажучи, від концепту твору як наслідування. Це розуміння можна дещо розширити чи то уточнити, жодною мірою його не спотворивши: наслідування минулого. Теоретична актуалізація ідеальної суб'єктивності допускає уявлення про наслідування майбутнього.

Незважаючи на розмаїття підходів до опису природи персонажа як суб'єкта поетичної події, жодний з цих підходів не є цілком вільним від антропоморфізма у визначенні сутності персонажа. Безумовно, вивчення природи персонажа не може не спиратися на «образи» людей у творі. Однак якщо теорія автора спрямована на розподібнення автора-творця і автора-біографічного, то теорія персонажа ще не визначилася в цьому відношенні. Але

наявна тенденція трактувати персонажа в межах змін його положення серед того чи іншого співтовариства.

Відповідно, теорії «смерті персонажа» пов'язані з тенденцією до деперсоналізації, яка спостерігається в літературі нашого часу. Жорстка детермінація природи персонажа еволюцією соціальних ієрархій є, по суті, інтерпретацією відомої «теорії віддзеркалення», згідно з якою автор лише узагальнює і віддзеркалює явища дійсності. В такій перспективі спроби специфікації поняття «персонаж» приречені на невдачу. Це пов'язано, на наш погляд, з безперспективністю спроб віднайти й описати в наявному соціально-психологічному «матеріалі» передісторію поетичного індивіда. Такий «матеріал» для такого індивіда завжди в майбутньому, якому, ймовірно, притаманні нові форми самовизначення всередині того чи іншого співтовариства. Щодо цього продуктивним видається введення поняття про протоперсонаж як суб'єкт словесного буття прийдешнього співтовариства. Найбільш активним суб'єктом словесного передіснування є народ. Сутність проблеми чітко простежується в наступному висловлюванні М.М.Пришвіна: «у ту мить, коли... я беру папір – це “я”. Від якого я звичайно пишу, чесно кажучи, вже “я” створене, це – “ми”...Зараз я дуже добре розумію, що це перетворення “я” у “ми” виражає сутність всього творчого процесу» [1, с.199].

Очевидно, що «Ми», у яке перетворюється авторське «Я», на думку М.Пришвіна, – це народ. З такого погляду особливо непереконливими виглядають спроби сформувати якийсь етносоціологічний портрет «типового представника» того або іншого народу.

Під час аналізу поняття «протоперсонаж» ми протиставляємо його поняттю «прототип». Поняттям, у якому механічно поєднуються характеристики суспільства й індивіда, наразі є поняття про прототип як художнє узагальнення актів індивідуальної активності соціально й психологічно визначених суб'єктів.

На нашу думку, поняття про прототип з одного боку, і про персонаж як конкретну реалізацію активності прототипу з іншого – аж ніяк не вирішують актуальне теоретичне питання про надлишковість поетичного висловлювання як такого, якщо його функції обмежуються «узагальненням» реального досвіду.

Поетичне висловлювання є практичною формою існування – або передіснування – ідеального суспільства, яке не лише не

відбиває якусь наперед визначену реальність, а, навпаки, визначає параметри становлення, розвитку «реальної» дійсності.

Уявлення про прототип утворюється в категоріальному контексті методології «відображення дійсності» у художньому творі (у т.ч. літературному). Відповідно до цієї методології, «тип» передбачає подію узагальнення безлічі індивідуальних проявів. Відповідно, прототип – конкретний, як правило, індивід, який найбільш емко репрезентує відповідне співтовариство, у т.ч. – і народ. («МИ» ніби «ущільнюється» у «Я»). В обраній нами перспективі передбачається існування і висока значимість інстанції, що опосередковує перетворення «Я» у багатьох інших – персонажів у традиційному змісті терміна. У висловлюванні М.М.Пришвіна ця інстанція іменується «МИ». Це доіндивідуальне «МИ», що принципово не збігається з «ВІН» як результатом емпіричного узагальнення індивідуальних проявів багатьох і багатьох «Я».

Поняттям, яке дозволяє належним чином синтезувати у відповідному контексті уявлення про активність індивіда в межах ідеального суспільства, є поняття про протоперсонаж.

Протоперсонаж – суб'єкт інтенції, який проясняє прийдешню єдність, центром уваги якого є перепони (межі, кордони), які слід подолати, зняти, розчинити. Реальність не передує зображенню в такій оповіді, вона лише, так би мовити, дає підстави для виявлення умовності будь-яких кордонів.

Протоперсонаж є ідеальним суб'єктом словесного передіснування прийдешнього суспільства.

Цитована література

1. Пришвин М.М. Собр. соч.: В 8 т.– М., 1986. – Т. 8. – Дневники, 1905-1954. – 1986

Аннотация

В статье рассматриваются некоторые аспекты функционирования понятий персонаж, тип, прототип. Автор статьи вводит понятие «протоперсонаж», которое синтезирует активность индивида в пределах эпического высказывания.

Annotation

In article some aspects of functioning of concepts the character, type, the prototype are considered. The author of article enters concept "protopersonage" which synthesizes activity of the individual within the limits of the epic statement.

УДК 82'06

Иванова М.А.

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ПРИМЕНЕНИЯ ОНТОЛОГИЧЕСКОГО УЧЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ (КОНЦЕПЦИИ Л.В.КАРАСЁВА И В.В.ФЁДОРОВА)

Рассмотрение достаточно нового учения в литературоведении логичнее всего было бы начать с изложения понимания сущности этого учения его последовательными представителями. Но вопрос о границах онтологии в данном случае является одним из самых сложных. И это обусловлено бытием как предметом (согласно одной позиции) и субъектом (согласно другой) онтологического изучения.

Бытие как таковое может только переживаться, но по отношению к этому переживанию невозможно занять позицию внеаходимости. Становясь объектом изучения, оно перестаёт существовать только как бытие и превращается в смысл.

В литературоведении как науке бытие претворяется и воспринимается:

1) Как осмысленный и обобщённый интуитивный опыт исследователя. В качестве примера приведём цитаты из работы В.В.Фёдорова «Мир как Слово». «Ценностная интуиция побуждает стремиться человека к овладению прекрасным как содержанием человеческого (“по качеству”) бытия. Это стремление предполагает активизацию онтологической интуиции» [1, с.7]. «Читатель полагал, что Сальери решился на убийство из побуждений зависти (...), однако здесь мотивы названы совсем иные (...) Как мы знаем, центр бытия Пушкина смещается на Моцарта: он становится субъектом, принимающим решение, и если он – в качестве драматического героя – становится субъектом антиномического

бытия (...), то Сальери в указанном отношении находится в онтологической зависимости от Моцарта: “нудительность” этой ситуации приводит его в состояние онтологической и ценностной активности» [там же, с.105].

2) В качестве смысловых категорий, имеющих определённую бытийную значимость для формирования художественного мира. Л.В.Карасёв: «Для Достоевского смерть – это вообще смерть от разрезания–разрубания. Помимо знаменитого топора из “Преступления и наказания”, сразу же вспоминается топор, вращающийся вокруг земного шара в “Братьях Карамазовых”: “восхождение” и “заход” топора как эмблема нависшей над всеми людьми угрозы» [2, с.33].

В первом случае (**концепция В.В.Фёдорова**) онтология предстаёт перед нами как знание бытия. Обладателем знания, или интеллектуально-интуитивного опыта, является автор и исследователь как соавтор. Исследование движется от смыслов текста к онтологическим причинам их возникновения в авторе, что позволяет говорить о **персоналистической направленности**.

Во втором случае (**концепция Л.В.Карасёва**) обратное движение: от онтологии автора к её конкретному воплощению в смыслах художественного произведения (Смерть для Достоевского → «восхождение» и «заход» топора как эмблема нависшей над людьми угрозы). Для раскрытия онтологической значимости символических образов важно внимательное прочтение текста произведения и «глубокое понимание символов» [3, с.12]. Здесь онтологическое учение опирается не на философию персонализма, а на **герменевтику** как на теорию интерпретации текста и науку о понимании смысла.

«Онтологическая поэтика (греч. **ontos** – сущее, **logos** – слово) – метод герменевтического анализа текста, направленный на раскрытие связи личного бытия автора с общекосмическим бытием, отражённой в художественном произведении и формирующей его метафоросимволическую и сюжетно-образную структуру» [4, с.694]. Поскольку поэтика (теория) не может быть тождественна методу (способу изучения), мы допускаем, что вернее было бы говорить об онтологической поэтике как об учении (совокупности теоретических положений) и основанных на этом учении методах познания.

Итак, **онтология** совмещает в себе **интеллектуально-интуитивный опыт, знание бытия и опыт научного осмысления**

этого бытия, его **понимание**. Важно знать как то, что эти **онтологические** направленности естественно сосуществуют, так и то, что в конкретном исследовании одна из них обязательно преобладает. С другой стороны, практический опыт соединения направленностей должен совмещаться у исследователей с опытом знания и понимания границ той и другой направленности во избежание смешения объектно-смыслового и непосредственно бытийного, непосредственно-философского и творческого опыта и т.д.

Перейдём к рассмотрению онтологических позиций В.В.Фёдорова и Л.В.Карасёва.

Предметом онтологической поэтики в работах В.В.Фёдорова, доктора филологических наук, профессора кафедры русской литературы Донецкого национального университета, считается автор, шире – человек. В.В.Фёдоров свободно соединяет философскую и литературоведческую исследовательскую направленности, изучая изменения автора как бытия космоса, шире – Слова, духовного абсолюта. Автор как творец оказывается способным влиять на существование Абсолюта. При этом он становится конфликтным субъектом и в процессе творчества пытается прийти к разрешению бытийного конфликта. Такое разрешение станет возможным, если автор (бытие) примет любовь как высшую для себя ценность.

В.В.Фёдоров связывает развитие своей концепции с общей ситуацией формирования новой филологии. В настоящее время развитие языкознания и литературоведения как специализированных дисциплин, по мнению исследователя, приводит «к восстановлению единства предмета филологии», которым является уже «не текст, но автор – высказывающийся человек» [5, с.8].

Старшим научным сотрудником института высших исследований РГГУ, кандидатом философских наук Л.В.Карасёвым разрабатывается онтологическая поэтика совершенно иного типа, где предметом изучения является не автор как бытие, а «жизнь», функционирование авторских смыслов в контексте предсмыслов, сформированных в общей литературной традиции. Исследователь, напротив, считает условным употребление термина «онтологическая поэтика», как и прочих терминов, и отождествляет «онтологическую поэтику» с «поэтикой реконструкции» и «иноморфным анализом текста»: «Обозначения приблизительны, ущербны, но выбирать какие-то слова всё равно приходится» [2, с.10].

По мнению Л.В.Карасёва, задачей онтологической поэтики является исследование смыслового слоя, «обычно закрытого для автора текста» [там же], точнее, рассмотрение функционирования в тексте иноформ как частных реализаций общего для них предсмысла. К примеру, шинель, изображение на портрете, нос в повестях Гоголя представляются иноформами единого для них предсмысла тела. «Роман – это что-то вроде записи того пути, по которому двигался автор, но вот куда он шёл, откуда и зачем, в полной мере неизвестно никому. Знание об общем устройстве лабиринта – знание слабое, предположительное, в прямом смысле слова “мифологическое” – дает все же возможность понять кое-что в шагах автора. Пристальное же изучение самих этих шагов, их “запись” помогают, в свою очередь, лучше ориентироваться в лабиринте» [там же, с.10].

Признание наличия непознаваемого как неотъемлемого качества бытия в **герменевтической онтологии** Карасёва и возможности непосредственного постижения авторского бытия в **персоналистической онтологии** Фёдорова придаёт исследованиям интеллектуально-интуитивный характер.

Обращаясь к видовой дифференциации интеллектуальной интуиции известного канадского философа Марио Бунге («Интуиция и наука»), мы можем выделить в онтологических учениях В.В.Фёдорова и Л.В.Карасёва два вида интеллектуально-интуитивного познания: 1) интуитивное познание по аналогии и 2) творческую интуицию (гипотеза как средство фиксации интуитивного опыта).

1) В.В.Фёдоров. «Поскольку мы вынуждены рассуждать по аналогии, возможно, наши рассуждения могут показаться “слишком человеческими”. Однако человек – аналог Слова (Абсолюта – М.И.), и рассуждая по-человечески, мы рассуждаем наиболее корректным в нашей ситуации образом» [6, с.15].

Л.В.Карасёв. «Специфика отношения к пространству, веществу, движению, пустоте, возрасту и т.д. определяет границы и размеры “мира” каждого человека, любой персональной мифологии. Различий между ними много, однако не меньше и черт общих, повторяющихся, благодаря которым можно увидеть во всём этом многообразии некоторые общности или типы» [2, с.2].

При нахождении внутритекстовых соответствий интеллектуально-интуитивное познание по аналогии для

Л.В.Карасёва играет определяющую роль. В исследованиях В.В.Фёдорова также уделяется место внутритекстовым соответствиям, но они подчинены изучению архитектурных особенностей произведения.

2) Оба учёных исходят из первоначальной идеальной сущности, развитие которой прослеживают в процессе изучения произведений. В ранних работах Фёдорова такой категорией является автор. В последующих работах изменения автора рассматриваются как бытийные трансформации Слова, превращающего себя в космос. Приведём цитату из работы исследователя, но перед этим уточним, что языковая форма, согласно его концепции, является низшей формой человеческого существования или космического бытия.

«Вообразив и превратив себя в субъект языкового бытия (исполнителя), а через него – в совокупность фабульных персонажей (Альбера, Барона и др.), Пушкин становится поэтом – субъектом превращённо-словесного бытия. В этой точке (говоря несколько условно) начинается его поэтическое бытие. Оно представляет собой последовательный ряд онтологических усилий, который завершается преодолением превращённого (поэтического) существования, вследствие чего Пушкин становится субъектом непосредственно словесного бытия <...>, т.е. человеком в высшей форме его существования» [7, с.60].

Поскольку главной задачей учёного является изучение воплощения Слова внутри художественного произведения, то в данном случае сложно говорить о цельном научном исследовании. Соотнесение бытия Слова как заведомо внеположного человеческому миру явления с бытием автора, находящим конкретное выражение в художественном произведении, проблематично в рамках научной работы. Говорить о Слове как таковом можно только с непосредственно философской точки зрения, которая не вполне соотносится с позицией исследователя-литературоведа, опирающегося на текст произведения.

В ранних работах В.В.Фёдорова (в частности, «О природе поэтической реальности») основополагающими категориями являются бытие произведения, граница, точка зрения автора, героя и читателя. «Во всех рассмотренных нами гротескных явлениях есть один современный компонент – *граница*. Каждый герой и каждый предмет в поэме Гоголя как бы двомирны. Эти миры,

будучи внеположенными друг другу, тем не менее, внутренне сцеплены. И сцепление это осуществляется в слове <...> Ни одно явление, ни один герой не “вмещается” только в одну действительность. Каждое из них – оборотень, у него есть другая, “та” сторона» [8, с.100].

Следуя бахтинской традиции, исследователь делает предметом изучения осуществление диалога автора, героя и читателя, внутренний диалог разных «точек зрения» в авторском мире без привлечения непосредственно философских категорий.

М.М.Гиршман в работе «Очерки философии и филологии диалога» обращает внимание на то, что в исследованиях М.М.Бахтина толкование диалога основано «на утверждении онтологической первичности общения: “само бытие человека (и внешнее, и внутреннее) есть глубочайшее общение”» (9, с.54). Диалог в концепции В.В.Фёдорова также получает «персоналистски-онтологическое» основание.

Л.В.Карасёв определяет свою главную задачу так: «Предположив, что у текста есть “исходный смысл” или центр, вокруг которого он собирается, я постараюсь проследить, как ведёт себя этот смысл, как он трансформируется, меняет свои внешние облики, оставаясь при этом внутренне качественно неизменным» [10, с.72-73]. Изучая текст «в пространстве существовавших до него смыслов», Л.В.Карасёв выделяет общий для сопоставляемых авторов (Гоголь, Достоевский, Платонов) «онтологический лексикон» – предсмыслы, т.е. смыслы, предшествовавшие появлению конкретного текста и большей частью предопределившие это появление. А также их конкретную реализацию – иноформы смыслов.

Итак, интеллектуальная интуиция позволяет говорить о категориях, которые не поддаются рациональным определениям. В то же время возникает вопрос о том, являются ли эти категории бытийными.

Карасёв в этом вопросе часто непоследователен. Отношение автора именно как онтологического субъекта к символическому пространству текста недостаточно прояснено. а) «То, что Толстой называл “самым главным” для человека, Розанов отнёс конкретно к Гоголю – жажда “земного бессмертия”. Здесь – центр, от которого во все стороны расходятся нити, приводящие в движение героев гоголевского театра или же, наоборот, заставляющие их

застыть, оцепенеть, превратившись в "немые сцены" или "живые картины". б) Проявляя **смыслы**, присутствующие в гоголевских **текстах**, **смыслы**, живущие на пересечении текста и универсального контекста, мы нащупываем границы гоголевского "мира" – пространства, в котором автор осуществился для нас, вошёл в нас, приняв участие в построении наших собственных персональных мифологий» [2, с.15] (выделено мной – М.И.).

Здесь у Карасёва встречаются две направленности: а) персоналистическая и б) герменевтическая. В персоналистической направленности заключен пафос исследования, а герменевтическая обнаруживает себя при конкретном изучении. Она внутренне не связывается с персоналистической, и последняя теряет практический смысл, становясь образной, метафорической. В немалой степени смешение задач изучения у Л.В.Карасёва, по нашему мнению, связано с «условным употреблением» основополагающих для его работ понятий. К примеру, в статье «Мифология смеха» «Вживание в дух мифологии...» тождественно выявлению «символов-смыслов, сопутствующих смеху» (т.е. теме смеха – М.И.) и установлению «связи между ними...» [11, с.69]. Персоналистические моменты предполагаются, но в читателе («автор осуществился для нас, вошёл в нас...» [там же]), в авторе («жажда "земного бессмертия"» [там же]), значит, и в исследователе, но не в символических смыслах как центральном объекте изучения.

Позиция Фёдорова, напротив, является чёткой: герменевтическая направленность подчинена персоналистической. Исследование движется от понимания конкретных смыслов произведения к пониманию их значимости для архитектоники произведения (бытия автора) и, наконец, для понимания бытия Слова, духовного абсолюта. В ранних работах исследователя это переход от смыслов текста к онтологической позиции читателя и автора по отношению к этим смыслам: «На первой странице "Мёртвых душ" читатель встречает знаменитых "двух русских мужиков", надолго озадачивших исследователей поэмы. Определение "русские" обращало на себя внимание своей, казалось, совершенной ненужностью: какие ещё могли быть мужики в городе, расположенном между Москвой и Петербургом? – не английские же?» [8, с.90] «Этим уточнением читатель ставится в такое положение, когда он вынужден предположить, что мужики могли оказаться и не русскими, а иностранными. Это

предположение (пусть и не доведенное до степени логической ясности), являясь некоторым происшествием в сознании читателя, благодаря этому оказывается также событием и в поэтическом мире поэмы. На мгновение национальность мужиков становится сомнительной, и определение “русские” снимает эту, им же самим спровоцированную, неопределенность» [там же, с 91].

Итак, нами предложено выделение герменевтической и персоналистической направленностей в современном литературоведческом онтологическом учении. Сущность персоналистической направленности раскрывалась на примере концепции В.В.Федорова, герменевтической – на примере концепции Л.В.Карасева. Исследователей объединяет интеллектуально-интуитивный способ познания. Но если исследование Федорова движется от смыслов текста к онтологическим причинам их возникновения в авторе и Слове, то у Карасева обратное движение: от онтологии автора к ее конкретному воплощению в смыслах художественного произведения.

Цитированная литература

1. Фёдоров В.В. Мир как Слово. – Донецк, 2008.
2. Карасёв Л.В. Онтологический взгляд на русскую литературу. – М., 2005.
3. Океанский В.П. Символическая герменевтика стихотворения Ф.И.Тютчева «Сны» // Режим доступа: <http://ivanovo.ac.ru/win>
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001.
5. Фёдоров В.В. Оправдание филологии. – Донецк, 2005.
6. Фёдоров В.В. Три лекции об авторе. – Донецк, 2002.
7. Фёдоров В.В. Три шедевра Пушкина. – Донецк, 2006.
8. Фёдоров В.В. О природе поэтической реальности. – М., 1984.
9. Гиришман М.М. Очерки философии и филологии диалога. – Донецк, 2007.
10. Карасёв Л.В. Гоголь и онтологический вопрос // Вопросы философии. – 1993. – №8. – с.85-96.
11. Карасёв Л.В. Мифология смеха // Вопросы философии. – 1991. – №7. – с.68-86.

Анотація

У роботі обґрунтовується необхідність виділення пресоналістичного і герменевтичного напрямків у сучасній літературознавчій онтології. Специфіка кожного із напрямків вивчається на прикладі досліджень В.В.Федорова і Л.В.Карасьова.

Annotation

This work substantiates the necessity to distinguish the personalistical and hermeneutical trends in the modern literary ontology. The specific character of each trend is studied by the examples of V.V. Fedorov's and L.V. Karasov's research papers.

УДК 82-1

Концур Ю.О.

ПРОБЛЕМА ЖАНРА В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ XVIII ВЕКА

Поэтическая теория начала XVIII века характеризуется слиянием таких литературоведческих категорий, как род и жанр. Подобная ситуация объяснима в виду того, что классические теоретики сосредотачивают внимание на предмете изображения («материя» у Тредиаковского) и рассматривают жанр в качестве заданной категории, подчиненной иерархическому принципу. Восприятие жанра, как самостоятельной величины, – следствие жанрового сознания, сложившегося в указанный период и определившего каноническую сущность художественного творчества. Анализируя жанровую систему, сформированную в теоретических трудах Ф.Прокоповича и В.К.Тредиаковского, определяющей особенностью классицистической эстетики О.В.Зырянов называет «теоретическую рефлексию над сущностью жанра, закрепленную в нормативных поэтиках и строго регулирующую индивидуальную художественную практику» [1, с.25]

Признавая подражание сущностью поэзии («подражание является душой поэзии» [2, с.347]), Прокопович рассматривает его как художественное явление, созданное предписанными средствами

и требующее разнообразия для словесного воплощения «бытия вещей». При внимательном изучении характеристики каждого из поэтических родов становится ясным принцип их разделения. Различаются объекты подражания и тональность произведения: величие подвигов героев эпоса, торжественность событий в оде, размеренная простота в буколке, печальные переживания в элегии и, наконец, строгая дидактичность эпиграмматической поэзии.

Главным условием поэтического творчества в рамках определенного жанра является принцип «соразмерности, пристойности» (*decorum*), соблюдение которого, по убеждению Прокоповича, призвано урегулировать и закрепить основные положения взаимосвязи между целью произведения и средствами ее осуществления. По словам Т.Е.Автухович, это свидетельствует о том, что «произволу, т.е. ничем не стесненному нарушению правил (*tumor*), Прокопович противопоставляет природу невымышленной правильности как необходимость предзаданную» [3, с.165].

Аналогичное требование к художественному тексту выдвигает и Третьяковский. Для него основным критерием соотношения произведения с той или иной жанровой группой служит определенное «естество», которому следует подражать и которое уместно в конкретном акте поэтического творчества. Иными словами, не любая «натура», а только достойная подражания может быть предметом изображения. Ей надлежит быть простой и естественной. «Высота состоит в подражании простому Естеству, ... в ведении тех [приключений] с толиким искусством, что все навсе казалось бы естественно» [4, с.21], – убежден Третьяковский, считая, что «ложный то вкус, чтоб везде и всегда украшать, распецрять и роскошествовать» [4, с.42].

Кроме того, следует отметить наделение Третьяковским жанровой категории двухуровневой структурой с четким разграничением содержания («материи») и формы, причем приоритет первого для него неоспорим. Таким образом, возможно говорить о конструктивном подходе к созданию жанровой концепции. Максимальное внимание к внутреннему наполнению художественного произведения – логичное следствие преобладания идеи над словесной эстетикой. «В Поэзии вообще, две вещи надлежит примечать. Первое: материю, или дело, каковое Пиита предприимлет писать. Второе: версификацию, то есть, способ сложения Стихов» [5, с.1], – отмечает Третьяковский. Такая

позиция теоретика становится обоснованием разделения поэзии и стихотворства, как принципиально отличимых в плане соответствия подлинному творчеству. Стих «есть как краска, а поэзия как изображенное ею» [4, с.181].

Таким образом, следование правилам соразмерности и подражание «естеству» (идеальному в своем абсолюте) следует рассматривать как попытку регламентировать художественную речь, а также обозначить и наполнить соответствующим содержанием дифференцированную категорию стиля.

Понятие стиля приобретает у Прокоповича универсальный характер и становится определяющим критерием в классификации как типов литературной речи, так и жанровой системы. Стиль выступает связующим звеном, с помощью которого выстраивается стройная, иерархически подчиненная система, с точным указанием тематики и средств ее воплощения в каждом конкретном жанре. Важно отметить, что Прокопович рассматривает систему 3 стилей с позиции противопоставления украшенной и неукрашенной речи, возвышенного и обыденного. Из этого подхода следует условность и неопределенность границ соотношения противоположных языковых приемов в «среднем» стиле. Именно в этих условиях реализуется принцип соразмерности (*decorum*), необходим для нейтрализации указанной оппозиции.

Иной подход к определению стиля реализуется в теоретических разработках ТрEDIAКОВСКОГО, делающего центральной стилистической категорией понятие «вкуса». Несомненно, ТрEDIAКОВСКОМУ было хорошо известно трехчленное деление речи, но его применение в классификационных построениях он ограничивает соответствием условному идеалу. Хороший вкус, выработанный чтением церковных книг и произведений «искусных людей», достойных подражания, руководит поэтом при выборе языковых средств, а значит, и является критерием эстетического восприятия изображаемого предмета. Поэтический вкус определяет по принципу «хорошо – худо» уместность художественных приемов. Следовательно, отсутствует заданность языковых приемов определенной художественной формой; вместо этого «выбор языковых средств жанра определяется предметом изображения, «материей», совершенным «пиитическим духом» [6, с.126].

Иными словами, стиль для ТрEDIAКОВСКОГО – лишь средство выражения смысла, категория, не влияющая на внутреннее

содержание произведения. Исследуя данную проблему в разработке Тредиаковского, Г.А.Гуковский приходит к выводу, что теоретик «различает в области стиля... внутренние, идейно-ответственные элементы и те, которые он признает лишь внешней формой, по его мысли, безразличные или мало значимые в идейном отношении» [7, с.61]. К первым Тредиаковский относит лексику, отбор слов, ко второму – «украшения», размер стиха, рифму, тональность. Причем выбор и применение внешних элементов не принципиален.

Несмотря на указанное выше своеобразное отношение Тредиаковского к определению стиля, именно ему принадлежит первая попытка теоретически обосновать и создать реальные предпосылки для развития индивидуально-личностного начала, выдвинув понятие индивидуально-художественного стиля. Сама постановка вопроса, предусматривающая акцент на авторском начале в художественном произведении, делает возможным рассматривать его как первый шаг к определению личности поэта в качестве фактора, влияющего на формирование, а в дальнейшем и создающего художественный текст. При этом следует учитывать, что Тредиаковский определяет «авторов стиль», придерживаясь норм поэтики и стилистики классицизма, т.е. автор обязан подражать, и подражать исключительно правде – не тому, что есть, а тому, что должно быть, что «правде подобно».

Признавая в литературном произведении главенство предмета («материи»), Прокопович и Тредиаковский кладут в основу любого жанра тематическую заданность, подчиняющую себе все уровни организации художественного текста. Материальное воплощение эти идеи получили в жанре элегии.

Испытывая метаморфозы на протяжении всей истории своего развития, модель элегического жанра сохранила неизменной тональность, доминирующую эмоцию – печаль, в разной мере интенсивную, но обязательно преобладающую в пафосе произведения. Обратимся к определению элегии, данному Прокоповичем в «De arte poetica»: «Элегия... есть некое печальное поэтическое произведение,... ей всего больше подходит содержание, исполненное переживаний, гнева, любви, радости, скорби»... [2, с.439]. Таким образом, Прокопович концентрируется на «сильном переживании», вызванном значительными событиями в жизни лирического субъекта. Для Тредиаковского, характеризующего элегию, также важным представляется отметить,

что это «стих плачевный и печальный» [5, с.395], различающийся исключительно предметом оплакивания.

Вместе с тем, принимая во внимание неопределенность жанровых очертаний элегии, естественно наблюдать движение от многообразия изображаемых чувств (от глубокой печали и гнева до светлой радости и любви у Прокоповича) к очерченному кругу тем, связанных ощущением утраты (Третьяковский формирует два вида элегии, определения которым даны в трактате «Способ сложения российских стихов»: «Элегическая поэзия... описывает особливо вещи плачевные и любовные жалобы... разделяется на Треническую и Эротическую. В Тренической описывается печаль и нещастия, а в Эротической любовь и все из нея воспоследования» [5, с.168]).

Возможно, отдавая должное содержанию элегии, за ней не закрепляют каких-то определенных композиционных требований, предоставляя это право поэту. «Элегия не имеет никаких твердо установленных правил частей, разве что поэт выберет их по собственному усмотрению, то есть, поэт задумывает выразить одну какую-нибудь мысль, или две, или больше и излагает их подробнее» [5, с.439]. Следуя принципу подробного изложения мысли, Прокопович детализирует лирическое повествование, как если бы описывал шаг за шагом реально происходящие события, не позволяя себе абстрагироваться и мыслить понятиями. Исходя из этого, воплощение задуманного в элегическом произведении достигает логического завершения, лишь исчерпав себя, а значит, нет смысла ограничивать элегию рамками и, тем более, пытаться ее структурировать. Единственное требование, предъявляемое элегии в этом плане, – единство темы, исключающее отступление либо введение дополнительных мотивов.

Отсутствие структуры наблюдается и в примерных образцах Третьяковского: элегии, помещенные им в трактате «Способ к сложению стихов...», заключают в себе до 120 строк и допускают некоторые отступления. Это свидетельствует лишь о поиске органичной формы для воплощения элегического замысла, что, впрочем, не отменяет схематизма поэтического процесса. Напротив, элегия получает тематические границы и ясные, пусть и обобщенные, требования к ее стилю.

В стилистической классификации элегический жанр, руководствуясь исключительно классическими критериями, занимает промежуточную позицию «между возвышенным и

низменным». Характеризуя его, Прокопович категоричен в рекомендациях относительно речевых средств: «Стиль элегии должен быть средний или цветистый, слова – отобранные, но не слишком напыщены, изречения немногословны, уподобления – кратки, примеры – подобраны в небольшом числе;... фигуры должны встречаться чаще, главным образом, такие, что служат для изображения переживания» [2, с.439]. Умеренность, некое равновесие между возвышенным и приземленным, продиктованные требованием пристойности (тем, «что приличествует»), соответствует природе отображаемых в элегии переживаний. Принимая во внимание ситуации, вызывающие сильные страсти, и, соблюдая естественность поэтического вымысла, Прокопович считает необходимым избегать чрезмерно «украшенной речи»; и, напротив, сосредотачивается на кратком и ясном выражении мысли. Предостерегая от описания, «ускользающего даже от напряженной мысли», теоретик, в то же время, заявляет о важности краткости, такой, чтобы «все обнаруживалось... как бы в единое мгновение времени целиком» [2, с.360].

Итак, при анализе специфических особенностей жанрового мышления, характеризующего процесс теоретического и художественного осмысления литературных форм классицистического периода в русской литературе XVIII века, становится очевидным подчинение творчества принципу соответствия, стремления к абсолютному идеалу, то есть воплощению «природы вещей». В силу строго структурированной, пронизанной идеей языковых стилей жанровой системы, элегия, в интерпретации Прокоповича и Третьяковского, воплотила замкнутость формально-стилевого канона и схематизм в изображении «сильных страстей».

Цитированная литература

1. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. – Екатеринбург, 2003.
2. Прокопович Ф. Сочинения. – М., Л., 1961.
3. Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII вв. – М, 1989.
4. Мнение о начале поэзии и стихов вообще. Сочинения. – Т. 1. – СПб., 1849.

5. Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определением до сего надлежащих званий. // В кн.: Тредиаковский В.К. Избранные произведения. – М., Л., 1963.
6. Вомперский В.П. Риторика в России XVII-XVIII веков. – М., 1988.
7. Гуковский Г.А. Тредиаковский как теоретик литературы // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. – М., Л.: Наука, 1964.

Анотація

У статті розглядаються шляхи формування категорії жанру у поетичній теорії Ф.Прокоповича і В.Тредіаковського. На прикладі елегійного жанру показана канонічна сутність художньої творчості першої половини XVIII сторіччя.

Annotation

The article regards the formation of genre category in the poetic theory of F.Prokopovich and V.Trediakovsky. The artistic creativity canonical essence of the first half of the XVIII century on the example of elegiac genre is showed.

УДК 82.1

Сулейманова Н.В.

К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА ПОВЕСТИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Проблема эволюции повествовательных форм – одна из насущных в современной исторической поэтике. Принципиальным вопросом, от ответа на который напрямую зависит точность нюансировки каждого последующего движения исследовательской мысли, является вопрос о приоритете в системе формально-содержательных корреляций. Иными словами, это вопрос о том, что становится первопричиной, в частности, жанровой эволюции: социально-историческая конъюнктура – или саморазвитие повествовательных форм?

Фундаментальным является этот вопрос и применительно к жанру повести. Более того, именно судьбы русской повести дают богатый материал для обоснованного ответа на этот вопрос: «Очевидно, что в период от Пушкина и Гоголя до Л.Толстого и Чехова к этому жанру относится внушительное число шедевров отечественной прозы. Тем не менее, вопросы о том, что он представляет собою в качестве устойчивой художественной структуры и каков смысл целостного художественного высказывания, закрепленный традицией за этой структурой, – эти вопросы и поныне остаются открытыми» [3, с.15]. Это свое суждение Н.Д.Тамарченко подкрепляет следующим замечанием: «Пожалуй, ни один жанр не является столь мало изученным в теоретическом и историко-литературном отношении, как жанр повести», сказано во введении к коллективному труду о нем начала 1970-х гг. (Русская повесть XIX века. Л., 1973. С. 3). За прошедшие три с лишним десятилетия накоплено большое количество историко-литературных наблюдений, но в теоретическом отношении положение дел существенно не изменилось» [3, с.219].

Однако сопоставление программных тезисов из обоих трудов, коллективной монографии 1973 года и новейшей монографии Н.Д.Тамарченко, заставляет усомниться в значимом прогрессе теоретической мысли: «Если роман воспроизводил те или иные события или ретроспективно, или – во всяком случае – в определенной дистанции времени, то повесть отражала и еще находящиеся в зародыше явления или не получившие полного развития и даже преходящие общественные настроения» [2, с.533]. Это – мнение авторов «Русской повести....».

А вот фрагмент из Заключения книги Н.Д.Тамарченко: «Прежде всего, повесть смогла сочетать изображение текущей современной действительности в свете исторического кризиса с опорой на вневременные ценности и с проистекающими отсюда этическими требованиями к человеку и к истории» [3, с.205].

Как видим, очевидный приоритет в определении специфики повести как жанра отдан и в первом, и во втором случае плану содержания, говоря языком лингвистики. Собственно говоря, это предпочтение характерно и для почти всех других жанровых характеристик. Форма, в частности, организация повествования – композиция, чаще всего понимается как явление надстроечное, во

многим определенное именно содержанием: избранным предметом изображения.

Наша точка зрения состоит в том, что организация повествования не только развивается по законам, во многом независимым от смены приоритетов изображения, но и сама способна, так сказать, диктовать автору эти приоритеты.

Мы попытаемся обосновать нашу гипотезу на примере такого широко распространенного в позапрошлом веке приема организации повествования, как введение т.н. подставного автора.

Подставной автор в новеллах 1820-х и 1830-х появляется и функционирует как композиционный элемент, призванный придать повествованию впечатление достоверности. Рассказчик предстает как участник или свидетель рассказанных событий. Событие рассказывания в значительной части представляло собой описание обстоятельств знакомства с рассказчиком, сбора и записи представленных им «данных». Постепенно в пределы такого описания попадает и сам рассказчик – поскольку проверку на достоверность и основательность должны пройти его собственные качества, а главное – мотивации рассказа.

Подставной автор, ранее вполне удовлетворявшийся добросовестным записыванием полученных от рассказчика сведений, обращается теперь к проверке самого источника информации. Так, в поле такой проверки попадает «случайно» найденный документ, записки, письма и пр. Насколько можно быть уверенным в его подлинности? Насколько искренен (искренна) свидетель (свидетельница) того или иного события?¹

Этот новый этап в самообосновании повествования с точки зрения его соответствия «действительности», приводит к учреждению, прояснению и обретению значимости *границы* между мыслями и чувствами персонажа.

Потенциальная «ненадежность» источника информации подвергает сомнению весь рассказ. Это означает, что под угрозой распада оказывается вся повествовательная структура, придававшая столь большое значение достоверности изображаемых событий и

¹ С так организованным рассказыванием читатель имеет дело в новелле А.Вельтмана «Радой»: рассказчик, нашедший анонимную рукопись, не находит очевидным, бесспорным, что это – реальный дневник, но подозревает подделку. В «Радом» рассказчик удостоверяется в подлинности рукописи только когда события, о которых в ней рассказано, подтверждаются «независимыми источниками». В «Ночи на корабле» А.Бестужева рассказчик также прежде всего озабочен достоверностью источника – искренностью «информанта», а не достоверностью самих событий.

обеспечивавшая эту достоверность введением фигуры посредствующего рассказчика. Теперь сам этот рассказчик оказывается нуждающимся в «удостоверении». Перед автором прозаической повести открывается неведомая ранее проблема.

Мы полагаем, что именно с этим обстоятельством связаны новые веяния в русской прозе соответствующего периода. Так, конфликт героя с обществом, оказавшийся в центре внимания авторов светской повести XIX века, был инспирирован, по нашему мнению, не влиянием французской литературы с ее аналитизмом и рациональностью, как полагают многие исследователи, а внутренним конфликтом повествовательной структуры. Это конфликт обострился, так сказать, в пределах субъекта высказывания, реализующего свои намерения в виду идеала достоверности. В этих пределах обнаруживается незамечаемая ранее дистанция между мыслями и чувствами персонажа – с одной стороны, и его способностью их выразить в слове – с другой.

Именно это событие открыло авторскому взору загадочное «внутри» персонажа, возбудило интерес к нему, приписываемый нечуткой критикой внешнему влиянию, например, французского рационализма. Ясно обозначившийся в социальной повести интерес к частной жизни, протекающей в привычных, будничных для читателя формах, вытесняющих романтические причуды, объясняется четче всего как эффект открывшегося авторскому взору диссонанса между мыслями и чувствами персонажа – и его словам о них. Попавший под «подозрение» субъект рассказа становится носителем (точнее, превращается в него) разнообразных тайн и секретов, привлекающих к себе внимание художника, требующих эстетического освоения. Пресыщение русского читателя (и литератора) приключенческой литературой – именно об этом свидетельствует литературная полемика того времени – явилось, с нашей точки зрения, прямым следствием того, что субъект рассказывания попал под тотальное «подозрение». В отсутствие надежного субъекта повествования рассказанные события, независимо от того, насколько они живописны и причудливы, теряют ресурс привлекательности, каким их обеспечивал «очевидец». По той же причине эта живописность становилась очевидно раздражающей и навязчивой. Такая читательская и критическая оценка получила выражение в оценках типа «вышло из моды», «наскучило», «приелось» и т.п.

Место приключений и поединков занимает исследование внутренней жизни – романтическое «двоемирие» уступает место контрасту внутреннего и внешнего миров персонажа. Именно этот контраст занимает русских писателей – авторов светских повестей. Именно здесь они ищут интриги, способной занять внимание читателей и, конечно, критиков.

Светская повесть стала именно той разновидностью жанра повести, в которой авторская потребность наиболее явственно обозначить границу между внешним и внутренним, между чувством и мыслью, между мыслью и словом. Теперь она получала самые благоприятные условия и возможности. Мы настаиваем на том, что тематическая эволюция, тематическое обновление русской повести связано в первую очередь с формированием новых требований к достоверности повествования. Еще раз отметим, что обеспечение достоверности рассказываемых событий сменяется интересом к достоверности субъекта рассказывания. Событие высказывания становится предметом художественного исследования в том смысле, что *принципиально достоверным* становится теперь *принципиальная невозможность* «совпадения» мысли/чувства и слова о них.

Итак, не сами мысли и чувства, но значимая несовместимость их в слово становится ближайшим предметом изображения. Именно с этой точки зрения мы предлагаем рассматривать причины внутрижанровой эволюции русской повести девятнадцатого века.

Высшее общество тогдашней России с его конституционным принципом «чувства приличия» (Пушкин) зиждилось психологически на коллизии между внешним выражением чувств и мыслей – и самими этими мыслями. Человек, принадлежавший к высшему свету, тем и обозначал эту свою принадлежность, что оказывал способность к подавлению любой эмоции, был чуток к ситуативному контексту и обладал вкусом к приличию. Особый интерес вызывает еще одна жанровая разновидность повести того времени – «кавказская повесть», получившая довольно широкое распространение в прозе 1830-х годов. Предметом изображения в них стал резко отличный по всем параметрам социальный слой.

С нашей точки зрения, экзотические кавказские коллизии, равно как гостиные и танцзалы светских повестей, давали воображению русских писателей того времени необходимую пищу: и здесь «истинные» намерения персонажа, его внутренняя жизнь

оказывалась укрытой непроницаемой для прояснения «внешней жизнью». Человек Кавказа столь же не поддается анализу и объяснению, как человек высшего света. В повести А.Бестужева-Марлинского «Аммалат-Бек» (1832) военная и личная власть генерала Ермолова в значительной степени определена его исключительными способностями телепатии, без которых трудно представить его как главнокомандующего в кавказской войне: «Надобно любоваться им в день приемов, то осыпающим восточными цветами азиатцев, то смущающим их козни одним замечанием (напрасно прячут они свои коварные замыслы в самые сокровенные складки сердца – его глаз преследует, разрывает их, как червей, и за двадцать лет вперед угадывает их мысли и дела)» [1, с.230]. Решение Ермолова простить Аммалат-Бека за его двойное предательство основано на внешности последнего, точнее, на «выдающейся красоте молодого человека», которая привлекает даже старого генерала: «Кто, подобно мне, потерся между азиатцами, тот, конечно, перестал верить Лафатеру, и прекрасному лицу верит не более как рекомендательному письму; но взгляд, но поступь и осанка этого Аммалата произвели на меня необыкновенное впечатление – мне стало жаль его» [1, с.235].

Решение оказывается пагубным: Аммалат-Бек, сам жертва предательства одного из заклятых врагов русских, убивает его друга и благотворителя Верховского, который не обратил внимания на предупреждение Ермолова, отпустившего Аммалата: «Только помни мое слово: ты хочешь взять его к себе, – не доверяйся же ему, не отогревай змеи на сердце» [1, с.235].

В беллетристике 1830-х живой и страстный человек Кавказа является столь же скрытным и склонным к козням, как «безжизненный», «холодный» (Одоевский) человек высшего света, который в рамках приличий осуществляет искусные интриги.

В своем анализе романа М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени» современный американский исследователь У.Тодд указывает, что “deceit, theft, and violence are no less the dominant principles of the polite society than they are of the Caucasian tribes... The parallels between ‘civilized’ and ‘uncivilized’ society are clearly established by the novel’s structural patterns” [5, p.148].

Можно предположить, что нехватка естественности (и в «цивилизованных», и в «нецивилизованных» обществах), обнаруживаемая в качестве тематического компонента русской

повести исследуемого периода, обусловлена отнюдь не органическими пороками этих обществ («лицемерием» высшего общества или «подлостью азиатцев»). Более правдоподобным выглядит возведение этой нехватки к структурно-повествовательному открытию русских новеллистов: открытию недостаточности любых форм для установления убедительно-прозрачного отношения между «внутренним» и «внешним». Именно это чисто формальное, казалось бы, событие обусловило перемену «тем» и, соответственно, оживление читательского интереса. В самом деле, «чувство приличия», обязательное для светского общества, вообще является нормативным принципом любого цивилизованного (а значит, «неестественного») сообщества.

Мы полагаем, таким образом, что критика «фальши» в жизни света, довольно часто выдаваемая за прямое авторское намерение, представляет собой прямое же искажение, идеологизацию структурной перестройки повествовательной стратегии. Иными словами, событие жанровой эволюции не следует подменять в анализе событием анахроничной моральной оценки. Этап жанровой эволюции, описываемый нами, связан с диверсификацией позиции внешнего наблюдателя, характерной для жанра новеллы. Постепенно проявляющаяся косность этой позиции и, соответственно, вызревание иных принципов повествования.

Существующий до настоящего времени разлад между историко-литературным фактажом и теоретико-литературным инструментарием способствует искажению исследовательской перспективы в пользу историко-социологических ракурсов при описании литературной эволюции. В лучшем случае признается относительная независимость развития литературных форм от смены тематических приоритетов. В худшем же – литература последовательно вытесняется в сферу «способов отражения действительности». С нашей точки зрения, в такой ситуации крайне полезны попытки радикального смещения акцентов. В описанной в настоящей статье ситуации мы видим достаточное основание для предположения о том, что эволюция литературной формы обуславливает смену тематических приоритетов и, соответственно, морально-этических доминант в оценке фактов не только литературы того или иного периода, но и «фактов действительности» того же периода, коль скоро они так или иначе «отразились» в произведении.

Так, печально известная «мелкость» светского общества («пустота») – как этический штамп – может быть возведена как к истоку к психологической интерпретации онтологически убедительного «резюме» беллетристов о несоответствии любых внешних проявлений их внутренним мотивам. Кроме того, авторский поиск «надежного» пути к событиям внутреннего мира персонажа приводит к расширению и интенсификации границ, которые «мешают» непосредственному, неустановленному выражению предмета его мыслей и чувств. Интенсификация авторского внимания к внешним формам выражения фактов внутренней жизни приводит к тому, что даже испытанные формы вдруг обнаруживают свою, по крайней мере, двойственность. Например, исследуя феномен дуэли России в начале XIX ст., И.Рейфман отслеживает определенное изменение в освоении повествованием феномена дуэли у Бестужева-Марлинского. И.Рейфман отмечает, что даже при том, что отношение Бестужева к поединку всегда оставалось двойственным, в исторических рассказах автора поединок чаще всего представлен как форма освобождения от социальных ограничений, способ отстоять собственное достоинство. Однако в светской повести именно уклонение от поединка проявляется как форма утверждения внутренней свободы персонажа. Согласно И.Рейфман, “Bestuzhev’s society tales provide a far more complex and even contradictory view of the duel.” [4, с.251]. Мы полагаем, что это изменение отношения к поединку, в зависимости от жанра произведения, прямо связано с учреждением авторской позиции, в перспективе которой все социальные и культурные формы равны в несостоятельности своих претензий на целостное воплощение полноты внутреннего мира человека.

Дальнейшее исследование эволюции повествовательных форм как определяющего, доминирующего фактора литературной эволюции должно быть связано с анализом циклообразования в русской литературе XIX века – и дальнейшим движением русской прозы к классическому русскому роману.

Цитированная литература

1. Бестужев-Марлинский А. Ночь на корабле: Повести и рассказы. – М., 1988.

2. Русская повесть XIX века. – Л.: Наука, 1973.
3. Тамарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века. Проблемы поэтики сюжета и жанра. – М., 2007.
4. Reyfman, I. Alexander Bestuzhev-Marlinsky: *Bretteur* and Apologist of the Duel. Russian Subjects: Empire, Nation, and the Culture of the *Golden Age*, ed. M. Greenleaf, and Stephen Moeller-Sally. Evanston: Northwestern University Press, 1998.
5. Todd, W.M. III. Literature and Society in the Age of Pushkin, – Cambridge, 1986.

Анотація

Статтю присвячено обговоренню питання щодо трансформації оповідальних структур російської прози XIX-го століття. Згідно висунутої гіпотези, саме еволюція наративних форм від повісті до роману спричиняє зміну пріоритетів на боці «зображуваної події».

Annotation

The article is devoted to the discussion of narrative structures transformation of Russian prose of the early nineteenth. The proposed to approbation hypothesis is contained in the fact the evolution of the narrative forms, from story to novel, was first of all determined by complication of narration. It resulted in change of priorities in the sense of 'material' depiction.

УДК 778. 534: 82.0

Просцевичене Е.Й.

О ФУНКЦИЯХ ЗАКАДРОВОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В АУДИОВИЗУАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Один из вечных вопросов искусствоведения – вопрос об эстетическом своеобразии различных видов искусства, впервые четко сформулированный Лессингом, – сегодня находит свое решение в самых разных аспектах изучения художественного произведения. В каком бы ракурсе ни рассматривали мы

произведение искусства, практически любое из этих рассмотрений имеет выход на специфику его эстетической природы.

Выбранный нами нарратологический аспект выглядит одним из наиболее многообещающих в плане сопоставления произведений, созданных в системах различных видов художественного творчества: словесном и аудиовизуальном. Вопрос о природе вербального и невербального, фикционального и «фактуального» повествования ставится довольно давно, вплотную – на протяжении нескольких последних десятилетий, и уже имеет свою библиографию. Однако следует заметить, что ставится он односторонне, а именно со стороны *общих* моментов природы различных типов повествования. Повествование же в аудиовизуальных искусствах (кино-, теле- и мультипликационных фильмах) в его отличиях от повествования в произведениях художественной литературы исследовано очень мало: можно упомянуть основательные работы С.Четмена “Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film” и “Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film”, изданные в Великобритании в 80–90-е годы прошлого столетия. Тем не менее, понятие «повествовательность» все увереннее используется как в трудах, посвященных и не искусству вовсе – например, в работах психиатров, изучающих функционирование сознания и подсознания, так и в исследованиях живописи, кино, других видов искусства.

Вот несколько показательных примеров.

Работа И.Сапира о полотне немецкого художника Адама Эльсхаймера «Бегство в Египет» «Повествование, память и кризис мимесиса»: «*Нарративный аспект – чувство события, основанного на времени, – усилено изображением Святого семейства в профиль и в движении*» «Полотно Эльсхаймера, таким образом, подрывает доверие к видимому (образу – Е.П.), далее под сомнением оказывается *последовательность визуального повествования*» (перевод с английского и курсив мой – Е.П.) [1, с. 88].

С.Четмен классифицирует все тексты как повествовательные нарративные (излагающие историю посредством нарратора) и миметические нарративные (без посредства нарратора). Таким образом, он делает попытку терминологического закрепления визуальной повествовательности, какой и является миметическая повествовательность по преимуществу.

В.Шмид, чьей терминологией мы пользуемся, разграничивает нарративность как «присутствие в тексте голоса опосредующей инстанции» [2, с.11] и как событийность: нарративный текст излагает историю, то есть события. Эта точка зрения закреплена в «Поэтике»: «Предмет нарратологии ... включает в себя любые – не только художественные и не только вербальные – знаковые комплексы, манифестирующие взаимообусловленность двух событийных рядов: референтного (некоторая история) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории)» [3, с.135]

Вопрос, первоначально поставленный очень общо, онтологический вопрос о природе повествования, требует решения ряда вопросов частных и конкретных. Вопрос о природе повествования – это, по сути, вопрос о его границах: где, в силу какой необходимости начинается и где заканчивается, выполнив возложенные на него функции, повествование. В рамках данной статьи нам представляется возможным сузить и конкретизировать свою задачу следующим образом: прояснение характера вербального нарратива, роли закадрового повествователя в аудиовизуальном произведении – мультипликационном фильме «Питер Пен», сопоставление его с нарратором в одноименной повести Дж.Барри. В перспективе мы имеем в виду рассмотрение необходимости закадрового повествования в аудиовизуальном произведении вообще, что, опять-таки, является вопросом границ вербального и невербального повествования.

В силу естественных причин – традиционного и пристального внимания литературоведов к организации нарратива – именно литературоведение наработало методику и терминологию, необходимые для его изучения. Вот почему использование литературоведческой терминологии кажется нам не только допустимым, но и необходимым в свете задач, поставленных в перспективе.

Важнейшая характеристика нарратора в художественном литературном произведении (по мнению В.Шмида, главная оппозиция в типологии нарратора) – степень его участия/неучастия в диегесисе, поскольку она является конституирующей по отношению к ряду моментов самого произведения. Хотя возможность диегетического нарратора в аудиовизуальном произведении сомнительна, теоретически исключить ее нельзя. Иными словами, возможность такой организации закадрового

повествования, при которой закадровый повествователь отождествлялся бы с одним из персонажей, существует и, возможно, где-то кем-то уже была использована. Однако очевидно, что наличие такого повествователя вступало бы в совершенно особые отношения с видимой объективностью видеоряда, с неизбежным эффектом событий-происходящих-у-нас-на-глазах. Если говорить о мультипликационном фильме «Питер Пен», можно выделить еще один фактор, способствующий недиегетическому характеру повествователя: все-таки это производное от литературного нарратора, а его диегетическая значимость и в повести очень низка.

Такой повествователь никак не может служить объяснением осведомленности о происходящих событиях, каких-либо композиционных моментов фильма – вообще необходимость его наличия была бы очень сомнительна, если бы не простой факт этого наличия.

Какова же роль закадрового повествователя в мультипликационном фильме?

С точки зрения неискушенного зрителя, она предельно проста, четко очерчена и совершенно необходима: именно закадровый повествователь представляет место действия и героев фильма. Не будучи неискушенным зрителем, позволим себе уточнение: закадровый повествователь представляет в качестве места действия дом Дарлингов в Лондоне, в то время как несоизмеримо большая часть действия осуществляется в Neverland, а в круг персонажей, вводимых этим повествователем (Дарлинги, их дети, Нэна), почему-то не включены герои, играющие гораздо более активную роль: капитан Кук, пираты, мальчики, сам Питер. Собственно говоря, слово закадрового повествователя прерывается как раз перед первым появлением Питера в визуальном пространстве фильма.

Мы можем обратить внимание даже самого неискушенного зрителя на то, что большинство фильмов обходится сугубо визуальными средствами для представления места действия и героев – и даже ему присутствие закадрового повествователя увидится как проблема, которая не может быть решена таким примитивным образом и требует более обстоятельного анализа.

Композиционно «Питер Пен» – рассказ с обрамлением. События обрамляющей истории – изгнание Нэны из дома, Венди из детской, уход мистера и миссис Дарлингов на вечеринку в начале

фильма и возвращение домой в конце. Вводная история, то есть собственно изображение приключений детей в Neverland, композиционно представляет собой сон Венди, о чем зритель узнает в самом конце, когда старшие Дарлинги, вернувшись домой, застают ее заснувшей в кресле, а до того воспринимается как изображение реально происходивших событий. Слово закадрового повествователя, нарратора, звучит только в обрамлении. Для определения его функций рассмотрим вербальное повествование во взаимодействии с визуальным рядом. В представлении места действия нарратив и изображение соответствуют друг другу.

№ кадра	Видеоряд	Слово закадрового повествователя
1	Общий вид: туманное небо, в нем звезда	All this has happened before.
2	Ландшафт, перерезанный рекой (рекой вообще, без определенных характеристик, позволяющих ее идентифицировать)	And it all will happen again.
3	Мост через реку, крупный план моста, набережная – становится понятно, что это Темза	But this time it happened in London.
4	Городской квартал с высоты птичьего полета, изображение укрупняется	It happened on a quite street in Bloomsberry.
5	Дом на пересечении двух улиц	That corner house over there is the home of the Darling family.
6	Изображение дома укрупняется, освещенное окно крупным планом	And Peter Pan chose this particular house because there were people there who believed in him.

Полное соответствие изображения и повествования хорошо видно в кадре № 3 (то есть без вербального сопровождения визуальная информация прочитывалась бы точно так же), сообщения к кадрам 4 и 5 дублируют видеоряд, но также содержат дополнительную информацию: указание на место действия и упоминание Дарлингов, которые станут героями этой истории.

Объяснение причин, по которым Питер Пен выбрал этот дом, в кадре № 6 – не только дополнительная информация, требующая вербального воплощения, но и связующее звено с последующими эпизодами, в которых повествование все больше будет переходить от закадрового повествователя к персонажам (такое словесное сообщение уже нельзя будет воспринимать как нарратив в чистом виде, поскольку это изображение вербального поведения персонажей). Таким образом, изобразительный ряд презентует место действия, а сопровождающий его нарратив реализует смысловую линию, связанную с темой повторяемости, не уникальности произошедшего. Между вербальным и визуальным повествованием здесь можно усмотреть определенную общность: оба они сначала носят подчеркнуто отвлеченный, обобщенный характер, который постепенно изменяется в сторону конкретности. Видимо, видеоряд, допускающий множество разночтений, требует конкретизации, которая не может быть достигнута его собственными ресурсами, и слово за кадром призвано выполнить эту функцию – в силу неограниченной способности вербального повествования передавать любые оттенки смысла.

Таким образом, нарратив акцентирует несколько смысловых моментов:

1. место действия – обычный лондонский дом, один из множества аналогичных домов, в нем нет ничего, что делало бы его особенным;

2. подобные истории происходили и будут происходить не раз, и теперь это случается в доме Дарлингов – типичнейшем, ординарнейшем из домов;

3. описанная история правдива, она не только действительно имела место, но и может повториться, и наверняка уже где-нибудь повторяется.

Слово и картинка дополняют друг друга и в следующем фрагменте – представлении миссис Дарлинг. Обаяние миссис Дарлинг, очень сильное в повести, в фильме сохранено, но передано, прежде всего, визуально: деталями ее внешнего облика и костюма, манерами, и этому не противоречит короткая характеристика, данная нарратором: Mrs. Darling «believed that Peter Pan was the spirit of youth». Правда, эта характеристика и не соответствует видеоряду, она с ним вообще никак не соотносится, на первый взгляд кажется просто лишней, возможно, рудиментом литературного нарратива.

На самом деле таким образом введена дополнительная информация, которую невозможно дать средствами визуального изображения: положительное, хотя и несколько отстраненное отношение миссис Дарлинг к Питеру Пену. На визуальный образ, уже симпатичный зрителю, накладывается небольшой фрагмент слуховой информации – и эта информация, в свете обаяния миссис Дарлинг, тоже воспринимается положительно (а это всего лишь второе упоминание, аксиологически же маркированное – первое, о Питере Пене!). таким образом, именно взаимодействие визуального ряда и нарратива задает первичное восприятие главного героя как «the spirit of youth» и однозначно положительное отношение к нему зрителя.

В изображении мистера Дарлинга взаимодействие слова и изображения осуществляется совершенно иначе. Неоднозначность этого персонажа в повести возникает благодаря отражению его в других сознаниях: литературный нарратор передает не столько свое видение мистера Дарлинга, сколько множество этих разных, всегда несовпадающих, иногда противоположных, отражений, и это продуцирует ироническое восприятие персонажа читателем. Неизбежная конкретность, определенность изображения в фильме должна привести к усилению одного из аспектов в ущерб остальным. Пытаясь сохранить ироническое отношение к мистру Дарлингу, авторы фильма абсолютизируют комические стороны его поведения. Для этого вводится эпизод с ящиками, отсутствующий в повести. Разворачивается следующий визуальный ряд: мистер Дарлинг лихорадочно что-то ищет, один за другим выдвигая и забывая задвинуть ящики комода, выпрямляясь, ударяется головой о выдвинутый верхний ящик, от удара трясется комод, мистер Дарлинг прыгает от боли, но так ничего и не находит. На этом фоне вроде бы совершенно нейтральная оценка (во всяком случае, она воспринималась бы нейтрально вне связи с видеорядом), которую дает мистру Дарлингу закадровый повествователь, «But Mr. Darling ... Well, Mr. Darling was a practical man» – задает ироническое восприятие этого героя. Описанный эпизод очень важен для восприятия ряда последующих (разбросанные кубики, найденная манишка с нарисованной на ней картой сокровищ). Мистер Дарлинг выступает в них как жертва, но благодаря заданной раньше перцептивной установке – смешная жертва.

Несмотря на чрезвычайную краткость закадрового повествования (оно сопровождает только самое начало фильма) и его

тематическую ограниченность (презентация места и персонажей), можно выявить некоторые, очень слабые элементы субъективного отношения повествователя к происходящему и к героям. В первую очередь, это оценочные моменты в характеристиках, которые закадровый повествователь дает героям. Приведем их в том порядке, в каком они появляются в фильме, в соотношении с видеорядом.

№ кадра	Видеоряд	Слово закадрового повествователя
7	Взгляд через окно: миссис Дарлинг, сидя перед зеркалом, причесывается	There was Mrs.Darling [слово персонажа] Mrs.Darling believed Peter Pen was the spirit of youth
8	Взгляд через другое окно в соседней комнате: мистер Дарлинг лихорадочно что-то ищет, выдвигая один за другим ящики комода	But Mr.Darling [слово персонажа]. Well... Mr.Darling was a practical man.
9	Взгляд через окно в детской: на стене – сражающиеся тени Майкла и Джона. Взгляд перемещается и падает на самих Майкла и Джона, которые разыгрывают сцену битвы между Питером Пеном и капитаном Куком. В комнату входит Венди.	The boys, however, believed Peter Pen was a real person and they made him the hero of their nursery games.
10	Венди, проходя мимо, делает замечание Джону: «It was the left hand, John» и уходит в другую комнату	Wendy, the eldest, not only believed, she was the supreme authority on Peter Pen and his marvellous adventures.
11	Входит Нэна, неся на голове поднос с микстурами, ставит его на стол, начинает уборку в комнате: складывает башню из кубиков, причем верхние кубики поправляет таким образом, чтобы получилась надпись «ABC»	Nana, the nurse maid, being a dog, kept her opinion to herself. And viewed the whole affair with a certain tolerance.

Взаимодействие всех этих вербальных характеристик персонажей (за исключением мистера Дарлинга) с видеорядом однотипно: они дополняют друг друга, но полностью данная вербальная информация не могла бы быть передана визуальными средствами. Все словесные характеристики строятся вокруг одного пункта: отношения персонажа к Питеру Пену. Таким образом, именно нарратив подготавливает благоприятный фон для «явления героя»: еще до его самого первого появления зритель получает о нем следующие сведения: это сам дух юности, герой детских игр и чудесных приключений.

Очень важно исключение из этого круга персонажей мистера Дарлинга: он никак не относится к Питеру, будучи «практическим человеком», иными словами, взрослый солидный человек не станет даже думать о герое детских сказок. Так возникает еще одна грань образа Питера: не-взрослость, не-солидность, не-практичность – негативная грань.

Закадровый повествователь не маркирует свою речь индексами, которые позволили бы определить его как личного. И дело, видимо, не столько в краткости и тематической ограниченности его повествования, сколько в характере произведения. Ведь даже такие формальные (для словесного произведения) элементы, как личное местоимение, глаголы, употребленные в I лице, в произведении аудиовизуальном неизбежно повлекли бы за собой необходимость большей материализации закадрового повествователя – не только в голосе, но и во внешнем облике.

В то же время, речь закадрового повествователя не свободна от нескольких субъективных моментов. Она начинается как нарочито объективное повествование, единственная цель которого – презентация места действия и персонажей. Однако никакая речь не бывает совершенно объективной: самый стертый эпитет может быть прочитан как оценка, как знак субъективного отношения к предмету. Даже на уровне вроде бы простой констатации фактов нарратор формирует смысловое поле, в которое поместится персонаж, поскольку отбирает ту или иную лексику, определенным образом строит предложение и т.д. (см. выше выделенные фрагменты текста). Столкновение же с визуальным рядом открывает дополнительные возможности, в нашем случае именно оно продуцирует иронию в отношении мистера Дарлинга. Таким образом, как бы слабо ни были выявлены субъективные оценки закадрового повествователя, они складываются в довольно

последовательное единство, направленное на создание определенной перцептивной установки, в первую очередь – положительно-доверительного восприятия Питера Пена.

Можно также характеризовать закадрового повествователя как всеведущего и надежного – по крайней мере, в том смысле, что в отведенном ему пространстве повести он не дает повода уличить его в незнании или недостаточном знании, усомниться в надежности сообщаемой им информации. Общая интонация уверенности в своем слове «работает» на эти характеристики. Закадровый повествователь не чувствует необходимости объяснять, например, откуда ему известно о множестве других подобных историй, бывших прежде.

Откуда известно ему об этой истории – вопрос, тесно связанный с вопросом о его локализации в пространстве мультипликационного фильма. Она может быть обнаружена только в той части фильма, где осуществляется презентация места действия и героев. Смена кадров имитирует движение взгляда возможного наблюдателя: небо – взгляд на землю с высоты птичьего полета, укрупнение «кадров» Лондона, дом Дарлинггов, «подсматривание» в окна дома снаружи и, наконец, помещение источника «взгляда» внутрь, сопровождающееся потерей его направленности в тот же момент, когда исчезает и слово закадрового повествователя. Здесь ответ на вопрос об источнике знания повествователя: он буквально *подсмотрел* то, что происходило в доме Дарлинггов. Именно поэтому и направленный взгляд, и голос за кадром исчезают тогда, когда начинается история Питера: ее подсмотреть было бы нельзя, достоверный рассказ о ней невозможен. Исчезновение голоса за кадром сигнализирует о начале иной истории, *правдивость которой не должна быть подтверждена*.

Итак, закадровый повествователь в мультипликационном фильме «Питер Пен» может быть охарактеризован как 1. недиегетический, 2. безличный, 3. единый, 4. субъективный, 5. всеведущий (по крайней мере, в том смысле, что не дает возможности обнаружить его незнание или недостаточное знание), 6. надежный (по крайней мере, в том же смысле, что и всеведущий), 7. первичный (поскольку появляется только в обрамляющей истории).

Функции вербального нарратива в мультипликационном фильме «Питер Пен» можно определить следующим образом: он 1. фиксирует в поле сознания зрителя необходимые значения полисемического изображения и «помогает» интерпретировать

происходящее определенным образом, 2. еще до появления главного героя задает угол восприятия его зрителем, 3. создает атмосферу доверия в «своей» части фильма (обрамлении), что неизбежно влечет за собой потерю доверия к вводной истории.

Цитированная литература

1. Sapir, Itay Narrative, Memory and the Crisis of Mimesis: The Case of Adam Elsheimer and Giordano Bruno// Режим доступа: http://www.helsinki.fi/collegiu/eseries/volumes/volume_1/001_07_sapir.pdf
2. Шмид В. Нарратология. – М., 2003.
3. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008.

Анотація

У статті йдеться про причини використання фігури оповідача в аудіовізуальних творах, а саме досліджено функції нарративу в мультіплікаційному фільмі „Пітер Пен”, знятому за повістю Дж.Баррі.

Annotation

The article deals with the reasons of using a narrator in audiovisual works, particularly, the functions of narrating in the cartoon “Peter Pen” based on the novel by J.M.Barrie are investigated.

УДК 82-1:1

Колтакова Н.Г.

ТВОРЧИСТЬ ЯК ПОДОЛАННЯ СТРАХУ СМЕРТІ

*... Мистецтво – це зв'язок зі смертю. Чому зі смертю?
Тому що вона межа усього.*
М. Бланшо

Поштовхом до роздумів над проблемою смерті в поезії Б.-І. Антонича стала стаття М. Бланшо “Смерть як можливість”.

Проте ця концепція спонукала швидше до осмислення й переосмислення суперечливих питань. Сам епіграф (щоправда, таке твердження з'являється у М. Бланшо із приводу “Щоденника” Ф. Кафки) наведений не для того, щоб з'ясувати його незаперечність по відношенню до Антоничевого світосприйняття, а для того, щоб виявити, наскільки вдається поетові опанувати владу над смертю, чи здатний він перейти цю межу і яке значення має страх смерті у творчості.

Сама назва статті М. Бланшо – явна цитата з М. Гайдеггера [див.: 1, с. 262]. Проте її автор досить далеко відходить від гайдеггерівської концепції. Власне, він називає трьох мислителів, які, на його думку, “незважаючи на свою різноспрямованість... намагаються зробити смерть можливою” [2, с. 202]. Ідеться про Г.В.Ф. Гегеля, Ф. Ніцше і М. Гайдеггера.

У зв'язку із поглядами М. Гайдеггера виникає проблема, наскільки необхідним є їх залучення поруч з іншими мислителями. Звертаємося до цього філософа, оскільки поезія Б.-І. Антонича вимагає уваги до онтологічної проблематики – однак мається на увазі певне балансування, помежів'я онтології й естетики, що, на перший погляд, звучить парадоксально, особливо в онтологічному плані, проте висвітлює природу Антоничевої творчості. Більший вплив на висловлені міркування справила праця М. Бланшо, але поезія Б.-І. Антонича не вкладається вповні в ці рамки і вимагає кількох ракурсів розуміння.

Концепція смерті М. Гайдеггера ґрунтована на роз'ясненні природи жаху перед нею, що суттєво стосовно поезій Б.-І. Антонича, де читаємо:

Знаю я, що дні є все гірші,
що будить щось по ночах.

Хай ліком на смерті жах

будуть ці вірші [3, с. 62; курсив мій – Н.К.].

Імовірно, насамперед варто зрозуміти поетів страх перед смертю. Тому звернемося до М. Гайдеггера, за яким “жах перед смертю є жах “перед” найбільш своєю, безвідносною і не-обхідною здатністю бути” [1, с. 251]. Звісно, цей жах має зовсім іншу природу, ніж страх піти з життя, на чому філософ і наголошує.

Смерть для М. Гайдеггера – “найбільш своя можливість присутності”. Саме “буття до смерті” дає можливість “бути самим собою; але собою у пристрасній, відстороненій від ілюзій

людей, фактичній, у собі самій упевненій свободі до смерті, що жахає” [там само, с. 266]. Подібне розуміння смерті і страху перед нею як підтвердження буттєвості спостерігаємо у поезії Б.-І. Антонича.

Окремі підступи до такого бачення присутні в А. Шопенгауера, за яким “воля до життя виявляється такою ж мірою в бажанні смерті” [4, с. 237]. Звичайно, ми при цьому не ставимо А. Шопенгауера й М. Гайдеггера в один ряд, але тим цікавіший шлях до осягнення поезії Б.-І. Антонича, що змушує звертатись до різних виявів розуміння. А. Шопенгауеру належить також цікава думка: “Смерть – воістину геній-натхненник, або музагет філософії... Навряд чи навіть люди стали б філософствувати, коли б не було смерті” [5, с. 215]. Це висловлювання досить влучно характеризує й поезію Б.-І. Антонича у плані спонуки до постання творчих імпульсів.

Показово, що іноді страх смерті не виявляється безпосередньо, проте імпліцитно у свідомості митця він таки закладений. В одному з віршів читаємо:

Ходім! Шукатимемо в траві
хрусталью вічної молодості [3, с. 212].

Назва вірша (“Хрусталь вічної молодості”) досить промовиста. Вона співвідноситься з останнім рядком. Молодість, за Б.-І. Антоничем, така ж крихка, як і “хрусталь”. З одного боку, смерть може дуже легко його розбити, а з іншого – подарувати “вічну молодість”, але скляну й холодну. Так, приходимо, до важливої опозиції Антоничевого творчого мислення – опозиції часовості і вічності.

Що стосується вічності, то цікавими є міркування з цього приводу С. К’єркегора: “Людина, яка сподівається на вічне життя, у деякому сенсі – нещасна людина, оскільки вона зрікається теперішнього...” [6, с. 22]. Концепція С. К’єркегора й визначення ним “найнещаснішого” значно складніші й, мабуть, не потрібно брати її в нашому випадку за основу. Та суттєвим є той факт, що філософ будує свої теоретизування на факторі часу і злитті особистості з собою у певному часовому проміжку. Можна зауважити, що страх смерті дає й відчуття єдності особистості в аспекті часу.

Тут необхідно згадати зацікавлення Б.-І. Антонича творчістю російських символістів, на що звертає увагу Л. Стефановська. Дослідниця зауважує: “Розуміння мистецтва як науки про вічність

перебувало в центрі символістських теорій” [7, с. 155]. Вічність є запереченням смерті, але й запереченням часовості. Остання дає відчуття буттєвості, але лякає. Звідси – усвідомлення проминальності навіть “вічної молодості”:

Плету пісні на веретені
про молодість, що промина [3, с. 93].

Водночас смерть є певною межею (може, часовості й вічності), яку поет боїться перейти. Тож страх перед нею трансформується в його свідомості у страх перейти межу. Тому й постає питання: “І де межа життя проходить в попіл смерті?” [там само, с. 546].

Сам образ межі не може вповні відобразити онтологічну сутність творчості. Можливо, якоюсь мірою розкрити це питання допоможе думка М. Бердяєва, який констатує: “Онтологічно існує лише один світ, одне божественне буття. Проте падіння буття розколело і роздвоїло його. Світ прийшов до хворобливого стану” [8, с. 129]. Посилаємося на М. Бердяєва не випадково. Адже Б.-І. Антонич усе одно є митцем секуляризованої доби. Він прагне до онтологічно єдиного світу, і це прагнення дає плідний поштовх до творчості, але митець таки не долає (точніше, усвідомлює) межу двох світів (точніше, усвідомлює). Перед нами не втеча в ідеальний нематеріальний світ, яку спостерігаємо у творах романтиків, а творення власного світу-втечі.

Митець таки декларує неможливість долучитися до вічності через смерть (і в цьому немає нічого дивного, страх смерті у нього зумовлений не стільки бажанням вічності, скільки бажанням буттєвості):

І мовчатимуть уста під синій неба смерк,
мов статуя з каменю, холодна та німа,
бо є тільки безвість, і є тільки смерть,
і нічого більш нема [3, с. 256].

Ці рядки вимагають значної уваги у зв’язку з порушеною проблемою. Зауважимо, що найбільше лякають ліричного героя Б.-І. Антонича “безвість”, холод і мовчання (“холодна та німа”). Ці образи творять у його уяві один асоціативний ряд поруч зі смертю. Щодо “безвісті”, то в цьому випадку вона дещо притлумлює страх. Відповідно, нівелюється й відчуття присутності. Маємо своєрідну ситуацію “насолоди сліпотою” (якщо скористатися висловом Ф. Ніцше), змальовану філософом таким чином: “Мої думки –

сказав мандрівник власної тіні, – повинні вказувати мені, де я стою: та нехай вони не видають мені, куди я їду” [9, с. 770].

Згадаємо в цьому контексті уподібнення життя в Б.-І. Антонича до “великої подорожі”. Тут в уяві ліричного героя актуалізується не межа, а “безвість” як така. Образ мандрів корелює з осягненням простору, теж онтологічно значущому для поета. Показово, що Ф. Ніцше визначає буття через простір, створюючи образ простору, який “стоїть, упершись плечима в ніщо: де простір, там буття” [10, с. 930]. Категорія простору важлива у поетичному світі Б.-І. Антонича, але час у його творчості має більш усеохопне значення. Це виявляється у складній взаємодії лінійного і циклічного світосприйняття.

Ліричний герой Б.-І. Антонича, відчуваючи свою окремішність у світі (лінійний час), стикається з ілюзорністю кругообігу всього сутнього у всесвіті (циклічний час). Перше виявляється сильнішим за друге і породжує страх смерті. Вмерти й відродитися можна у циклічному часі (не вічності), уособленням чого виступає перстень:

і словом просто в серце тну,
аж тисне кров, мов крик одчаю,
з нестями й щастя умираю.

На дверях дому знак зловісний,
на дверях дому – перстень пісні [3, с. 97].

Перед нами певний цикл: вмирання – відродження. Коло замикається.

Образ веретена, наявний в одній із цитованих вище поезій, є однією з модифікацій кола – уособлення циклічності і всеповторюваності у сприйнятті Б.-І. Антонича. Циклічність у його поезіях може бути схарактеризована і словами Ф. Ніцше: “О як не прагнути мені пристрасно до Вічності й до шлюбного кільця кілець – до кільця повернення!” [10, с. 199].

Та навіть усеповторюваність не дає долучення до небуттєвої вічності. Тут варто навести одну цитату з М. Гайдеггера: “Світ є тим непередметним, чому ми підвладні, доти кругообіги народження і смерті, благословення і прокляття відторгають нас усередину буття” [11, с. 40]. Циклічність позбавлена страху смерті, вона не дає такого загостреного відчуття присутності, як лінійність. У цьому два окреслені світосприйняття істотно

різняться. Проте вони все одно однаково часові і не дають можливості переходу межі.

Повернемося знову до концепції М. Бланшо. Нагадаємо, що мистецтво в його розумінні – “влада над смертною межею, межа будь-якої влади” [2, с. 196]. Щодо Б.-І. Антонича, то смерть не може стати для нього виходом за межу – подоланням страху, бо саме вона його і викликає, вона й дає усвідомлення присутності в бутті. Вічність як заперечення смерті і вабить митця, і позбавляє його “свободи, що жахає”.

Страх смерті зумовлює звернення до образів тілесності і тлінності її водночас. Таким часто постає Антоничеве бачення молодості. Це зумовлює оспівування ним краси людського тіла (“Змагання атлетів”), але не завжди однозначне:

Я – грецький бог з античної статуї –
виходжу з жестом гордої поваги,
дарма, що оплесків гудуть ще струї.

Несу здобуту чарку в свій притин,
я хочу пити, я горю від спраги,
до уст бокал підношу – в нім полин [3, с. 31].

Продуктивним видається порівняння творчості Б.-І. Антонича та Ж. Лафорга – одного із французьких символістів. Подібним виявляється не тільки сприйняття часу і простору (це питання вимагає окремого розгляду), а й відчуття тлінності та проминальності. Щоправда, у нього сюди долучається й естетизація потворного. Проте і її спостерігаємо у деяких Антоничевих поезіях. У вірші Ж. Лафорга “Скарга бідного людського тіла” (“Complainte du pauvre corps humain”) змальовано достатньо непривабливу картину:

L'Homme et sa compagne sont serfs
De corps, tourbillonnants cloaques
Aux mailles de harpes de nerfs
Serves de tout et que détraque
Un fier répertoire d'attaque.
Voyez l'homme, voyez!
Si ça n'fait pas pitié! [12, p. 534].
Чоловік і його подруга полонені²

² Дослівно – “кріпаки” (фр. serfs), нижче так само необхідне уточнення: фр. détraquer має й конотативне розм. значення “божевільний” (détraqué).

Тіл, нечистот, які кружляють
У петлях із нервових кігтів,
Полонені всього й того, що зіпсоване
Від гордої від безлічі нападів.
Дивіться, чоловіче, дивіться!
Чи не викликає це жалю!

Сприйняття Ж. Лафорга далеко не таке однозначне, як може видатись. Адже це все поєднане з милування мужнім тілом (“il s’admire, ce brave corps”). Поезія Ж. Лафорга у чомусь контрастує, а в чомусь співзвучна позиції Б.-І. Антонича. Та наведена вона не для контрасту, а щоб наявно показати загострення подібного світосприйняття. Те, що в українського поета частіше нарізно наявне в різних віршах, у французького митця загострене в межах одного.

Одним із засобів переборення страху у віршах Б.-І. Антонича постає “словесна маска дитини буття”, за А. Бондаренко [див.: 13, с. 43]. Відзначимо таку особливість дитячого мислення: діти не усвідомлюють, що таке смерть, а отже, й не знають страху перед нею. Про ту мить, коли дитина, уперше стикаючись зі смертю, “відчуває саму себе як окрему *істоту* у чужому, протяжному світі” говорить О. Шпенглер [14, с. 209]. Філософ доходить висновку, що таким чином долається відстань від дитини до дорослого.

Наведемо ще одне твердження О. Шпенглера, що, є влучною ілюстрацією до порушеного аспекту: “Тут, у цій вирішальній точці існування, коли людина вперше стає людиною і дізнається про свою жажливу самотність у Всесвіті, світовий страх заявляє про себе як суто людський *страх смерті*, страх межі у світі світла, страх інертного *простору*. Тут витоки вищого мислення, яке є спочатку роздумом про смерть” [там само]. Слід вказати і на перегук у поглядах О. Шпенглера та цитованого вже А. Шопенгауера. Адже, на переконання останнього, будь-яка філософія (за О. Шпенглером – і релігія) починається зі страху перед смертю. Можна сказати, що й будь-яка творчість починається зі страху перед смертю.

Зважаючи на цей погляд, можна замислитися над тим, чи можна розглядати поетів страх як “страх межі у світі світла” і наскільки суттєвим є її перехід. Напевно, з подоланням меж закінчиться процес креації. Значуща сама можливість переходу, а не реальність його, процесуальність, що дає усвідомлення буття.

Поет постійно балансує між буттям і небуттям, між примарною вічністю і страшною, але онтологічно значущою часовістю. Подолання страху і поєднання з вічністю (ілюзорне, бо змінюється постійними антиномічними хитаннями в усій поетовій творчості) відбувається в такий спосіб:

Прийде янгол і присуд мечем
на блакитнім напише папері,
прийде смерть і сріблястим ключем
відімкне мені вічності двері [3, с. 60].

Цікавою є наступна особливість Антоничевих поезій: у його уяві смерть і кохання стоять поруч:

Годинник б'є, дві рожі, свічка
і маска – смерті чи кохання? [3, с. 112].

Смерть у сприйнятті митця асоціюється з холодом. Щодо кохання в його творах, то воно постає чуттєвою пристрастю. Це навіть не тепло, а вогонь. Маємо в цьому вірші зіткнення холоду й вогню. Присутність останнього виявляється через кохання. Загалом, холод і вогонь є визначальними образами в художньому світі Б.-І. Антонича. Творчість спалює, спустошує (“вже спалились думки, / вже спалились слова”). Та на зміну вогню приходиться холод смерті.

О. Ільницький у статті “Медитація смерті” підкреслює, “що митець співвідносить своє мистецтво з холодом і смертю” [15, с. 289]. На його думку, творчість для Б.-І. Антонича є актом гріха. Із тезою дослідника про “духовну смерть” поета погодитись важко (хоча висловлені ним міркування із приводу гріховності мистецтва є цікавими і потребують осмислення). Тут усе ж таки слід говорити не про “духовну смерть”, а про страх смерті і про страх перед онтологічною розірваністю світу.

Роздуми про смерть більшою мірою присутні в “нічних” віршах Б.-І. Антонича. Сонце є для нього певною завісою від смерті. Та є випадки й переходу “нічного” світосприйняття митця у його “денні” поезії. Вирізняється в цьому плані фраза у фрагментах з Антоничевих зшитків (“З зелених думок одного лиса”):

І сонце, що його він розчавив ногою,
тепер лежить на нім, мов намогильний камінь [3, с. 546].

Загалом “смерть як можливість” потребує усвідомлення, що й відбувається в поезії Б.-І. Антонича:

Кожний із нас – життю є брат,

ніхто не хоче вмерти,
аж ніч заплатить місяць – золотий дукат,
завдаток смерти [3, с. 62].

Показовим є наступний причиново-наслідковий ряд: *можливість смерті* – “*можливість присутності*” (М. Гайдеггер) – *можливість творчості*, яка “*чинить опір власній неможливості*”, М. Бланшо (курсив мій. – Н.К.).

Зі смертю пов’язана і проблема її зображення. Особливу увагу на цьому питанні концентрує швейцарський дослідник Крістіаан Л. Харт Ніббріг: “... Перед нами спроба зображення переступити через саме себе, перед нами – мімесис життя...” [16, с. 10]. На його переконання, ідеться про “неможливість зобразити кінець життя як потужний вибух, кинутий естетичній свідомості, як про постійну спокусу дуже майстерно і з незвичайною спритністю повторити неймовірний фокус умирання” [там само].

Ця теза розкриває й деякі особливості Антоничевого поетичного мислення. З одного боку, митець прагне до смерті через зображення (естетична площина), а з іншого – страх перед нею дає “упевненість у бутті-у-світі”(М. Гайдеггер) – інший онтологічний вимір³.

Крім того важливим є твердження Крістіаана Л. Харт Ніббріга про те, що “художнє зображення кінця життя – це і є кінець художнього зображення”, бо “зображення, яке намагається відтворити межу, опиняється біля власної граничної ризику” [16, с. 9-10]. У Б.-І. Антонича наявне прагнення дійти меж зображальності. Подекуди це йому вдається, особливо, коли змальовується “безвість”. Таким чином, він приходить до образу смерті. Проте остання набуває в нього й онтологічного значення. Тоді починає діяти страх перед нею. Неодноразово вже згадуваний М. Гайдеггер підкреслює: “Буття до смерті є сутнісно жакх” [1, с. 266].

І цей жакх дозволяє бути. Він же дозволяє творити, але в різних виявах креативний процес має певні модифікації (порівняти образи молодості, тілесності, відчуття лінійності й циклічності). Тому-то нами й залучено досить різні погляди, оскільки творчість і спонuka до неї у поетичному світі Б.-І. Антонича зумовлені балансуванням між онтологією та естетикою її. Власне, щодо використання різних концепцій, то все одно намагаємось зберегти в цьому плані якась

³ До протиставлення цих площин спонукали думки, викладені у монографії: Домащенко А.В. Об інтерпретації та тлумаченні / А.В. Домащенко. – Донецьк, 2007.

стрижнєве ядро. Усі танатологічні теорії (порівняти принаймні з розумінням З. Фрейда чи Ж. Бодріяра) нами не використовуються: вони не є актуальними в межах обраного підходу до творчості Б.-І. Антонича.

Поет хоче подолати страх смерті, але саме він викликає до життя творчі імпульси. Він прагне переступити межу, але в буттєвому плані її й не існує. Саме прагнення його вже є свідченням належності не сфері онтологічного. Подекуди в його творчості межа знімається (можливо, збірка “Велика гармонія”, але й це дуже сумнівно). Ілюзорне подолання страху відбувається здебільшого в естетичній площині, а по-справжньому можливе лише в онтологічній. Поет із надзвичайною майстерністю зображує кінець життя, та найчастіше витворюється ілюзія – в цьому його трагедія і своєрідність його творчості. Перед нами спроба побудови естетики смерті всупереч її неможливості, постійне балансування між естетичною зображальністю та онтологічним перебуванням.

Цитована література

1. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – Спб., 2002.
2. Бланшо М. Смерть как возможность / М. Бланшо // Вопросы литературы. – 1994. – № 3
3. Антонич Б.-І. Твори / Б.-І. Антонич. – К., 1998.
4. Шопенгауэр А. Введение в философию. Новые паралипомены. Об интересном: сборник / А. Шопенгауэр. – Минск, 2000.
5. Шопенгауэр А. Сборник произведений / А. Шопенгауэр. – Минск, 1999.
6. Керкегор С. Несчастнейший: сборник сочинений / С. Керкегор. – М., 2005.
7. Стефановська Л. Антонич. Антиномії / Л. Стефановська. – К., 2006.
8. Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека / Н.А. Бердяев. – М.; Х., 2004.
9. Ницше Ф. Утренняя заря. Предварительные работы и дополнения к “Утренней заре”. Переоценка всего ценного. Веселая наука / Ф. Ницше. – Минск, 2006.
10. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы / Ф. Ницше. – Минск, 2005.

11. Хайдеггер М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер. – М., 2008.
12. Laforgue J. Les Complaintes: Complainte du pauvre corps humain / J. Laforgue // *Littérature: textes et documents* / introduction de P. Nora. – Paris, 1986.
13. Бондаренко А. Словесні маски “дитини буття” в художньому мовомисленні Б.-І. Антонича / А. Бондаренко // *Слово і час*. – 2001. – №12.
14. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер: в 2 т. – Т.1. – М, 2004.
15. Ільницький О. Медитація смерті / О. Ільницький // *Весни розспіваної князь: слово про Антонича* / упоряд. М.М. Ільницький, Р.М. Лубківський. – Л., 1989.
16. Харт Ниббриг Кристиаан Л. Эстетика смерти / Кристиаан Л. Харт Ниббриг. – СПб., 2005.

Аннотация

Статья касается проблемы страха смерти. Цель автора – проанализировать пограничную сферу онтологии и эстетики. Это дает возможность прояснить природу и необходимость акцентированного страха. Автор исследует отдельные случаи иллюзорного или бытийного преодоления страха смерти.

Annotation

The article touches upon the problem of the fear of death. The purpose of the author is to analyze a borderline sphere of ontology and aesthetics. It gives an opportunity to clear up the nature and the necessity of the accentual fear. The author investigates the certain cases of the illusory or existential overcoming of the fear of death.

РАЗДЕЛ 2. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПОЭТИКА

УДК 82'04

Урсані Н.М.

ЛЮДИНА І СВІТ У «СКАЗАННІ І СТРАСТЬ І ПОХВАЛА СВЯТИМ МУЧЕНИКАМ БОРИСУ І ГЛІБУ»

Вибір між матеріальними і духовними цінностями – одвічна дилема. Осмислення людиною свого існування у предметному світі має багатомірну історію. Прагнення володіти окремими предметами матеріального світу неодноразово ставали причиною людських страждань. Вже в епоху Середньовіччя в літературі осмислюється нескінченність предметного світу, абсурдний потяг до його багатства, яке не дає доведеного задоволення, а стає причиною військових сутичок, чвар, смерті, братовбивства та трагедії.

У пошуках духовного порятунку людини особливо важливе значення відіграла житійна література, яка пропагувала особливу життєву позицію – святість. Остання стверджувалась як особливий моральний ідеал поведінки людини, яка прагнула «уподобитись» Богові. Відкриття цього шляху було великою перемогою людини епохи Середньовіччя, адже він вказував вихід із замкненого речового світу.

Приклади праведного життя з інтересом розроблялися в літературі XI-XIII ст. Для житійного героя були характерні вчинки, які важливі в плані самовдосконалення і торкаються його, дії, статичність фігур, тобто відсутність руху, поскільки рух поєднано із змінами часу – «земым уделом». Життя можна розглядати як зразки синкретичної літератури, які несуть відомості літературні, історіографічні, історико-культурні, дидактичні. Житійна література стверджувала святість як моральний ідеал поведінки, як особливу життєву позицію, через яку найвиразніше реалізується розуміння тогочасної людини до Бога: відношення здійснюється через прагнення людини сподобатися Богові. Проблема уподібнення Богові конкретизується через ідею хриstopодібності, яка одержала центральне місце в агіографії.

Серед трьох типів святих – рівноапостольні, преподобні та страстотерпці, останній здобув найбільший інтерес і в літературній критиці. Зокрема вражає той факт, що на Русі святим князям-

страстотерпцям присвячений цілий цикл творів: Літописна оповідь під 1015-им роком включена до складу «Повісті врем'яних літ», анонімне «Сказання і страсть і похвала святим мученикам Борису і Глібу», «Сказання про чудеса святих страстотерпців христових Романа і Давида» (як друга частина анонімного «Сказання...»), «Читання про житіє та про погублення блаженних страстотерпців Бориса і Гліба», писане Нестором. У подальшій традиції більшою популярністю користувалося анонімне «Сказання...», ніж створене Нестором-літописцем. Переконливі свідчення цьому наводить італійська дослідниця Джоржетта Ревелі в здійсненому нею досліджених пам'яток Борисо-Глібівського циклу. За підрахунками дослідниці «Читання» дійшло до нас в 26-ти списках, а «Сказання» – в 226-ти списках. Форма «Сказання...» відрізняється від канонічної форми візантійського житія за рядом показників: по-перше, в ньому немає послідовного викладу всього життя святих, або хоч би основних його моментів, по-друге, розповідається лише про один епізод – їх убивство братом «окаянним» Святополком. Скоріше всього в «Сказанні...» подано не історичний виклад подій. Це міфічний твір, наповнений молитвами, міркуваннями. Автор не міг дати правдивого зображення характерів Бориса і Гліба, бо вони були вбиті в 1015р., а твір був написаний через 60 років. Численні списки «Сказання...» засвідчують його особливу популярність. Не оминули своєю увагою його і дослідники. Серед вітчизняних варто відзначити такі імена, як: Вілен Горський, Олена Вдовина, Юрій Завгородній, Олександр Киричок тощо.

Невідомий автор не випадково називає свій твір «сказанням». Таким чином він наголошує не на документальній достовірності, а вважає за необхідне описати реальні явища і події у поетичній інтерпретації. У такому випадку твір ми можемо розглядати не тільки як привід для канонізації князів, але й можемо говорити про бажання письменника допомогти сучасникам осмислити своє місце у світі, зрозуміти своє призначення. Виходячи з таких міркувань, ми будемо розглядати образи людини і світу у «Сказанні...». Вчинки князів це перші паростки Христонаслідування на Русі.

Святий Борис і Гліб залишилися молодими до нашого часу, бо не боролися з убивцею за земне життя, а за те, що отримати життя вічне і вінець мученика в світі довічному.

На думку дослідників, Борис і Гліб спочатку були неканонічними святими аж до 1039 року, коли Ярослав Мудрий

побудував першу церкву на їх честь, а також встановив щорічне вшанування їх пам'яті 24 липня. Офіційну канонізацію пов'язують із першим перенесенням мощів 20 травня 1072 року до церкви, побудованої Ізяславом Ярославичем. [4, с.211]

Причина канонізації святих є досі великою загадкою для дослідників. Чимало з них вказують на парадоксальність цього факту. Так Вілен Горський пише: «Грецькі митрополити Іоан та Георгій сумнівалися щодо правомірності канонізації Бориса та Гліба, бо традиційно як світі уславлювалися: преподобні аскети-подвижники, миряни, мученики за віру Христову. Брати не вписувались в канон, бо їх смерть не пов'язана з боротьбою за віру з іновірцями, а за владу. По-друге, братам не властиве палке бажання смерті, яка має звільнити від земних пристрастей та зваб, привести до бажаного єднання з Божественною сферою. Навпаки, наголошується на щирій любові юних братів до життя, родини. Це спонукало дослідників вважати, що до надзвичайної популярності життя про Бориса і Гліба спонукали політичні мотиви: культ Бориса і Гліба використовувався для обґрунтування ідеологічної доктрини «отчини», яку намагалися запровадити в життя, аби запобігти лихоліттю міжусобиць. Сам факт убивства брата на той час не був дивом, наприклад, Володимир убив брата Ярополка, Яропок убив свого брата Олега. Проте факт убивства не став на заваді канонізації Володимира» [3, с.13].

Оповідь про Бориса і Гліба демонструє, як реалізується на Русі парадигма, задана Біблією: первородний гріх Адама і Єви визначає неминучість зла на землі. А тому, як наслідок їх гріха, з'являється Каїн, який убиває Авеля. Історія розвитку людства починається з братовбивства; так само починається історія Русі. Аналогія Святополка з Каїном, а Бориса та Гліба з Авелем постійно проводиться в усіх творах Борисо-Глібівського циклу. Т.ч., здійснюється сакралізація Руської історії, яка вписується в Біблійну історію [3, с.13].

Через подвиг страстотерпців реалізується центральна ідея християнства: центральною метою, що визначає сенс людського життя, є єднання людини з Богом, прагнення стати, за апостолом Петром, «Учасником Божої істоти» [3].

«Сказання...» допомагає зрозуміти примарність, оманливість зовнішнього, за яким криється справжнє буття – світ ноуменальний. Саме його вибирав Борис, коли прийняв доленосне рішення: «Та

коли вб'є мене, мучеником буду. Богові моєму я не противлюся! Недаремно пишеться: Бог противиться гордим, а смиренним дає благодать» [8, с.232].

Таке ж рішення прийняв і юний Гліб, коли почув про мученицьку смерть старшого брата: «Хай же і я сподоблюся ту ж таки прийняти страсть, і з тобою я житиму, аніж у звабі світу сього бути, – так він стогнав і сльозами землю мочив, і з частими зітханнями Бога прикликав» [8, с.237].

У даному випадку ми вбачаємо принцип наслідування богоугодних вчинків. Так, князь Гліб наслідує старшого брата, як і Борис твердо вірить у життя вічне, яке Бог дарує за терпіння і муки на землі. У канві твору неодноразово цитується Святе Письмо. Таким чином, невідомий автор «Сказання...» переконує читачів, наскільки важливим є знання Біблії. Це книга, яка може принести духовний спокій, яка може допомогти осягнути суть нашого перебування на землі. Прикладом для синів є життя і смерть батька. Ось як міркує Борис, підсумовуючи його життя: «... срібло й злото, багаточінні ризи, вино й медове, і їжа чесна, і бистрії коні, і домове красні та багатії, і багато добра, і данини часті і безчисленії гордіння про боярів – уже все з ним, начебто нічого не було, все-бо зникло, немає від маєтків помочі. Ні від безлічі рабів. Ні від слави світу сього». [8, с.237] Зовнішня оболонка світу створена для того, щоб осягнути повноту внутрішнього істинного буття. Цей поступ пізнання Г.Сковорода в епоху Бароко назве «царственным шляхом». Він надзвичайно складний. Бо, виявляється, щоб прямувати ним, то треба розділитися надвоє: відділити від себе тлінне і залишити вічне. Середньовічний автор не здатний до глибокого внутрішнього аналізу свідомості свого героя. У цьому плані образи Бориса і Гліба у «Сказанні...» взаємодоповнюють один одного. Коли Борис готовий до зустрічі з Творцем: «Пішов по дорозі, мислячи про красу добрства свого...», то Гліб – ні. Йому не хочеться розставатися із земним. А тому намагається вимолити життя у своїх мучителів: «Господинове, братіє улюблена, залиште мене – яку вчинив обиду братові моєму і вам». Ці рядки яскраво засвідчують про тогочасне життя, яке вирувало у кривавій боротьбі, де жорстокість та насилля були звичним явищем. Так, у творі й наказне убивство подано, як явище традиційне: Каїн убив Авеля... Володимир – Ярополка...А окаяний Святополк наказав убивство Бориса і Гліба.

Проте у тексті основна увага зосереджена на культові наслідування. І тут мова йде не тільки про Христоподібність, але й наслідування людиною гріхів своїх батьків. Можливо саме тому юний Гліб говорить: «Батька мого Василя проклинаю... Ніхто мені не допоможе...».

Але в братів-мучеників однакове ставлення до Святополка як члена родини, як старшого брата, який законно має посісти місце померлого батька. Саме це мав на увазі Борис, коли прийняв рішення: «І попри боязнь в любові *немає досконалішого, як любити*, – відкину нині страх і піду до мого брата і скажу: «Будь мені батьком, ти старший від мене брат». [8, с.232]

На жаль, цього не усвідомлює Святополк. Він зневажає давній звичай старшинства в родині, Божі заповіді. Заручниками його недалекоглядності стають молоді Борис та Гліб. У їхньому випадку неможна говорити про складність вибору, який би призвів до подвигу. Вони не готувалися до смерті, а вели активне буденне життя. Але складні обставини показали, що внутрішньо брати були готові до такого вчинку. У даному випадку велике значення має знання Святого Письма, тим самим письменник доводить, що вершиною життєвого смислу є пізнання Бога. А тому авторіві «Сказання...» було легко пояснити причину злих намірів Святополка. Оскільки він не хрестився, то дияволу було легко полонити його душу, заповнити її жадобою і жорстокістю. На відміну від Святополка, Борис міг протистояти нечистому, бо озброєний великою вірою в Бога: «Диявол же побачив усю надію Борис на Бога поклав, почав до вбивства блаженного нахилияти», – але йому це не вдається.

Як бачимо, в епоху Середньовіччя людина настільки близька до Бога, що перебуває у постійному спілкуванні з Ним. При цьому вона має право вибору на відповідь від імені Всевишнього з Біблії, звичайно при умові, якщо знає її. Доцільність правильно вибраної частини з Святого Письма засвідчує про високий духовний ріст, про ступінь самовдосконалення людини на землі. Таким чином, знання Святого Письма возвишає людину над іншими, захищає від злих діянь. У такому випадку окаяний Святополк не має ніяких шансів у протистоянні дияволу: «...так і окаяного Святополка вмовив, наділивши думкою побити наслідників свого брата, а самому взяти владу єдину в усіх городах руських».

Перед нами впливає ще одна реалія: людина здатна тільки брати, приймати, бути наділеною, покладатися на одну із сил – Бога або антихриста. Вона живе у світі, в якому іде постійна протидія і боротьба. Гармонію світу порушує сама людина, приймаючи хибне рішення. У цьому плані видаються цікавими цитати з Біблії, за допомогою яких автор «Сказання...» дає оцінку неправильним рішенням: «Про таких пророк каже: «Швидкі їхні ноги, щоб кров проливати, руїни і злидні на їхніх дорогах»». Ці рядки можна сприймати не лише як коментар до подій, але й як прокляття тим, хто оскверняв цей світ убивствами, злодіяннями. Цікавою у цьому плані є й цитата із Псалтирі, яку можна сприймати як засіб опосередкованої характеристики убивць: «Бо пси оточили мене, обліг мене натовп злочинців».

Автор «Сказання...» вступає у відкриту полеміку із Святополком, коли останній радіє після убивства братів, цитуючи пророка Давида: «Чого хвалишся злом, о могутній? Ти зло полюбив над добро, а неправду більш, як правду казати... отож Бог зруйнує назавжди тебе, тебе викине і вирве».

Духовна прірва між Святополком та його братами поглиблюється їхньою смертю, бо в них залишається життя вічне, біля Творця, який випробовував їх на вірність. У творі неодноразово акцентується увага на правильному виборі Бориса та Гліба, їх названо блаженними. Земне життя сприймається як шлях остійного випробовування.

Подвиг страстотерпців полягає в тому, що вони повністю поклалися на Божу волю у виборі жити чи померти. Навіть місто, в якому покладені святі мощі, називається Вишгород (тобто місто, яке удостоєне честі першим прийняти нетлінні тіла святотерпців на Русі, возвисилося над іншими). Автор називає його «Другий Селунь», тобто порівнює з грецькими Салоніками.

У творі яскраво виражені Божі знаки на землі. Це знамення, це доказ того, що Борис та Гліб вчинили правильно. Свою любов до людей Бог показав через чудодійні властивості виліковувати хворих, які торкалися до святих мощів.

Що до Святополка, то він отримує покарання ще у земному житті. Тема «Божої кари» активно звучала і в літописах XI – XIV століть. У «Сказанні...» вона подається як особисте покарання Бога за вчинок: «...а отой окаянний Святополк побіг, і напав на нього біс

і розслабив, аж на коні не мав змоги сидіти, а несли його на носилицях...

І неміг він на одному місці терпіти. І побіг у Луцьку землю, гонений Божим гнівом, і прибіг у пустиню між чехи і ляхи, і тут покінчив лихе своє життя окаянний. І дістав відомсту від бога, що з'явила послана на нього пагуба, а після смерті одвічну муку *взяв*, тут позбувся не тільки княжіння, але й життя, а там не тільки царства небесного ы з янголами пребуття, але й муці та вогню *віддався*» [8, с.240].

Варто зазначити, що покарання Святополка у творі не викликає жалю у читача, а навпаки – почуття триумфу, оскільки кара не минула зловмисника. Автор вміло керує почуттями читача, зосереджує його увагу на важливих ідейних домінантах. Всі інші події подаються як другорядні, не коментуються. Наприклад, про убивство князем Володимиром свого брата Ярополка згадується на початку твору для того, аби вмотивувати надалі вчинки Святополка. Для Володимира ці вчинки є неважливими, на думку автора, бо останній був «поганин іще». Тобто хрещення Русі пропагується як новий шанс розпочати праведне життя. Таким чином, автор підносить діяльність Володимира як рівноапостольну. Недарма у інших творах, наприклад у «Слові про Закон і Благодать», вчинки князя Володимира порівнюються із вчинками Ісуса Христа та інших пророків.

Військові сутички між князями також згадуються, але лише для послідовності хронології подій. І тут з'являється образ таємничого Ярослава, який, звертається до Бога з проханням покарати братовбивцю, але й поспішає прийняти рішення про похід проти Святополка.

«І була січа лиха тоді, і сходилися тричі, билися цілий день... а до вечора осилив Ярослав», – якому і дістався княжий стіл. Акторський і драматичний талант останнього проявився і в тому, як Ярослав пошуки братів перетворив на яскраве видовище: «Ішли вони (пресвітери) з хрестами, свічами і кадилами...»

Цілком очевидно, що мудрий Ярослав одразу подумав про канонізацію Бориса і Гліба.

В основі даного життя через братовбивство осмислюється подвиг Бориса та Гліба, який полягає у великій вірі та покорі. Характери персонажів не розкриваються, хоча «Сказання...» багате на вираження людських почуттів. Нове розуміння людини впливає

із церковної ідеології, за якою вибір між добром і злом становить суть людського життя на землі. На наш погляд, у творі немає і натяку на таке поняття як доля. Земний шлях – це випробування. Адже людина може *брати, приймати, бути наділеною, покладатися, діставати, віддаватися* Богові, або Його антиподу. Всі дії та їх варіанти прописані, для вибору лишається тільки рішення окремої особи.

На превеликий жаль, високі духовні ідеали людство осмислює шляхом помилок, страждань та покарань. На світлих духовних подвигах Бориса та Гліба середньовічний письменник радить читачеві єдино вірний шлях. Основне завдання – зрозуміти і прийняти його. Таким чином, у творі більше зображується війна на рівні духу, ніж звичайні військові дії. Тому князів Бориса і Гліба у такому сенсі можна вважати не невдахами, як пише Олесь Бузина: «Неудачник Борис стал первым руським святым» [6, с.60], – а переможцями. У виборі між матеріальними і духовними цінностями, брати вибрали світ вічний, стали частиною «Божої істоти».

Цитована література

1. Агіографія // Українська література XIV-XVI ст. – К., 1988.
2. Грушевський М. Агіографічні писання // Грушевський М. Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. – К., 1993. – Т. 2. С.
3. Горський В.С. Ідея наслідування Христа в давньоруській агіографії // Образ Христа в українській культурі. – К., 2003.
4. Горський В., Вдовина О., Завгородній Ю., Киричок О. Давньоруські любомудри. – К., 2004.
5. Gorgeta Revelis Monumentum letterari su Boris e Gleb.-Genova, 1993.
6. Бузина О. Ярослав Мудрий – покровитель киллеров // Бузина О. Тайная история Украины-Руси. – К., 2006.
7. Микитась В.Л. Українська література XIV-XVI ст. // Українська література XIV-XVI ст. – К., 1988.
8. Сказання і страсть і похвала святим мученикам Борису і Глібу // Золоте слово: У 2-ох кн.// за ред. Проф. В. Яременка. – К., 2002. – Кн..1.
9. Романець В.А. Історія психології XVII століття. Епоха Просвітництва. – К., 2006.

10. Чижевський Д.В. Повістярство //Чижевський Д. Історія української літератури. – К., 2003.
11. Филист Г. История «преступлений» Святополка Окаянного. – Минск, 1999.

Аннотация

В статье рассматриваются образы человека и мира в «Сказании и страдании и похвале святым мученикам Борису и Глебу». Особое внимание уделяется осмыслению земного удела и восприятию вечной жизни молодыми князьями Борисом и Глебом.

Annotation

In the article deals the figure's a man and a world in the «Story and martyr and praise the holy from martyr's the Boris and the Gleb». Separate attention from make sense of ears lot and from conceive eternal life the yang's prince the Boris and the Gleb.

УДК 821.161.1

Журавлёва Е.А.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОТИВИРОВКА ПРЕСТУПЛЕНИЯ В РОМАНЕ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Понятие «мотивировка» утвердилось в эстетике в начале XIX века и получило дальнейшее развитие в литературно-художественных дискуссиях 20-х годов XX века (Б.Томашевский, Л.Выготский, В.Шкловский, Б.Эйхенбаум и др.). Мотивировка как совокупность связей конкретного значимого элемента в структуре художественного целого оказывается одной из существенных проблем поэтики. В процессе анализа литературного произведения она помогает прояснить назначение и характер функционирования того или иного мотива, комбинации мотивов, художественную логику развёртывания предметно-событийного плана произведения, психологии героев и т.п. Мотивировка в значительной мере

оказывает воздействие на формирование определённого типа читательского восприятия, направляя или «запутывая» его (сюжетные тайны, алогизмы в развитии характера персонажа и т.п.). Особый тип художественных мотивировок представляют собой мотивировки, обусловленные внутрилитературными законами (жанр, стиль и тому подобное).

В предлагаемой вниманию читателей статье мы обратимся к анализу художественных мотивировок, вводимых Ф.М.Достоевским в роман «Братья Карамазовы» для обоснования не только действий героев, но и органичного ввода в роман обширного философского и юридического материала. Сюжетной основой этих приёмов послужил мотив преступления.

Мотив преступления в романах Достоевского помогает донести до читателя идею о метафизической борьбе добра и зла. Полем этой борьбы являются души людей, следовательно, ответив на вопрос, что толкает человека на преступление, можно приблизиться к разрешению загадки существования мирового зла. Мотивировки преступлений, совершённых героями романов Достоевского, сложны и содержат несколько уровней, как и структура самих романов.

Достоевский прибегает к системе реалистических (т.е. имеющих аналог в эмпирической действительности) мотивировок. Он создаёт иллюзию подлинных событий уже с первых строк романа при помощи предисловия автора, где знакомит читателей с главным героем своего произведения, представляя его реальным лицом, а всё повествование – истинными фактами его жизни. Придерживаясь в дальнейшем этой особенности построения романа, Достоевский тщательно подбирает психологические мотивировки поведения героев и композиционные мотивировки построения основной сюжетной линии.

Интрига детективного сюжета романа заключается в следственной и судебной ошибке. Приговор выносится невиновному в убийстве Дмитрию Фёдоровичу. Преступников же оказалось двое – действительный исполнитель (Смердяков) и идейный вдохновитель (Иван).

Зловещая тень Смердякова проникает в сюжет романа прежде, чем читатель успевает познакомиться с образом этого героя во всей полноте. В келье старца Зосимы на совет собирается всё семейство Карамазовых. Именно Дмитрий

Фёдорович впервые упоминает о Смердякове, объясняя своё опоздание. Этим приёмом хронопного переноса автор обеспечил незримое присутствие лакея на семейном совете, что, возможно, служит намёком на родство и право на наследство, а также подсказывает, что Смердяков сыграет роковую роль в судьбе Дмитрия. Не являясь участником эпизода, лакей, тем не менее, влияет на ход событий. Дмитрий Фёдорович опаздывает, собравшееся общество пребывает в вынужденном ожидании, что позволяет автору сделать философское отступление на тему церковно-общественного суда. О Дмитрии забыли – с самого начала романа Смердяков вытесняет его с первого плана. Появление полноценного образа лакея также композиционно связано с образом Дмитрия. Глава «Смердяков» следует сразу за исповедью Дмитрия и признанием в желании убить старика.

Смердяков далеко не так примитивен и труслив, как кажется читателю на первый взгляд. Он оказывается злобным, непомерно честолюбивым, завистливым и мстительным. Автор отмечает в этом герое характерную черту русского мужичка – способность к созерцанию и пониманию многих вещей. Непомерное самолюбие лакея страдало от упоминания о его происхождении.

По мнению М.Бахтина, доминантой героев Достоевского является их самосознание, вобравшее в себя весь окружающий предметный мир. Пространство, в котором существует Смердяков, ограничено. Важные для этого героя пространственные точки – тёмный угол, погреб, чердак – символизируют его сознание. Образно его можно охарактеризовать как тёмное, затхлое, пыльное. Попытка выйти за рамки своего пространства, расширить сознание (библиотека, московские театры) ни к чему не приводит. Поэтому для Смердякова важно появление учителя – Ивана. Только после появления Ивана случилось неожиданное: валаамова ослица заговорила, зазвучало самовысказывание Смердякова, он обрёл полноценный голос в романе.

Достоевский, описывая Смердякова, отмечал, что тот был похож на скопца и отличался несвойственным для молодых людей его возраста равнодушием к женскому полу. Это перекликается с позднейшей мыслью П.Флоренского о том, что признаки греха – бесплодие, бессилие, неспособность рожать жизнь, что грех не способен творить, а являет собой начало разрушения, умертвления,

небытия [1, с.108-109]. Таким образом, можно предположить, что на мистико-символическом уровне Смердяков – воплощение Карамазовского греха, «бес», получивший власть над семейством. Это подтверждается словами Григория, о том, что Смердяков «не человек», а нечто, заведшееся «из банной мокроты». Другой намёк на демоническую природу Смердякова содержится в словах Дмитрия, выкрикнувшего на допросе: «Ну, в таком случае отца черт убил!» [2, с.478]. В.Е.Ветловская видит в образе Смердякова полемику Достоевского с романтически возвышенной манерой описания дьявола, идущей от Гёте. В плане такого толкования, примитивные атеистические высказывания Смердякова рассматриваются как травестия поэмы о Великом инквизиторе [3, с.52].

Мотивы убийства, совершенного Смердяковым, проявляются как на мистико-символическом, так и на реально-психологическом уровне. Основная причина убийства раскрывается самим преступником только в четвёртой части романа. Смердяков сообщает Ивану, что убил из корыстных побуждений. Это утверждение вступает в логическое противоречие с фактом, описанным рассказчиком. Отношение Смердякова к деньгам проявилось в том, что он не присвоил три радужные бумажки, оброненные пьяненьким Фёдором Павловичем, а вернул их хозяину, чем вызвал немалое удивление и последующее доверие к себе. Можно предположить, что мотивы убийства имеют не столько предметный, сколько идейный характер. Здесь на помощь приходит рассказчик. Он дополняет и поясняет факты биографии героя, неизвестные читателю. Таким образом, читатель узнаёт, что глубинные неосознанные причины преступления связаны с обстоятельствами рождения и детством Смердякова. Болезненная брезгливость и чистоплотность лакея выражают стремление избавиться от всякого напоминания о своем происхождении. Смердяков заявляет: «Я бы на дуэли из пистолета того убил, который бы мне произнёс, что я подлец, потому, что без отца от Смердящей произошёл...» [2, с.288].

Важный композиционный элемент, связывающий Смердякова и Дмитрия – это повтор диалога с Алёшей в беседе: исповедь Дмитрия, чётко указывающая на его мотивы будущего убийства и своеобразная исповедь Смердякова, где он тоже перечисляет бессознательные психические установки

преступления. На фоне сходства ситуаций автор использует противопоставление слова. Речь Дмитрия исполнена восторга и исступления, пересыпана гиперболами («немыслимый бред», «в совершенстве знаю», «величайший секрет») и метафорами («грянула гроза, ударила чума», «душу мою из ада извлечёт»). Речь Смердякова вялая и невозмутимая. Антитезой высокому стилю Дмитрия служит грубое просторечье лакея («голоштанник», «в самое рыло», «шельмы»). Автор даёт понять, что поступки Дмитрия будут мотивированы состоянием фрустрации, в то время как лакей вполне хладнокровен. Намёки на причастность лакея к преступлению разбросаны по всему тексту, однако не достигают сознания самих героев. Разрозненные факты повествования складываются в тесную ассоциативную цепочку и объясняют читателю то, что остаётся за пределами знания героев. Например, такой ассоциативной цепочкой являются следующие факты: мечты Смердякова о ресторане – планы поездки во Францию – изучение французского языка – украденные деньги. Другое событие биографии лакея открывается читателю рассказчиком: ещё в детстве Смердяков нашёл выход своей озлобленности через нарушение абсолютных императивов, совершая таинственные ритуалы над кошками. Автор показывает, как в раннем детстве в ответ на несправедливость бытия в человеке зреет внутренняя готовность к преступлению. Сформированное в детстве чувство неполноценности перешло в комплекс превосходства. Отсюда презрительные и надменные высказывания, звучащие из уст лакея. По наблюдениям Ивана, в нем «начало высказываться и обличаться самолюбие необъятное, и притом самолюбие оскорблённое» [2, с.270]. Это самолюбие, подхлестнутое новой идеей вседозволенности, решается мстить. Месть за свою отверженность и безродность является одним из элементов, составляющих сложную цепь мотивов совершенного преступления. Раскрывается этот мотив через библейскую мифологию «каиновой печати». Каин убивает брата из зависти, так как Отец Небесный предпочёл жертву Авеля и отверг жертву Каина. Отзвук Каиновой зависти появляется в признании Смердякова в беседе: «Дмитрий Фёдорович голоштанник-с, а вызови он на дуэль самого первейшего графского сына, и тот с ним пойдёт-с, а чем он лучше меня-с? Потому что он не в

пример меня глупее» [2, с.229], а также: «Дмитрий Фёдорович хуже всякого лакея и поведением, и умом, и нищетою своею-с, и ничего-то он не умеет делать, а, напротив, от всех почтен» [2, с.229]. Аллюзия на библейское повествование звучит также в ответе Алёше: «Почему ж бы я мог быть известен про Дмитрия Фёдоровича; другое дело, кабы я при них сторожем состоял?» [2, с.230]. Точно такие же слова Достоевский вкладывает в уста Ивана. Прибегая к повтору, он указывает на Ивана как на учителя, идейного вдохновителя преступления. Однако лакей воспринимает его не только в этом качестве. Смердяков ищет в нём родство. Разговор на скамейке был воспринят лакеем как согласие на убийство и заключение союза, братства.

Можно предположить, что Смердяков убил Фёдора Павловича из мести или из желания угодить и понравиться Ивану. Однако обращает на себя внимание также и символичность украденной суммы – три тысячи. Именно столько Дмитрий требует у отца в качестве наследства, и Смердяков, считая себя Карамазовым, похищает эти деньги как справедливую долю в наследстве, которого никогда бы не получил по праву [3, с.46].

Доминирование мистико-символического уровня романа над реально-психологическим подчёркивается тем фактом, что настоящий убийца, Смердяков, совершает преступление не столько из корысти, сколько по идейным соображениям, по теории «всё позволено». Ветловская называет такую развязку регрессивной, заставляющей читателя перечитать и переосмыслить важные идейные моменты. Что касается Смердякова, то мотивы его преступления, его философия неоднократно повторялись по ходу повествования. Очень часто они выражались через идейные убеждения Ивана, что указывало на его сопричастность. Основной побудительный мотив звучит следующим образом: если есть Бог и бессмертие, есть и добродетель; если нет бессмертия – нет добродетели и значит, всё дозволено.

Заметим, что самоубийство Смердякова не имеет достаточной психологической мотивации. Даже после признания Ивану Смердяков не опасается суда, справедливо полагая, что никто не поверит, что он мог совершить это убийство. Только наделённые особой интуицией Дмитрий, Алёша и Грушенька убеждены в том, что он убил. Учёные, придерживающиеся мнения о том, что

между Иваном и Смердяковым существуют отношения учителя и ученика, объясняют самоубийство последнего отчаянием. Они аргументируют свой вывод тем, что угрызения совести Ивана и его отказ взять на себя ответственность за убийство показали Смердякову – на самом деле он не верит, будто всё дозволено. Предательство идеологического отца, как считает Холквист, доводит Смердякова до самоубийства. Исследователь пишет: «Когда Смердяков убеждается в том, что Иван отказывается одобрить совершённое преступление, он, преданный своим хозяином, для услужения которому, как ему кажется, он совершает отцеубийство, кончает с собой. Он обрывает жизнь не из страха быть пойманным, а от отчаяния дважды покинутого сироты» [4, с.188].

Таким образом, на символическом уровне самоубийство Смердякова приобретает новое значение. Смердяков как бы отказывается от своего земного существования и перевоплощается в то, чем является на самом деле, в чёрта. Смердяков становится воплощением Каина не потому, что истребляет братьев, а потому, что отказывается принимать ответственность за них, не является им «сторожем» [3, с.62].

Мифологема «каиновой печати» находит своё воплощение и в образе Ивана. Он повторяет ранее сказанное Смердяковым: «Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?» [2, с.235]. Читатель наблюдает, как роли господина и слуги в отношениях Ивана и Смердякова трансформируются в роли учителя и ученика. Смердяков становится двойником Ивана и постепенно приобретает над ним мистическую власть, становится его личным дьяволом. Разговор на скамейке, в котором прослеживается библейский мотив искушения, становится моментом нравственного падения Ивана. Композиционно Иван оказывается между ангелом (разговор с Алёшей) и бесом (разговор со Смердяковым). Он принимает решение об отъезде, т.е. полостью отходит от Бога.

С юридической точки зрения, вину Ивана трудно доказать. Не очевидна она и для самого героя. Автор лишил его способности адекватно осознавать свои поступки. Иваном руководят не сознательные мотивы, а бессознательные психические импульсы. З.Фрейд в XX в. сумел придать мифологеме личного дьявола вид научного психологического концепта. В его теории

бессознательное «оно» или «не-я», – это особая психическая реальность, пребывающая за порогом сознания. «Оно» выходит из-под контроля «Сверх-Я» и действует самостоятельно. Этим «Оно», личным дьяволом Ивана является Смердяков. И именно лакей объясняет ему и читателям предметные мотивы преступления Ивана – получение своей доли наследства и доли Дмитрия.

Презрительное отношение Ивана к брату и даже ненависть к Мите раскрываются не рассказчиком, а через речь героя. «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога» [2, с.145], шепотом и «злобно скривив лицо» сказал как-то Иван, и это было едва ли не первое, что услышал от него читатель об отце и брате. Только однажды он проявляет сочувствие: «Брат! Брат! Ах!» [2, с.601]. Но в тот же вечер он уже кричал Алёше: «Не хочу спасать изверга, пусть сгниёт в каторге!» [2, с.601]. И действительно, уже на суде Иван опять-таки против своей воли, а не по естественному побуждению, называет Смердякова. О Мите же и здесь говорит как об «изверге» [5, с.73]. Читатель догадывается, что причиной ненависти является ревность и романтические чувства к Катерине Ивановне. Дмитрий мешает брату покорить пылкое сердце Катерины Ивановны.

Сложное отношение Ивана к истине открывается читателю через слово героя. Где-то в глубине души Иван знает правду, но не желает принимать её, отвергает её и убеждает окружающих в обратном. Иногда иронично, иногда гневно он ставит перед собеседником вопрос, содержащий одновременно и утверждение, и опровержение истины: «Уж не думаешь ли ты, что я ревную к Дмитрию, что я отбивал у него все эти три месяца его красавицу Катерину Ивановну» [2, с.235]. Таким образом, он понимает свою роль в судьбе брата: «Каинов ответ Богу об убитом брате, а? Может быть, ты это думаешь в эту минуту?» [2, с.235]. Он отдаёт себе отчёт в том, что желает смерти отца: «Помнишь ты, когда после обеда Дмитрий ворвался в дом и избил отца, и я потом сказал тебе на дворе, что «право желаний» оставляю за собой, – скажи, подумал ты тогда, что я желаю смерти отца, или нет?» [2, с.612]. Иван понимает, что боится признания Смердякова: «Ты думаешь, я тебя теперь боюсь?» [2, с.617]. Эти вопросы доказывают, что Иван утратил понимание правды и справедливости. Отсутствие веры стёрло различие между добром и злом, лишило главного критерия оценивания

своих поступков. Поэтому Достоевский использует приём апелляции к мнению других героев для подтверждения и усиления истины. Писатель прибегает также к приёму компрометации говорящего для опровержения его слов.

Ненависть и презрение к отцу и брату есть только крайнее выражение тех чувств, которые Иван испытывает вообще к конкретным окружающим его людям. И это обстоятельство важно, ибо для читателя имеет значение не только то, как часто проявляет герой то или иное свойство, но и по отношению к кому и в какой ситуации он его проявляет: ведь всё это может извинять или наоборот служить осуждению героя. Ненависть и презрение, обнаруженные Иваном по отношению к разным людям, и в том числе по отношению к отцу и брату, указывают на патологические размеры этих чувств в душе героя, а вместе с тем и на то, что любовь Ивана к человечеству («Бунт», «Великий инквизитор») имеет смысл в значительной степени рассудочный и отвлечённый.

По мере того как читатель знакомится с характером Ивана, он выясняет, что имеет дело с лжецом (вплоть до той степени, где ложь становится предательством) и злым человеком (тоже до той степени, где этот порок не останавливается перед соучастием в отцеубийстве). Читатель выясняет, таким образом, что имеет дело с героем, в нравственном отношении далеко не безупречном. И это обстоятельство неизбежно компрометирует высказывания Ивана, несущие общий смысл, ибо чем более общее значение имеют слова, тем к более широкой аудитории адресуются, а чем шире аудитория, тем серьёзнее требования к говорящему [5, с.75-76].

«Однако всё, что существенно порочит Ивана (его роль в убийстве отца, его роль в «трагедии» Мити и т.д.) выясняется для читателя лишь в конце романа. В тот момент, когда Иван высказывается перед Алёшей («Бунт», «Великий инквизитор»), читатель ещё далеко не знает говорящего. <...> Это позволяет Достоевскому создать впечатление объективности, почтительной дистанции по отношению к своему противнику именно тогда, когда тому даётся слово» [5, с.78]. Такое впечатление позволяет автору в дальнейшем скомпрометировать героя максимально.

Мотивы ревности и наследства являются наиболее очевидными, подсказанными автором и изложенными Смердяковым, но не первостепенными. Иван относится к типу

идейных героев Достоевского. Основной мотив его преступления состоит в испытании идеи о том, что Бога нет, и значит, всё дозволено. Впервые эта мысль выносится на суд читателя не самим Иваном, а Петром Александровичем и представляется как светский анекдот. Ироничное отношение говорящего должно передаться читателю и скомпрометировать философские взгляды героя. С подачи Миусова, Иван Фёдорович выступает «милым эксцентриком и парадоксалистом». Эгоизм до злодейства, хотя и проповедуется Иваном как норма жизни, является для него пока что теорией, требующей доказательства на практике. Опасность же её состоит в том, что она заразительна и быстро захватывает отдельные неустойчивые умы общества. Размышляя в «Дневнике писателя» об аналогичных ситуациях, Фёдор Михайлович писал: «Идеи заразительны, и знаете ли вы, что в общем настроении жизни иная идея, иная забота или точка, доступная лишь высокообразованному и развитому уму, может вдруг передаться почти малограмотному существу, грубому и ни об чём не заботящемуся, и вдруг заразить его душу своим влиянием?» [6, с.46]. Под влияние идей Ивана попадает Смердяков, и даже Дмитрий Фёдорович, находящийся в это время на переломе своей судьбы.

Вышеизложенный анализ позволяет нам сделать выводы о том, что преступник в романах Достоевского выступает в двух ипостасях – как эмпирический индивид и как метафизическая личность. Метафизическая сущность понятия преступления заключается в том, что оно является отражением борьбы добра и зла. Этот факт повышает значимость мотивов совершаемых преступлений для раскрытия основной идеи романа. Мотивировка преступления осуществляется на реально-психологическом и мистико-символическом уровнях. Для этой цели автор использует речь героев, авторскую мысль, различные композиционные приёмы, мифологемы и каноны детективного жанра. Мотивировка убийства старика Карамазова стала также сюжетообразующим элементом романа, на котором строится вся интрига.

Цитированная литература

1. Бачинин В.А. Криминография Ф. М. Достоевского // Государство и право. – 2000. – № 2 .
2. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. – М., 2007.

3. Каневская М. Структура детективного сюжета в «Братьях Карамазовых» // Рус. лит. – 2002. – №1.
4. Holquist M. Dostoevsky and the Novel. Princeton, 1977.
5. Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». – Л., 1977.
6. Достоевский Ф.М. ППС: В 30 т. – Л., 1976. – Т.21.

Анотація

В даній статті проводиться художній аналіз мотивів злочину на основі всесвітньо відомого роману Достоевського «Брати Карамазови». Ми сконцентруємо свою увагу на оповідальних засобах та механізмах, що розкривають мотиви вбивства Федора Павловича в романі «Брати Карамазови».

Annotation

The article deals with the artistic analysis of crime impulses in the world-famous novel by F. M. Dostoyevsky We are concentrating our attention on narrative devices and mechanisms which reveal the causes of murder of Fyodor Pavlovich in “The Brothers Karamazov” by F.M.Dostoyevsky.

УДК 82.1

Климова Е.В.

ИЗ АРХИВНЫХ РАЗЫСКАНИЙ: НАБРОСОК «ПЛАН АНАЛИЗА СТИХОТВОРЕНИЯ» Н.ГУМИЛЕВА

Для литературного процесса XX века важна проблема взаимодействия в творчестве одного художника научного, литературно-критического и ассоциативного типов мышления. Развивая такие «гибридные» формы, как художественная (поэтическая) критика, научная (филологическая) поэзия, «жизнетворчество», поэты Серебряного века воплотили в своем художественном опыте стратегию целостного бытия в искусстве. Н.Гумилев является одним из наиболее последовательных выразителей этой стратегии. Он предвосхищает стремление к

объединению художественного творчества и рассуждений о нем. Его построения можно соотнести как с литературно-критическим творчеством поэтов, так и с научными концепциями.

Но, несмотря на важность изучения этого аспекта творчества Н.Гумилева, наброски, планы, лекции и рукописи Н.Гумилева по теории стиха остаются малоисследованными. Некоторые из них не опубликованы, не введены в научный оборот. Их систематизация и анализ, сопоставление с реализованными замыслами, статьями и высказываниями позволит заполнить «белое пятно» в творчестве Н. Гумилева-теоретика 20-х годов.

Среди неопубликованных работ Н. Гумилева – хранящаяся в рукописном отделе ИРЛИ рукопись части трактата «Теория интегральной поэтики».

Это – беловая рукопись раздела «Фонетика» [1, л.1-5] и незаглавленный план [1, л.6], который, судя по содержанию, представляет собой план анализа стихотворений.

План открывается пунктом «Слово», что уже можно считать традиционным для Н.Гумилева в нескольких смыслах.

Во-первых, он начинает свои статьи о фонетике и о драме с «элементарных частиц». Для фонетики это был слог [см. 1], для драмы – слово и жест [см. 2]. Для поэзии это, естественно, слово. (Ср.: «постижение «тайны» мироздания ассоциируется в сознании поэта со «странствием, перемещением» – теперь уже чисто духовным – от «внешнего» к «внутреннему», от «простого» к «сложному»» [3, с.16]).

Во-вторых, акмеистическое течение провозгласило бережное отношение к слову и, в-третьих, Н.Гумилев в своих стихах напомнил, что «вначале было Слово». В дневнике А.Блока, который составил конспект выступления Н.Гумилева об О.Мандельштаме на вечере в Клубе поэтов в 1920г., цитируется то, что Н.Гумилев говорил: «Вначале было Слово, из Слова возникли мысли, слова, уже не похожие на Слово, но имеющие, однако, источником Его; и все кончится Словом – все исчезнет, останется одно Оно» [цит. по 4, т.3, с.297].

В этом, первом, пункте он рассматривает три стороны слова: жест, графику и звук. Под жестом (правда, в стихотворении, а не в слове) Н. Гумилев понимал такой «подбор гласных и согласных звуков, ускорений и замедлений ритма, что читающий невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и

телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то гармонии своего стиха, а от его графического изображения» [4, же, что сам поэт» [4, т.3, с.10]. Продолжить можно словами А. Толстого, с которым Н. Гумилев тесно общался в период 1909-1910гг. «Происхождение языка берет начало от звукового выражения жеста <...> Каждое слово в языке, каждое понятие таят образ и связанное с ним психическое движение, так или иначе сигнализирующее физическому жесту» [5, т.10, с.260].

По поводу «графики и звука» можно вспомнить следующее высказывание Н.Гумилева: «В <...> Греции поэты не писали свои произведения, а пели их <...> и не очень стремились украшать <...> В Китае <...> художник имел в своем распоряжении и шелк, и фарфор, и бумагу, превосходящую их по прелести; там поэт рано научился испытывать наслаждение не от т.3, с.335]. Сам же Н.Гумилев стремился к соединению формы и содержания, полагая, что в слове все части должны быть равноправными. Именно поэтому он показывает греческое и китайское искусство как две крайности, тенденции которых следует объединить.

Пункт второй – «Поэзия: ее ритм». Прежде всего, стоит отметить, что для Н.Гумилева поэзия – это «один из способов выражения своей личности и проявляется при посредстве слова, единственного орудия, удовлетворяющего ее потребностям» [4, т.3, с.20]. О ритме он говорил: «Ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и, в свою очередь, воздействуем сами...» [4, т.3, с.18]. Поэтому ритм поэтический был очень важен для Н. Гумилева как средство выражения, воплощения образов, а также как средство воздействия на читателя, которым он стремился пользоваться сознательно.

Третий пункт – «Метод описательный и исторический». Вероятно, имеются в виду методы исследования или прочтения стихотворения.

В четвертом пункте рассматриваются два момента описательного метода: стихотворения и создания его. Таким образом, учитывается не только само стихотворение, но и то, что читатель «становится как бы написавшим данное стихотворение <...> Он переживает творческий миг во всей его сложности и остроте, он прекрасно знает, как связаны техникой все достижения поэта» [4, т.3, с.23].

Далее следует рассмотрение стихотворения с четырех точек зрения (т.е. «Анатомия стихотворения»), разделение фонетики на метрику, ритмику, евфонию и рифмологию, а также пункты, освященные в §§ 7-16 рукописи «Фонетика» и характеристика разных типов стихосложения.

Таким образом, несомненная важность данного наброска заключается в том, что он позволяет проследить направление работы Н.Гумилева, развитие его теоретических взглядов. Сопоставление с уже известными работами позволяет утверждать, что на самых ранних этапах творчества поэт уже придерживался «Теории интегральной поэтики» при создании и анализе поэтических произведений. Мы видим, что его теоретические взгляды с течением времени развивались последовательно. Тот факт, что развернутое изложение пунктов данного плана можно найти в разновременных и разноплановых текстах Н.Гумилева, свидетельствует о целостности его мировоззрения.

Цитированная литература

1. Гумилев Н.С. Фонетика. – ИРЛИ – Р. I. – Оп. 5 – № 492. – 7 л.
2. Гумилев Н.С. План статьи «Драматургия». Программа статьи для сборника «Поэтика». – ИРЛИ – Р. I – Оп.5 – № 493. – 2 л.
3. Зобнин Ю.В. Странник духа (о судьбе и творчестве Н.С. Гумилева) // Н.С. Гумилев: pro et contra: Личность и творчество Н. Гумилева в оценке рус. мыслителей и исследователей. – СПб., 1995. – (Русский путь). – С. 5-52.
4. Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. – М., 1991.
5. Толстой А.Н. Собр. сочинений в 10 т. – М., 1958-1961 гг.

Анотація

У статті проаналізовано неопублікований рукопис М.Гумільова «План аналізу вірша», співставлення якого з вже відомими роботами поета дозволяє стверджувати, що еволюція його теоретичних та критичних поглядів відбувалася послідовно. Розгорнуте викладення пунктів цього плану у різних за часом та жанром текстах поета свідчить про цілісність його світосприйняття.

Annotation

Unpublished N. Gumilev's manuscript "Plan of Poem's Analysis" is analyzed in the article. The comparison of this manuscript with other poet's works allows to understand his evolution. The detailed exposition of this plan's points in different N. Gumilev's texts indicate that poet's world-view was integral.

УДК 82.0

Пугаченко А.В.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ТВІР ЯК ГІПЕРТЕКСТ: «ДУМА ПРО БРАТІВ НЕАЗОВСЬКИХ» ЛІНИ КОСТЕНКО

Перш ніж висловити свої думки з приводу зазначеної теми, удамося до відомих нам визначень гіпертексту. У лінгвістиці під гіпертекстом розуміють ієрархічно організовану систему текстів, кожен з яких містить посилання на інші тексти. Зразками традиційного гіпертексту є словники, енциклопедії, довідники, телефонні книги, «інструкції користувача», побудовані за принципом: для додаткової інформації дивіться таку-то сторінку. Звичайний текст переводить у гіпертекст система посилань [див.: 1, с.255-256]. Відносно недавно, у 1967р., Теодор Нельсон ввів інше тлумачення, згідно з яким в інтернеті гіпертекст розуміють як розгалужену послідовність незалежних, з'єднаних ланками текстів, які пропонують читачеві (користувачеві) різні шляхи прочитання. Інформація подана у такому вигляді, що певні слова у тексті електронного документу можна у будь-який момент «відкрити» і отримати таким чином допоміжну інформацію про відповідні поняття. Окремі елементи гіпертексту пов'язані між собою асоціативними відносинами, які забезпечують швидкий пошук інформації і (або) перегляд взаємопов'язаних зазначеними відносинами даних. Найважливішим елементом електронного гіпертексту є гіперпосилання, або стрибок (неочікуване переміщення позиції користувача) [див.: 2, с.301-302].

Із вищезазначеного випливає, що гіпертекст володіє низкою переваг перед традиційним текстом, оскільки відкриває читачеві необмежені перспективи. Які саме? Щоб з'ясувати це, визначимо перш за все його ознаки: безумовною перевагою гіпертексту є

варіативність, завдяки якій можливі різні шляхи прочитання: або від одного посилання до іншого, або (ігноруючи посилання) від тексту до тексту. Не менш суттєвою характеристикою гіпертексту є, власне, *гіперпосилання*. Б.Г.Соколов зазначає: «В гіпертексте мы получаем целую вселенную ссылающихся друг на друга, порождающихся во взаимоотношении смыслов. <...> Они стремятся расширяться и распространяться и в прошлое, и в будущее» [3, с.51–52]. З варіативністю гіпертексту пов'язана його *нелінійність*, тобто ми не забов'язані засвоювати гіпертекст від статті до статті, від посилання до посилання, а можемо почати ознайомлення із будь-якого фрагменту тексту, і завдяки системі гіперпосилань, обираючи довільні шляхи прочитання, вийти врешті-решт до так званої «точки відліку». Визначальною ознакою гіпертексту, на думку Б.Г.Соколова, є *об'ємність*, яка «...в противовес однолинейности обычной организации текстового массива (книга), позволяет, с одной стороны, отказаться от „тоталитаризма” книги, а с другой стороны, наиболее адекватно <...> отражает „идеальную реальность” любого события и смысла» [див.: 3, с.44]. До важливих ознак гіпертексту можна віднести *повторюваність*, *асоціативність*, *дисперсність* (самостійність частин), *різномірність*, *проективність* (істина, до якої ми прямуємо, відкидається то в минуле, то в майбутнє) і, звичайно, *відкритість*, адже Б.Г.Соколов зауважує, що гіпертекст – це відкрита як «внутрішньо», так і «зовні» структура, в якій ми продовжуємо-починаємо опис, що у свою чергу «вписується» в акт «со-конструювання со-бытия события», що безкінечно продовжується і відроджується [див.: 3, с.41]. Ще однією перевагою і ознакою гіпертексту є можливість використання аудіо- та відеоряду, що дозволяє підключити додаткове зорове і слухове сприйняття.

Із всього, що було сказано вище, робимо висновок, що гіпертекст можна розглядати як певний принцип організації літературного твору як цілого.

А тепер звернімося до етимології слова гіпертекст. Префікс 'υπερ грецького походження і означає 1) над, вище, через; 2) поверх, по той бік; 3) у складних словах «рух через щось або знаходження по той бік». Останнє значення найбільш адекватно виражає той сенс, який ми вкладаємо у словосполучення «гіпертекст історії», а ми розуміємо його за аналогією до тлумачення поняття «гіперестетика» В.І.Мартиновим [див.: 4, с.143-145]. На нашу думку, крім суто

«структурного» розуміння гіпертексту цілком закономірно напрошується ще одна його інтерпретація.

Не кожний історичний період має характеристики, необхідні для того, щоб його можна було назвати «гіпертекстовим», адже це залежить від того, який потенціал він реалізує, отже це повинен бути відрізок максимально інтенсивного, бурхливого періоду історії. Якщо пригадати одну з найважливіших ознак гіпертексту – ієрархічність – то з цього логічно випливає, що вся структура гіпертекстового масиву має групуватись навколо якогось ядра, певного відрізка історії, який з тих або інших причин має визначальне значення для подальшого розгортання подій. Отже, ми розуміємо під гіпертекстом історії відкрити об'ємну структуру, або краще сказати систему взаємопов'язаних асоціативними відносинами, незалежних текстів, які групуються навколо ключової історичної постаті, або події, що мала широкий суспільний і культурний резонанс. Як нелінійна структура, гіпертекст пронизує звичайний лінійний текст історії, породжує нові тексти до тих пір, поки відлуння гіпертекстового періоду історії не стихне остаточно. Зазначимо, що власне період гіпертексту історії не може тривати довго. Це ніби спалах, «великий вибух», який породжує нові парадигми людського існування. Таким чином, у другому значенні гіпертекст постає як визначальна характеристика «дійсності фабули» (М.М. Бахтін) літературного твору, автор якого звертається до зображення і до художнього осмислення того чи іншого «гіпертекстового» періоду історії.

Отже, ми дійшли висновку, що поняття «гіпертекст» у літературному творі доцільно розглядати в двох аспектах. Обидва ці аспекти є актуальними для аналізу драматичної поеми Ліни Костенко «Дума про братів неазовських».

По-перше, це наочно демонструє композиція «Думи...», адже все, що відбувається у поемі, насправді всього-навсього програма, яку програмісти майбутнього закладають у комп'ютер: «САХНО ЧЕРНЯК... ПРОЕКЦІЯ В МИНУЛЕ... ПОЇХАВ З НИМИ... ДОБРОВІЛЬНО САМ...» [5, с.529]. Програма із розробленою системою гіперпосилань (у творі таких три: «ЛЬВІВСЬКИЙ ЛІТОПИС», ДУМА ПРО ТРЬОХ БРАТІВ АЗОВСЬКИХ, закладена у комп'ютер програма САХНО ЧЕРНЯК... ПРОЕКЦІЯ В МИНУЛЕ... ПОЇХАВ З НИМИ... ДОБРОВІЛЬНО САМ...), ключових слів (слова і словосполучення *чорні верби, тополя почорніла, мати, жінка з*

двома діточками, драбиняк і двоє дядьків: у сіряку і з мазницею, вітряк, Дон Кіхот Ламанчський, бандура, стратенці, кобзар, дума, тернина, голос кобзаря, сторожова фігура, смерть, маковичка церкви, журавлі, літописець, вишки й терикони, ковші і крани, труби і лебідки, місто, лелека, сучасна жінка, комп'ютер, віз), варіантами можливих маршрутів, із наміченими авторкою силовими полями, у яких розгортатиметься проєктивний сенс того, що трапилось у поемі. Авторка застосовує прийом «стоп-кадру», коли дія в одному часі раптово припиняється і переходить в інший. На початку поеми читач бачить на уявному моніторі віз із трьома стратенцями (відеоряд):

На місці їде віз, і все з ним розминається –
дерева, люди, обрії, зірки.

[5, с.513]

Ось їх проминає *літописець* – носій історичної пам'яті – завдяки якому читач дізнається про точну дату зазначених у літописі подій – 1638 рік. «І свічка гасне на вітрах історії», аж раптом читач ніби робить зтяжний стрибок і...опиняється у сучасності, *сучасна жінка* дивується відчайдушному вчинкові Сахна Черняка і... ось ми вже в майбутньому, яке репрезентує фігура *програміста* – «людини вже наступного століття» [5, с. 529]. Ритм твору також змінюється: на початку він розмірений, рівномірному стукоту копит відповідає тиха мелодія бандури (аудіоряд); наприкінці час ущільнюється, простір інтенсифікується, втягується у рух часу, сюжету, історії. Відповідно і звуки бандури стають гучнішими.

У «Думі...» проявляється характерна для творчості Ліни Костенко концепція так званої «симультанної історії», тобто, кожна подія, що зафіксована людською пам'яттю, триває неперервно й одночасно, у минулому – теперішньому – майбутньому. Саме так (неперервно й одночасно) читач/користувач сприймає матеріал, що може стосуватися різних періодів історії, постійно поширюючи і поглиблюючи свої знання. Так, у «Думі...» зв'язок часів здійснюється і за рахунок «проєкції у минуле», – програми, яку закладають програмісти у комп'ютер, щоб створити «Думу про Сахна Черняка», і завдяки вплетінню у сюжетну канву ДУМИ ПРО ТРЬОХ БРАТІВ АЗОВСЬКИХ.

Поетеса осучаснила давно минулі події, коли включила у свою «Думу...» мотиви з ХХ ст., хоча дослідник М. Гольберг побачив у цьому порушення цілісності твору, оскільки дві епохи, прокреслені в «Думі...», вдаються до різних шарів лексики [див.: 6, с. 234].

Гіпертекст, дійсно, не може бути монолітним, адже одна з його найголовніших характеристик – це дисперсність. Проте, самостійність його частин (можна прочитати окремо «Думу...») Ліни Костенко, потім, як самостійний текст, ДУМУ ПРО ТРЬОХ БРАТІВ АЗОВСЬКИХ) зовсім не означає відсутності цілісності, адже всі компоненти «Думи...» взаємопов'язані між собою завдяки системі гіперпосилань і ключових слів асоціативними відносинами. Так, «відкриємо» будь-яке ключове слово, наприклад *Дон Кіхот Ламанчський*, – в пам'яті одразу спливає приклад надзвичайного благородства й альтруїзму, але безглуздо застосованого, так само, як це зробив Сахно Черняк. Крім того, деякі мотиви в «Думі...» (мотиви вірності, зради) «мандрують» з одного тексту до іншого, постійно переплітаються, повторюються, варіюються.

По-друге, гіпертекст як принцип осмислення історії тісно пов'язаний з фабулою твору.

Б.Г. Соколов зазначає, що істина в історії виявляється антиномічною, багатосмисловою, бо вона – креативно вільна. Вона породжується і відроджується, вона за визначенням не може бути первісно і повністю дана і вичерпана. Істина в історії завжди у майбутньому, і одночасно у тому майбутньому, яке є минулим майбутнього і майбутнім майбутнього, адже будь-яке майбутнє породження смислу і момент фіксованості її відкритості є лише момент, тобто одночасно істинний (спрямований у майбутнє) і хибний (адже це лише момент) [див.: 3, с. 71].

Не лише у «Думі...», але і в багатьох інших своїх творах, Ліна Костенко змальовує бурхливу політичну історію України і з'ясовує причини неможливості створення цілісної держави на її теренах. Політичний розвиток гальмували розрізненість, розшарування суспільства, безначальність. Ці причини унеможлилювали процес державотворення на Україні і в наступних століттях. У статті «Геній в умовах заблокованої культури» Ліна Костенко пише, що з XIV ст., коли Україна підпала під владу інших держав, занепає сам характер нації, вічно переслідуваної, вічно приниженої – це виробило не кращі риси в її характері.<...> Українці як нація потрапили в історичну безвихідь [див.: 7, с. 3]. Все це створило передумови для тієї поразки, яка очікувала Україну у XVII ст., адже саме це століття виступає для поетеси періодом гіпертексту історії. Визвольна війна під проводом Богдана Хмельницького могла назавжди звільнити український народ від будь-яких зазіхань з боку

сусідів. Хмельницькому варто було зробити вирішальний крок, і ми б мали зовсім іншу історію. Чому ж він цього не зробив? На це питання відповідає О. Бузина: «...Провал гетмана был полностью предопределен фатальной ошибкой, совершенной им за целых шесть лет до переяславского инцидента – в ноябре 1648 года. Вот если бы тогда он проявил хоть на каплю больше твердости и жестокости!» [8, с. 124]. Тоді Хмельницький міг розгромити Варшаву, але не зробив цього, бо психологічно це була і його столиця. Увесь початковий період війни він не думав поривати з Польщею, і ця роздвоєність стала вирішальною для подальшої долі України [див.: 8, с.125 – 126].

Н.І.Ульянов зазначає, що на Україні в XVII ст. ще не існувало ідеї незалежності, а була лише ідея переходу з одного підданства в інше. Козацька аристократія не прагнула відокремлення від Польщі. Її зусилля спрямовувались на те, щоб за будь-яку ціну утримати Україну під Польщею, а селян під панамі. Для себе вона мріяла отримати панство [див.: 9, с.53 – 54]. Запорозькому козацтву не вистачало саме державницьких засад [див.: 9, с. 37].

Ліна Костенко пише: «І це чудо, що нація в такому становищі все-таки вижила, все-таки пручалася... І це великою мірою завдяки своїм світочам, своїм геніям, котрі, мабуть, таки йшли у корінь, у те коріння, що держить дорогу над прірвами, щоб вона не провалилася в яри» [7, с. 3]. До таких належить і Сахно Черняк як фабульний персонаж «Думи....».

Проблема історичної пам'яті, яка є наскрізною для творчості Ліни Костенко, є актуальною і для цього твору, адже у Львівському літописі збереглася лише коротенька згадка про самовідданий вчинок Сахна Черняка. Це викликає подив навіть у сучасних програмістів:

Але як поети могли прогледіти таку постать у віках?

Подиву гідна велич ніким не оціненого подвигу могла б стати об'єктом соціально-психологічного дослідження цілого комплексу езотерично закодованих рис нації.

.....
Це навіть не подвиг, це швидше відноситься до категорії подвижництва. Момент жертвності як катарсис спокути, моральна підзвітність самому собі.

[5, с.530]

Дійсно, вчинок Сахна Черняка важко класифікувати просто як подвиг. Скоріше він приніс себе в жертву і спокутував гріхи усього народу, адже сам він каже, що чергова зрада «своїх» – це не «на всіх поділене сумління», а «на всіх помножена вина» [5, с. 514]. Ремінісценції з Біблії (сон Сахна Черняка про Іуду, який поцілував його) викликають у свідомості певні паралелі. Так, саможертвність головного героя «Думи...» можна пояснити з одного боку «гіперфункцією героїзму», з іншого – прагненням «морально-психологічної компенсації за умов фізичної анігіляції...» [див.: 5, с.530]. Але у творі ненав'язливо, проте досить прозоро вчинок Сахна Черняка порівнюється із спокутувальною жертвою Ісуса Христа, хоча, звичайно, не в такому масштабі. На це вказують і ті асоціації, які виникають, коли ми «відкриваємо» ключові слова тексту: *тернина* і шмаття червоної китайки, які полишає милосердніший середульший брат на прикмету молодшому, можна порівняти із терновим вінком і кров'ю Спасителя.

Сахно Черняк нормалізує духовний баланс своєї нації, правдою свого вчинку стверджує нову історичну правду, адже не завжди, як влучно помічає В.І. Мартинов, правда історичного факту вичерпує історичну правду [див.: 4, с.142]. Дійсно, не можна отримати вірного уявлення про моральне обличчя народу з огляду на один якийсь неприглядний вчинок (видача козаками своїх ватажків), однаково не можна героїзувати певний період історії, маючи на увазі лише поодинокі приклади героїзму. Чим все ж таки є вчинок Сахна Черняка для духовної історії народу – подвигом саможертвності чи безглуздою смертю не зрозуміло заради чого? Це питання залишається відкритим, як і більшість питань, порушених у «Думі про братів незавоських», адже гіпертекст – це відкрита структура, яка не нав'язує конкретних поглядів, а закликає до вічного полілогу автора і читачів.

Разом з героями поеми у створену ситуацію активно втручається кожен читач, який у своїй уяві заново переживає давно минуле як теперішнє, причому не відсторонено, а як «своє» теперішнє, нашаровуючи на закладений авторкою смисл свої власні думки, актуальні для тієї епохи, в яку він живе. Б.Г.Соколов стверджує, що подія не була. Вона була = є = буде. І в цій іншій часовій схемі усе впорядковано по-іншому, а сама парадоксальність і антиномічність знімається [див.: 3, с. 71].

Істина розкривається у русі історії. Рух історії для Ліни Костенко є таким, що розвивається по спіралі. «Я їду, отже я існую» («Скіфська одиссея») виступає у Ліни Костенко як альтернатива «*cogito, ergo sum*» Декарта. Рух по спіралі передбачає періодичну повторюваність окремих відрізків історії. Отже, що було колись, повториться у новій якості. Саме тому поетеса вважає доцільним звертатися по приклад до минулих історичних епох.

Вдаючись до ретроспекції, Ліна Костенко подає таким чином можливі перспективи. Дослідниця Г.М. Жуковська зазначає: «В історичних візіях Ліни Костенко зближуються епохи, час розтягується або спресовується так, щоб „душа тисячоліть” озвалась у свідомості реципієнта. <...> Інтерпретація поетесою давніх подій є намаганням примусити читача шукати правду про історичне минуле» [10, с.16-17].

Отже, ми переконались, що гіпертекст у драматичній поемі Ліни Костенко «Дума про братів незавоських» створює відкритий простір породженого у співстворстві смислу і у тому випадку, коли він виступає як принцип організації твору, а також коли ми розглядаємо його як принцип осягнення історії на рівні фабули.

Цитована література

1. Культура и культурология: Словарь/ Сост. и ред. А.И. Кравченко. – М.; Екатеринбург, 2003.
2. Библиотечная энциклопедия. – М, 2007.
3. Соколов Б.Г. Гипертекст истории. – СПб.;, 2001.
4. Мартынов В.И. Культура, иконосфера и богослужebное пение Московской Руси. – М, 2000.
5. Костенко Л.В. Вибране/ Ліна Костенко. – К., 1989.
6. Брюховецький В.С. Ліна Костенко: Нарис творчості/ В.С. Брюховецький – К., 1990.
7. Костенко Ліна. Геній в умовах заблокованої культури// Дивослово. – 2000. – № 3.
8. Бузина О. Тайная история Украины-Руси. Изд. 2. – К., 2007.
9. Ульянов Н.И. Происхождение украинского сепаратизма. – М., 2007.
10. Жуковська Г.М. Художня концепція історії в поезії Ліни Костенко// Вісник. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2000. – Випуск 9.

Аннотация

Статья содержит анализ литературного произведения как гипертекста, причем последний рассматривается в двух аспектах: как принцип организации текста и на фабульном уровне.

Annotation

The article contains the analysis of literary work as a hypertext, thus the last is considered in two aspects: how principle of organization of text and at a fabulous level.

УДК 82 (091) „19”

Хамедова О.А.

СЮЖЕТНІ КОЛІЗІЇ ЯК ТРАНСФОРМАЦІЯ ПЕРЕЖИТОГО У ПОВІСТІ «ЗАВИЩЕНІ ОЦІНКИ» Б. АНТОНЕНКА- ДАВИДОВИЧА

Доля і творчість письменника взаємозумовлені, що підтверджує творча практика Б. Антоненка-Давидовича – учасника національно-визвольних змагань 1917-1919 років, активного діяча національно-культурного Відродження, багаторічного в'язня сталінських таборів. Художнє самовиявлення стало нагальною потребою митця-свідка трагічних суспільно-політичних катаклізмів, тому „персональна”, „особистісна” тематика домінувала у його творчості.

У пореабілітаційний період творчості критики дорікали авторові, що він цікавиться лише давноминулими подіями, зокрема, часто звертається до теми революції, зображує героїв, які діють в екстремальних умовах революційної дійсності. Б.Антоненко-Давидович своєю повістю „Завищені оцінки” (1969) спростував це твердження, адже у ній зображувалася сучасна авторові дійсність. Письменник показав буденну історію самотньої жінки з дитиною, піднявши актуальні морально-етичні проблеми виховання, стосунків батьків і дітей. За його життя повість так і не була видана і з'явилася лише у 1989 році. Невідомий широкому загалові твір мав би зацікавити літературознавців незалежної України. Та в

сучасному літературознавстві спостерігається цікава закономірність: дослідники (за винятком Л.Бойка) розглядають насамперед резонансні твори письменника: „Смерть”, „Сибірські новели”. Проте повість „Завищені оцінки” є невід’ємною складовою творчості Б.Антоненка-Давидовича, і значення її не можна недооцінювати, особливо зважаючи на актуальність її проблематики. Тому мета нашої статті – проаналізувати, як доля письменника позначилася на його пізній творчості, як пережите зумовило тональність повісті.

Життя Галини Шелудько, самотньої матері, подається у синхронному і ретроспективному планах. У минулому героїня розлучилася з чоловіком через його зраду. Цей період її життя зображений статично, з невеликою кількістю зовнішніх подій, що компенсується внутрішньою напругою, зумовленою душевною драмою героїні, яку приголомшила звістка про зраду чоловіка. Л.Гінзбург під поняттям психологізму розуміла не просто відтворення індивідуального душевного життя, а спосіб його художнього аналізу. Відповідно виділяють два види такого аналізу: психологізм відкритий, „демонстративний” і прихований, „підтекстовий” [6, с.44].

Внутрішній світ Галини Шелудько передається відкритим типом художнього аналізу: розповідач фіксує найменші душевні порухи героїні, яка відчуває гострий біль і образу за себе та дитину, покинуту батьком. У повісті взаємодіють внутрішня і зовнішня оцінна позиції щодо героїні. Розповідач виступає зовнішнім спостерігачем героїв і подій, при цьому то віддаляючись, то синхронізуючись із зображуваним часом. Так, ретроспективно він висвітлює, як героїня очікувала повернення чоловіка з війни, зображує її вірність, терплячість, доброту. Водночас характер героїні не такий однозначний, як здається на перший погляд. У повісті наголошується, що чоловік Галини у своєму листі чесно зізнався у зраді і написав „правду, хоч яка вона гірка” [2, с.379]. Галина ж не хотіла визнати очевидного, не могла змиритися з думкою про втрату чоловіка і намагалася виправдати його „дивовижно-дикий” вчинок, всю вину поклавши на жінку-розлучницю. Вона приховувала гірку правду сама і створила легенду для сина про геройську смерть батька-пілота.

Одна з найбільш гострих проблем у творі – виховання дітей у неповній родині. Автор розглядає цю проблему на двох прикладах:

Галини Шелудько й Андрія Степановича, які самі виховують дітей. Героїня розкривається у творі насамперед як любляча, чуйна мати. Вона відчуває глибокий внутрішній зв'язок із сином, їй зрозумілі його почуття і настрої. Проте син дорослішав і Галина відчувала, що він віддаляється від неї, у нього з'являються свої зацікавлення. Женчик прагнув спілкування з батьком.

Син Андрія Степановича, навпаки, виріс без материнської ласки, без яких „дитина черствіє” [2, с.396]. І Галина, і Андрій Степанович були переконані, що „Женчикові бракує батька, а Борисові – матері” [2, с.397]. Роздуми Андрія Степановича про необхідність виховання дитини у повній родині були зумовлені, напевно, переконаннями самого автора. Це припущення підтверджує і його зізнання найближчим друзям у тому, що одружився з Ганною Антонівною насамперед тому, що відчував батьківський обов'язок перед її малолітнім сином.

Власне, спільні проблеми зблизили героїв, проте стосунки з Андрієм Степановичем спричинили і новий внутрішній конфлікт героїні, яка підсвідомо відчувала тривогу і дискомфорт, небажання сина порозумітися з вітчимою. Психологічний конфлікт, пов'язаний із її новим етапом життя, – „несвідомий”, адже „причини душевної боротьби раціонально персонажем не сприймаються, але він все одно відчуває свою залежність від них” [6, 44]. Автор підкреслив, що Галина Василівна зважилася на створення нової родини значною мірою через сина, оскільки відчувала, що хлопчик потребує спілкування з батьком. Андрій Степанович, мудрий педагог і порядна людина, відповідав цій функції. Цей образ мав чимало автобіографічних рис: Андрій Степанович (як і автор на час створення повісті) – вже літній чоловік, набагато старший від своєї обраниці. Він зображений здібним оратором, що промовляв доповіді, „не заглядаючи в шпаргалку, не шукаючи пишних фраз і не вдаючись до притертих, часто вживаних з багатьох уст висловів” [2, 375]. Друзі, однодумці відзначали, що Б.Антоненко-Давидович був талановитим красномовцем, який говорив „чітко, палко, мужньо, на рівні справжнього ораторського мистецтва, без жодної шпаргалки...” [4, 46].

Ці збіги не випадкові, оскільки автор наділив героя багатьма своїми рисами характеру і смаками. Так, улюбленим поетом Андрія Степановича, як і письменника, був О.Олесь. Герой повісті висловлює думки самого автора про значення рідної мови у

вихованні дитини, адже для Б.Антоненка-Давидовича питання вибору мови завжди було принциповим. Андрій Степанович роздумує над тими питаннями, які хвилювали й автора: формування активної громадянської позиції, патріотизму в молоді. Він засуджує юнацькі захоплення космосом, всесвітніми проблемами і водночас байдужість до долі рідного краю. Недаремно підкреслюється, що Андрій Степанович – працівник інституту педагогіки, колишній учитель української мови, а його син цікавиться фізикою. Таким чином проблема взаєморозуміння батьків і дітей пов’язується у творі з актуальною у шістдесяті роки дискусією „фізиків” і „ліриків”. Скромність і вимогливість до себе, водночас м’якість і поступливість у ставленні до рідних – визначальні риси характеру як автора, так і його героя.

Проте не тільки Андрій Степанович висловлює думки, суголосні позиції автора. Думка Галини про те, що „страждання, а не радість облагороджують людину”, була провідною ідеєю творчості письменника, яку він художньо втілював також у циклі „Тюремних віршів”. У поезії „Псалом стражданню” ліричний герой стверджує, що страждання допомагає людині пізнати себе, зробити змістовною кожну хвилину свого існування: „В пологах, в праці, у борні, / У муках творчості й шукання. / Вклоняюсь низько я тобі, / Людське одвічне страждання” [3, с.282]. Ідея страдництва, жертвовності як закону буття пов’язана з наскрізним мотивом повісті „Завищені оцінки” про недосяжність особистого щастя. Автобіографічний компонент виявляється у різних формах. Спочатку він прочитується лише у підтексті, залишається „напівреалізованим” [9, с.280], потім у художній деталі, словах із народної пісні, („Не всі ж тії та вінчаються, / Що любляться ще й кохаються...”), які згадуються мимоволі. Наприкінці твору цей прихований мотив стає достатньо відчутним у словах Галини Шелудько про свою нещасливу долю. В оповіданні „Щастя”, написаному через два роки після повісті „Завищені оцінки”, доля також зображується невідворотною сліпою силою, присуди якої фатальні для людини. Отже, цей мотив простежувався переважно у пізній творчості письменника, його поява пояснюється особистими життєвими перипетіями. Повість, слід відзначити, була написана у 1969 році, коли тяжко захворіла його дружина, вперше потрапивши до психіатричної лікарні. Та і до цього часу письменник не почувався щасливим у власній родині. Як згадував один із його

найближчих друзів, Є.Михайлюк, він тяжко переживав сімейні конфлікти, які загострювалися, коли в Ганни Антонівни „виникав черговий рецидив невиліковної хвороби або коли син Євген травмував його негідною поведінкою” [4, с.46].

Родинні проблеми спонукали письменника до фаталістичних роздумів, якими він ділився з найближчими друзями: „Сімейне життя можна вважати за нормальне, якщо в ньому панують згода і взаєморозуміння, коли, зазнавши десь невдач і прикрощів, нетерпляче поспішаєш на домашній вогник, певно знаючи, що тебе вдома зрозуміють, поспівчують і заспокоять. Я цього не маю і вже довіку не матиму...” [4, с.46]. Ці слова майже без змін вкладені в уста головної героїні повісті, яка відзначає, що для родинного щастя потрібні „злагода, взаєморозуміння й, головне, спокій. Щоб коли поза цим родинним вогнищем тебе й спіткають невдачі, прикрощі, образи, тут, удома, тебе розуміли й заспокоїли” [2, с.407]. Родинне життя письменника влучно характеризував поет В.Сіренко (його приятель): „Щастя в Вашій хаті не ночує: Прийде, посміхнеться і піде...” [1, с.471].

Ускладнювало життя Б.Антоненка-Давидовича і те, що з дитинства його молодший син мав тяжку вдачу, а Ганна Антонівна своєю „надмірною любов’ю й поблажливістю до Євгена дуже псувала його” [1, с.470]. На нашу думку, Євген і став прототипом сина Галини Шелудько. На це вказує не тільки ім’я персонажа, а й риси характеру, виразно окреслені автором. Женчик примхливий і упертий, він не хоче ділити увагу матері із новими родичами. Щоб змалювати внутрішній світ дитини, автор відмовляється від позиції „всезнаючого” наратора, якому зрозумілі всі думки персонажа. У творі Женчик змальований досить потаємною дитиною. Розповідач-спостерігач лише фіксує - зміни у настрої і поведінці хлопчика, коли при ньому згадують батька, легендарний образ якого посідав важливе місце у його душі. У розкритті психіки дитини автор неодноразово акцентує увагу на підсвідомому, зображує афективні стани героя. Підсвідомі думки Женчика виявляються під час хвороби, коли він марить і кличе батька. Його портрет відсутній, проте важливу роль відіграє зображення міміки, пози, рухів, які фіксують перебіг його переживань.

У творі розкривається проблема взаємовідносин батьків і дітей у новій родині. Андрій Степанович – немолода людина, яка зазнала каліцтва, далека від Женчикова уявлення про батька.

Характер хлопчика насамперед виявляється у його поведінці, мовленні: він намагається маніпулювати матір'ю через демонстративне, відверте неприйняття Андрія Степановича. З одного боку, провину за таке виховання сина автор покладає на його матір, яка створила ідеалізований образ батька, з іншого – підкреслюється, що мати таким чином хотіла компенсувати відсутність батьківської турботи.

Критик В.Брюгген і деякі читачі нарікали, що розв'язка твору (відмова Галини від одруження з Андрієм Степановичем заради сина) є невмотивованою. Автор у листовній відповіді критику погодився з думкою, що Женчик невдовзі міг би змиритися із заміжжям матері, проте він просив зважати на особливості характеру своєї героїні. Розумна, але водночас імпульсивна жінка (суперечка з директором школи, подорож до Талінна) побачила, що Женчик не схотів прийняти вітчима, тому нерозважливо відмовилася від особистого щастя. За словами самого автора, він більше дбав про художню правду, про те, щоб розв'язка твору була психологічно вмотивованою, а не нагадувала „хеппі-енд“, як того вимагали читачі.

Автор також відкрив критикові один із „секретів своєї творчості“: певний життєвий факт справляв на нього сильне враження і заради нього він вигадував „цілу низку колізій, щоб виправдати цей епізод психологічно” [1, с.640]. До реальних фактів належав і фінал повісті. Життєво правдивою була історія, покладена в основу твору. Її розповіла авторові, який працював фельдшером на Вінниччині, сільська вчителька, сестра письменника В.Кучера. Вона і стала прототипом Галини Шелудько.

Характеристика героїні здійснюється через портретні деталі. У творі немає, до речі, її цілісного портрету, наявні лише окремі штрихи, які окреслюють її риси характеру. Так, проста зачіска, відсутність макіяжу підтверджують її скромність і вимогливість до себе. Таким чином підкреслюється, що Галина змиралася зі своїм самотнім життям і намагалася реалізувати себе виключно у функції матері. Передчасні зморшки на обличчі жінки підтверджують глибину пережитого нею страждання.

Внутрішній світ героїні розкривається завдяки самоаналізу: Галина намагається проаналізувати свої суперечливі почуття до Андрія Степановича, цитати з поезії О.Олеся („З журбою радість обнялась...”, „Сонце, чому ти раніш не зійшло?..”, „Ти не дивись, що буде там...”) підкреслюють її розгубленість перед новим етапом життя.

Героїня твору еволюціонує, її внутрішній світ динамічно змінюється. Насамперед це виявляється у ставленні до Андрія Степановича: спочатку вона співчуває йому, потім відчуває у ньому близьку інтелектуально і духовно людину, і, нарешті, – закохується у нього.

Пейзаж також стає важливим засобом психологічного аналізу. Похмурі деталі Таллінна („сіявся дрібний дощ”, „листя дерев журно ряхтіло краплинами сліз”) відповідають пригніченому настрою Галини Василівни і посилюють драматизм ситуації. Захід „скорботно-привітного” сонця на Дніпрі також відтінює переживання героїні, яка рефлексує над своїм ставленням до колишнього чоловіка.

Голос розповідача зливається з голосом героїні через невласне пряме мовлення. Водночас важливу роль відіграють внутрішні монологи Галини, які розкривають глибину її переживань про долю сина, покинутого батьком. Внутрішнім діалогізованим монологом особливо виразно відтворюється боротьба образи і любові в її душі.

Автор звертається до пам'яті героїні як до „внутрішнього простору для розгортання подій” [7, с.1178]. Сюжетний час спочатку рухається у зворотному напрямку: героїня згадує недавнє знайомство з Андрієм Степановичем, потім – своє розлучення, яке сталося значно раніше. Завершується твір тим, що автор знову повертається до зображеного і змальовує нетривалий період спільного життя Галини й Андрія Степановича. У творі хронологія подій порушена, сюжетний час то прискорюється, то зупиняється на певних драматичних епізодах. Так, розповідач докладно зображує душевний стан героїні, коли вона дізнається про зраду чоловіка.

Характер Галини найпереконливіше розкривається в найбільш напружені моменти буття, пов'язані з хронотопом дороги, зустрічі і порогу. Зустріч її чоловіка з іншою жінкою на „дорогах війни” змінює все її подальше життя. Нещасливу зустріч віщує і дорога до Таллінну – чужого міста, яке „непривітно зустріло її похмурим днем” [2, с.385]. Хоча просторові координати у творі конкретизовані топографічно (Таллінн, Київ), проте вони є досить умовними і залежать від їх сприйняття персонажами. Для головної героїні Таллінн здається чужим і непривітним, „химерним світом, населеним відьмами й перелесницями” [2, с.386], оскільки асоціативно пов'язується зі зрадою чоловіка. Ця поїздка стає для неї найбільшим випробуванням: Галина приїхала, щоб побачити суперницю, вона сама вигнала „бридкий образ фронтовички-

писаря” [2, с.389] і глибоко в душі сподівалася на повернення чоловіка. Для відтворення гострої внутрішньої кризи, яку вона переживає, автор вдається до змалювання її підсвідомого. Підкреслюється її афективний стан, в якому вона знаходиться у Таллінні. Напруження досягло апогею при зустрічі із вродливою суперницею на порозі її квартири. Хоча правда виявилася занадто гіркою для Галини, проте вона, нарешті, звільнилася від ілюзій і остаточно змирилася зі своїм самотнім життям.

У повісті поріг як „топос ритуального переходу” позначає ті кризові ситуації, коли героїні відкривається правда або вона здійснює вибір. На порозі квартири Андрія Степановича вона вирішує відмовитися від шлюбу. Драматизм цього прощання „на порозі” посилюється ще й тим, що Галина тільки тут усвідомила, що закохалася в Андрія Степановича. Кульмінація твору пов’язана також із таким просторовим орієнтиром, як „дім”, який позначає образ замкнутого простору. У творі хронотоп дому цілком конкретизований: це – невелика квартира Андрія Степановича. Конфліктна ситуація у відносинах між Женчиком, Галиною та Андрієм Степановичем виникає тоді, коли вони поселяються у його помешканні. Якщо на прогулянці Києвом Андрію Степановичу вдається налагодити контакт із хлопчиком, то співжиття під одним дахом загострює конфлікт, спричинює вибух дитячих ревнощів, образи.

Автор реалістично відтворив побут тогочасної родини, що не тільки сприяло художній достовірності зображеного, а й поглибило психологізм повісті. Побутові проблеми, зокрема невелика житлова площа, створюють додаткові труднощі для нової родини Галини й Андрія Степановича. Автор у листі до критика В.Брюггена підкреслив актуальність цієї проблеми: „багато сімей ще не розкошують у трикімнатних квартирах” [1, с.639].

Отже, Б.Антоненко-Давидович відтворював зовнішній і внутрішній світ героїв у єдності часових і просторових аспектів. Крім того, просторово-часові образи позначали сюжетні вузли повісті, найбільш напружені епізоди, серед яких – фінальний епізод прощання Галини з Андрієм Степановичем. Героїня здійснює остаточний вибір, визнає, що помилилася, вигадавши історію про батька-героя („завищила собі оцінки”), проте це не розв’язує остаточно її основний внутрішній конфлікт. Чи наважиться Галина розповісти сину правду? Як поставиться до цього її син? – ці питання так і залишаються відкритими. Дослідники відзначають,

що розв'язка у творах з основним внутрішнім конфліктом припиняє лише зовнішню боротьбу, тоді як вузли внутрішніх проблем залишаються нерозв'язаними. Проте автор і не передбачав „хеппі енду”, якого прагнули деякі читачі. Він передав естафету роздумів читачам, змусив їх самостійно замислитися над можливими наслідками нерозважливого кроку Галини.

Художнє втілення теми родини у повісті „Завищені оцінки” Б.Антоненка-Давидовича безпосередньо пов'язане з особистісно-біографічним контекстом. Власний досвід сімейного життя дозволив авторові дослідити моральні, психологічні і побутові проблеми тогочасної родини, розв'язуючи які герої внутрішньо змінюються. Одна з найбільш гострих проблем стосується статусу дитини в родині. Головна героїня змушена обирати між материнським обов'язком і особистим щастям. У її роздумах втілено чимало суб'єктивно-авторських переживань. Тому можна назвати автобіографічним мотив недосяжності особистого щастя, самопожертви заради певного ідеалу чи почуття обов'язку.

У повісті психологічний план цікавить автора більше, ніж подієвий. Б.Антоненко-Давидович зосереджує увагу на психології героїв, тому уникає зовнішнього їх портретування, обмежується лише кількома виразними штрихами до їх зовнішності. Засобами психологічного зображення також є монологи, діалоги, внутрішні монологи, невласне пряме мовлення, художня деталь, пейзаж. Автор у пізній творчості розкриває внутрішній світ дитини за допомогою зображення підсвідомого, афективних станів, тобто вдавався вже до засобів модерної поезики. Тому можна стверджувати, що в художньому пізнанні світу дитини Б.Антоненко-Давидович продовжував традиції М.Коцюбинського, В.Винниченка, В.Підмогильного, у творчості яких синтезувалися здобутки реалістичного і модерністського письма. Просторово-часові координати художнього світу організовують композицію твору і характеризують героїв. Хронотоп дороги, зустрічі, порогу, дому позначають кризові моменти буття персонажів. Події у творі подаються переважно через сприйняття Галини Шелудько, проте відчутно, що авторові особливо близький внутрішній світ Андрія Степановича. Автобіографічний матеріал дозволяв письменникові втілювати свій основний художній принцип: писати тільки про те, що добре знаєш. Оскільки взаємозумовленість і взаємозалежність долі і творчості і відповідно – біографічної та творчої сутностей

митця – визначальні для розуміння категорії автора в сучасному літературознавстві, то подальше дослідження творчості Б.Антоненка-Давидовича в зазначеному аспекті здається перспективним і необхідним.

Цитована література

1. Антоненко-Давидович Б. Нашадки прадідів / Борис Антоненко-Давидович; [упор., комент. Л.Бойко]. – К., 1998.
2. Антоненко-Давидович Б. Смерть. Сибірські новели. Завищені оцінки / Борис Антоненко-Давидович. – К., 1989.
3. Антоненко-Давидович Б. Сибірські новели. Тюремні вірші / Антоненко-Давидович Б.Д. – Балтимор-Торонто, 1990.
4. Багаття. Борис Антоненко-Давидович очима сучасників / [упор. Б. Тимошенко]. – К., 1999.
5. Бойко Л. З когорти одержимих: Життя і творчість Бориса Антоненка-Давидовича в літературному процесі ХХ століття / Леонід Бойко. – К., 2003.
6. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Гинзбург Л.Я. – Л., 1977.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [ред. и сост. А.Н. Николюкин]. – М., 2003.
8. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник / Хализев В.Е. – М., 2005.

Аннотация

В данной статье анализируются автобиографические аспекты повести «Завышенные оценки» Б.Антоненко-Давидовича. Подчеркивается, что писатель переосмыслил события своей жизни, наделил своих героев автобиографическими чертами, чтобы воплотить свой художественный принцип.

Annotation

In the article the main attention is concentrated on correlation of writer's biographical and literary essence of the story "Excessive marks" of B.Antonenko-Davydovych. The author created some types of autobiographical characters in his work. It is proved that writer chose

vital material for his work, worked up and transformed it according to his artistic intention.

УДК 821.112.2-32

Моргачёва А.В.

ОБРАЗ ДАНЦИГА В НОВЕЛЛЕ Г.ГРАССА «КОШКИ-МЫШКИ»: ВИНА И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Проблема вины и ответственности немцев за преступления нацизма – одна из главных образующих в творчестве Гюнтера Грасса. Вопрос вины всегда связан в его произведениях с вопросом памяти: помнит ли тот или иной персонаж о своих поступках или нет, или же он пытается забыть о них, или убедить читателя в том, что забыл определённые события, как правило те, которые связаны для него с чувством вины. Таким образом, подход действующих лиц, и, в особенности, рассказчиков к оценке своей ответственности за тот или иной поступок является одним из главных элементов произведений Г.Грасса в этико-философском и социальном дискурсах.

Большинство исследователей творчества Г.Грасса именно в таком аспекте рассматривают проблематику вины, ответственности, памяти о событиях прошлого (см. например, Д. Аркер, С.Йендровяк, Г.Сепль-Кауфман, С.Мозер, К.Холл⁴). Ряд литературоведов, например, Х.-П.Броде, Г.Юст**, отчасти Д.Аркер анализируют структуру текста, обязательно обращаясь к фигуре рассказчика и к изображению истории в нём, а следовательно, также затрагивая вопросы памяти и вины, поскольку рассказчик *вспоминает* и из его воспоминаний перед читателем возникает картина истории.

⁴Arker, Dieter. „Nichts ist vorbei, alles kommt wieder“ – Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg, 1989; Jendrowiak, Silke. Günter Grass und die Hybris des Kleinbürgers. Heidelberg, 1979; G.Сепль-Кауфман: Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerks unter dem Aspekt von Literatur und Politik. Kronberg/Ts. 1975. Moser, Sabine. Günter Grass. Romane und Erzählungen. – Erich Schmidt Verlag, 2000, Moser, Sabine. „Dieses Volk, unter dem es zu leiden galt“. Die deutsche Frage bei Günter Grass. – Perer Lang GmbH. – 2002; Hall, Katharina. Günter Grass's «Danzig Quintet»; Explorations in the Memory and History of the Nazi Era from «Die Blechtrommel» to «Im Krebsgang». – Bern, 2007.

** H.Броде: Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der "Blechtrommel" und der "Danziger Trilogie". Frankfurt a. M. Bern 1977; Just, Georg. Darstellung und Appell in der "Blechtrommel" von Günter Grass. Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik. Frankfurt-am-Main. 1972;

В данной статье автору хотелось бы поставить частную проблему, которая практически не исследуется в секундарной литературе, посвящённой творчеству Г.Грасса. На примере новеллы «Кошки-мышки» мы хотели бы выяснить, каким образом проблема вины и ответственности среднего немецкого гражданина за национал-социалистическое прошлое и его преступления находит своё выражение в образе города. Авторы публикаций, посвящённых новелле «Кошки-мышки» (см. Г.Кайзер, Й.Э.Берент, И.Тислер⁵) прежде всего интерпретируют образ главного героя – Йоахима Мальке. Это и понятно, поскольку именно он является абсолютным центром новеллы, его исчезновение – тем самым «неслыханным событием» («unerhörte Begebenheit»), которое, в трактовке Й.В.Гёте является важным жанровым признаком новеллы. Исследуется символика, которой так богата история о Мальке, а также религиозные отношения, а именно, культ Девы Марии, который отличает религиозные взгляды Мальке. Образ города не попадает в круг вопросов, занимающий авторов интерпретаций «Кошки-мышки». Лишь Я.Мицински, пишущий о польских мотивах в «Данцигской трилогии», подчёркивает важность топографии Данцига именно в новелле**.

Прежде чем приступить к анализу образа города и его связи с вопросом вины и ответственности, следует объяснить, что именно мы будем здесь подразумевать под понятием «образ города».

Немецкий литературовед Д.Аркер, посвятивший первой части «Данцигской трилогии» - роману «Жестяной барабан» – масштабный труд («Nichts ist vorbei, alles kommt wieder. Untersuchungen zu Günter Grass' 'Blechtrummel'»), анализируя структуру текста в связи со «способностью воспоминания» («Erinnerungsvermögen»), выделяет в произведении «фиктивного автора» (имеется ввиду рассказчик), «абстрактного автора» и «реального автора», причём «абстрактный автор» есть та посредническая инстанция, которая позволяет исследовать текст, избегая, с одной стороны, «наивной идентификации автора с рассказчиком», а с другой – «не отделять литературное произведение от общественных реалий» [1, с.61] (нужно отметить,

⁵ Kaiser Gerhard. Günter Grass: «Katz und Maus». – München, 1971; Behrendt Johanna E. Die Ausweglosigkeit der menschlichen Natur. Eine Interpretation Günter Grass' «Katz und Maus». // Geißler Rolf (Hrsg.) Günter Grass: Ein Materialienbuch. - Darmstadt, 1976; Tiesler Ingrid. Günter Grass, «Katz und Maus»: Interpretation. - München, 1985.

** Miziński, Jan. Geschichte, Gegenwart, Zukunft, zum Prosaschaffen von Günter Grass. – Lublin, 1987.

что в своей трактовке понятия «абстрактный автор» Аркер ссылается на обозначения У.Бута). Для нас также важно ещё одно замечание Аркера по поводу различия между «абстрактным» и «реальным» авторами: «абстрактный автор» – а это всегда автор только одного определённого произведения – лучше передаёт сознание и намерения «реального автора» в период создания произведения, чем «реальный автор» годами позже в своих воспоминаниях [1, с.61].

Если в «Жестяном барабане» «фиктивным автором» является Оскар Мадерат, то в новелле «Кошки-мышки» это Хайни Пиленц, рассказывающий историю своего таинственно исчезнувшего школьного товарища по имени Йоахим Мальке.

Естественно предположить, что у «фиктивного», «абстрактного» и «реального» авторов будет свой подход к решению вопроса о вине и ответственности, также как и свой Данциг.

В первую очередь обратимся к образу Данцига, который создаёт реальный автор: Гюнтер Грасс – наш современник. Здесь кажется целесообразным опираться не на художественные произведения, а на публицистику, в которой появляются воспоминания Г.Грасса-не автора какого-то определённого произведения, а Г.Грасса-жителя исчезнувшего города Данцига. Следует заметить, что в своих многочисленных речах, в эссеистике, Грасс редко упоминает свой родной город, хотя и обращается к теме прошлого достаточно часто. В своей речи по поводу вручения ему Нобелевской премии в 1999 году Грасс прямо говорит о функциональной нагрузке, которую несёт образ Данцига, в частности, в «Жестяном барабане», и в одной фразе создаёт яркую картину города: «В процессе повествования я хотел не вернуть – нет! – разрушенный, потерянный город Данциг, а присягнуть ему. Я упрямо хотел доказать себе и своим читателям, что потерянное не должно бесследно кануть в забвение, благодаря литературному искусству оно должно снова обрести плоть – во всём своём величии и жалком ничтожестве, с церквями и кладбищами, шумом верфей и запахом усталого прибоа Балтийского моря, с давно заглушим языком, этой конюшенно-тёплой жвачкой, с прегрешениями, подходящими для исповеди, и безнаказанными преступлениями, от которых никакой исповедью не очиститься» [2, с.234]. В этом отрывке Грасс одновременно выражает своё отношение к Данцигу и объясняет этическую функцию, которую выполняет образ города

в «Жестяном барабане»: функцию «памятного места» (Gedenksort), по терминологии А.Ассман. Особая задача такого места, по её словам, привносить в современность элементы какого-то определённого прошлого⁶. И Данциг объективно является таким местом, ведь его непосредственно коснулись глобальные изменения, вызванные исходом Второй мировой войны – он поменял свою политическую принадлежность и имя, превратившись из немецкого Данцига в польский Гданьск. Прошлое этого города есть прошлое людей, утративших родину, это постоянное сосуществование и противоборство множества этнических групп, населявших город (немцев, поляков, евреев, кашубов и пр.), но Данциг – «памятное место» не только для его жителей, но и для всего мира, поскольку именно в этом городе с нападения на Польскую Почту 1 сентября 1939 года началась Вторая мировая война. Итак, Данциг Грасса хранит память не только о церквях, кладбищах и школах, но и о преступлениях, о которых, по его словам нельзя забывать: «Прошлое требовало, чтобы я бросал его под ноги современности с тем, чтобы она споткнулась.» [3, с.59], говорит Грасс в одной из своих речей. Можно считать эту фразу выражением цели творчества Грасса – «реального автора» «Данцигской трилогии»: не позволить забыть прошлое. Этой цели служит у него и образ города.

Город, представленный читателю Пиленцем, ненавязчив, поскольку «фиктивный автор» не профессиональный писатель и не претендует на лирические оступления, да и не красота слога занимает его в его истории-исповеди. Тем не менее, город присутствует везде, и даже несмотря на то, что действие просходит большей частью в море, в шокле, где учатся Пиленц и Мальке (гимназия Конрадинум) или в церкви (церковь Сердца Иисуса, капелла Девы Марии), с течением повествования мы получаем настолько точное представление о топографии пригорода Данцига под названием Лангфур, что по прочтении одного лишь этого произведения можно сориентироваться по карте города, которого больше не существует.

Лангфур, который Г.Грасс описывает устами Пиленца, состоит в основном из моря (ср. с «Собачьи годы»), где река, несомненно, имеет гораздо большее значение именно как хранилище

⁶См. Assmann, Aleida. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. – München, 2006. – S. 217.

воспоминаний о прегрешениях персонажей) и пляжей, школ и церквей, аллей и трамвайных линий. Данциг в новелле производит впечатление малозаселённого места, в отличие от Данцига в «Жестяном барабане», где на гораздо меньшей площади (например, дом, в котором живут Мацераты), живёт множество разных персонажей, большинство из которых имеют своё лицо, характер и свою историю (Греффы, Шеффлеры, музыкант Майн, мамаша Тручински, её дети Герберт и Мария и др.). Возможно, такая пустыньность Данцига в «Кошки-мышки» связана с тем, что Пиленца занимает только Мальке, в отличие от Оскара, который наблюдает за всеми вокруг. Процесс написания истории имеет для Пиленца одну цель: избавиться от мучающего его чувства вины в исчезновении и, вероятно, гибели Мальке.

Море, безусловно, занимало бы на виртуальной карте пригорода Лангфур версии Пиленца больше места, чем всё остальное, вместе взятое, ведь именно в море мальчишки из гимназии Конрадинум проводят больше всего времени (не считая, конечно, самой гимназии). Море предоставляет и развлечение (плавание, исследование дна, богатого останками затопленных или затонувших судов), и статус – тот, кто не умеет плавать, в сообществе школьников не котируется.

Море скрывает не только останки кораблей. С ним связано неизбывное чувство вины Пиленца: последний раз он видел Мальке именно в море, и поиски, предпринятые им на суше через многие годы, не увенчались успехом. Исповедь свою Пиленц заканчивает обращением к Мальке: «Aber Du wolltest nicht auftauchen» («Но ты не хочешь появляться») [4, с.179]. Фразу эту можно понимать двояко, поскольку глагол «auftauchen» может означать как внезапное появление, так и появление на поверхности воды – намёк на последнее пристанище, которое, возможно, обрёл Мальке. Для Мальке море – это особенное место в городе: море помогло ему проявить своё превосходство над другими ребятами и здесь он чувствует себя хозяином. И предательство Пиленца, которое началось, когда он посадил кошку на горло Мальке, сделав его адамово яблоко всеобщей достопримечательностью, и продолжавшееся фактически всё время их «дружбы», именно в море достигает своего апогея. Мальке, дезертировавший из своей части, обращается к Пиленцу как к единственному человеку, которому он считает возможным довериться: он просит Пиленца

помочь ему спрятаться, и тот, согласившись, в действительности делает всё для того, чтобы гибель Мальке стала наиболее вероятным из всех исходов. Он отказывается спрятать Мальке у себя, подаёт ему идею использовать в качестве убежища старую полузатонувшую баржу, на которую они плавали школьниками и в которой Мальке даже оборудовал для себя кабину («Спрячься ещё где-нибудь. У вас же есть родственники в селе, или у Покрифке в сарае, в столярной мастерской, что у её дяди... Или на барже.» [4, с.162]). Пиленц заставляет Мальке принять решение быстрее, солгав ему, что его уже приходили искать («У вас дома они уже дважды о тебе спрашивали. Заходили какие-то в штатском.» [4, с.167]) и что его мать арестовали („Её забрали в Хохштрис. Вообще-то, я не хотел тебе говорить.“ [4, с.168]). И в конце концов, он прячет от Мальке консервный ключ, фактически оставляя того в море без провизии. Итак, море скрывает многие вещи, о которых Пиленц не хотел бы вспоминать.

Есть ещё одно место в городе, которое напоминает Пиленцу о его предательстве, является для него субъективным «травматическим местом» («traumatischer Ort»)⁷: это замковый сад в пригороде Данцига Олива. Там он впервые сталкивается с Мальке после долгого перерыва, когда уже начинает казаться, что их пути разошлись: Пиленц всё ещё в гимназии, а Мальке, перешедший ранее в реальное училище, уже на «трудовой службе». Встречаются они на аллее парка, о котором Пиленц говорит: «...сегодня я всё ещё избегаю замковых садов, которые *безвыходно замыкаются в круг* в духе старого доброго Ле Нотра». [4, с.127] Ключевые слова в этой фразе: «безвыходно замыкаются в круг». Пиленц подчёркивает, что не было у него выхода, не было возможности избежать встречи с Мальке на этой «прямой как струна», «пугающе сужающейся» аллее – ни единого шанса разминуться и не заметить друг друга. Встреча эта знаковая с точки зрения не только «фиктивного», но и «абстрактного» автора: неспроста Пиленц дважды на этой аллее сталкивается с барабанящим мальчуганом – это ни кто иной как Оскар Мацерат, ещё один рассказчик из «Данцигской трилогии», не менее, если не более, чем Пиленц, искушённый в вопросах вины и предательства. «Фиктивный автор» - Пиленц – просто даёт отчёт о событиях. Сначала Оскар попадает к нему навстречу

⁷См. Assmann Aleida. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. – München, 2006.

непосредственно перед тем, как он сталкивается с Мальке: «И тут, после двух медсестёр, которые вели хромающего смеющегося хромающего лейтенанта, после двух бабушек и *одного, наверное, трёхлетнего мальчика, который не хотел идти с бабушками, а вёл с собой детский барабан, который, однако, молчал*, тут из туннеля, полного шипов, по февральски серого, навстречу мне вышло, увеличиваясь, нечто: я столкнулся с Мальке.» [4, с.127-128]. Затем «мальчуган без бабушек» проходит мимо Мальке и Пиленца, уже встретившихся: „...и мы стояли друг против друга, тонкокожие, между шипов так же, как и под шипами – *мальчуган без бабушек тоже вернулся с детским барабаном, который теперь не молчал, он выбил вокруг нас магический на вкус полукруг и скрылся в конце концов со своим шумом там, где аллея сужалась.*“ [4, с.128-129] Данциг-Лангфур – небольшой пригород, и естественно, что в нём многие жители если не знакомы друг с другом, то знают друг друга в лицо, а мальчик с игрушечным барабаном – что-то вроде местной достопримечательности. Однако «фиктивному» автору, в отличие от «абстрактного», неизвестна история Оскара Мацерата, а значит, «абстрактный автор», зная эту историю, вкладывает в описание встречи Пиленца с Мальке особенный смысл. Ведь Оскар, по собственным признаниям, свёл в могилу свою мать и обоих предполагаемых отцов – его появление рядом с Пиленцем и Мальке не сулит ничего доброго обоим. И действительно, в дальнейшем Пиленц окажется непосредственным виновником загадочного финала истории, которую он рассказывает.

Воспоминания об этой встрече, не будь которой, не продолжилось бы, возможно, и предательство Пиленца, хранит именно парковая аллея в Оливе, поэтому он избегает подобных ей.

Аллеи Данцига для Пиленца, видимо, несчастливые места. На аллее Баумбах живёт оберштудиенрат Клозе, директор гимназии, в которой учился Пиленц и из которой был исключён Мальке за кражу ордена у офицера Вермахта, выступавшего в гимназии с речью. Проходит время, Мальке сам становится офицером, получает «Железный крест» и собирается выступить в гимназии с докладом. Таким образом он делает попытку завоевать позицию в обществе, которое не принимало его, когда он был подростком. Но директор не забыл проступка Мальке, он не простил кражу, и он не разрешает Мальке выступить в гимназии. Пиленц изыскивает для Мальке другие возможности: «Я говорил и с его преподобием

Гусевски и с Туллой Покрифке, чтобы она поговорила с Штёртебекером и его обществом. Сходил к моему бывшему юнгбанфюреру. Он... был воодушевлён моим предложением...» [4, с.151] Все, к кому обращается Пиленц, соглашаются выслушать Мальке с его выступлением, даже проявляют энтузиазм, но Мальке не желает выступать нигде, кроме гимназии, из которой его когда-то исключили: «Мальке спокойно выслушал все приглашения... и угрюмо отклонил их все, даже приглашение гауляйтера; ведь с самого начала он признавал только одну цель: *актовый зал нашей школы.*» [4, 153] Выступление в других местах не имеет смысла для Мальке, т.к. именно гимназия Конрадинум для него – «traumatischer Ort», место, связанное с болезненными воспоминаниями. Мальке хочет компенсировать своё аутсайдерство именно в школе, поскольку в других местах, где его не знали подростком, он аутсайдером не является. Он хочет быть над толпой в том месте, где он всегда был одним из толпы. Но Клозе, запретив выступление, не даёт ему осуществить это намерение. И Мальке, в свою очередь, тоже не прощает – он идёт на аллею Баумбах, где, как мы упоминали, живёт Клозе, с тем, чтобы отомстить директору за его отказ. Пиленц идёт с ним, пытаясь отговорить: «Не делай глупостей. Ты же видишь, что у тебя ничего не выйдет. Какое тебе до этого дело.» [4, с.155] Аллея Баумбах очень похожа на описанную выше аллею в Оливе: туннелеобразная, полная шипов, без развилок и, тем не менее, превращающаяся в лабиринт. Этот лабиринт заключает в себе воспоминание Пиленца об избииении директора: Мальке выслеживает Клозе, когда тот возвращается домой один и избивает его недалеко от его дома. Это происходит ночью, в тишине, и свидетелями, кроме Пиленца, являются два соловья и розы: «...Розы..., которые – потому что было очень темно – благоухали повсюду особенно сильно, громче, чем могли петь соловьи.» [4, с.155] Такая изысканная синестезия в сочетании с происходящим избииением составляет значительный контраст, и Пиленц с большим вниманием описывает пение соловьёв и запах роз, словно старается этим описанием «заглушить» происходящее, абстрагироваться, подчеркнуть свою непричастность.

Непричастность к истории с Клозе, непричастность к гибели Мальке – вот в чём пытается убедить себя и читателей Пиленц. Школа – одно из тех мест в городе, где ему легче чувствовать себя непричастным, чем в море, например. Если море, обломки судов –

молчаливые и беспристрастные свидетели, то в школе есть множество людей, на чьи плечи можно попытаться переложить ответственность – не зря Пиленц и его приятели Хоттен Зонтаг, Эш, Шиллинг и Юрген Купка на протяжении всей книги спорят о том, кто же посадил кошку на горло Мальке, и никто не делает окончательного признания. Итак, Пиленц не может вспомнить, был ли это он или кто-то из друзей, зато он полностью уверен в том, что именно он стёр с доски карикатуру на Мальке, которую нарисовал один из одноклассников. Он словно пытается представить этот поступок в качестве компенсации за те, которые привели Мальке к финалу: «Это я стёр губкой с доски твоё изображение в виде Спасителя.» [4, с.46] Однако фраза не совсем однозначна и читатель может усмотреть в ней смысл, прямо противоположный тому, который хотел бы вложить в неё «фиктивный автор»: стирая изображение Мальке губкой с доски, Пиленц метафорически стирает самого Мальке с лица земли (выше мы говорили о том, что Пиленц, фактически, непосредственный виновник исчезновения (возможно, гибели) Мальке).

Обратимся снова к «Жестяному барабану». Согласно Д.Аркеру, цель «фиктивного автора» здесь в том, чтобы донести до читателя свою историю так, как он хочет, чтобы читатель её увидел и понял, в то время как цель «абстрактного автора» - создать критическую дистанцию по отношению к истории в изложении «фиктивного автора» [1, с.65].

В нашем случае, однако, отношения между «фиктивным» и «абстрактным» авторами отличаются от тех, которые существуют между ними в «Жестяном барабане». Оскар Мацерат осознаёт себя не просто полноценной личностью, но личностью, в некотором роде превосходящей других, он говорит: «...я уцепился за барабан и с третьего дня рождения не вырос ни на один дюйм, остался трёхлетним, но по меньшей мере трёх пядей во лбу, которого все взрослые превзошли ростом, *который всех взрослых превзошёл умом...*» [5, с.51]. Рассказчик Пиленц *знает* о том, что он – «фиктивный автор», лицо вымышленное, изобретение автора, который и вынуждает его писать: «Тот, кто выдумал нас в профессиональных целях, вынуждает меня снова и снова брать в руку Твоё адамово яблоко и вести его во все те места, которые видели его победы и поражения...» [4, с.6].

В этой же цитате содержится и объяснение важности города в повествовании: Пиленцу пришлось пройти по разным местам города, т.к. они *видели* победы и поражения Мальке, и хранят в себе память о них, а заодно и о действиях или же бездействии самого Пиленца.

Таким образом, в новелле «Кошки-Мышки» сложно полностью разграничить точки зрения «фиктивного» и «абстрактного» авторов, так как первый обязан подчиняться второму, хотя цели у них разные: первый пишет, чтобы избавиться от чувства вины («...я пишу, потому что это должно исчезнуть.» [4, с.106]), второй, напротив, чтобы никто ни о чём не забывал. Первый не всегда может полагаться на свою память, а второй выбирает те моменты, когда память подводит Пиленца, имплицитно давая читателю понять причины его забывчивости. Ведь Пиленц плохо помнит лишь о тех событиях, которые так или иначе свидетельствуют против него в истории с исчезновением Мальке, доказывают его предательство. Также не всегда можно провести черту между Данцигом «фиктивного» и «абстрактного» автора. Различие обнаруживается не во внешних признаках и деталях, но в моральных позициях первого и второго. Поэтому Данциг у «фиктивного» автора – это места, где почему-либо бывал Мальке, в то время как Данциг «абстрактного» автора обличает Пиленца, пытающегося оправдаться.

Цитированная литература

1. Arker, Dieter. „Nichts ist vorbei, alles kommt wieder“ – Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg, 1989. – 563 S.
2. Грасс Г. “Продолжение следует...” Речь по случаю присуждения Нобелевской премии. / Пер. с нем. Тишковой Н. // Иностранная литература. – 2000. – №5.
3. Grass, Günter. Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen. / Grass, Günter. Essays und Reden III. 1980 – 1997. – Steidl Verlag, Göttingen, 1997.
4. Grass, Günter. Katz und Maus. Eine Novelle. – München, 2007. –
5. Грасс Г. Жестяной барабан. – М., 2001.

Анотація

У статті досліджено зв'язок між образом міста та почуттям провини у новелі Г.Грасса „Кішка та миша”. Виділено три типи авторів та розглянуто образ міста Данциг, що створюється кожним з них. Установлено, що місто є носієм пам'яті про події, які є прикрими для „фіктивного” автора, і таким чином відбиває його почуття провини.

Annotation

The article's main concern is the connection between the city image and the feeling of guilt in G.Grass' 'Katz und Maus'. The author of the article distinguishes among three types of authors and deals with the city image that each of them creates. The article ascertains that the city is a keeper of memories about the acts which were shameful for the 'fictious' author and so it reflects his feeling of guilt.

УДК 82-312

Бурмістрова В.В.

РИТУАЛЬНО-ОБРЯДОВІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ «ІНКЛІНГІВ»

Творча спадщина християнських романтиків або „Інклінгів” – групи вчених, літературних критиків, письменників середини ХХ ст., очолюваного відомими оксфордськими вченими Клайвом Степлзом Льюїсом, творцем „Хронік Нарнії” та Джоном Роналдом Руелом Толкином, творцем „Гобіта” та „Володаря перстенів” – позначена глибоким знанням світових міфологічних систем і на сьогодні визнана одним із найцікавіших явищ світової літератури.

Об'єктом дослідження обрано роман-епопею Дж.Р.Р.Толкіна „Володар перстенів”, роман Ч. Вільямса „Старші Аркани” та один із романів з циклу „Хронік Нарнії” К.С. Льюїса – „Лев, відьма і шафа”.

У творчості представників гуртка своєрідно поєднано елементи різних міфологічних систем, подано нове прочитання християнської міфології, а також репрезентовано еретичні течії християнства. Серед дев'ятнадцяти членів гуртка були християни

різних конфесій, атеїсти, учасники окультних та антропософічних гуртків, з чим власне пов'язані їхні тлумачення Бога, Слова Божого та основних постатей у християнстві.

В праці „Архетип та символ” Карл Юнг писав, що криза сучасного світу в значній мірі викликана тим, що християнські символи, які створили цивілізацію, більше не сприймаються людством, що вони почали відігравати роль застарілих, позбавлених життя ритуалів – слів і жестів, до яких звертаються в сталих випадках, і тому вони вже не мають значення для людської психіки: „Боги Еллади і Риму гинули від тої ж хвороби, що і наші християнські символи.” [5, с.70]

„Інклінги” використали ці символи, а також доповнили чи то підсилили різноманітними язичницькими елементами, сплели у певне міфологічне утворення, поновлене достатньо аби без руйнування (як вважали письменники і що пропонував Ніцше) замінити християнський фундамент іншим осучасненим міфологічним комплексом. Цей комплекс, безперечно, мав охоплювати такі невід’ємні для творення компоненти як ритуали та обряди.

Аналіз обраних творів „Інклінгів”, проведений на основі праці Дж. Фрезера „Золота гілка”, дозволив виділити такі основні ритуально-міфологічні мотиви:

1. циклічності
2. Вічного танку
3. вогню

Провідним мотивом є вічний кругообіг смерті і воскресіння і, відповідно, ритуали, які його супроводжують. За Фрезером міф про Адоніса, Озіріса або Аттіса і його втілення у ритуалах та обрядах, які мали пояснити вічний процес вмирання і відродження природи – це міф про смерть і воскресіння, який залишив глибокий слід в культурі та обрядовості народів Західної Азії. Вчений вважає, що ритуальна смерть Ісуса Христа також є трансформацією цього міфу.

Засновник екзистенціалізму і християнський філософ К’єркегор у „Вправлянні в християнстві” сформулював вимоги до справжнього християнина. Він вважав, що кожен християнин повинен бути „сучасником Христа”: „Отже, кожна людина може бути сучасною тільки епосі, в якій живе, а крім того — тільки часові земного життя Христа, бо земне життя Христа, священна історія, стоїть сама по собі поза межами історії... У відношенні до абсолюту існує тільки один час — теперішній. Той, хто не є сучасником абсолюту, просто не

існує. Оскільки Христос – це абсолют, зрозуміло, що, коли мова йде про Нього, є лише одна ситуація - ситуація сучасності.” [8, с.67] Це означає, що релігійна віра „перемішує” людину в особливий священний час. Річне коло християнина базується на наслідуванні Христа – на повторенні життя, смерті і воскресіння Спасителя від Різдва до Спаса або Преображення.

Християнські романтики вважали цей мотив наскрізним для світових міфологій і використали його у своїй творчості. У К.С. Льюїса – це жертвенна смерть лева Аслана („Хроніки Нарнії”), який згодом воскресає для остаточної перемоги над ворогами, а також вічне повернення у Нарнію головних героїв „Хронік” у найважчі епохи її історії. У Дж.Р.Р. Толкіна – це самопожертва мага Гендальфа („Володар перстенів”), який повертається, щоб „виконати своє призначення”, це Квест носія Перстеня – Фродо, а також інших героїв. У Ч. Вільямса – це занурення головної героїні Ненсі (роман „Старші Аркани”) у Вічний Танок божественних сутностей.

Один з провідних літературознавців школи міфокритики Нортроп Фрай пояснював цей вічний кругообіг у т.з. „сезонних міфах”, а також сюжетах, мотивах, пов’язаних з порами року. Річний цикл сезонів, чотирьох пір року – одна з базових і зрозумілих людині метафор процесу розвитку, який не лише в природі, а й в розвитку особистості співвідноситься з цим: „All things are held together by correspondence, image with image, movement with movement: without that there could be no relation and therefore no truth...”, вважає Ч. Вільямс в устами Генрі у „Старших Арканах” [3, с.47].

Архетип сезонності – це не рух по колу, а скоріше рух по спіралі з колом різного діаметру як у процесі карми. Так і кожен суб’єкт, суспільство, група, особистість проходить багато разів через ці річні сезонні цикли. Кожного разу коло стає все вужче, і в кінці, рухаючись по спіралі, суб’єкт одного дня може опинитись в центрі, який за Юнгом відповідає поняттю **самості**: „Те, що закладено найдалше від свідомості, що не спить і здавалось повністю несвідомим, приймає загрозливі форми, і афективна цінність росте під час просування вверх по шкалі: его-свідомість, тінь, аніма, самість.” [6, с.14]

Весна відповідає безтурботному існуванню героя, який і не думає про подвиги; відбувається лише закладання рис характеру чи певних якостей, необхідних для проходження життєвого шляху.

Цьому періоду характерні ритуали інкорпорації та очищення. Наприклад, діти заблукали у лісі в Нарнії („Хроніки Нарнії”), а виходять з нього (а потім і повертаються додому) дорослими переможцями – типовий ритуал посвячення юнаків у чоловіків, який можна відшукати практично у всіх цивілізаціях світу. Те саме трапляється із членами братства Перстень у „Володарі Перстенів” – маленькі налякані гобіти заходять у Вічний Ліс, вступають у боротьбу із старим В’язом і Мертвими Живими, а виходять з нього відважні воїни. Типовим християнським ритуалом „весни”, який бере початок у „весняних” язичницьких міфах є хрестини дитини чи то дорослої людини, в якій закладена ідея „другого народження” – смерть у Христі і народження у нове життя з чистою душею. Хоча більшість дослідників „Володаря перстенів” вважає, що саме жертвна смерть Гендальфа була втіленням цієї ідеї, можемо навести ще й інший приклад – Фродо, головний носій Перстень, смертельно виснажив себе у Війні за Перстень і у внутрішній війні з Ним і цим заслужив на дельфійське безсмертя.

Літній період у циклічності – це період, коли під час свого становлення герою приходить певна звістка, яка все змінює і звичне існування припиняється; це період, коли перед майбутнім героєм стоїть вибір – йти чи залишатися. Наприклад, головний герой „Володаря перстенів” Толкіна, Фродо починає свій шлях із сумнівів: з однієї сторони він хоче розпочати свій шлях як колись його дядько, з іншої сторони – йому страшно:

„I wish it need not have happened in my time,’ said Frodo.

‘So do I,’ said Gandalf, ‘and so do all who live to see such times. But that is not for them to decide. All we have to decide is what to do with the Time that is given to us” [10, с.50].

Ритуали, які супроводжують літній період переважно пов’язані із давнім звичаєм влаштовувати бенкети перед походом. Так, Більбо і Фродо разом святкують спільний День народження; танцюють навколо великого дерева разом з родичами та друзями, співають пісень. Починається літній період міфу – герой залишає дім і стає дійсно Героєм, коли виходить на свій Шлях, починає свій Квест:

„The Road goes ever on and on
Down from the door where it began.
Now far ahead the Road has gone,
And I must follow, if I can,
Pursuing it with eager feet,

Until it joins some larger way
Where many paths and errands meet.
And whither then? I cannot say.” [10, с.35]

Варто додати, що провідним мотивом у літньому періоді для Інклінгів є саме мотив Дороги, який, іноді явно як у Толкина, а іноді приховано як у Вільямса чи Льюїса починає розгортання сюжету.

Очевидно, що основний зміст більшості міфів відповідає саме осені, випробовуванням, на які наштовхується герой, і, долаючи які, віднаходить нові якості характеру, душі, самостверджує себе. В романі Ч. Вільямса „Старші Аркани” Квест головної героїні Ненсі починається тоді, коли вона залишає свій дім у пошуках шляху до серця її коханого (Літо), зголошується на обряд випробовування Старшими Арканами – магічними картами Таро і усвідомлює, що її шлях любові до Генрі привів її до Любові як такої і врятував усіх учасників містерії.

Головним символом цього періоду є вогонь, мова про який піде пізніше у деталях, проте варто зауважити, що ця стихія позначає подолання труднощів. Щоб здійснити ритуал сепарації, потрібно пройти через вогонь, почати незалежне існування, виконати певне завдання, пережити ініціацію: „Long I fell, and he fell with me. His fire was about me. I was burned. Then we plunged into the deep water and all was dark. Cold it was as the tide of death: almost it froze my heart... Thither I came at last, to the uttermost foundations of stone. He was with me still. His fire was quenched, but now he was a thing of slime, stronger than a strangling sake... I threw down my enemy, and he fell from the high place and broke the mountain-side where he smote it in his ruin. Then darkness took me; and I strayed out of thought and time, and I wandered far on roads that I will not tell...Naked I was sent back - for a brief time, until my task is done.” [11, с.466] – Гендальф повідомляє друзям, що тепер він готовий до усього, що чекатиме попереду, бо він пройшов через найгірше. Кульмінація минає, герой продовжує свій Шлях, вже здатний завершити його.

Початком зимового періоду або завершенням багатьох міфів і власне ритуалу циклічності є шлюб. Божественний шлюб в юнгініанській традиції трактується як возз'єднання з анімою або анімусом, що відповідає в колі сезонності точці трансформації або отримання цілісності і завершеності. Цей період також асоціюється із поверненням героя додому після знаходження своєї ідентичності. Зимую герой переосмислює свій Шлях і завершує його, допомагає

знайти свій шлях іншим. Так, наприклад, герой „Володаря перстенів” Більбо завершує свій Квест написанням мемуарів, залишаючи останній розділ для Фродо, а той в свою чергу не бачить можливості досягнення самості вдома і відходить у небуття, книгу ж завершує Сем, який з поверненням додому, одруженням та створенням власної сім’ї дає початок наступній епосі Середзем’я і початок новому циклу.

Мотивом, який проходить через творчість „Інклінгів”, є мотив Вічного Танку, залишений у спадок від магічних ритуалів народів раннього етапу розвитку людства. У К.С. Льюїса він реалізується у танку Природи в „Хроніках Нарнії”, де присутні не лише люди, звірі, а й міфічні створіння – сатири, фавни, німфи, у Ч. Вільямса – це танок життя Старших Арканів (роман „Старші Аркани”), у Дж.Р.Р. Толкіна – танок ельфів, Тома Бомбадила, який оберігає природу і все, що було створено добром („Володар перстенів”, „Сильмариліон”). К.С. Льюїс часто порівнював церковні ритуали з „великим танком”. Мотив Танку також пов’язаний із попереднім мотивом циклічності.

„Для християнина, як і для людини архаїчного суспільства, час не гомогенний: він є суб’єктом періодичних розривів, які розділяють його на „світський” і „священний” час, причому останній – постійно зворотній, повторює сам себе до безкінечності, є одним і тим же часом”, - писав Мірче Еліаде [2, с.68].

Символи на картах Таро, здається, існують в архаїчному „священному” часі, є певною моделлю світобудови, що вічно рухаються і вічно залишаються нерухомими. Символи, і пов’язані з ними міфи – це сума певних родових традицій і норм, які важливо не порушувати для того, щоб рід, нація чи й більше утворення збереглося та існувало у вічності, тобто у священному часі. М. Еліаде визначав його як вічний час, який проникає в хід нашого звичайного часу під час магічного ритуалу, яким і є Танок Старших Арканів: „It's said that the shuffling of the cards is the earth, and the pattering of the cards is the rain, and the beating of the cards is the wind, and the pointing of the cards is the fire. That's of the four suits. But the Greater Trumps, it's said, are the meaning of all process and the measure of the everlasting dance.” [3, с.23]

В ідеї Великого Танку зустрічається первісна християнська доктрина та язичницькі культи, які поклали початок багатьом окультним течіям християнства, якими цікавилися „Інклінги”,

особливо Ч.Вільямс. У своїх романах цей письменник, який належав до товариства розенкрейцерів (поєднували у своєму вченні символи християнства та давньоєгипетської релігії), намагався показати, що християнство включило у свою обрядність елементи обрядів і ритуалів інших релігій світу, але з часом забуло їх смисл. Міфологічна модель Вільямса цим і відрізняється від моделей Толкіна та Льюїса – тісним зв'язком з „реальністю”, але реальністю окультною: „imagine that everything which exists takes part in the movement of a great dance – everything, the electrons, all growing and decaying things, all that seems alive and all that doesn't seem alive, men and beasts, trees and stones, everything that changes, and there is nothing anywhere that does not change. That change – that's what we know of the immortal dance; the law in the nature of things – that's the measure of the dance, why one thing changes swiftly and another slowly, why there is seeming accident and incalculable alteration, why men hate and love and grow hungry, and cities that have stood for centuries fall in a week, why the smallest wheel and the mightiest world revolve, why blood flows and the heart beats and the brain moves, why your body is poised on your ankles and the Himalaya are rooted in the earth – quick or slow, measurable or immeasurable, there is nothing at all anywhere but the dance. Imagine it – imagine it, see it all at once and in one!” [3, с.104]– пояснює головній героїні „Старших Арканів” циган Генрі.

Вільямс намагається пояснити суспільні інститути, повільний прогрес науки, стани існування людини і все, що є підґрунтям цивілізації як „па” Великого танку: „If you cry, it's because the measure will have it so; if you laugh, it's because some gayer step demands it, not because you will. If you ache, the dance strains you; if you are healthy, the dance carries you. Medicine is the dance: law, religion, music, and poetry – all these are ways of telling ourselves the smallest motion that we've known for an instant before it utterly disappears in the unrepeatable process of that. O Nancy, see it, see it – that's the most we can do, to see something of it for the poor second before we die!” [3, с.105]

В древньому світі язичники здійснювали різні таємні обряди (з грец. - містерії), з допомогою яких можна було вступити в контакт с божествами і отримати від них благодать, а також обіцянку вічного загробного блаженства. Особливо популярними стали містерії незадовго до виникнення християнства. В Римі, Греції і особливо в Малій Азії, Сирії, Єгипті язичники здійснювали різноманітні

обкурювання, очищення, жертвоприношення та інші магічні дії в надії і самим стати божественними. Ось чому і Ч. Вільямс пояснював походження ритуалу Танку саме з землі єгипетської: „But once,” he went on, „ – some say in Egypt long before the Pharaoh heard of Yussuf Ben-Yakoob, and some in Europe while the dreaming rabbis whispered in the walled ghetto over fables of unspeakable words, and some in the hidden covens of doctrine which the Church called witchcraft – once a dancer talked of the dance, not with words, but with images; once a mind knew it to the seventy-eighth degree of discovery, and not only knew it, but knew how it knew it, so beautifully in one secret corner the dance doubled and redoubled on itself.” [3, с.105]

Танок творить і руйнує, підтримує світовий порядок, в ньому, як і світі Толкіна, нема яскраво вираженого Бога (“God or gods or no gods, these things are, and they're meant and manifested thus. Call it God if you like, but it's better to call it the juggler and mean neither God nor no God.”), нема Диявола (“It is the unreasonable hate and malice which moves in us,”) [3, с.108], а керує гармонія і хаотична логіка, такий собі упорядкований „броунівський рух” фігур Танка. Зрозуміти траєкторія їх руху для Вільямса – це зрозуміти таємницю світобудови.

Вільямс вважав вершиною Танку поєднання карт Закоханих. Цей лейтмотив Великого танку притаманний творам і інших „Інклінгів”. Толкін використовує його для зберігання Заповідного краю Томом Бомбадилом та його дружиною: “Then Tom and Goldberry set the table; and the hobbits sat half in wonder and half in laughter: so fair was the grace of Goldberry and so merry and odd the caperings of Tom. Yet in some fashion they seemed to weave a single dance, neither hindering the other, in and out of the room, and round about the table...” [10, с.121], а також для зображення єдності природи та ельфів, їх взаємозалежності і жалю за втраченою благодаттю у найпрекраснішої з ельфів:

Her mantle glinted in the moon,
As on a hill-top high and far
She danced, and at her feet was strewn
A mist of silver quivering.
When winter passed, she came again,
And her song released the sudden spring,
Like rising lark, and falling rain,
And melting water bubbling.
He saw the elven-flowers spring

About her feet...[10, с.171]

В цьому, за свідченням біографа „Інклінгів” Г. Карпентера, проявляється одна із головних аксіом романтичної теології, або християнського романтизму – основою світобудови є безуявний („imageless”) [9] Бог-Отець – творець, який є поняттям абстрактним і який не втручається у своє творіння і Богиня-Мати, іманентна як сама природа і така ж різноманітна, тому їй поклоняються у різних іпостасях – як Марії, Ізиді, прекрасній Дамі куртуазної науки і т.д. Таким чином, пасивне сильне чоловіче начало і активне слабке жіноче відображаються у романах Вільямса та епопеї Толкіна.

Наскрізним для творчості „Інклінгів” є також мотив поклоніння вогню. Ритуал, в якому використовується вогонь з давніх-давен символізував процес руйнування, який переходив у процес творіння і далі по колу. Вогонь у ритуалах давніх народів також символізував очищення – очищення від злих сил, або очищення героя, або його підготовка до Шляху. Наприклад, чарівник Гендальф запалює коло дерев як охорону від нечисті („Володар перстенів” Дж.Р.Р. Толкіна); як повідомляє читачеві сам Гендальф: „I am a servant of the Secret Fire, wielder of the flame of Anor. You cannot pass. The dark fire will not avail you, flame of Udûn. Go back to the Shadow!” [10, с.307] поклоніння вогню може слугувати як Добру так і Злу. Головний неживий персонаж „Володаря перстенів” – Єдиний Перстень теж пов’язаний із стихією вогню через полум’я Ородруїна (Вогненної Гори) і навіть давнє заклинання, яке утримувало владу Перстеня над світом з’явилося носію Перстеня Фродо у вогні: „he now saw fine lines, finer than the finest pen-strokes, running along the ring, outside and inside: lines of fire that seemed to form the letters of a flowing script” [10, с.49]. Король-мандрівник Арагорн („Володар Перстенів”) чекав довгі роки, щоб виконати ритуал відновлення у Вогні меча, який був знищений у Вогні, що йому напророкували кілька століть до його народження:

From the ashes a fire shall be woken,
A light from the shadows shall spring;
Renewed shall be blade that was broken,
The crownless again shall be king. [10, с.153]

Лев Аслан творить ритуал очищення або повернення у „Хроніках Нарнії”, коли подихом Вогню повертає життя кам’яним статуям: „As soon as Aslan blew at the stone lion tiny golden spout ran along his white marble back. It became wider - it seemed as if the lion

was devoured by golden flames like paper can be by some fire. His back paws and the mane were still stone, but he gave a jolt and all bulky stone curls ripples with fire alive. The lion opened his big red mouth and yawned, giving out a warm breath.” [1, с.92] В цьому випадку вогонь – це ще й спосіб воскресіння.

Аналіз ритуально-обрядових мотивів в образах творчості дозволяє стверджувати, що „Інклінги” намагалися репрезентувати вічні мотиви історії, літератури та культури загалом у певному наборі символів, втілених ритуалами та обрядами народів світу. Варто відзначити, що ті ритуали, які стали невід’ємною частиною християнства переважали у творчості „ортодоксальних” представників гуртка – Льюїса та Толкіна. Міфопоетична модель світу, побудована Вільямсом увібрала ритуали та обряди притаманні азійським та африканським релігійним системам.

Цитована література

1. Льюїс К. С. Хроніки Нарнії. – Режим доступу: www.litportal.ru
2. Еліаде М. Священне і мирське. — М.: Изд-во МГУ, 1994. — С. 73.
3. Уільямс Ч. Старшіє Аркани. М., С.-Пб.: Terra Fantastica, 2002. — 268 с.
4. Фрээр Дж. Золота ветвь. — М.: Политиздат, 1980
5. Юнг К.-Г. Архетип і символ. М.: Ренессанс: 1991.
6. Юнг К.-Г. Исследование феноменологии самости. М.: Ренессанс: 1991. —Frye, Northrop. Anatomy of criticism, four essays. — Atheneum, New York, 1976, p. 382;
7. Kierkegaard S. Training in Christianity. London, 1944. — Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Nibur/26.php
8. Carpenter, H. (1979). The Inklings: C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Charles Williams and Their Friends. Harper Collins, 1979, p. 287;
9. Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings, Part I. Harper Collins, 1999, p. 371;
10. Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings, Part II. Harper Collins, 1999, p. 317;

Аннотация

В творчестве представителей группы христианских романтиков своеобразно объединены элементы разных мифологических систем, подано новое прочтение христианской мифологии, а также показаны еретические течения христианства. Анализ избранных произведений „Инклингов”, проведенный на основе труда Дж.Фрезера „Золотая ветвь”, позволил выделить такие основные ритуально-мифологические мотивы: 1) цикличность; 2) вечный танец; 3) огонь, что дает возможность утверждать, что „Инклинги” пытались репрезентировать вечные мотивы истории, литературы и культуры вообще в некотором наборе символов, олицетворенных ритуалами и обрядами народов мира.

Annotation

Christian Romantics' ("The Inklings") literary work peculiarly combines the elements of different mythological systems, presents a new understanding of the Christian mythology as well as of the heretical branches of Christianity. Analysis of the chosen literary works by "The Inklings", performed on the basis of J. Fraser "Golden Bough", allowed us to define the following main ritual-mythological motives: 1) cyclicity; 2) everlasting dance; 3) fire. This presupposes "The Inklings'" desire to represent the eternal motives of history, literature and culture altogether in a certain set of symbols, embodied by rituals and rites of the world's peoples.

УДК 82'06 – 2.091(045)

Лызлова С.М.

«ПРЕКРАСНЫЙ НОВЫЙ МИР» ЗА «99 ФРАНКОВ»

Проблема интертекстуальных форм и взаимодействий, различные аспекты которой широко освещались «постмодернистским» литературоведением [1-5], по-видимому, сохраняет свою актуальность и в сегодняшней, неопределенной ситуации after-postmodernism. Сфера теоретического осмысления традиционных видов межтекстовых элементов и связей непрерывно

расширяет свои границы, включая нетипичные проявления интертекстуальности в произведениях новейшей литературы. В плане изучения новых интертекстуальных отношений значительный интерес, на наш взгляд, представляет роман Ф.Бегбедера «99 франков» (2000 г.; с 2001г. называется «14,99 евро»).

Как известно, в западноевропейской литературе конца XX века складывается специфический тип творчества-игры, в основе которого субъективная интерпретация автором «всего-до-него-сказанного» (У.Эко). По наблюдениям О.Богуславской, современный художник обращается к классике преимущественно с целью перекодировки, чтобы продемонстрировать «обращаемость шедевра в образец массовой литературы» [3, с.163]. Появление таких пластичных и свободных, «игровых» жанровых вариаций по мотивам классических литературных произведений в полной мере отвечает потребностям дайджест-сознания постмодерной эпохи. Связь с предтекстом, объектом авторской игры, эксплицируется на различных уровнях побочного текста – аллюзийные названия (произведения и его частей), эпиграфы (общие и локальные), авторская жанрономинация и т. д.

Эпиграф к роману Ф.Бегбедера «99 франков» представляет собой развернутую цитату из нового предисловия к роману О.Хаксли «Прекрасный новый мир». В данном случае отсылкой к разъясняющему высказыванию автора сатирической антиутопии Ф.Бегбедер устанавливает интертекстуальные связи с предтекстом, что, в свою очередь, позволяет французскому писателю обозначить:

- общность темы эпиграфа и произведения – новые формы *тоталитаризма* и добровольного рабства;
- жанр классической антиутопии как объект авторской игры, результатом которой является создание современной жанровой модификации «*роман с рекламными паузами*»;
- рекламный / постмодернистский способ существования классики (или прецедентного текста в рекламе) – *редукция*.

Роман Ф.Бегбедера «99 франков» принято считать провокационным, эпатажным, его соотносят с «Generation „P”» В.Пелевина и литературной «чернухой», в контексте которой классическая сатира выглядит достаточно безобидной. Автор бестселлера-2000, будучи одним из самых востребованных рекламистов Франции, предпринимает попытку разоблачения «рекламного тоталитаризма» [6, с.25] посредством самой рекламы,

используя ее графические, стилистические, композиционные приемы и средства в художественном дискурсе. Более того, успешная подрывная работа («романчик против рекламы») ведется автором на территории противника («за счет рекламного агентства»).

На наш взгляд, в основе рекламного и постмодернистского типов творчества лежат общие иронически-игровые принципы, такие как «все годится» (non-selection), визуализация смысла (графическая неоднородность, фрагментарность текста) и «цеплялка» (ловушки для читателя / потребителя). Остановимся подробнее на некоторых рекламно-постмодернистских типологических схождениях.

Идея Ф.Бегбедера о всемогуществе (или тоталитаризме) рекламы воплощается уже в самом названии-ценнике книги, откровенно утилитарном и, казалось бы, бессодержательном. Однако, популярная рекламная уловка – 99 франков (14,99 евро) в качестве названия романа ассоциируется не столько с конкретным уцененным товаром, сколько с нашим миром «уцененных» нравственных категорий, безликих среднестатистических потребителей и товаров широкого потребления. Говоря о внеличностном, внеиндивидуальном характере современной рекламы, В.Елистратов справедливо указывает на возникновение своеобразного «комплекса дефицита личности» в сфере рекламы [7, с.67]. Как видим, создатели антиутопий (и в частности, О.Хаксли) в своих прогнозах относительно стандартизации мыслей и эмоций человека будущего оказались не так уж далеки от истины, хотя и не предполагали, какую роль призвана сыграть в процессе дегуманизации общественных отношений обычная реклама.

«Комплекс дефицита личности» отчетливо проявляется также и на композиционном уровне романа, названия глав которого образуют парадигму личных местоимений и, соответственно, различных форм повествования. Первая глава «Я» представляет собой исповедь главного героя Октава, рекламиста, «Повелителя Мира», нового «сына века». К тридцати трем годам Октав утратил способность воспринимать мир иначе, чем в рекламной проекции, через отношение к рекламе, отсюда – его убежденность в том, что все люди делятся на потребителей, «жалких рабов», и рекламистов, могущественных «слабоумных кретинов»; и что «все продается: любовь, искусство, планета Земля, вы, я» [6, с.17]; и что «человек – такой же товар, как и всё остальное, и у каждого из нас свой срок

годности» [6, с.18]. Этот мир рекламно-глянцевых симулякров так же отличается от природного, естественного существования, как и Мировое Государство от дикого заповедника в антиутопии О.Хаксли. При всех закономерных расхождениях в деталях, мы наблюдаем сущностное единство обоих искусственных миров – новый тоталитаризм предпочитает «не кулаками действовать, а на мозги воздействовать» [8, с.158].

После примитивной рекламной паузы вторая глава «Ты» продолжает тему рекламно-наркотической зависимости современного человека как одной из форм модернизированного тоталитаризма. При этом автор акцентирует внимание на сходном воздействии на сознание и рекламы, и кокаина – двух порочных увлечений Октава. Визуальный ряд очередного рекламного ролика, разделяющего вторую и третью главы романа, строится на игре двух значений слова «порошок» (моющее / наркотическое средство) в соответствии с логикой «черного юмора». В таком сотворенном Октавом мире, который все больше порабощает своего творца, уже не остается места для нормальных человеческих переживаний и чувств (счастье, дружба, любовь к Софи, ответственность за ребенка). Поэтому риторический вопрос героя «так почему же счастья нет?» подразумевает «рекламный» ответ: «счастье принадлежит Nestlé» [6, с.211]. Если у Хаксли стандартизированное сознание всего общества формируется «гипнопедическими пословицами» и обязательным для всех наркотиком сома, то у Бегбедера их функции сочетает вездесущий рекламный слоган («цеплялка»). Добавим, что «гипнопедические пословицы» в духе Хаксли и с той же целью также используются в романе «99 франков»; показательным в этом плане является эпизод с нововведениями в агентстве «Росс», среди которых постоянная трансляция песенки «Ты ОК, ты крутой, ты – что надо!» [6, с.305].

Полная утрата социальной ориентации Октава обнаруживает себя в Майами, в период съемок рекламного ролика «Мегрелет» (глава «Мы»). «Мы» – это авторы проекта утопии, фальшивого «рекламного рая» с обольстительной call-girl Тamarой в главной роли. Слово «фальшивый» – здесь ключевое: средиземноморский сад снимают во Флориде, пожухлый газон обрызгивают красящим раствором, лицо фирмы, производящей йогурты, воплощает call-girl, а удовольствие от йогурта является элементом актерской игры. Бесперывная жизнь-в-рекламе меняет отношение героев к любви,

красоте, истине, смерти. Например, самоубийство Марронье, директора рекламного агентства, воспринимается как естественный выход для рекламщика с «истекшим сроком годности». И жестокое, внешне немотивированное убийство престарелой миссис Уорд объясняется все той же рекламной установкой: жертва с точки зрения создателей рекламы выглядит как неходовой товар, как мумия, которая «была женщиной, но очень-очень давно, может, где-нибудь в ином мире» [6, с.279]. Характерно, что рекламное сознание Октава низводит смерть (и рекламщика Марронье, и потребителя миссис Уорд) до заурядного, хотя и прискорбного события, уступающего по значимости и ценности рекламной кампании йогурта. Перефразируя Хаксли, можно сказать так: рекламный «организм продолжает жить, несмотря на смену составляющих его клеток» [8, с.184]. Добровольный уход из жизни директора рекламного агентства не отменяет запланированных съемок ролика «Мегрелет», более того, результат творческих усилий Октава и Чарли превосходит все ожидания: эта реклама не для таких, как миссис Уорд, эта реклама против миссис Уорд. При этом автор романа доводит ситуацию до абсурда, до предела, демонстрируя обращаемость глянцевой утопии рекламы в антиутопию реальной действительности.

Следует уточнить, что Бегбедер создает новую версию антитоталитарной сатиры – *«роман с рекламными паузами»*, направленный против рекламного тоталитаризма, но так же не свободный от рекламы, как и заурядный продукт современных СМИ. Авторская метафора «реклама цепко, как спрут, завладела миром» [6, с.66] относится здесь не к отдаленному будущему вымышленного Мирового Государства, а к сегодняшнему дню с его вполне узнаваемыми европейскими реалиями. Иного мира, мира вне рекламы, для Октава уже не существует (Хаксли хотя бы оставляет призрачную надежду – заповедник-резервация в Нью-Мексико), убежать от рекламы – это значит «войти» в рекламный плакат и самому стать рекламой, т. е. уподобиться ее неизменно счастливым героям-стереотипам, стать как «Они» (название последней главы романа).

Находясь в одиночной камере, Октав по-прежнему неразрывно связан с рекламой о «Них». Во-первых, в камере ему позволено смотреть телевизор (а значит, и рекламу), во-вторых, воображаемый рай, или вожеленный мир без рекламы, герой создает как

очередной креативный проект по всем правилам рекламного творчества. Октав населяет свой собственный рай «мнимыми покойниками», знаменитыми героями светских хроник, которые предпочли тихое блаженство острова Призраков шумной славе и суете. Как и полагается в рекламном проспекте для туристов, Октав описывает преимущества отдыха на острове Призраков в Каймановом архипелаге – круглый год прекрасная погода, бунгало из палисандрового и тикового дерева, соседи-знаменитости, отсутствие телевидения, телефона, Интернета – с указанием стоимости услуг. Главное же достоинство острова Призраков – это полное отсутствие рекламы: «на пальмах нет логотипа «Сосо», на кокосовых орехах нет этикеток» [6, с.367]. Идеальный мир Октава просуществовал недолго; как оказалось, главным героям его последнего проекта – Патрику и Кэролайн – жизненно необходимы «посторонние раздражители, шумы, загрязнение окружающей среды, выхлопные газы» [6, с.387]. Патрик поэтому добровольно выбирает смерть как единственный выход из комфортной ловушки, но и в свой последний час он видит не события прошедшей жизни, а видеоряд рекламных титров с приглашением в финале: «Добро пожаловать в прекрасный новый мир».

Подводя итоги, отметим, что, создавая антирекламный роман, Ф.Бегбедер использует средства и приемы рекламного творчества: акцентирует утилитарный аспект произведения литературы (роман за 99 франков), осуществляет «редукцию» антиутопии О.Хаксли «Прекрасный новый мир» до рекламного титра «Добро пожаловать в прекрасный новый мир» (конечное предложение текста романа), моделирует непрерывную рекламную коммуникацию («роман с рекламными паузами»).

Цитированная литература

1. Арнольд И. Проблемы интертекстуальности // Вестник Санкт-Петербургского ун-та. Сер.2. История, языкознание, литературоведение. – 1992. – Вып.4.
2. Арнольд И., Дьяконова Н. Авторский комментарий в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. – 1985. – Том 44, № 5.
3. Богуславская О. Римейки как «зеркало» литературного процесса // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. – 2003. – № 5.

4. Фатеева Н. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Изв. РАН. Сер. литературы и языка. – 1998. – Том 57, № 5.
5. Циглер. Литературные заимствования в постмодернистской прозе Великобритании (Дж. Фаулз, Э. Берджесс, А. Картер, А.С. Байатт): Автореф. дисс... канд. филол. наук: 10.01.05 / Минск. Гос. Лингв. ун-т. – Минск, 1999.
6. Бегбедер Ф. 99 франков: Роман/ Пер. с франц. И. Волевич. – М., 2008.
7. Елистратов В. О «медиевизме» современной рекламы // Вестник Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2004. – № 1.
8. Хаксли О. О дивный новый мир: Роман/ Пер. с англ. О. Сороки // Антиутопии XX века. – М., 1989.

Анотація

У статті розглядаються інтертекстуальні зв'язки романів Ф. Бегбедера „99 франків” і О.Хакслі „Прекрасний новий світ”. Визначаються спільні риси рекламної та постмодерністської творчості, зокрема рекламно/ постмодерністські способи перекодування класичного твору, а також особливості сучасної модифікації антиутопії – „роману з рекламними паузами”.

Annotation

The article deals with the intertextual connections of F. Beigbeder's novel "99 francs" and Aldous Huxley's "The beautiful new world". Common features of postmodern works and advertising texts are defined. The author examines the ways of postmodern/ promotional re-coding of classic text and the peculiarities of present-day modification of anti-utopia – "the novel with advertising spots".

МИФ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ В КОНТЕКСТЕ АВТОРСКОГО МИФОТВОРЧЕСТВА РОДЖЕРА УОТЕРСА

Музыкальная контркультура – феномен, получивший развитие в рамках общего контркультурного движения Запада 60-70-х гг. XX в. Одним из двигателей данного процесса по праву считается нигилизм, который, однако, не сводится к нигилизму абсолютному. От упрощенного отрицания ценностных ориентиров, моральных норм и стереотипов современного им «общества домохозяек» и порожденной этим социумом массовости, пошлости, примитивности в искусстве [1, с.31], ведущие рок-музыканты и рок-поэты приходят к построению собственной системы ценностей, включающей такие константы, как знаменитое “all you need is love” [2], стремление к взаимопониманию, свобода личности и т.д. Во времена заката «лета любви» [3] и усугубления противоречий между восточной и западной цивилизацией, по-детски наивные представления о любви как глобальной панацее от всех бед все чаще сменяются либо пессимизмом, граничащим с антиутопичностью, либо более глубоким осмыслением мира, возникновением новых, комплексных представлений о человеке, как в психологическом, так и в социальном планах.

Обращение к теме войны, весьма распространенное в западной рок-поэзии, характеризуется двумя, на первый взгляд, противоречивыми тенденциями: развенчиванием мифов и мифотворчеством, чаще – воссозданием и творческим переосмыслением мифов, уже созданных в рамках военного дискурса. Следует отметить, что постмодернистская концепция мира как единого текста культуры во многом изменила восприятие истории, послужив мощным толчком для целой лавины мифов, сосуществующих с исторически достоверной информацией о том или ином военном конфликте. Игра с «памятью», упор не на реконструкцию исторических событий, а на их осмысление, не всегда ограничивающееся строго научным дискурсом [4], стали дискуссионным вопросом методологии исторических исследований конца XX в., являясь закономерным развитием тенденций, зародившихся еще в 60-70-е годы. Текстуальность истории и

самого исторического процесса, рассматриваемого как сравнения текстов с текстами [4], приводят к тому, что восприятие истории становится контекстуальным: художественная литература, живопись, кинематограф оперируют не столько фактами, сколько интерпретациями, преломляя объективное сквозь парадигму жанра и индивидуальное авторское восприятие. Зачастую информация об исторических событиях поступает к реципиенту именно этим способом, что делает очевидной актуальность изучения авторской интерпретации военной тематики в контексте мифотворчества.

Для создания собственной концепции восприятия войны рок-поэты пользуются методами, подобными тем, которые были применены при создании «программных» основ самой контркультуры. Отрицание пропагандистских, политизированных, идеологизированных и обывательских мифов «компенсируется» обращением к таким вечным образам, как образ неизвестного солдата, в чем проявляется типичная для суб- и контркультур выборочность присвоения духовных ценностей господствующей культуры [5, с.153-157]. Данный образ является одним из ключевых для поэзии Роджера Уотерса [6], с 1967 по 1983 г. автора текстов композиций легендарной британской рок-группы “Pink Floyd” [7] – коллектива, ставшего одним из лидеров «альтернативной» сцены конца 60-тых гг., а в будущем – одной из наиболее известных рок-групп мира. Концептуальные альбомы “Pink Floyd” получили всемирную известность во многом благодаря тому, что музыкальные композиции в рамках альбома были объединены единой тематикой, сквозными мотивами, как на музыкальном, так и на словесном уровне. Немалую роль сыграло и то, что рок-поэзия Роджера Уотерса была и остается исторически чувствительной, социально ориентированной: в ней в драматическом либо сатирическом ключе отражены не только важнейшие мировые события и видные политические персоналии, но и сам «дух времени», переплетение индивидуальности и всеобщности на срезе эпохи.

Литература, посвященная творчеству “Pink Floyd” [3; 8-11], в основном, концентрируется на реконструкции истории группы и анализе композиций с точки зрения музыкального искусства. Отдельные публикации всецело посвящены технической стороне звукозаписи и исполнения [12]. Крупные публикации также содержат анализ поэтических текстов с позиций интертекстуальности. Биографический метод и метод

фрейдистского психоанализа применены в подробном исследовании поэтического материала альбома *The Wall* [13], однако индивидуальное мифотворчество Уотерса пока не оказывалось в фокусе научного интереса. Целью данного исследования является выявление особенностей авторского мифотворчества Роджера Уотерса на примере мифа о неизвестном солдате. Анализ поэзии Уотерса под новым углом зрения позволит не только внести вклад в создание комплексного представления о творчестве группы “Pink Floyd”, чьи идеи разделяют миллионы поклонников как в западном мире, так и на территории бывшего СССР, но и проследить особенности авторской мифологизации истории в контексте эпохи постмодернизма.

Военную тематику можно назвать одной из определяющих в творчестве Роджера Уотерса, начиная с ранних композиций (*Corporal Clegg, 1968*) [14]. Данная тема выдвигается на передний план в наиболее признанном альбоме группы, *The Wall (1979)*, а также в сольных работах Уотерса *Radio K.A.O.S. (1987)* и *Amused to Death (1992)*. В альбоме *The Final Cut (1983)* тема войны является главной смыслоопределяющей константой. Поэзия Роджера Уотерса реферирует к таким конфликтам, как Вторая мировая война [15], война за Фолклендские острова [16], две военных кампании в Ираке [17; 18], война в Югославии [19]. В освещении данных событий ключевую роль играют мифологизированный образ неизвестного солдата (коррелирующий с образом отца Уотерса, погибшего в 1944 году в Италии [8]), а также собирательный образ командования, как военного, так и политического.

Роджер Уотерс достигает высокого уровня универсализации своих концепций. В его произведениях действуют не просто персонажи-типы, персонажи-маски: создание мифопоэтического хронотопа достигается своеобразным «монтажом» словесной киноленты событий, происходящих в разных десятилетиях XX в. Их столкновение обуславливает взаимопроникновение, в конечном счете – тождество.

Исчерпывающей иллюстрацией данных техник является композиция *Southampton Dock*. Док города Саутгемптон – место отплытия военных кораблей Великобритании, направленных на разрешение военного конфликта с Аргентиной за право обладания Фолклендскими островами (1982 г.) [8]. Его упоминание

содержится в метатекстовом элементе – заголовке, однако и сам док становится своеобразным интертекстуальным символом, разрывающим линейное течение времени и соединяющим две войны, фолклендский конфликт и Вторую мировую, через символ-двойник – лондонский Кенотаф, памятник павшим солдатам.

Для поэзии Роджера Уотерса характерен безлично-универсальный образ Солдата, что подчеркивается специфическим набором языковых средств выражения. В композиции *Southampton Dock* автор использует местоимение “they” (они), через него определяя Солдата как собирательный образ, общность, лишенную индивидуальных проявлений, как, например, речь или улыбка: *and no one spoke, and no one smiled (все молчали, никто не улыбался)*. Наряду с “they” в тексте композиции употребляется определение “the boys” (парни, юноши). В других композициях Роджер Уотерс прибегает к синонимичным собирательным наименованиям: *other ranks (низшие по званию)* в *When the Tigers Broke Free*; *front rank (первый ряд атакующих)* в *Us and Them*; *the few ** (немногие) в *Two Suns in the Sunset*.

Композиция *Southampton Dock* представляет Солдата выжившего, вернувшегося домой. Его возвращение подкреплено мотивами ритуального прощания с оружием, почтения памяти жертв, священной печали о потере части общности: *Gathered at the cenotaph, / All agreed with hand on heart / to sheath the sacrificial knives ** (собравшись у Кенотафа, / все согласились, положила руку на сердце / спрятать в ножны жертвенные клинки). Элементы ритуального жертвоприношения, подчеркивание роли Солдата как гаранта мира на земле, выстраивают смысловую парадигму «жертва-палач»: Солдат, отбирающий жизнь противника, но становящийся жертвой собственного командования и его антигуманных, порой абсурдных решений. Солдат Уотерса выступает воплощением сил добра: его священный дух воскрешается в новых поколениях, обреченных на повторение исторических ошибок. Юноши восьмидесятых (*the boys*) отправляются на новую войну, с пугающей точностью повторяя

* В подаче поэтических текстов Роджера Уотерса, как на любительских сайтах, так и на официальных приложениях к пластинкам и компакт-дискам, встречаются ошибки, опечатки и разночтения. Это касается и написания с заглавной либо прописной буквы, иногда основанного на игре слов. В концертных исполнениях тексты композиций могут варьироваться.

* Мы склоняемся к варианту, предложенному в официальном буклете альбома переиздания 1994 г., в то время как интернет-ресурсы предлагают следующую версию строки: *All agreed with the hand on heart*

«снихождение в ад», осуществленное их отцами. Узловыми точками мифопоэтического пространства становятся док, море, палуба корабля, чужая земля (Фолклендские острова восьмидесятых и перешеек Анцио в Италии 1944 г.). Анонимность Солдата становится ключом к подобной всеохватности и универсальности.

Остро-социальная направленность поэзии Роджера Уотерса обосновывает необходимость включения Солдата в ряд социальных отношений. Прием противопоставления, в целом характерный для творчества автора, позволяет обозначить две основные группировки персонажей, участвующих в конструировании данного мифа. К первой, позитивной, группе относятся архетипные образы Жены/Матери и Сына/Детей. Вторая, негативная, группа представлена мифологизированными образами анонимного Командования и конкретных исторических личностей, ответственных за гибель солдат.

Солдатская жена/мать присутствует в композиции *Southampton Dock: she stands upon Southampton Dock / with her handkerchief* (она стоит у саутгемптонского дока / с платочком). Поэзия Уотерса характеризуется ярко выраженной архетипичностью: сквозные образы Матери и Отца пронизывают наиболее лиричные его произведения. Женщина, провожающая солдата на войну, – персонаж вне временного контекста, одновременно присутствующий как в 1982 г., так и в далеких сороковых: *she bravely waves the boys goodbye again* (она вновь отважно машет юношам на прощание). Следует отметить, что образ Матери получает в творчестве Роджера Уотерса довольно неоднозначное воплощение: чем явственнее проступает в тексте композиции лирическое «я» автора, тем дальше он отступает от позитивной архетипичности, акцентируя внимание на таких негативных чертах Матери, как, например, отказ в свободе личности и – как следствие – попытка нарушить естественный ход времени, вернуть взрослого Сына в его детские годы, что обуславливает буквальное, физическое воплощение метафорического возврата к детству в рамках межжанрового, надмузыкального образования – альбома *The Wall* и одноименного культового фильма Алана Паркера [20; 21].

В военной лирике Уотерса образ Матери сохраняет положительную окраску. В рамках альбома *The Final Cut*, к которому относится композиция *Southampton Dock*, мотив

ожидания синонимичен мотиву увядания, характерному «клише» мифологических сюжетов. Композиция *The Gunner's Dream*, в которой Солдат имперсонализирован в образе артиллериста, содержит образ Матери, чья скорбь по сыну, умирающему в уголке безымянного поля, отражена с помощью ярких внешних деталей: *And the silver in her hair shines in the cold November air... / You take her frail hand / And hold on to the dream (И серебро в ее волосах блестит холодным ноябрьским днем... / Ты берешь ее хрупкую руку / И цепляешься за мечту)*. Сын в военной поэзии Роджера Уотерса – чаще всего лирическое «я», проявление индивидуальности автора, чей отец трагически погиб на войне. Отследить данный образ сложнее еще и потому, что две композиции, в которых он наиболее ярко выражен (*When the Tigers Broke Free* и *Another Brick in the Wall Pt.1*) относятся к альбому *The Wall*, первая по творческому замыслу, вторая непосредственно. В рамках данного альбома Сын является одной из «ипостасей» комплексного, многоуровневого образа Пинка, что делает малоэффективным его анализ вне данного контекста. В целом можно сказать, что потеря Сыном Отца – интимная, индивидуализированная трагедия, которая очень остро переживается мальчиком и порой приобретает черты воинственного, инфантильного эгоизма: *There was frost in the ground / When the Tigers broke free / And no-one survived / From the Royal Fusiliers Company C... / And that's how the High Command took my Daddy from me* * (Земля была замерзшей, / Когда «Тигры» вырвались на свободу / И никто не выжил / Из Королевских Стрелков, рота «С»... / Вот как Верховное Командование отобрало у меня папу). В композиции *Another Brick in the Wall Pt.1* отчаяние от потери отца заставляет мальчика открыто упрекать его в том, что он не вернулся с войны: *Daddy's flown across the ocean / Leaving just a memory... / Daddy, what else did you leave for me? Daddy, what d'ya leave behind for me? (Папа улетел за океан / Оставив лишь память... / Папа, что еще ты оставил мне? / Папа, что ты оставил мне после себя?/*

Композиция *The Gunner's Dream* позволяет выделить еще один компонент, немаловажный для раскрытия образа Солдата: героизм, в понимании Уотерса, неотделим от мотивов смерти, гибели. Игра, построенная на многозначности слова *dream* (мечта, сон), подводит к

* Возможная игра слов: *the tigers* как «тигры», животные, и *the Tigers* как «Тигрь», модель немецкого тяжелого танка времен Второй мировой войны.

осознанию трагедии индивидуального, попадающего во враждебную коллективную среду, к столкновению «культурного героя», узнавшего цену жизни и смерти, с обществом обывателей, живущих другими мифами и ценностями. В произведениях Роджера Уотерса граница между сном и реальностью часто стирается физически, приводя к воплощению в действительности мыслей, страхов, образов лирического героя. Возможно, по этой причине автор доверяет «спящему» человеку произнести монолог, являющийся программным, вербально выразить «послевоенную мечту», реквиемом по которой Уотерс называет весь альбом *The Final Cut*.

Солдат не может быть принят «мирным», обывательским обществом после возвращения на родину и не должен быть им принят. Мечтам о простых человеческих радостях, об искоренении насилия, о законе и порядке, противопоставлен символический ответ-насмешка в композиции *Not Now John*, где становится очевидно, что окружение Солдата заботят лишь промышленное соперничество с Японией, второсортные телешоу, бары – и новые «точки опоры» для агрессии, с легкостью варьирующиеся от русских до шведов. Выживший Солдат по-прежнему лишен имени и индивидуальности, но по другой причине: его жизненный опыт и убеждения оказываются не нужными социуму, чье внимание полностью поглощено фантомными угрозами и моральной деградацией.

Миф о неизвестном солдате в поэзии Роджера Уотерса невозможен без оппозиции «солдат-командование», в которой последнее выступает в роли неизменного антагониста. Для поэтических текстов Уотерса характерна автономность Командования, непреодолимый пространственный разрыв между ним и Солдатом. Подобно персонажам романа Франца Кафки «Замок» [22], никогда не покидающим собственных кабинетов по разные стороны коридора, Командование Уотерса никогда не присутствует на поле битвы или вблизи него. В *Us and Them* военный офицер, чьим именем-ярлыком становится безликое *the general* («генерал»), сидит в штабе и управляет не солдатами, но линиями на карте, отчужденный от массовой гибели: *“Forward!” he cried from the rear / and the first rank died / And the general sat, and the lines on the map / moved from side to side* * («Вперед!» – крикнул

* Согласно “National Geographic Style Manual”, военные звания пишутся с заглавной буквы перед полным именем, без него они употребляются с прописной: *the general* (в отличие от *the General* в интернет-версии).

он из тыла / и первые ряды пали / Генерал сидел и линии на карте / двигались из стороны в сторону). Оппозиция *rear – first rank* подчеркивает противопоставление Командования Солдату в контексте парадигмы мифа. В композиции *When the Tigers Broke Free* деятельность генералов ограничивается раздачей благодарностей, в то время как солдаты ценой *a few hundred ordinary lives* (пары сотен простых жизней) одерживают недолгую, никому не нужную локальную победу: *And the generals gave thanks as the other ranks / held back the enemy tanks for a while* ** (и генералы раздавали благодарности, когда низшие по званию / ненадолго задержали вражеские танки).

В более поздней поэзии, относящейся к началу девяностых и периоду американо-иракского конфликта [17], пространственный разрыв между командирами и их жертвами, в роли которых все чаще выступает мирное население, достигает трагических гротескных масштабов: *Just love those laser guided bombs / They're really great for righting wrongs / You hit the target and win the game / From bars 3,000 miles away* (Обожаю эти бомбы с лазерной наводкой / Они просто прекрасны для исправления ошибок / Ты попадаешь в цель и выигрываешь игру / Из баров с расстояния в 3000 миль). Само название данной композиции – *The Bravery of Being Out of Range* – пронизано горькой иронией и свидетельствует о трусости Командования и сторонников «военных игр». «Смелость быть вне зоны поражения» ведет к псевдогероическим действиям армии: *We zap and maim (...) we gain terrain with the bravery of being out of range* (Мы побеждаем и калечим (...) мы захватываем территории со смелостью быть вне зоны поражения).

Персонализация Командования – в основном политических лидеров, – обуславливается потребностью их дегероизации, развенчивания газетно-телевизионных мифов об их исключительности, позитивности, народности. Безапелляционная негативность мифа в поэзии Уотерса достигается с помощью как сатирического осмеяния, так и прямых обращений, обвинений, угроз. Важность слова как средства создания современного мифа, во многом исчерпывающего его фактическое содержание, была отмечена автором в композиции *Us and Them* при помощи образа-метафоры человека, несущего транспарант: *Haven't you heard, it's*

** Опечатка в интернет-версии: *held be* вместо *held back* (задержали, остановили).

the battle of words / The poster bearer cried * (*Разве ты не слышал? Это битва слов / Крикнул человек, несущий транспарант*). Релевантными в современной информационной среде становятся не факты и не реальные действия, но слова, визуальные образы, формирующие общественное мнение и являющиеся эмоционально маркированными: *wily Japanese, Russian bear* (*коварные японцы, «русский медведь»* – *Not Now John*) как пример националистической пропаганды и *kind old King George* (*старый добрый король Георг – When the Tigers Broke Free*), клише, которое используется Уотерсом в саркастическом ключе. Неудивительно, что автор избирает слово как средство борьбы за дегероизацию политиков, по его мнению, ответственных не только за локальные военные конфликты, но и за уничтожение послевоенной Мечты, за бесконечное перевоплощение зла, которое, в его понимании, рано или поздно приведет к эсхатологической катастрофе – такой, как ядерный взрыв, описанный в композиции *Two Suns in the Sunset*.

Словесные портреты фигур политического олимпа, современных Роджеру Уотерсу, саркастичны и бескомпромиссны. Центральным дегероизированным образом в его творчестве можно считать Маргарет Тэтчер, премьер-министра Великобритании с 1979 по 1990 гг. [23]. Одно из первых завуалированных упоминаний Тэтчер встречается в композиции *Pigs (Three Different Ones)* 1977 года: популярная трактовка [10; 24-26] настаивает, что аллюзии, содержащиеся во втором куплете композиции указывают именно на нее, в то время лидера парламентской оппозиции, что косвенно напоминает стилистическую окраску последующих текстов Уотерса, посвященных Тэтчер. Уотерс описывает будущего премьер-министра как *old hag* (*старая ведьма*): *You like the feel of steel... / And good fun with a hand gun* (*Тебе нравится чувствовать сталь... / Баловаться с оружием*). Авторская ремарка в конце куплета может служить прекрасным выражением уотерсовской концепции данного образа: *You're nearly a laugh / But you're really a cry* (*Над тобой почти что можно посмеяться / Но на самом деле нужно плакать*).

Образ Тэтчер непосредственно связан с оценкой Уотерсом власти как таковой: “ожившая” метафора “взять власть в свои руки” реализована в игре слов, присутствующей в тексте композиции *Get Your Filthy Hands Off My Desert* (*Убери свои грязные руки от моей пустыни*): *And Maggie / Over lunch one day /*

* Опечатка в интернет-версии: *post bearer* вместо *poster bearer*.

*Took a cruiser with all hands (А Мэгги / однажды за ленчем / Взяла в руки крейсер [либо: Взяла крейсер со всей командой]). Судьба Солдата, отправляющего на этом судне на войну за Фолклендские острова, в буквальном смысле оказывается в руках Тэтчер. Абсурдность военного столкновения за пустынный остров с населением в несколько сотен человек подчеркнута как в самом названии композиции, так и в последовательном перечислении исторических событий, предшествовавших решению Мэгги: *Brezhnev took Afghanistan / Begin took Beirut (Брежнев взял Афганистан, / Бегин взял Бейрут)*. Уотерс интерпретирует эти события как лишённые смысла упражнения во всевластии, доказывая, что Мэгги с ее амбициями не могла остаться в стороне от столь “героических” завоеваний.*

Потребность к обезличиванию, приравниванию, обобщению, характерная для поэзии Роджера Уотерса, проявляется и в случае с Маргарет Тэтчер. Индивидуальность представляет опасность для всеобъемлющей негативности мифа о Командовании: доля человечности, присущая многим “монстрам” истории, может создать о них неверное впечатление, отвлечь от того, чего добивается автор, – открытого признания их вины. Психологизм Уотерса неразрывно связан с универсализмом: вскрывая негативные черты одного политического лидера, он продлевает их до непосредственного соприкосновения с другой подобной личностью. Ярким примером могут служить как композиция *Get Your Filthy Hands Off My Desert*, в которой центральным образом выступает Тэтчер, так и более поздняя *Leaving Beirut (2004)*, где новые лидеры, Джордж и Тони, позиционируются как “великие полководцы”, геополитические соучастники в проведении бомбардировок на Ближнем Востоке, жертвами которых становятся ни в чем не повинные мирные жители.

Одной из главных особенностей мифотворчества Роджера Уотерса является то, что он не только творит или развенчивает мифы, но и отслеживает технологии их создания. Очень часто негативный миф создается непосредственно в контексте произведений автора: обыватель Уотерса давно уже мыслит газетными заголовками и цитатами из новостей и телешоу, что подчеркивается звуковым оформлением многих композиций (отрывками из выступлений мировых лидеров, голосами радио-диджеев и ведущих телешоу, эпизодами из фильмов). В более поздних работах автора роль

телевидения возрастает до масштабов пандемии. Оно становится “кривым зеркалом”, соединяющим пространственные узлы: пустыню, район реальных боевых действий, и бары, дома обывателей, традиционно изолированные до такой степени, что непосредственное восприятие реальности становится невозможным. Обыватели обречены воспринимать преломленные лучи, которые проходят сквозь фильтры “мифотворцев”.

Современная война превращается в телепостновку, развлекательное шоу. В композиции *The Bravery of Being Out of Range* зона военных действий прямо называется “*desert stage*” (*сцена в пустыне*). Отчет о субмарине, атакующей нефтяную вышку на Ближнем Востоке (*Perfect Sense Pt.2*), ведется в форме диалога спортивных комментаторов с Мемориального стадиона, употребляющих характерные фразы: *a sensational matchup* (*сенсационный матч*), *the players* (*игроки*), *now back to the game* (*а теперь вернемся к игре*). С утратой реальности утрачивается и сама цель войны: если отцы Уотерса и людей его поколения знали, за что и против кого они сражались (*when we all knew what they were fighting for – Leaving Beirut*), то военные конфликты, последовавшие за Второй мировой, превращаются в абсурдный гротеск, вместе с которым девальвируется и героический образ Солдата. “Парни” начала девяностых, посланные на Ближний Восток, напоминают традиционный для рок-поэзии образ американского солдата во Вьетнаме [27]: *I saw the front line boys popping their pills / Sick of the mess they find on their desert stage* (*Я увидел парней с передовой, глотающих таблетки, / Которым осточертела та дрянь на их сцене в пустыне*).

Воздействие мифа губительно, но в рамках концепции Роджера Уотерса оно обратимо. Из героев мифа Командование постепенно превращается в собственно миф в ином значении этого слова – подделку, фикцию. Автор отказывает военачальникам и политикам в какой бы то ни было связи с реальностью, что находит отражение в тексте композиции *The Fletcher Memorial Home*. Уотерс предлагает собрать всех *incurable tyrants and kings* (*неизлечимых тиранов и королей*) в психбольнице под названием “Fletcher Memorial Home” (букв. “Дом памяти Флэтчера”, погибшего отца Роджера Уотерса): *And they can appear to themselves every day / on closed circuit TV / to make sure they're still real / It's the only connection they feel* (*Они могут каждый день выступать друг перед*

другом / По внутренней телевизионной сети, / Чтобы убедиться, что они еще существуют / Это единственная связь, которую они ощущают). Изолированность, мифичность Командования достигает предела, разрешаясь в финальные строки: *Now the final solution can be applied* (Теперь “окончательное решение” может быть применено). Уотерс использует аллюзию на “окончательное решение” еврейского вопроса фашистами [28, с. 106-107] для того, чтобы бескомпромиссно покончить с мифом о тех, кто привык играть с чужими жизнями и смертями.

Искреннее намерение вернуть людей к реальности, преодолеть пространственный разрыв, дискредитировать “смелость быть вне зоны поражения”, находит выражение в гневном упреке Уотерса всему мировому сообществу в композиции *Leaving Beirut: Are these the people that we should bomb? / Are we so sure they mean us harm?* (Неужели это те люди, которых мы должны бомбить? / Неужели мы так уверены, что они хотят нам зла?) Атакуя социальный миф о террористической угрозе Америке со стороны арабских террористов [29], Уотерс сталкивает два пласта сознания, две интерпретации реальности, которые невозможно привести к общей точке. С одной стороны, это пилот, воспринимающий наземные объекты как безликие цели для запуска ракет; с другой, это мирные жители, ставшие пушечным мясом в погоне за “великими” целями: *Every time a smart bomb does its sums and gets it wrong / Someone else's child dies and equities in defence rise* (Каждый раз, когда “умная бомба” производит расчеты и ошибается в них, / Чей-то ребенок умирает и повышается курс акций Минобороны). Сатира Уотерса бескомпромиссна, порой откровенно жестока, но, говоря словами героя композиции *The Hero's Return, Though they never fathom it behind my / sarcasm desperate memories lie* (И хотя они никогда не докапаются до этого, за моим / сарказмом скрыто отчаяние воспоминаний). Печальный конец, “предсказанный” Уотерсом в композиции *Amused to Death* (Доразвлекавшиеся до смерти), когда “величайшее” шоу на Земле (купля-продажа) оканчивается гибелью человечества, чьи тени, сгруппировавшиеся перед телевизорами, находят инопланетные антропологи, возможно избежать с помощью принятия ценностных установок, неразрывно связанных с уотерсовским мифом о Солдате, однажды спасшем планету силой оружия, но не сумевшем сделать это во второй раз, не защитившем «послевоенную Мечту».

Исследование особенностей авторского мифотворчества Роджера Уотерса наглядно иллюстрирует важность мифологизированного образа неизвестного солдата в контексте его поэзии. Обезличивание как ключ к универсализации и параллелизм в моделях построения мифопоэтического пространства театра боевых действий обеспечивают смысловую всеохватность на фоне реальных исторических событий. Солдат Уотерса является субъектом оппозиции “солдат – командование”, в которой последнее выступает либо безликим антагонистом, либо принимает образы конкретных политических деятелей различных стран и эпох. Роджер Уотерс предпринимает не только попытки мифологизации положительных образов и демифологизации отрицательных, но и реконструирует сам механизм создания современных мифов, ключевую роль в котором играют средства массовой информации, превратившиеся в средства массового обмана. Утверждая собственную систему ценностей, автор делает неизвестного солдата носителем гуманистических идей, которые, несмотря на их крах в обществе потребителей, нуждаются в озвучивании и возрождении.

Цитированная литература

1. Понятийный словарь по культурологии / Сост. Н.А. Ороев, Е.В. Папченко. – Таганрог, 2005.
2. All You Need Is Love (Lennon/McCartney). // Режим доступа: http://www.stevesbeatles.com/songs/all_you_need_is_love.asp.
3. Е. Бычков. Легенды рока: Пинк Флойд. // Режим доступа: http://pink-floyd.ru/articles/books/bychkov/02_summer_of_love_1.html
4. Цит. по: Анкерсмит Ф.Р. Историография и постмодернизм // Современные методы преподавания новейшей истории. – М., 1996. – С.157-158.
5. Гуревич П.С. Культурология. – М., 1999.
6. Official Roger Waters Site. – // Режим доступа: <http://www.roger-waters.com>.
7. Pink Floyd – Official Site. // Режим доступа: <http://www.pinkfloyd.co.uk/home.php>.

8. Э. Маббет. Полный путеводитель по музыке «Пинк Флойд». – М.: Изд-во «Локид», 1997. // Режим доступа: <http://pink-floyd.ru/articles/books/mabbett>.
9. Н. Шэффнер. Блюдец, полное чудес // Режим доступа: <http://pink-floyd.ru/articles/books/schaffner>.
10. В. Слобжин, С. Климовицкий, С. Ситников. Pink Floyd: Архитекторы звука.// Режим доступа: <http://pink-floyd.ru/articles/books/arhitektor>.
11. N. Mason. Inside Out: A Personal History of Pink Floyd // Режим доступа: <http://www.pinkfloyd.co.uk/insideOut>.
12. Ph. Taylor. The Black Strat: A History Of David Gilmour's Black Fender Stratocaster. // Режим доступа: http://www.theblackstrat.com/The_Black_Strat-home...html.
13. A Complete Analysis of Pink Floyd's "The Wall"// Режим доступа: <http://www.thewallanalysis.com/Intro.html>.
14. Тексты композиций, здесь и далее, взяты с сайта Pink-Floyd.ru. // Режим доступа: <http://pink-floyd.ru/albums>.
15. История второй мировой войны 1939-1945 гг. (в 12 томах). – М.: Воениздат, 1973-82.
16. The Falklands Conflict. // Режим доступа: <http://www.falklandswar.org.uk>.
17. Persian Gulf War // "Persian Gulf War," Microsoft® Encarta® Online Encyclopedia 2008 <http://encarta.msn.com> © 1997-2008 Microsoft Corporation. All Rights Reserved.
18. U.S.-Iraq War // "U.S.-Iraq War," Microsoft® Encarta® Online Encyclopedia 2008 <http://encarta.msn.com> © 1997-2008 Microsoft Corporation. All Rights Reserved.
19. Wars of Yugoslav Succession // "Wars of Yugoslav Succession," Microsoft® Encarta® Online Encyclopedia 2008 <http://encarta.msn.com> © 1997-2008 Microsoft Corporation. All Rights Reserved.
20. Pink Floyd The Wall (1982). // Режим доступа: <http://www.imdb.com/title/tt0084503>.
21. The Wall Screenplay by R. Waters. – // Режим доступа: <http://www.pinkfloydz.com/wallscreenplay.htm>.
22. Франц Кафка. Замок. – М.: АСТ, 2008. – 352 с.
23. Margaret Thatcher. // Режим доступа: http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/thatcher_margaret.shtml.

24. M. DeGagne. Pigs (Three Different Ones): Song Review. // Режим доступа:
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:kzfpzxldldhe>.
25. J.Deeth. Punk Floyd; Reinterpreting 1977's Animals. // Режим доступа: <http://jdeeth.blogspot.com/2009/01/pink-floyd-animals-as-punk-rock.html>.
26. Analysis of "Animals" // Режим доступа: – <http://www.echeat.com/essay.php?t=32491>.
27. J.W. Anderson. Vietnam Era Anti War Music // Режим доступа: <http://www.jwsrockgarden.com/jw02vvaw.htm>.
28. D. Welsh. The Third Reich Politics and Propaganda. Second Edition. – London – New York: Routledge, 2002. – 246 p.
29. Три міфа об американском величии. // Режим доступа: <http://www.intertrends.ru/tenth/015.htm>

Анотація

У статті аналізуються особливості міфотворчості Роджера Уотерса в його поетичних творах на прикладі образу невідомого солдата, простежуються особливості постмодерністського сприйняття історії.

Annotation

The article focuses upon the specific features of Roger Waters' myth-making in his poetic works on the material of the image of the unknown soldier, traces the specifics of the postmodern perception of history.

РАЗДЕЛ 3. РЕЦЕНЗИИ

Марченко Т.М.

ЖИЗНЬ, ОТРАЖЁННАЯ В ПИСЬМАХ

Фризман Л.Г. Это было жизнь тому назад... - Харьков: Новое слово, 2008. – 340 с.

В начале нынешнего года в Харькове вышла книга Леонида Генриховича Фризмана «Это было жизнь тому назад...», о своеобразии, уникальности которой свидетельствует её подзаголовок – «Над страницами полученных писем». В наш компьютерный век обмен письмами всё больше утрачивает признаки высокого искусства общения, литературного мастерства, стремительно исчезает ощущение незримой духовной связи с друзьями, единомышленниками, которое приносили строчки, написанные на тетрадном листе и пришедшие издали в измятом конверте. Редка сегодня и потребность хранить полученные письма, время от времени перечитывая, вспоминая, возвращаясь к событиям, прожитым «жизнь тому назад»...

Леонид Генрихович Фризман этой важной потребности не утратил, он в деталях помнит обстоятельства своего эпистолярного общения с коллегами, имена которых составили целую эпоху в современном литературоведении. Он не просто вновь пережил события своей научной биографии, но рассказал о ней «словами» В.Базанова и Д.Лихачёва, Ю.Манна и Ю.Лотмана, К.Пигарева и Е.Эткинда, многих других, вновь «зазвучавшими» в созданной им книге. Рассказал для нас, своих многочисленных учеников, для всех, кому интересны те непростые для литературоведения десятилетия – 50-90 годы века минувшего.

Собранные и систематизированные, а затем подробно прокомментированные письма обладают двойным эффектом – во-первых, перед нами своеобразно преломлённый многотрудный и тернистый путь Учёного, прослеженный начиная с первых шагов – школьных и студенческих лет. Это творческая история многих статей и книг, написанных рукой Мастера. Во-вторых, письма реконструируют широкий круг его научного общения, хранят на себе

отпечаток личности людей, которые их писали, отражают эпоху, когда были написаны. Таким и был замысел, столь успешно реализованный.

Блестящую характеристику воссозданного в столь оригинальной жанровой форме научного пути дал в одном из опубликованных писем М.В.Теплинский. Обращаясь к Л.Г.Фризману, он писал: «...Как я понимаю, никакой эволюции у тебя не было. Ты сразу начал как зрелый и уверенный в себе литературовед, каковым и остаёшься» [с. 329]. Сделать такое наблюдение были все основания. Уже первая книга молодого учёного «Творческий путь Баратынского», написанная до защиты кандидатской диссертации, когда автору и тридцати не было, обратила на себя заинтересованное внимание многих специалистов. «Книга умна, свежа и прекрасно написана», – писал Ю.Оксман, – по его собственным словам, «не просто старый литературовед, а ещё и старейший любитель и исследователь Баратынского» [с.29-30]. «Не каждому в наше время дано так начинать», – отмечал М.Гольберг [с.31]. «Книге предстоит сыграть свою – очень положительную – роль в «воскрешении» Баратынского среди широкой читающей публики», – констатировал в своём отзыве В.Вацура. Отклики приходили из ГДР, Болгарии, Норвегии, Чехословакии, Польши, Швейцарии и даже Новой Зеландии. Обращает на себя внимание одно обстоятельство – их авторы сразу же признали молодого коллегу, они не просто хвалили, но просили советов. И среди таких «просителей» были не желторотые юнцы, а такие именитые учёные, как директор института славистики ГДР Г.Рааб, академики М.П.Алексеев и Д.Д.Благой.

Немало страниц в книге занимают письма норвежского слависта Гейра Хетсо. В первых из них он обращался к Л.Г.Фризману как почтительный ученик, со временем – стал профессором Университета Осло и виднейшим специалистом по Баратынскому в Западной Европе. Его переписка с коллегой из СССР была более длительной и интенсивной, чем с кем-либо из других известных в мире русистов. Видно, не шуточной оказалась та роль, которую сыграл в его судьбе безотказный харьковский помощник.

Приведенные факты из книги ярко иллюстрируют мысль М.В.Теплинского о стремительном, безэволюционном появлении в науке зрелого литературоведа, причём они никоим образом не вступают в противоречие с несколько иным мнением другого известного учёного – Б.Мейлаха. Поздравляя Л.Г.Фризмана с

присуждением докторской степени в июле 1978 года он написал: «На фоне той девальвации учёных степеней (которая проявилась и в том, что в Пушкинском доме, имевшем такую высокую репутацию, большая группа кандидатов и докторов вообще не является учёными) Вашу работу просто можно назвать образцовой. При этом Вы достигли такого уровня и, что самое интересное, по моему, достигли этого, шутка сказать, **самосовершенствованием**, без непосредственной учёбы у тех поистине крупных учёных, под руководством и в среде которых я учился...» [с.227-228]. И так, эволюция всё же была, но весьма своеобразная – эволюция-самосовершенствование. Характеристика очень меткая, если вспомнить, что к аспирантуре начинающего учёного близко не подпустили, научного руководителя он не имел, для сдачи кандидатских экзаменов вынужден был ездить из Харькова в Тарту, где ему помогали Ю.М.Лотман и З.Г.Минц. А когда пришло время печатать автореферат кандидатской диссертации, выяснилось, что нет учреждения, в котором выполнена работа – лишь через пять лет после защиты для обладателя кандидатского диплома нашлась должность ассистента в вузе, лишь в 1974 году, уже дописав докторскую диссертацию, он получил возможность перейти на кафедру литературы.

В эти годы статьи Л.Г.Фризмана переводились и печатались за границей, в некоторых письмах содержатся просьбы прислать материалы для публикации в зарубежных изданиях. Рецензии на его книги помещали не только все ведущие литературоведческие журналы Союза, но и такие издания, как «Език и литература», «Kunst und Literatur», «Russische Literatur», «Kriticon litterarum», «Slovenska literatura», «Zagadnienia rodzajov literackich» и др. Сегодня многие из нового поколения литературоведов вряд ли знают, что значил сам факт зарубежной публикации в то время, чем это могло обернуться для автора, какое сопротивление советских «органов» нужно было при этом преодолевать.

Эти реалии эпохи обусловили широкое использование эзопова языка в публицистике Л.Г.Фризмана. Острые современные темы обсуждались на отдалённом, политически нейтральном материале, камуфлировались реалиями других эпох и стран – думающий читатель легко и безошибочно проводил аналогии. В практике цензоров того времени даже появилась формула «неконтролируемый подтекст». Он присутствовал во многих

статьях Л.Г.Фризмана, в частности в новомирских – «Судьбы русской газеты» («Новый мир», 1970, №2), «Под личиной социализма» («Новый мир», 1970, № 3), «Походы бесславные и бесплодные» («Новый мир», – № 5). Стоит отметить, что цензура тоже научилась распознавать приёмы «злокозненного публициста»: по обвинению в использовании «неконтролируемого подтекста» была остановлена Агитпропом ЦК статья «Ирония истории» (1966г.). Как свидетельствовал Ю.Г.Буртин, работавший тогда старшим редактором «Нового мира», «в ней усматривался – и, надо признать, вполне справедливо – намёк на то, что октябрьский переворот повторил участь многих прежних революций – несовпадение результатов с исходными намерениями участников. Поскольку редакция отказалась дать замену этой и ещё двум задержанным статьям по отделу публицистики, майский номер «Нового мира» вышел в августе и в уменьшенном на 1/3 объёме. После этой многомесячной тяжбы имя автора было, конечно, памятно нашим надзирателям». («Континент». 1993. Т.75.).

Продолжая жанровые традиции прочитанной книги, воспользовавшись полученным разрешением, процитирую строчку из письма профессора С.Абрамовича, присланного её автору. Она удивительным образом точно отражает впечатления многих людей, ставших её первыми читателями: «Это книга, которая навсегда останется памятником противостояния Учёного Системе... Во-вторых, это победа таланта над Гималаями бездарности. И, наконец, это памятник личному мужеству: ты держишь отрубленную голову Голиафа...»

Большинство писем, собранных в книге Л.Г.Фризмана, содержат высокую оценку его работ. Но не подлежит сомнению, что никакого отбора для публикации тех из них, которые тешили бы авторское самолюбие, не было. Здесь есть и такие (А.В.Чичерина, Я.С.Билинскиса, Б.Ф.Егорова, А.Л.Гришунина, М.Л.Гаспарова), в которых налицо явная полемика и критические замечания, порой достаточно резкие. Автор обещал в предисловии не подвергать публикуемые письма никакому редактированию и, похоже, слово своё сдержал. Оттого возрастает доверие ко всем тем добрым и высоким словам, которые мы видим в письмах, доверие к их нелегитимности и искренности.

Один из героев воссозданного эпистолярия, оценивая издание «Дум» К.Ф.Рылеева, предпринятое Л.Г.Фризманою, написал: «...У

нас рецензии обычно – либо реклама, либо фельетон» [с. 203]. Настоящая рецензия далека от этих привычных оценочных полюсов – это дань заслуженного уважения человеку, чей «послужной список» на ниве литературоведения весьма внушителен и, как писал его соратник Ю.Буртин, чья «жизнь удалась... без малейших побряжек с её стороны, за счёт дарований и неустанного, вызывающего восхищение труда» [с. 271].

Думается, не будет преувеличением сказать, что в жанрово-типологическом отношении книга Л.Г.Фризмана – это своего рода открытие. Это и не мемуары, потому что в любых мемуарах автор рассказывает о себе, а здесь об авторе рассказывают преимущественно другие, но и не публикация писем, какой мы привыкли себе ее представлять. Это его жизнь, но увиденная и оцененная со стороны. Биография любого подлинного ученого – это прежде всего история его книг, их создания и восприятия. Это и есть сквозная тема большинства публикуемых писем.

Можно только мечтать о том, чтобы по пути, проложенному Л.Г.Фризманом, пошли и другие. Понятно, что подобное богатство – и по значимости имен, и по обилию высказанных мыслей – в состоянии обнародовать немногие. Но если бы у нашего автора все же нашлись последователи, как обогатилась бы история литературоведения, как много узнали бы потомки о жизни и трудах своих предшественников, какая бездна мыслей, свидетельств, подлинных культурных ценностей была бы спасена от неизбежной гибели!

Заключение своей книги автор озаглавил «... И несколько слов на прощание». Но все ее предшествующее содержание вопиет против этого заголовка. Ее автор молод душой, и время прощанья с ним еще не пришло. Лучше вспомнить строки, с которыми обратился к Л.Г.Фризмону в стихотворном послании один из его коллег:

Я верю: будет еще много –
Хоть и несется время вскачь –
И промежуточных итогов,
И впечатляющих удач [с. 332].

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Більченко А.А. – аспірант Донецького національного університету

Бурмістрова В.В. – аспірант Львівського національного університету ім. І.Франка

Горлова О.В. – кандидат філологічних наук, старший викладач Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Іванова М.А. – магістр Донецького національного університету

Журавльова О.А. – викладач Донецького юридичного інституту ЛДУВС

Клімова О.В. – кандидат філологічних наук, викладач Національного університету харчових технологій (Київ)

Колтакова Н.Г. – магістр Донецького національного університету

Кониур Ю.О. – здобувач Донецького національного університету

Лизлова С.М. – кандидат філологічних наук, доцент

Маріупольського державного гуманітарного університету

Марченко Т.М. – кандидат філологічних наук, доцент Горлівського державного інституту іноземних мов

Моргачова Г.В. – аспірант Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка (Київ)

Просцевічене О.Й. – замісник директора Кумачовської загальноосвітньої школи с. Кумачово Донецької області

Пуґаченко – бакалавр Донецького національного університету

Сулейманова Н.В. – аспірант Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов

Урсані Н.М. – кандидат філологічних наук, доцент Донецького національного університету

Хамедова О.А. – кандидат філологічних наук, старший викладач Донецького національного університету

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бильченко А.А. – аспирант Донецкого национального университета

Бурмистрова В.В. – аспирант Львовского национального университета им.И.Франко

Горлова Е.В. – кандидат филологических наук, старший преподаватель Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Иванова М.А. – магистр Донецкого национального университета

Журавлева Е.А. – преподаватель Донецкого юридического института ЛГУВД

Климова Е.В. – кандидат филологических наук, преподаватель Национального университета пищевых технологий (Киев)

Колтакова Н.Г. – магистр Донецкого национального университета

Конциур Ю.О. – соискатель Донецкого национального университета

Лызлова С.М. – кандидат филологических наук, доцент Мариупольского государственного гуманитарного университета

Марченко Т.М. – кандидат филологических наук, доцент Горловского государственного института иностранных языков

Моргачова А.В. – аспирант Института литературы им.Т.Г.Шевченко НАН Украины (Киев)

Просцевичене Е.Й. – заместитель директора Кумачовской общеобразовательной школы с. Кумачово Донецкой области

Пугаченко А.В. – бакалавр Донецкого национального университета

Сулейманова Н.В. – аспирант Горловского государственного педагогического института иностранных языков

Урсани Н.Н. – кандидат филологических наук, доцент Донецкого национального университета

Хамедова О.А. – кандидат филологических наук, старший преподаватель Донецкого национального университета

ЗМІСТ

Розділ 1. ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Горлова О.В. Народ як протоперсонаж епічного висловлювання.....	6
Іванова М.А. Про деякі аспекти застосування онтологічного вчення в літературознавстві (концепції Л.В.Карасьова та В.В.Федорова).....	11
Концур Ю.О. Проблема жанру в теоретичній думці XVIII ст.....	19
Сулейманова Н.В. До питання про еволюцію жанру повісті в російській літературі першої половини XIX ст.	25
Просцевічене О.Й. Про функції закадрової оповіді в аудіовізуальному творі.....	33
Колтакова Н.Г. Творчість як подолання страху смерті.....	43

Розділ 2. ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ. ПОЕТИКА

Урсані Н.М.: Людина і світ у «Сказанні і страсть і похвала святим мученикам Борису і Глібу»	54
Журавльова О.А. Художня мотивіровка злочину в романі Ф.Достоевського «Злочин і покарання».....	62
Клімова О.В. Із архівних розвідок: нарис «План аналізу вірша» М.Гумільова	72
Пугаченко А.В. Літературний твір як гіпертекст: «Дума про братів неазовських» Ліни Костенко	76
Хамедова О.А. Сюжетні колізії як трансформація пережитого у повісті «Завищені оцінки» Б.Антоненка-Давидовича	84
Моргачова А.В. Образ Данцига в новелі Г.Граса «Кішки та миша»: провина та відповідальність	94
Бурмістрова В.В. Ритуально-обрядові мотиви в творчості «Інклінгів».....	104
Лизлова С.М. «Прекрасні новий світ» за «99 франків».....	114
Більченко А.А. Міф про невідомого солдата в контексті поетичної міфотворчості Роджера Уотерса.....	121

Розділ 3. РЕЦЕНЗІЇ

Марченко Т.М. Життя, відображене у листах	136
Відомості про авторів	141

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Горлова Е.В. Народ как протоперсонаж эпического высказывания	6
Иванова М.А. О некоторых аспектах применения онтологического учения в литературоведении (концепции Л.В.Карасева и В.В.Федорова).....	11
Концур Ю.О. Проблема жанра в теоретической мысли XVIII в.....	19
Судейманова Н.В. К вопросу об эволюции жанра повести в русской литературе первой половины XIX века.....	25
Просцевичене Е.Й. О функциях закадрового повествования в аудиовизуальном произведении.....	33
Колтакова Н.Г. Творчество как преодоление страха смерти	43

Раздел 2. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПОЭТИКА

Урсани Н.Н. Человек и мир в «Сказании и страдании и похвале святым мученикам Борису и Глебу»	54
Журавлёва Е.А. Художественная мотивировка преступления в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»	62
Климова Е.В. Из архивных разысканий: набросок «План анализа сихотворения» Н.С.Гумилева.....	72
Пугаченко А.В. Литературное произведение как гипертекст: «Дума про братів неазовських» Лины Костенко	76
Хамедова О.А. Сюжетные коллизии как трансформация пережитого в повести «Завышенные оценки» Б.Антоненко-Давыдовича.....	84
Моргачёва А.В. Образ Данцига в романе Г.Грасса «Кошки-мышки»: вина и ответственность.....	94
Бурмистрова В.В. Ритуально-обрядовые мотивы в творчестве «Инклингов».....	104
Лызлова С.М. «Прекрасный новый мир» за «99 франков».....	114
Бильченко А.А. Миф о неизвестном солдате в контексте авторского мифотворчества Роджера Уотерса	121

Раздел 3. РЕЦЕНЗИИ

Марченко Т.М. Жизнь, отраженная в письмах	136
Сведения об авторах	142

УДК 82.0

Літературознавчий збірник. – Вип. 35-36. – Донецьк: ДонНУ, 2008. – 146 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

Для наукових працівників, спеціалістів-філологів, аспірантів і студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Рецензенти:

Мироненко Л.А., доктор філологічних наук, професор;
Тюпа В.І., доктор філологічних наук, професор.

Адреса редакції: 83055, м. Донецьк-55, вул. Університетська, 24,
Донецький національний університет, філологічний факультет.

ISBN 966-72-77-79-8

© Донецький національний університет, 2008

Підписано до друку 25.02.2009 р. Формат 60х90/16. Папір типографський.
Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 12,25. Тираж 300 прим. Замовлення №020609

Видавництво Донецького національного університету,
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24
Надруковано: Центр інформаційних комп'ютерних технологій
Донецького національного університету,
83055, м.Донецьк, вул. Університетська, 24
Свідцтво про держреєстрацію:
серія ДК №1854 від 24.06.2004 р

Требования к оформлению статей «Литературоведческого сборника»

Для публикации материалов в сборнике необходимо представить текст статьи в виде контрольной распечатки и дискеты с файлом, содержащим эту статью. Статья на дискете должна быть предоставлена в формате Microsoft Word 97, набрана шрифтом Times New Roman, размер шрифта – 14, междустрочный интервал – 1,5, отступы по краям полей страницы – 2,5 см.

На первой странице печатаются: УДК; ФИО автора; название статьи. В конце статьи обязательны аннотации: на украинском и английском языках (если статья на русском языке); на русском и английском (если статья на украинском языке); на русском и украинском языках (если статья на английском); на русском, украинском и английском (если статья публикуется на любом другом языке, кроме названных).

В конце статьи приводится список литературы (под заголовком «Цитированная литература»), оформленный в соответствии с требованиями ВАК Украины. Литература в тексте статьи подается в порядке появления, без указания издательств и общего количества страниц. В теле статьи она отмечается в квадратных скобках: [1, с.]. Сноски ставятся внизу страницы и обозначаются звездочками «*». Страницы нумеруются карандашом в контрольной распечатке.

Согласно постановлению ВАК Украины от 15.01.2003 № 7-01/1, в содержательное оформление статьи должны входить такие элементы: а) постановка проблемы в общем виде и ее связь с важными научными и практическими заданиями; б) анализ последних исследований и публикаций, в которых начато решение данной проблемы и на какие опирается автор, выделение нерешенных ранее частей общей проблемы, которым посвящены статья; в) формулирование целей статьи (постановка задания); г) подача основного материала исследования с полным обоснованием полученных научных результатов; д) выводы из данного исследования и перспективы дальнейших научных поисков в данном направлении.

На отдельном листе подаются общие сведения об авторе: имя, фамилия, отчество (полностью), место работы, звание, должность, контактная информация (адрес (рабочий или домашний), номер телефона, электронный адрес).

Цена одной типовой машинописной страницы – 20 гривень.