

*Донецкий национальный университет*

*Сборник научных работ, основанный в 1999 г.*

*Литературоведческий  
сборник*

*Выпуск 39-40*

*Донецк, 2009*

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 39-40. – Донецк: ДонНУ, 2009. – 147 с.

Сборник посвящен актуальным проблемам современного литературоведения.

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

Редакционная коллегия:

Гиршман 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;

Домашенко А.В., доктор филологических наук, доцент;

Сокрута Е.Ю., ассистент – ответственный за выпуск;

Платонова Н.А., – компьютерная верстка и макетирование.

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

Сборник включен в перечень научных изданий Украины № 4 (Бюллетень ВАК Украины № 5, 2010).

Свидетельство про государственную регистрацию 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, 2009

## 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 развивает 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 821.161.1.09

Юдин А.А.

### АВТОР КАК ПРАВО НА СМЫСЛ

Понятие автора является одним из ключевых понятий литературоведения и в то же время одним из самых спорных, в особенности для литературоведения современного. С одной стороны, автора хоронят и перезахоранивают, с другой – реанимируют, возвращают к жизни. С 1968 года, после публикации текста Р. Барта «Смерть автора», автор находится в этом предсмертном состоянии и ждет вердикта – жить ему или умереть, ибо в отличие от реального человека, который способен выздороветь вопреки мнению консилиума врачей, понятие автора – величина идеальная, для него вопрос жизни и смерти решается исключительно консенсусом. Смысл диагностического заявления Барта заключался в том, что он не нуждается в понятии автора для анализа внутреннего устройства литературного текста. Ключевой категорией для понимания его упорядоченности стало письмо. С другой стороны, если совсем редуцировать автора и свести к скриптору на службе у письма, то творческая и смысловая инициатива, явленная в художественном произведении как стилевое новаторство, психологические открытия или идеологическая оригинальность, повисает в воздухе, остается без объяснения, поскольку письмо как субъект – метафора, не поддающаяся позитивизации. Поэтому литературоведению автор нужен живым. Низложение автора было преувеличенной исторической реакцией на гипертрофию этого понятия. Автору в процессе развития литературы, и прежде всего *ее литературно-критической рефлексии* был передан слишком большой объем полномочий. Следовало его урезать. Надо было отнять у автора

несправедливо приписанные ему божественные полномочия, но восстановить его в человеческих правах.

Эта гипертрофия понятия автора в основном приходится на девятнадцатый век, тогда как до этого времени главное место принадлежало скорее понятиям «жанра» и «стиля». С постепенным отходом от нормативной поэтики растет значение таких ценностей, как индивидуальность и оригинальность. Автор как их носитель становится главной фигурой и движущей силой литературного процесса. Высшим выражением этого исторического движения является культ гения в эпоху романтизма. По Канту, посредством гения природа устанавливает правила в вопросах искусства и вкуса. Отсюда, литературное произведение начинают рассматривать, прежде всего, как самовыражение автора (потенциально гения), как реализацию его замысла. Это понятие можно назвать субстанциальным, поскольку автор рассматривается как творческая субстанция или сама природа, следуя за Кантом. (Не парадоксально ли то, что, сражаясь с метафизикой в сфере теории познания, Кант дал повод для развития метафизики в сфере эстетики и поэтики. И здесь искоренить метафизику куда сложнее, поскольку литература (и искусство в целом) по определению является областью узаконенной свободы воображения. Потому литературоведу гораздо легче поддаться обаянию этой свободы и признать ее абсолютность, чем попытаться ее измерить и обнаружить ее пределы).

Вопрос, таким образом, заключается в том, чтобы перестать мыслить автора как некую субстанцию, стоящую за текстом, а рассматривать его как сугубо функциональную категорию, т.е. определенную характеристику текста и, шире, как общественное отношение, преломленное в тексте. В свою очередь, и произведение нужно понимать не как самодостаточное в своем смысле откровение, но, скорее, смотреть на него так, как мы смотрим на денежные знаки, т.е. как на вещь, не имеющую самостоятельной ценности, а получившую ее в силу системы общественных конвенций. Но при этом такая ценность (стоимость) не произвольна, а зафиксирована на самом знаке (в тексте), однако же, ее реальная величина определяется в каждый конкретный момент в соотношении с уровнем цен, и подвержена инфляции, колебаниям и т.д. (Аналогия с деньгами имеет чисто методологический, а не оценочный характер, и обусловлена тем, что деньги являются

символической вещью, на примере которой отчетливо выступает природа этого символа как общественного отношения). Словом, все определяется через соотношение множества силовых воздействий, и творческая инициатива автора – лишь одно из приложений силы. Отсюда, обнаружить автора – значит вскрыть эту борьбу сил, борьбу ценностно-смысловых инстанций.

Эти конспективно изложенные соображения касаются именно новоевропейской литературы. В ходе развития новоевропейской литературы авторство приобрело такие характеристики, которых оно не имело в литературе, например, античной. Они и стали основой для последующей интронизации автора.

Если продолжить аналогию с деньгами, то художественный текст также имеет две стороны: он является реальной вещью и при этом обладает идеальной стороной, которая не выводима из его материальности. Это, разумеется, справедливо в отношении любого текста, и речь идет о более сложной аналогии, которая как раз и касается автора. У литературного произведения как высказывания имеется реальный субъект, конкретный исторический индивид, и идеальный субъект, который с реальным не совпадает. Между ними, как правило, существует когнитивный разрыв. Идеальный субъект высказывания своей когнитивной компетенцией превосходит и неизмеримо реального индивида. Наличие этого когнитивного разрыва было осмыслено в античности через теорию божественного безумия поэта (подробно изложенную, например, в диалоге Платона «Ион»). Античная литература и религия имели один источник, из которого они черпали свою когнитивную и ценностную компетенцию, – область мифологии. Таким образом, античный автор делил когнитивную ответственность с богами, соответственно, в их же сфере компетенции полностью лежала область ценностей и смыслов. В христианской культуре эта система соотношений была расстроена.

В условиях средневековой христианской Европы религия в лице церкви стала субъектом реальной земной власти и не желала ни с кем делить ни юридическое, ни духовное верховенство. Помимо того, само христианское вероучение не позволяло извлечь из него никаких идеальных санкций литературной деятельности. Поэтому перед литературой встала необходимость самостоятельно искать себе высоких покровителей, с другой стороны, стал

неизбежным конфликтом с церковью как силой, претендовавшей на неделимую власть. Литература не могла не включиться в борьбу за область ценностей и смыслов, самовольно выступив конкурентным претендентом на роль их носителя, а церковь (и впоследствии религия) получила в лице литературы идеологического соперника и даже оппонента. Иными словами, если для античной словесности источником легитимации служила религия (по крайней мере, в принципе), то новоевропейский автор изначально был лишен такого благословения неба и вынужден был изыскивать источник легитимности своего творчества самостоятельно. Вероятно, самым отчетливым примером здесь может служить творчество Данте и прежде всего, разумеется, «Божественная комедия». Разделяя с религией когнитивную компетентность (опора на христианскую мифологию), автор – лицо частное, – в качестве источника легитимации опирается на античное представление о ценности поэзии (Вергилий выступает как его персонификация), предлагает исправленную систему оценок и вступает в спор с религиозным институтом. На почве столкновения двух систем легитимации религиозной и эстетической – античной по происхождению, т.е. восходящей к античной мифологии, но освобожденной от этих связей, – в зазоре между ними двумя вырастает и формируется *отдельная сфера компетенции автора – ценностно-смысловая*.

Итак, автор как идеальный субъект высказывания – это прыжок, который совершает частный индивид, притязая на выражение сверхиндивидуального смысла. Автор – *право* на смысл, но право идеальное. Автор всерьез притязает на некое место в иерархии духовных авторитетов. Но притязания эти носят идеальный, условный характер, ибо они не могут быть закреплены юридически. И, тем не менее, это право утверждается и подтверждается вполне материально, в смысле общественной материи, оно утверждается как реализованное внимание и духовное субординирование читателей.

Отсюда, исследовать автора – значит исследовать объем значимости его смысловых притязаний и их легитимность, т.е. легитимность его права на смысл.

По большому счету автор всегда анонимен, и в этом его алиби, коль скоро он притязает на смысловую компетенцию, превышающую возможности отдельного индивида. Поэтому он

всегда стремится как бы выступать от имени чего-то большего, чем он сам. Читатели вольны (или не вольны) признать правомерность или неправомерность его притязаний. Таким образом, хотя автор может сослаться на Бога, Природу, еще кого-то или что-то в обоснование своей компетентности, реально его компетенция утверждается как духовная власть над читателем, следовательно, реальный источник его легитимации – публика, общественность. Любая власть, в том числе и духовная, – это, прежде всего, заявка на власть и признание ее полномочности. Словом, автор – это общественное отношение. Особенно отчетливо это видно в ситуации первичной формы авторства, предшествующей авторству индивидуальному. Согласно С.С.Аверинцеву, таковой является авторитетность, которая представляет собой полномочия, принадлежащие общине. Аверинцев поясняет эту мысль рядом примеров, в частности, приводя случай «циклизации пророчеств различных и разновременных лиц... в рамках и на основе Книги Исаяи; община, практикуя принадлежащую ей *auctoritas*, поручилась за доброкачественность этих новых пророчеств чтимым именем Исаяи (Йешайху Бен-Амоц), с текстами которого новые тексты связаны не столько «смысловой» или «стилистической» связью, как то и другое понимаем мы, сколько общностью нескольких ключевых слов и образов» [1, с.80]. В данном случае в качественной форме авторитета авторство выступает именно как чистая общественная конвенция, т.е. чистое общественное отношение.

Итак, автор в новоевропейском понимании формируется в разрыве между реальным и идеальным субъектом высказывания. В новоевропейской литературе автор должен *выдумать себя как идеального субъекта высказывания*, как легитимного правоносителя, чтобы состояться как автор. Античный автор не выдумывает себя в этом качестве, поскольку он не притязает на уникальность своей смысловой компетенции. Он выступает от имени предания, традиции, жанра, т.е. легитимирует себя реальными социальными институтами, и остается их полномочным представителем. Его оригинальность не выходит за пределы стилистической компетенции. Именно поэтому античный автор не претендует на новаторство, а отсюда – и на новизну смысла.

Новоевропейский автор выступает, прежде всего, как частное лицо, но притязает на смысл, превосходящий пределы его



смысловой компетенции. Поэтому он вынужден легитимировать свои притязания через ссылку на воображаемые инстанции.

Важное различие здесь имеется в отношении исходного материала. Античный автор опирается на предание или на индивидуальный опыт, но при *сохранении его личной формы*. Напротив, исходный материал новоевропейского автора – личный опыт, при этом переведенный в интерсубъективную, трансперсональную (в форму опыта *другого* человека или *других* людей) или даже трансцендентальную форму (в условную форму некоего общечеловеческого). В этом смысле идеального субъекта высказывания вполне уместно также именовать *фиктивным субъектом*. Иначе говоря, новоевропейский автор выступает в пределе как субъект *универсального опыта*. Налицо противоречие между статусом автора как частного лица де-факто и его сверхиндивидуальными когнитивными и смысловыми притязаниями, т.е. попыткой повысить свой статус – иногда весьма значительно – де-юре. Эта транспозиция личного опыта и основывающихся на нем смысловых притязаний в общезначимую форму является, видимо, отличительной чертой новоевропейской литературы, в силу чего в ней так повышается статус автора, который, в конце концов, занимает место центральной фигуры в литературном процессе.

С этой точки зрения в отношении произведений, достигших признания в качестве классических, ситуация в большинстве случаев такова: автор выдающегося произведения (в том же идеальном смысле, точнее, в плане преодоления разрыва между реальным и идеальным субъектом высказывания) – как правило, узурпатор смысловых полномочий, который постфактум признан легитимным. Большинство же литераторов пользуется правами, завоеванными классиками.

Эти соображения, как мне кажется, обосновывают подход, предлагающий возможность исторической типологии авторства, принципом которой является изменение объема значимости смысловых притязаний автора и их легитимации. Речь идет о том, что распространение компетенции автора на область ценностей и смысла совершается постепенно, пошагово вместе с развитием светской культуры, пока не охватывает ее целиком, и своего предела эта тенденция достигает, по-видимому, в XIX в.

Деятельность легитимации авторских притязаний в ценностно-смысловой сфере становится объектом специальных дискурсивных стараний и выделяется в отдельный вид дискурса. В античности отсутствует феномен авторского сопроводительного текста или авторского метатекста, т.е. отсутствуют тексты, которые фиксировали бы отношение автора (поэта, драматурга) к собственным текстам с указанной точки зрения. (В знаменитом «Памятнике» Горация, например, автор видит свою заслугу исключительно в формальных моментах своей поэзии). Отсутствуют как особый жанр. С.Аверинцев выделяет «архаический» период развития словесности именно по признаку отсутствия рефлексии над «авторской манерой». Что же касается античности, то здесь отсутствует *авторрефлексия*. Отчасти это, вероятно, связано с устным характером словесного творчества. Автор относится к своему произведению как к акту, т.е., собственно, не как к тексту, следовательно, не как к внешнему, чему-то материальному. Можно сказать, что он к нему и не относится вовсе. Произведение им владеет. Сначала как акт, а затем как опыт, память о прошлом, пережитом (однократность театральных постановок), возможно, как будущий акт, но не как наличный текст, который существует параллельно. Следовательно, мир для автора не распадается на мир жизни и мир культуры. Произведение – это прежде всего реальное время жизни, в которое оно встроено как акт и опыт, а не противостоящий этому реальному времени мир текстов. Хотя такое противопоставление намечается. Следует уточнить, что речь идет о социальном времени. Ведь произведение – это всегда публичный акт, т.е. социальное действие. Его бытие мыслится, прежде всего, как актуальное через социальную приуроченность, а не как потенциальное наличие и готовность быть прочитанным, т.е. как социальная хронотопизированная величина, а не как частная возможность и частный опыт.

Метатекст в античности формируется только в философии и, с другой стороны, возможно, с развитием филологии. Во-первых, философия – занятие досужное и уже потому приватное. Во-вторых, здесь появляется отношение между текстами, т.е. автор внутри своего текста относится к произведению другого автора именно как к тексту, чего нет в литературе. Здесь имеется индивидуальное потребление и, соответственно, личная позиция,

чего также нет в литературе, где автор – всегда медиум, причем и по форме, и по содержанию.

В содержательном плане античная литература остается в пределах мифологии. Она не знает внешнего критического к ней отношения (или почти не знает, по крайней мере, таковое не становится нормой литературной практики). Космос незыблем, и автор никогда не притязает на ревизию основ мироздания в том виде, в каком они очерчены мифологией. В этом смысле античная литература фаталистична. Она сосредоточена только на вопросах отношения человека к своей судьбе, претерпевания и оттенков принятия/непринятия судьбы и долга, но не переходит к определению и пересмотру содержания долга. Человек не притязает на роль судьи мироздания и его реформатора.

Авторство, как его понимает новоевропейская традиция, - это реформаторство (революция как вариант), пересмотр законов мироздания и устройства социума, как они истолкованы мифологией, а затем правом.

Легитимацией авторских притязаний на смысловую компетентность занимается не только сам автор. Постепенно эта функция переходит к дискурсу литературной критики (эстетики). Предельным ее выражением выступает теория гения, которая теоретически устраняет противоречия, связанные с притязаниями автора, превосходящими эмпирические возможности частного индивида.

Бальзак уже без тени сомнения, как само собой разумеющуюся вещь, констатирует абсолютность притязаний автора на экспертную роль в вопросах смысла в предисловии к «Человеческой комедии»: «Суть писателя, то, что его делает писателем и, не побоюсь этого сказать, делает равным государственному деятелю, а может быть, и выше его – это определенное мнение о человеческих делах, полная преданность принципам». Только самоочевидность этой мысли мешает увидеть здесь безмерную самонадеянность. Частный индивид претендует на роль высшей общественной инстанции. И, однако, тут нет, пожалуй, никакого преувеличения, и за подтверждением можно обратиться к одному из самых проницательных мыслителей XIX века, лучше других понимавшего смысл исторических процессов, Алексису де Токвилю, который в своей книге «Старый режим»

писал: «Писатели не только несли свои идеи народу, но и выражали свой темперамент и предпочтения. В отсутствие других учителей и при полном забвении практики в результате долгого процесса образования, состоявшего в чтении книг, французы усвоили влечения, мышление, вкусы и даже эксцентрические склонности своих писателей. И это развилось до такой степени, что когда, наконец, пришло время действовать, они просто перенесли в политику все то, чему их научила литература»\*. Мысль Токвиля легко сама собой переходит в вывод о том, что современный западный мир в немалой степени – плод литературного вымысла.

Однако во второй половине XIX в. начинается обратный процесс – процесс сужения авторских полномочий. В заключительном разделе своего замечательного текста «Автор и герой в эстетической деятельности» М.М. Бахтин тезисно намечает концепцию «кризиса автора». В отличие от многих других понятий и концепций эта идея, кажется, так и не была подхвачена теорией литературы и литературоведением в целом. Бахтин излагает свою мысль языком феноменологии: «...расшатывается и представляется несущественной самая позиция венаходимости, у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее» [2, с.251]. Некоторая загадочность (т.е. трудность для восприятия) этой концепции обусловлена, во-первых, высокой абстрактностью бахтинского языка описания, а во-вторых, тем, что это положение опирается на феноменологическое описание эстетической деятельности автора, которому посвящен труд в целом. В-третьих, отсутствуют указания на причины этого явления, поскольку Бахтин ограничивается имманентным описанием феномена авторского сознания, и все внешние воздействия выражаются безличными глаголами «расшатывается» и «оспаривается». Единственный конкретный социологический намек сугубо конспективен: «Кризис автора: пересмотр самого места искусства в целом культуры» [2, с.250]. Не вдаваясь в подробности истолкования, обращаю внимание на то, что речь идет именно проблематизации «права» автора «быть вне жизни и завершать ее». Иными словами, речь идет о кризисе легитимации. В свете предложенного выше подхода и связи понятий, думаю, что кризис авторства можно

---

\* Цит. по: Мак-Люэн М. Галактика Гуттенберга. – К., 2001. – С.322.

переформулировать как кризис права автора выступать в своей идеальной ипостаси в качестве субъекта универсального опыта.

Этот процесс, разумеется, неоднозначен. Конкретные авторы по-разному ощущают этот кризис легитимности (или не ощущают вовсе), по-видимому, в зависимости от различия социальных миров и миров идей, к которым они причастны. Однако в качестве которого логического завершения этого процесса можно указать феномен перформативного автора\*. Перформативность, согласно Ю.-Ф. Лиотару [3, с.100], становится главным источником легитимации, в частности, в области литературного творчества. В контексте предложенного выше подхода и намеченной истории творчества понятие перформативного автора фиксирует эстетическую ситуацию, в которой *авторские смысловые полномочия ограничиваются рамками его личного опыта*. Разрыв между реальным и идеальным субъектом высказывания здесь практически стирается (стремится к исчезновению), и автор в своей когнитивной и ценностно-смысловой компетенции совпадает с конкретным историческим индивидом, отличающимся от других индивидов (читателей) в эпоху всеобщего выравнивания в правах исключительно своей стилиевой компетенцией.

---

наиболее законченный пример реализации этой формы авторства – творчество современного русского писателя Андрея Битова. Перформативность во многих битовских текстах реализуется как дифференциальная структура, где история рассказываемая становится историей самого текста, завершаемой и удостоверяемой личной подписью автора. Привожу пример Битова, поскольку только в его текстах, на мой взгляд, присутствуют все три структурных момента, обозначенные мною в «Поэтика перформатива» (См.: Юдин А. Текст как поступок и путь. – М., 2007), которые по отдельности и вместе широко распространены в литературе XX в. и которые как раз являются реакцией на кризис легитимности авторских полномочий: 1). Переход истории, рассказываемой в тексте, в историю текста, или метатекст (то же: автокомментарий, метатекст). 2). История Я, трансформаций, им переживаемых в процессе написания текста (в пределе – всей жизни), или исповедь. 3). Отсутствие безусловного Я конкретной исторической личности, к которому привязываются все дискурсивные маски, или перформативное Я, последнее по времени Я, одновременное тексту, которое обнаруживает себя в перформативных актах и знаках присутствия.

### **Цитированная литература**

1. Аверинцев С.С. Авторство и авторитет // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 20-х годов. – К., 1994.
3. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – Спб., 1994.

### **Анотація**

Стаття присвячена поняттю автора, яке є одним з найбільш спорних у літературознавстві. Ця спорність, на думку автора статті, пов'язана з історично обусловеним гіпертрофією поняття автор. Автор розуміється як субстанція.

### **Annotation**

The article deals with the notion of author which is one of the most controversial in the theory of literature. It is argued that this state of things is due to the historically conditioned hypertrophy of the notion of author. The author is thought as a substance.

*Стаття надійшла до редакції 26.04.2010  
Стаття поступила в редакцію 26.04.2010*

УДК 821.161.1:7.037.2

Шульдишова А.А.

## К ПРОБЛЕМЕ ДИНАМИЧНОСТИ ЗВУКОВОГО ОБРАЗА В ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Динамика звуковых образов в художественном тексте (как в прозе, так и в поэзии) отражает жизнь категории движения.

Как известно, лексема “динамика” употребляется в русском языке в различных значениях. В музыковедении это слово имеет совершенно определенный, точный терминологический смысл: совокупность явлений, связанных с различными степенями громкости звучания, а также учение об этих явлениях. Динамика основана на применении звучаний различной степени громкости, их контрастном противопоставлении или же постепенной смене [2, с.247], под влиянием которого появилось и общеупотребительное книжное значение слова динамика: “совокупность явлений, связанных с различными степенями громкости звучания” [3, с.844]. Кроме того, динамика означает “обилие движения, действия, ход развития, изменения какого-нибудь явления под влиянием действующих на него сил” [3, с.844].

В теории стиха динамика зависит от ударения, образующего сильное место слова (фразы, периода), его звуковую “вершину”, в результате чего слово приобретает свою динамическую выразительность.

Поэтическая динамика не тождественна, но родственна с одноименным музыкальным понятием. На этом родстве главным образом и основано существование вокальной музыки, являющейся в подавляющем большинстве случаев напевным стихом [4]. Столь же идентичны и установившиеся канонические определения этих понятий в теории поэзии и музыки. Динамическим центром слова является ударный гласный. Зависящие от ударного безударные гласные характеризуются силовой редукцией, вызывающей изменение их качества и количества (длительности). Симптоматично, что выделение ударного гласного осуществляется за счет его относительного, а не абсолютного усиления: ударный

слог не делается сильнее. Оставаясь почти на среднем уровне, он выделяется в результате значительного ослабления безударных слогов, за счет чего всякое слово приобретает выразительность. Подобно динамике слова, образуется динамический ход у фразы: “Подобно тому, как мы прислушиваемся к звуковой динамике слова, мы должны прислушиваться к звуковой динамике целой фразы...”, что позволяет выделить “вершины” и “низменности” фразы [4, с.37].

“Музыкальная динамика” основана на применении звучаний различной степени громкости, их контрастном противопоставлении или же постепенной смене. Основные виды динамических обозначений: *forte* – громко, сильно; *piano* – тихо, слабо; *mezzo forte* – умеренно громко; *mezzo piano* – умеренно тихо; *fortissimo* – очень громко; *pianissimo* – очень тихо; *crescendo* – постепенное нарастание звучания; *diminuendo* – постепенное ослабление. К динамическим оттенкам относятся различные виды акцентов, связанных с выделением отдельных звуков и созвучий” [2, с.247]. Как видим, “музыкальная” и “звуковая поэтическая” динамики очень близки, что отражает реальную близость определяемых явлений.

Ударный слог и тяготеющие к нему неударные образуют динамический ход – постепенное нарастание к ударному слогу и ослабление звучания. Звуковая динамика слова, фразы представляет явную аналогию динамике музыкального произведения или, точнее, мотиву, группе звуков, объединенных одним ударением.

Аналогия может быть распространена и дальше. Проводя параллель между мотивом (мелодией) и словом (фразой), мы имеем в виду динамику слова, которая может быть охарактеризована как динамическая структура слова. Прочтение поэтических произведений основано на представлении “звуковой картины”, т.е. звуковых элементов, которые вызывают представление о музыкальном нарастании или ослаблении звучности, о замедленности движения или его устремленности, о ярком воздействии *sforzando*<sup>\*</sup>, *diminuendo* и др. Сходной точки зрения придерживается и С. Шервинский, отмечая, что звуковые образы в стихотворении “даны в динамической, действенной взаимосвязи” [5, с.33].

Чтобы ощутить музыкальную динамику напряженности звучания, нужно читать поэтические произведения, слушая

\* Внезапное резкое акцентирование отдельных звуков (*sforzando*).



внутренним слухом, как слушают и музыканты, читающие партитуру. Только тогда раскрывается смысл включения в ткань стиха таких подчеркнута звучащих образов, как “*пророческий голос ударил в толпу*”, “*пусть оркестр на трибуне гремит*”, “*был скрипок вой*”. Цель данной статьи – зафиксировать и описать динамику звуковых образов на примерах поэзии А.Блока. Предметом исследования является поэтическая функция образа.

У человека, прочитавшего определенное сочетание слов, возникнет в памяти образ той действительности, которая отображается в содержании этих слов (А.А. Потебня сравнивал речь с прозрачным стеклом, за которым виден окружающий нас мир – ссылка?). Способность слухового представления звуковых образов тесно связана с понятием так называемого “внутреннего слуха”, т.е. способностью к мысленному представлению музыкальных тонов и их отношений без помощи инструмента или голоса. В основе способности слухового представления звукового (музыкального) материала лежит способность представлять музыкальные / немusикальные звуки при помощи музыкального воображения, независимо от действительных звуковых впечатлений.

Слуховые представления являются в первую очередь представлениями звуковысотных, ритмических и динамических соотношений звуков, так как именно эти стороны звуковой ткани выступают как основные “носители смысла”.

Проследим, как выражается динамика в звуковых образах А.Блока, имеющих различные модели “динамического сюжета”. В стихотворении «Луна взшла...» наблюдается переход от *forte* (“*Слушает в даях трубу*”, “*Стал на горе и трубит*”) к угасанию звукового образа (*diminuendo*) (“*звук замирает*”). Сосредоточимся на динамическом аспекте, поскольку динамика является одной из важных смысловых составляющих звукового образа. Спад, затухание звуков создает впечатление покоя, примиренности (“*Звуки умолкли*”):

Луна взшла. На вздох родимый  
Отвечу вздохом торжества,  
И сердце девушки любимой  
Услышит страстные слова.

Слушай! Повесила дева  
Щит на высоком дубу,  
Полная страстного гнева,  
*Слушает в даях трубу.*

Юноша в белом – высоко  
*Стал на горе и трубит.*  
Вспыхнуло синее око,  
*Звук замирает – летит.*

Полная гневной тревоги  
Девушка ищет меча...  
Ночью на горной дороге  
Падает риза с плеча...

*Звуки умолкли так близко...*  
Ближе! Приди! Отзовись!  
Ризы упали так низко.  
Юноша! Ниже склонись!

Луна взошла. На вздох родимый  
Отвечу вздохом торжества,  
И сердце девы нелюдимой  
Услышит страстные слова [I, с.534]..

Иначе выглядит “динамический узор” в стихотворении «Из хрустального тумана...»:

*Визг цыганского напева  
Налетел из дальних зал,  
Дальних скрипок вопль туманный... [III, с.11].*

Здесь прослеживается смена различных динамических оттенков. Первые две строки представляют собой “порыв” *sforzando* (налетающий “визг напева”), следующая строка звучит в тревожном *piano*: (словосочетания “дальних скрипок” и “вопл туманный” несут с представлением о приглушенной звучности).

Иная “звуковая картина” возникает в следующих строках из «Вольных мыслей»:

Я шел и слышал быстрый гон коней...  
По грунту легкому. **И быстрый топот  
Копыт. Потом – внезапный крик.** [II, с.295].

Звуковой образ вызывает представление не о длительном звучании, а акцентирует состояние лирического героя, который слушает и “слышит” “гон коней”, “быстрый топот копыт”, “внезапный крик”. Как ни парадоксально это звучит, в данном образе динамичность живет внутри формы статичной. Такой звуковой образ можно было бы назвать “динамично-статичным”.

В поэтическом произведении «Летний вечер» “динамический сюжет”, построен на постепенном угасании звучания:

Последние лучи заката  
Лежат на поле сжатой ржи.  
Дремотой розовой объята  
Трава нескошенной межи.

**Ни ветерка, ни крика птицы,**  
Над рощей – красный диск луны,  
**И замирает песня жницы**  
Среди вечерней тишины.

Забудь заботы и печали,  
Умчись без цели на коне  
В туман и в луговые дали,  
Навстречу ночи и луне! [I, с.334].

В основе стихотворения лежит всего один музыкальный образ, который становится смысловой доминантой текста. Образ молчания (“замирает песня”) актуализирован в тексте соответствующими настроениями и мыслями (“забудь заботы и печали”).

В стихотворении «Поднимались из тьмы погребов...» развитие “динамического сюжета” связано с немusикальными образами (“шумы шагов”, “шелестя, прибывала луна”, “незримый поток шелестил”). Благодаря своей угасающей концовке сюжет приобретает кольцевое построение. Стихотворение вставлено в динамическую рамку: в первой строфе мы “слышим” *piano* (“шумы шагов”), сменяющееся нарастанием звучания во второй и третьей строфах (“Тихо выросли шумы шагов”), и *diminuendo* – в четвертой:

Поднимались из тьмы погребов.  
Уходили их головы в плечи.  
**Тихо выросли шумы шагов,  
Словеса незнакомых наречий.**

Скоро прибыли толпы других,  
**Волочили кирки и лопаты.**  
Расползлись по камням мостовых,  
Из земли воздвигали палаты.

Встала улица, серым полна,  
Заткалась паутиною пряжей.  
**Шелестя, прибывала волна,  
Затрудняя проток экипажей.**

Скоро день глубоко отступил,  
В небе дальнем расставивший зори.  
**А незримый поток шелестил,**  
Проливаясь в наш город, как в море. [II, с.153].

Приведем еще ряд звуковых образов, демонстрирующих динамическую смысловую насыщенность:

**И вдруг взлетели звуки.** Вербя, раздувая почки,  
Раскачнулась под ветром, осыпая снег,  
**В церкви ударил колокол. Распахнулись форточки,  
И внизу стал слышен торопливый бег.**

Люди суетливо выбегали за ворота  
(Улицу скрывал дощатый забор).  
Мальчишки, женщины, дворники заметили что-то,  
Махали руками, чертя незнакомый узор.

**Бился колокол. Гудели крики, лай и ржанье....** [II, с.139-140].

Звучание **сфорцандо** перерастает в сплошной мощный звуковой поток путем смены звуковых образов (“**взлетели звуки**”, “**ударил колокол**”, “**слышен торопливый бег**”, “**гудели крики, лай и ржанье**”), создающих определенный “звуковой сюжет”. Отсюда величайшая насыщенность, напряженность лирического текста,

смысловая структура которого рождается из звуковой, музыкальной стихии. Благодаря “зрительным” образам (“Люди суетливо выбегали за ворота / Улицу скрывал дощатый забор). / Мальчишки, женщины, дворники заметили что-то, / Махали руками, чертя незнакомый узор”) и “слуховым” ассоциациям устанавливается накаленная атмосфера, и в звуковом “вихре” неуловимыми становятся отдельные зрительные образы. Они не принимают законченную форму, а оказываются поглощенными “хаосом несущейся лавины звуков”, которые вызывают в воображении картины разбушевавшейся стихии.

В некоторых произведениях А Блока максимально разделенные по диапазону мелодические линии сближаются, чтобы в момент пересечения привести к такому динамическому состоянию, как *фортэ* (*f*), *фортиссимо* (*ff*) и *сфорцандо* (*sf*), что вызывает ассоциации с полифонической музыкой. Предвещая беду, разносятся звуки – удары колокола. Сквозь звон колоколов доносятся лирические интонации. Такое наложение, образующее резко диссонантное сочетание в стихотворении «Твое лицо мне так знакомо...», усиливает мрачный колорит произведения (“На голос твой колокола / Откликнулись вечерним звоном...”). Слияние и взаимопроникновение обеих “партий” вызвано усилением общего настроения, углубляет психический реализм всего произведения. Часто обрывающиеся многоточием фразы способствуют исключительно напряженной экспрессии:

Я приближался – ты сидела,

Я подошел – ты отошла,

*Спустилась к речке и запела...*

*На голос твой колокола*

*Откликнулись вечерним звоном...*

И плакал я, и робко ждал...

Но за вечерним перезвоном

*Твой милый голос затихал...* [II, с.138].

Музыка выполняет двойную функцию в поэтическом произведении «В жаркое лето и в зиму метельную...», являясь “аккомпанементом” перехода в будущее. Причем партитура звучащей музыки имеет *крецендирующую* динамику и в плане звуковысотности, и в плане громкости звука: слабый звук (“тянет он еле приметную нить”) как стон умолкающих колоколов

нарастает, сливаясь в одну согласную песню. Постепенно музыка превращается в гром. Осуществляется как бы камертонное настраивание человеческих чувств в унисон звенящей музыке:

В жаркое лето и в зиму метельную,  
В дни ваших судеб, торжеств, похорон,  
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную  
Легкий, *доселе не слышанный звон.*

Вот он – возник. И с холодным вниманием  
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.  
И перед зорким моим ожиданием  
*Тянет он еле приметную нить.*

Длятся часы, мировое несущие.

*Ширятся звуки, движенье и свет.*

Прошлое страстно глядится в грядущее.

Нет настоящего. Жалкого нет [III, с.145-146].

В поэтических текстах А. Блока актуализирован также образ звука “издалека”. Неслучайно у поэта существует целый набор звуковых образов, в структуру которых включены “рецептивные моменты”, активизирующие способность читателя “услышать” звуки различного происхождения: колокол, шаги, трубу, звон. Сюда, например, относится многократно повторяющееся слово “слышу”, которое позволяет сконцентрировать “вслушиваемость” читателя в звучащий мир поэтического произведения.

*Слышу* колокол. В поле весна.

Ты открыла веселые окна [I, с.191].

Свободен, весел и силен,

В дали любимой

*Я слышу* непомерный звон

Неуследимый [III, с.264]

Милый брат! Завечерело.

Чуть слышны колокола [II, с.91].

*Я слышал* отзвук малый,

Отдаленные шаги [I, с.81]

В стихотворении «Есть минуты, когда не тревожит...» А. Блок раскрывает внутренний мир своего героя, находит яркие

индивидуальные музыкальные образы, отражающие движение его чувств и мыслей. Звуковой образ “Напев заглушенный и юный” служит средством эмоциональной выразительности, передает душевный подъем лирического героя. Приглушенность звучания (“напев заглушенный”) вызывает множество ассоциативных представлений: былые надежды, любовь, зыбкость мечты, пригрезившиеся видения и т.п. Музыкальный характер имеет сравнение *душа – арфа* (“*струны души как струны арфы*”), т.е. инструмент, предназначенный для непосредственной передачи задушевных лирических эмоций, в основе которых лежит передача личных переживаний. Сильным выразительным средством в стихотворении является образ тишины. Сливаясь со звуковым образом, “напева”. создается музыкально-поэтический образ:

Есть минуты, когда не тревожит  
Роковая нас жизни гроза.  
Кто-то на плечи руки положит,  
Кто-то ясно заглянет в глаза...

И мгновенно житейское канет,  
Словно в темную пропасть без дна...  
И над пропастью медленно **встанет**  
**Семицветной дугой тишина...**

***И напев заглушенный и юный***  
***В затаенной затронет тиши***  
***Усыпленные жизнью струны***  
***Напряженной, как арфа, души*** [III, с.202].

Поэтические произведения Блока представляют собой максимально насыщенные в звуковом плане произведения лирической поэзии, где каждый музыкальный образ соединяет в себе ряд музыкальных характеристик. Взаимодействие этих характеристик представляется весьма сложным, поскольку в процессе музыкально-поэтического синтеза происходит неизбежная трансформация образа: укрупнение, подчеркивание одних его элементов и сглаживание других. Звуковой образ, становясь компонентом поэтического целого, значительно преобразуется.

Так, в стихотворении Блока «В сумерки девушку стройную...» наблюдается взаимодействие средств музыкальной выразительности:

В сумерки девушку стройную  
В рощу уводит луна.  
Смотрит на рощу спокойную,  
Бродит, тоскует она.

***Стройного юноши пение***

***В сумерки слышно в лугах.***

***В звуках – печаль и томление,***

Милая – в грустных словах.

В сумерки белый поднимется,

Рощу, луга окружит,

Милая с милым обнимется,

***Песня в лугах замолчит*** [1, с.358].

В эмоциональном плане поэтическое произведение представляет целостную динамическую композицию с кульминацией в седьмом стихе, при этом целостность, непрерывность, единство развития наблюдается на любом уровне организации текста.

Образный строй стиха связан с употреблением лексики с печальной семантической окраской: “тоскует”, “печаль”, “грустных” “томление”. Первая, вторая и третья строки – экспозиция, обрисовка места действия; четвертая строка связана с пятой местоимением “она” и словом “юноши” – таким образом действие постепенно переходит в субъективный план. Единство седьмой и восьмой строк обусловлено семантической параллелью “печаль – грустных”. В девятой и десятой строках фразы “в сумерки”, “рощи, луга окружит” являются продолжением обрисовки места действия. В двенадцатой – повторяется звуковой образ “песня”, впервые упомянутый в пятой строке, а в шестой и седьмой – усилен благодаря повторению. Идентично организована 11-я строка, где акцентирована фраза “милая с милым”, перенесенная из 4-й и 5-й строк. Кульминация – в 7-й строке, которая выделена употреблением печальной, ярко окрашенной лексики, а также употреблением союза “и”, что придает высказыванию особую напряженность. В 5-й, 7-й и 12-й строках средства выразительности музыкального образа действуют разнонаправлено. В 5-й, 7-й – динамика диктует нисходящую “мелодику”, в 12-й – нисходящее движение, *ритенуто*, *pp*, постепенное угасание (*диминуэндо*). Музыкальность направлена в сторону постепенной динамизации, приводящей к кульминации,



которая разрешается в последней строке. Таким образом, интонационную структуру стиха можно представить как движение от *пиано* через незначительное нарастание к кульминации и спаду (“*Песня в лугах замолчит*”). Очень эффектно завершает поэт стихотворение: постепенно затухает, растворяется печальная песня, возвращается тишина... Пауза оставляет ощущение приближения встречи. Доминанту душевного состояния лирического героя составляют отчаяние, усталость, безысходная тоска. Мотив безвозвратности прошедшей любви, былой страсти подкрепляется эмоциональной окрашенностью (грустное *lento*) и соответствующим тембром.

Музыкальность блоковского стиха становится одной из важных составляющих его смысла. Блок говорил: “... нужно учиться безукоризненному и музыкальному чтению стихов, ибо музыкой стиха романтики выражают гармонию культуры; стих есть знамя романтизма, и это знамя нужно держать крепко и высоко” [VI, с.371].

Тесная взаимосвязь поэтических и музыкальных образов в поэтической “практике”, рождает интересные решения. Звуковой образ является важной стороной организации стиха, тесно связан и обусловлен содержанием и направлен на выявление смысловых нюансов поэтического текста.

Анализ поэтических текстов А. Блока невозможен без учета способов усиления музыкальной выразительности, позволяющих актуализировать различные “приращения смысла”, установить “тональность”, образно-стилевые доминанты. Взаимозависимость звуковых и смысловых образов устанавливается благодаря синтезу всех средств выразительности – темпа, тембра, динамики, общей эмоциональной окрашенности.

#### Литература

1. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. – М.-Л., 1960-1963.
2. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш – М., 1974.
3. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Ред.: Д.Н.Ушакова. – М., 1994.
4. Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. – М., 2002. – 203с.
5. Шервинский С. Художественное чтение. – М., 1935.

**Анотація**

У статті автор виявляє та усвідомлює динаміку звукових образів як одного з аспектів музичальності поетичних творів. У статті розкривається специфіка засобів вираження музичальної динаміки у текстах, які містять звукові образи, насичені динамічною напругою.

**Summary**

The author shows and represents dynamics of sound images as one of the aspects of poetry musicality. The article contains description of specific features in the expression methods of the musical dynamics representation sound images in poetries, in which dynamic intensity is concentrated.

*Стаття надійшла до редакції 07.04.2010*  
*Статья поступила в редакцию 07.04.2010*

**УДК 82-81**

**Филипповская Ю.В.**

**НЕОКОНЧЕННАЯ ДРАМА А.С. ПУШКИНА «РУСАЛКА»  
КАК ЗАВЕРШЕННОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ И  
ПОЭТИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ**

Драматургия Пушкина постоянно привлекает внимание ученых. В основном рассматриваются два драматических опыта поэта трагедия «Борис Годунов» и цикл «Маленькие трагедии». «Русалка» не пользуется такой популярностью. Ее незавершенность рождает круг основных интересов исследователей: поиск утраченного финала или гипотетическое воссоздание несуществующего. Такова, например, работа А.Ванновского «Загадка пушкинской «Русалки». [1, с.283 – 289] Подобное узконаправленное изучение драмы оставляет много

© Филипповская Ю.В., 2010

неисследованных областей, и в такой ситуации говорить об актуальности исследования драмы, как нам кажется, излишне.

Целью данной статьи является изучение драмы Пушкина как художественного произведения, в котором фактическая незаконченность не отменяет завершенности поэтической. Вместе с тем, мы рассматриваем «Русалку» как поэтический эксперимент поэта.

Исследуя художественный мир драмы мы, видимо, непосредственно сталкиваемся с мифотворчеством Пушкина. Так, например, В.С. Непомнящий полагал, что для поэта «миф и слух... более реальны, чем твердый и статичный факт» [2, с.359].

Некий «коллаг» славянской мифологии и христианства в драме создает особый мир, живущий по своим законам. В этом мире нет никакой конкретики: время действия точно не обозначено, точно указано только место действия – Днепр, и это, кстати, единственное имя собственное во всей пьесе.

Такой же необычной является ситуация с определением веры. В мире «Русалки» есть и христианство, и язычество, но в полной мере нет ни того, ни другого. Обе культурные традиции являются ущербными. Герои драмы не нуждаются в богах, что приводит нас к вопросу: а не пусты ли небеса этого мира?

Интересная ситуация складывается и с персонажами драмы. Бросается в глаза принципиальное отсутствие у них собственных имен. Абсолютно все герои обозначены либо их семейным, либо социальным статусом. Отсутствие собственных имен не может не удивлять, потому что и в христианской, и в языческой традициях имя имеет большую смысловую и сакральную нагрузку. Интересно и то, что, не имея связи с христианской трансцендентной вертикалью, герои становятся продолжением мифологической линии сродства людей и животных, и несут в себе помимо человеческих звериные черты.

Самый яркий пример – мельник-ворон. Другие сравнения менее шметны. Так, в первой сцене дочь мельника сравнивает себя и соперницу с волчицей, а чуть дальше называет ее змеей. Не минуя подобного сравнения из уст бывшей возлюбленной и сам князь, правда он не сравнивается с определенным животным, но его сердце оказывается звериным: «Не может быть. Я так его любила. // Или он зверь, иль сердце у него // Косматое?»

Все животные, которые упоминаются здесь именно таким образом, имеют в мифологической традиции оборотническую сущность. И это не случайно: все герои драмы меняются в ходе повествования. В конце пьесы они не равны самим себе в ее начале. К началу третьей сцены герои драмы проходят либо реальный, либо условный этап умерщвления с последующим воскрешением в другой роли или в другом облике. Умирает дочь мельника и становится русалкой, с потерей разума умирает человек и в мельнике. Князь и княгиня переживают смерть символическую – свадебную церемонию, после которой для них «все пошло не так».

Душевные переживания снова приводят князя к берегу Днепра, а читателя – к финалу пьесы. И тут начинается самое интересное...

Князь переживает свои поступки как неподвластные его сознанию, он ведом судьбой, хотя сам и не осознает этого. «Невольно к этим грустным берегам // Меня влечет неведомая сила...». Он выглядит как герой «завершенный» и этом смысле несомненно классический: «... классического героя, - пишет М.М. Бахтин, - мы с самого начала созерцаем в прошлом, где никаких открытий и откровений быть не может» [3, с.163]. Именно потому отсутствие финала трагедии не кажется ее незавершенностью. При желании воображение любого читателя дорисует себе сцену гибели героя.

Вероятнее всего, если бы «Русалка» была создана на полстолетия раньше, никаких сомнений в развитии ее дальнейших событий не возникло бы. Для культуры «готового слова» (термин А.В. Михайлова), был возможен только один исход драмы – гибель героя, а потому и само произведение определялось бы не иначе как «высокая трагедия». Но русская классика совпала по времени с культурным сломом, переходом от культуры традиционализма к культуре посттрадиционализма, а потому предсказуемость финалов ушла в прошлое (или во второстепенную литературу).

Скорее всего, для читателя «Русалки» 30-х годов XIX века привычнее было такое прочтение драмы, в котором финал предсказуем и трагичен. Пушкин же, очевидно, создает свое произведение как эксперимент. Он экспериментирует с традиционной формой жанра, во всяком случае, факт звероподобности его героев ставит под сомнение возможность называть «Русалку» высокой трагедией. Это эксперимент и другого порядка – в нем завершенность, классичность героев сталкивается с

принципиальной незавершенностью художественного мира. Именно поэтому можно осмысливать и нетрадиционный финал – «зுவское» окончание «Русалки». В этом варианте пришедшему на берег Днепра князю русалка признается в своих мстительных планах, а потом – прощает.

Два совершенно противоположных окончания драмы (погибнет или нет князь) в сложившемся целом произведения, на наш взгляд, уже ничего радикально не меняют. Перед нами эксперимент поэта-драматурга, в котором можно принять любой из вариантов окончания, или же принять отсутствие финала как «открытый» финал. И в этом случае, следуя логике В.С. Непомящего [см. 2, с.321], можно предположить, что за фактической незавершенностью драмы скрывается «милость к падшим», то есть милость и к князю, и к дочке мельника...

Отсутствие финала становится отменой судилища над героями. А незаконченность становится одной из форм внутренней завершенности драматического целого.

#### Цитированная литература

1. Ванновский А. Загадка пушкинской «Русалки». // «В краю чужом...» Зарубежная Россия и Пушкин. М., 1998.
2. Непомящий В.С. Поэзия и судьба. М., 1983.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986.

#### Анотація

Стаття присвячена проблемі незакінченості драми О.С.Пушкіна «Русалка». Розглянута гіпотеза про експериментальність художнього світу драми, у якій незакінчений фінал перетворюється на фінал «відкритий». Автор статті доводить, що драма Пушкіна є самодостатнім художнім цілим.

**Annotation**

The article is devoted to the problem of unfinished drama «Rusalka» by A.S. Pushkin. The hypothesis about results of artistic world of drama, where the finale which was not finished became «an open» was considered. The author of the article proved, that drama by A.S. Pushkin is a full artistic whole.

*Стаття надійшла до редакції 29.10.2009  
Статья поступила в редакцию 29.10.2009*

УДК 821.161.1 «XIX»

Бистрова О.

**ФУНКЦІОНУВАННЯ МОТИВУ ДВІЙНИЦТВА  
ТА ІЄРАРХІЇ ДУШ В ТВОРІ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО  
«ДВІЙНИК»**

«Двійництво» – чи не найсвоєрідніша тема Достоевського. Вона в нього нав'язлива – повторюється в його творчості багаторазово і в різних варіантах.

Д.І.Чижевський

*Двійництво* – тема, яка хвилювала Чижевського завжди, особливо у зв'язку з дослідженням творчості Достоевського. Він не міг не відчувати своєї власної двоїстості, розщеплення духу. *Двоїстість*, на наш погляд, виникає тоді, коли особистість починає страждати під тягарем думок, коли еманція особистості не вміщає розщеплення душі та *ієрархію душ*. Між ними виникає суперечлива ситуація, протиборство, полілог. Осмислити сутність *двоїстості* може лише той, хто володіє здатністю синтезувати науковий та художній підхід до явищ. Таким талантом природа наділила Ф.Достоевського. Також нахил до такого синтезу мав Чижевський. У нього переважала науковість, у Ф.Достоевського – художність.

У тій чи іншій мірі кожен значущий герой Ф. Достоевського відчуває *двоїстість*. *Двійництво* – це гра духу, *двійництво* здійснюється лише на рівні духу, не на рівні душі. Чижевський характеризує своєрідність стилю Достоевського, враховуючи тему двійництва. Саме у стилі письменника Д. Чижевський убачає дуалізм смислових площин розгортання сюжету, а відтак примхливе переплетення банальної прози життя з пафосом абстрактної ідеї, з глибинами ірраціонального. Полярно протилежні елементи, тверезе прагнення до реальності і екстатичне осягнення позамежового утворюють стиль трансцендентально-психологічний. Саме ці антагоністичні передумови сприяють, на думку Чижевського, виникненню *розщепленої свідомості*, і вони ж таки супроводжують сам процес розщеплення свідомості (сни, галюцинації, маячний стан, марення, напади хвороби, гарячка, лихоманка тощо). Своєрідний стиль Ф. Достоевського, на думку Д. Чижевського, пов'язаний не лише з літературною традицією (Гофман, Гоголь, Дікенс, Бальзак), але й з глибинами особистих переживань письменника.

У статті «До проблеми двійника у Достоевського» Чижевський аналізує стан Голядкіна з тої миті, коли герой вперше відчув і навіть ніби побачив появу власного *двійника* і «нове відчуття відбулося в усім єстві пана Голядкіна: туга не туга, страх не страх... гарячкове тремтіння пробігло по жилах його. Хвилинка була нестерпно прикра!» - ссылка? (рос. досадная). Це перший напад *двійництва* на героя. Але йому передувало багато подій і цілий калейдоскоп відчуттів.

Головна причина, яка обумовила розщеплення духу – це зневаження гідності людини, щось жахливе, неймовірне, неочікуване. Людині дали зрозуміти, що вона не людина, нуль. Голядкін був запрошений на сімейний бал, страшенно гордився цим, готувався до нього. З балу ж його як непотріб викинули. До деякої міри сама підготовка до балу, небуденної події в житті маленького чиновника, нервозність поведінки, крайнощі психічних проявів – все це вже також було своєрідним тлом, яке підготувало зрив. Увесь цей попередній, підготовчий період (кілька довгих, нестерпно довгих годин) позначився неоднорідними за своїми характером проявами поведінки Голядкіна. Саме цей відрізок часу засвідчив можливість існування у Голядкіна декількох душ, тобто

*ієрархії душі* (за Чижевським)- нужна ли ссылка?. **Перша душа** – душа людини, схильної до веселощів, сміху, комічних ситуацій, але пригніченої дещо обставинами, ощадним життям. Голядкін розуміє гумор: коли лікар питає, де він «тепер живе, бо раніше він жив...», Голядкін весело підхоплює неоднозначність питання: «Жив, Крест'ян Іванич, жив, жив і раніше. Як же не жити! – відповідав пан Голядкін, супроводжуючи слова свої маленьким сміхом...» [1, с.121] **Друга душа** Голядкіна суперечить першій. Навколо нього також звучить чужий сміх, посмішки, підморгування в його бік. Він або не помічає цього, або відверто показує своє невдоволення. «Смійтесь, панове, смійтесь поки що. Поживете побачите, – сказав він з відчуттям ображеної гідності» [1, с.125]. «Чого ти смієшся, йолоп? Це вже у бік лакея» [1, с.127]. У цьому прояві *душі* героя відчутні злість, невдоволення, деяка зверхність, відчуття власної значущості у порівнянні з молодими чиновниками.

**Третя душа** – зловісна душа пліткаря, заздрісника, донощика, ябедника, який очікує за свої мерзенні діяння нагороди. Голядкін висловлює своє кредо, завуальовано натякаючи на місію шпигуна: «Кажуть ще, панове, то птиця сама летить на мисливця» [1, с.125].

**Четверта душа** – душа доморощеного філософа. У проявах цієї душі Голядкін виявляє себе достатньо розумним, з нахилом до узагальнень, висновків, уміння вести дискусію, спостережливим і схильним *типологізувати* ситуації власними афоризмами. Тому у різних ситуаціях Голядкін постає перед нами щоразу іншим. У Голядкіна можна віднайти багато цікавих рис: вміння логічно висловлюватися, аналітично підходити до свого оточення, високо ставити себе самого та тлі інших, тому можемо виокремити ще одну душу – *душу людини*, яка страждала від несумісності своєї значущості й становища, яке вона посідала в суспільстві. А звідси – глибоко утаємничене почуття *розщепленості свідомості*. Отже, Голядкін мав відповідну духовну основу для глибокого і ґрунтового розщеплення свідомості на межі *божевілля*.

Візит, до якого Голядкін так ретельно готувався, повинен був відкрити йому доступ до вищих суспільних сфер, де б його оцінили сповна. Крах цієї мрії й привів до подальшого краху духовного, до *двійництва*.

Голядкін настільки був упевнений у здійсненні своїх мрій, що навіть дозволив собі зробити досить легковажний крок, ніби він



вже «свій» там, куди їхав. Потрапивши з найнятою каретою до двору заповітного будинку і побачивши у вікні другого поверху жіночу фігуру, Голядкін послав їй рукою поцілунок (!): «Зрештою, він не знав сам, що робить, тому що рішуче був ні живий ні мертвий у цю хвилину»[1, с.125]. Роздвоєння, або душевне розщеплення, починається тоді, коли Голядкін чинить дивні речі, проникає непомітно до чужої оселі і в той же час жахається власних вчинків, хоче ніби крізь землю провалитися.

Голядкін як тип і головний герой повісті максимально наближений до самого автора, і автор приховати це не в змозі. Ні вигадати, ні уявити, ні почути від когось те, що описав митець, неможливо, все це можна лише самому пережити, вистраждати у станах, близьких до епілептичних нападів.

Друга зустріч Голядкіна із віртуальним *двійником* відбувається на нічній вулиці Петербурга. І вона, ця зустріч, знову-таки супроводжується і загадковістю, і неприємними відчуттями. Можна не погодитись з Чижевським, коли він стверджує, що «появу *двійника* підготовляє «острах, боязкість, свідомість усеохопної загроженості»[3, с.364]. Але ж ці почуття з'являються лише після скандалу, який трапився на балу на честь дня народження Клари Олсуфіївни. Саме тоді Голядкін і відчув бажання провалитися крізь землю (разом із найнятою каретою).

Реальний *двійник* Голядкіна, матеріалізована постать – це не відбиток у дзеркалі. З тієї хвилини, коли *двійник* упевнено ввійшов у квартиру господаря, сів на його ліжко, він розпочав самостійне існування: «Незнайомиць сидів перед ним, також у шинелі і в капелюсі, на його ж ліжку, ледь посміхаючись, і, примружившись трохи, по-дружньому кивав йому головою». Враження було жахливе. І тут Голядкін усвідомив, що перед ним – «двійник його в усіх проявах»[1, с.143]. Розділ завершується рядком крапок, які, очевидно, слід розуміти, як втрату героєм свідомості.

Не можемо погодитись з думкою Д. Чижевського про те, що Голядкін «не має, не набув у своєму житті ніякого «свого місця», ніякої своєї власної сфери в житті, крім, може тих куточків за шафами та за пічкою, куди він ховається від переслідувань «ворогів». Чому ж? Голядкін – титулярний радник, чиновник невисокого рангу, проте дуже старанний, що дає йому підстави думати й про власне просування по службі. Він має квартиру, має

лакея, деякі заощадження, Петрушка носить йому обід з ресторану. Йому є що втрачати. Він жахається появи Голядкіна-молодшого саме через те, що той владно хоче витіснити старшого, зухвало переймає його звички.

Як власний афоризм, власне *кредо* Голядкін-старший у листі до колеги по службі проголошує: «...кожен повинен бути задоволений своїм власним місцем»[1, с.184]. Отож, є у героя своя «ніша», своє, екзистенційне відчуття власної значущості на землі.

Д. Чижевський вважає, «що одним із істотних недоліків у розвитку теми двійника є те, що героєм повісті було зроблено слабого характером дрібного чиновника, який перебував у нестійкому, несамостійному соціальному становищі»[3, с.366]. Розвиток *ідеї двійництва* у подальшій творчості письменника підтверджує цю думку (Ставрогін, Версилов, Іван Карамазов). Те, що *двійництво* торкнулось людини *маленької* – чиновника, мабуть, 14-класу, – не помилка автора. Клас дрібного чиновництва в Росії був чисельним. Типовість світогляду цього прошарку була характерною не лише для нього: кар'єризм, «підкопи» під ближнього, амбіції, усвідомлення власної ницості, бажання бути не гіршим за інших, старанність, вміння підлещуватися до начальства, вміння носити маску (лексема «маска» виникає у повісті досить часто), вести хитру *гру*, починаючи від лакея й візника до начальства.

Письменницька манера, авторський стиль повісті значно відрізняються від інших прозових творів Достоевського. Посилюється гротескний, фантазмагоричний елемент, збільшується кількість відвертих і цинічних внутрішніх монологів із нахилом до самоаналізу. Майже відсутні авторські афоризми, максими, фразеологізми. Натомість збільшується кількість мовних метафор. На відміну від художніх тропів, мовні метафори непомітні в тексті, вони вже встигли прижитися в мові: *починав ламати собі голову; думка непомітно переливалась у іншу форму, ніби хтось серце виїдав з грудей; герой наш летів* і т. ін.

Зникають характерні для письменника тріади, натомість з'являються численні повтори окремих виразів, усталених для свого часу форм (типу «ми у власному праві»), а також прозових анафор як форм синтаксичної будови речення: «...дозволити ж затерти себе, як ганчірку..., пан Голядкін не міг»; «Я, пане мій, не ганчірка!». Ця *ганчірка* повторюється не раз, але вже як домінанта з

антитезою – *амбіція*. Наскрізною домінантою є й слівце «мовляв», часте його повторення передає деяку невпевненість героя, нерішучість, навіть острах: «Ну, так ось, мовляв, пане мій, мовляв, кажи, нічого, мовляв, і здоровий, і в гості, мовляв, зараз збирається: а від вас, мовляв, вони відповіді просять письмової»[1, с.176].

Розбіжність між характером двійництва Голядкіна та двійництвом Ставрогіна, Версілова, Івана Карамазова досить суттєва. Голядкін «виламується» зі свого середовища, бажаючи довести, що він не «ганчірка», і середовище його знищує його ж зброєю (хитрощі, інтриги, підкопи). З самого початку Голядкін *не божевільний* в повному розумінні цього слова.

Достоевський продемонстрував у повісті «Двійник» усі можливі різновиди стилів художньої літератури його доби: гоголівську манеру оповіді, канцелярський стиль, високий стиль, наративний стиль, імітацію мовної говірки чиновників невисокого рангу з потугами на елегантність (звідси нахил до численних повторень, так звані синтагматичні плеоназми, хіазми для підсилення значущості висловлювання), епістолярний стиль – цілий парад стилів! Окремо можна зазначити стиль уривчастий, хаотичний, який відбиває плин свідомості. Стілі відбивають і стратегію у моделюванні тексту та висвітленні душевного життя Голядкіна – ієрархію його душ. Не речення впливає на цілісність стилю певного дискурсу, а саме дискурс та ширше – текст впливає на формування речень, і вони вже самоутворюються синтаксично і лексично.

Повість «Двійник», по суті, стала лише відправним поштовхом для Д. Чижевського у дослідженні проблеми *двійництва*, яке знайшло своє повне втілення в наступних романах, особливо у «Підлітку», «Ідіоті», «Братах Карамазових».

#### Цитована література

1. Достоевский Ф. М. Двойник / Федор Михайлович Достоевский. Полное собрание сочинений : в 30 т. — Т. 1. — Л., 1973. (Переклад наш – О. Б.)
2. Ковач А. Раздвоение – структура и значение / Альберт Ковач. Поэтика Достоевского. — М., 2008.
3. Чижевський Д. До проблеми двійника у Достоевського / Дмитро Чижевський : філософські твори : у 4 т. — Т. 3. — К., 2005..

4. Чижевський Д. Достоевський – психолог. / Дмитро Чижевський : філософські твори : у 4 т. — Т. 3. — К., 2005.

#### **Анотація**

В статье исследуется функционирование мотива двойничества как составляющей поэтики творчества Ф. Достоевского. Анализ проведен в аспекте идей украинских литературоведов, которые исследовали стиль писателя. Учитываются теоретические положения Д. Чижевского

#### **Annotation**

The article deals with the analyzing of the function of the motif of duality as the part of the poetics of the Dostoevsky's novels. There was made the analyzing in the aspects of the Ukrainian literary workers, which investigated the style of the writer. The author of the article included the theoretical research of D. Chyzevsky.

*Стаття надійшла до редакції 26.04.2010  
Статья поступила в редакцию 26.04.2010*

**УДК 821.161.09**

**Иванова М.А.**

#### **ОБРАЗНЫЙ СИНТЕТИЗМ В ЦИКЛЕ А.БЛОКА «ГОРОД»**

Стремление к воссозданию архаических форм в литературном творчестве конца XIX – начала XX веков связано не столько с сознательным интересом к архаике, сколько с серьезными глубинными изменениями, как в культурном мировосприятии человека, так и в структуре его образного мышления, в частности, в расшатывании границ прямого и переносного значений. Говоря о новой творческой интенции конца XIX – начала XX веков, С.Н. Бройтман использует термин “неосинкретизм”: «Сам же **образный язык**, который избирают художники, **имманентно несёт в себе**

**архаическую семантику не условного сходства, а субстанциального синкретизма.** Этот язык требует от нас буквального, отнюдь не метафорического понимания (...) Троп по своей природе не может стать носителем такой семантики» [9, с.279]. Правомерно ли использование понятия неосинкретизма? В современных литературоведческих словарях в большинстве случаев авторское стремление вернуться к первоначальной неразделённости связывается с понятием синтеза как объединения уже выделившихся из синкретического единства автономных видов искусства. Цветан Тодоров в работе "Теории символа", вслед за Шеллингом противопоставляя природу и искусство, отмечает: "И там и здесь происходит слияние противоположностей, но в природе слияние как бы предшествует разделению противоположностей, получая наименование **синкретизма**, в то время, как сплав, осуществлённый в искусстве, следует за разделением противоположностей; это явление я называю синтетизмом"[10, с.221] Мы принимаем термин Ц.Тодорова, считая его функционирование более обоснованным, однако берём за основу необходимые для нашего исследования положения С.Н. Бройтмана о сути этого явления, изложенные им в статье "Субъектная структура русской лирики XIX – начала XX века в историческом освещении".

Данное исследование посвящено не художественным мотивам и образам как таковым. Устойчивая устремлённость к воссозданию архаического мировосприятия в художественной действительности произведений начала XX века изменяет структуру образного мышления автора. Интенция к воссозданию синкретизма как нового синтеза способствует творческому снятию изначального противоречия между синкретическим и образным восприятием. Снятие противоречий в творческом синтезе, по Ц. Тодорову, составляет понятие "синтетизма".

Определим, чем в родовом отношении является цикл А.Блока «Город». Сошлёмся на мнение Г.Н. Пospelова, который исходит из того, что родовые различия произведений представляют собой "один из аспектов их **содержания**" [7, с.158]. Если лиро-эпические произведения отличаются равноправием "эпического и лирического "начал" [7, с.118], то "повествовательная лирика" прежде всего «выражает обобщающе - эмоциональную мысль поэта, являющуюся медитативным "подтекстом" его очень краткой

и экспрессивной повествовательности» [7, с.159]. В дальнейшем мы проследим устойчивую направленность повествователя от эпического к лирическому в конкретных стихотворениях. Это подтверждает родовую первостепенность лирического в цикле А.Блока «Город», и даёт основания причислять стихотворения данного цикла к повествовательной лирике.

По словам Ю.М. Лотмана, "поэтический сюжет претендует быть не повествованием об одном каком-либо событии, рядовом в числе многих, а рассказом о Событии – главном и единственном, о сущности лирического Мира. В этом смысле поэзия ближе к мифу, чем к роману"[6, с.104]. Вспомним, что поэтами-символистами и самим Блоком творчество воспринималось, прежде всего, как орудие преобразования мира. Цикл «Город» – это рассказ о Событии "преобразования мира" и о невозможности этого События. Одним из главных средств художественной реализации такого стремления становится отмеченная нами синтетическая направленность. Эпическое начало, в свою очередь, расширяет авторские возможности в рамках лирического цикла; в то же время оно противопоставляется лирическому началу: автор идёт от объективности и прозаичности существования к его лирическому преобразению. Во второй части цикла «Город» мы замечаем преобладание эпического начала и отсутствие такого рода противопоставления, что подтверждает идею невозможности события преобразования:

Одна мне осталась надежда:  
Смотреться в колодезь двора.  
Светает. Белее одежда  
В рассеянном свете утра.

Перейдём к более подробному анализу стихотворений.

В «Последнем дне» о наличии синтетического мировосприятия свидетельствуют особенности построения, семантические и синтаксические связи художественного мира стихотворения.

1. Мифологическому мышлению, как известно, свойственно безразличие к противоречию. В стихотворении «Последний день» нет смысловых противоречий. Противительный союз в третьей

строфе не противопоставляет события предшествующим, а начинает повествование о новом событии, которое следует за другими:

Утро копошилось. Бездёжно догорели свечи,  
Оплывший огарок маячил в оплывших глазах.  
За холодным окном дрожали женские плечи,  
Мужчина перед зеркалом расчёсывал пробор в волосах.

Но серое утро уже не обмануло:  
Сегодня была она, как смерть, бледна.  
Ещё вечером у фонаря её лицо блеснуло,  
В этой самой комнате была влюблена.

2. Отсутствие причинных связей. Итак, в стихотворении нет смысловых противоречий, но есть взаимосвязь эпической и лирической структур. Она проявляется в первой строке пятой строфы:

И вдруг влетели звуки. Верба, раздувшая почки,  
Раскачнулась под ветром, осыпая снег.  
В церкви ударил колокол. Распахнулись форточки,  
И внизу стал слышен торопливый бег.

Внезапность появления звуков сопровождается союзом “и”, что не допускает противопоставленности между 4-й и 5-й строфами, а также поддерживает тенденцию к восприятию строф как семантически автономных. При видимом отсутствии связей немотивированный случай (“И вдруг влетели звуки”) в корне меняет ход сюжетного развития. По замечанию А.Н. Веселовского, случай в эпосе “должен выступить в качестве элемента **динамики**: без этого невозможна **смена** временного нарушения основной эпической ситуации с её последующим восстановлением” [4, с.294]. Однако в данном случае для нас более убедительным представляется высказывание А.А. Потебни, который отмечал, что если для эпоса характерны “спокойное созерцание, объективность (отсутствие другого личного интереса в вещах, изображаемых событиях, кроме того, который нужен для возможности самого изображения)”, то “лирика имеет более непосредственную связь с действиями и в этом смысле практична (при теоретичности эпоса). Во многих лирических стихотворениях можем прямо усмотреть

побуждение к известному действию»[8, с.449]. В дальнейшем мы проследим смену эпической направленности лирической в стихотворении «Последний день».

Архаический человек, как известно, "синкретически воспринимает данные разных органов чувств", в частности, "ритуальное и бытовое действия, искусство и жизнь"[3, с.14]. Объективное повествование о событиях ("Мужчина перед зеркалом расчёсывал пробор в волосах"[3, с.14]). в данном стихотворении нераздельно и неслиянно с "рассказом о Событии – главном и единственном, о сущности лирического мира" [6, с.104]. Блоку равно необходимы как вещьность образа комода, так и его непосредственно эстетическая значимость: "Всех ужасней в комнате был красный комод". – ссылка?

В данном случае на границах вещного и непосредственно эстетического обнаруживает себя синтетический образ комода: "И у Блока, и у Бунина комод появляется в сценах, где пол, отчуждённый от невинного природного естества отношений, становится предметом социальных манипуляций, искажается и поэтому остро по-толстовски переживается в своей безысходной греховности. У Блока красный на сером фоне ("серый сон", "серое утро", "туман снежной бури") комод убедительно ужасен, но почему "всех ужасней" именно эта вещь? Здесь по логике движения стиха комод вбирает в себя всё существо в стихотворении случившегося, комод – это семантический фокус ситуации, кульминация ужаса, дно падения. Вещь выступает как предметная реальность смысла. Это уже не комод, а поглощающе-рождающее, но не благое, а осквернённое чрево, кровотокающая вагина-могила(...) Это значение, как и другие значения шкафа (комода) и ниши, также имеет мифопоэтические корни. Исследуя историю вещных метафор, О.М. Фрейденберг писала, что в архаических культурах «"ящик" и "корзина" отождествляются с "рождающим чревом" женщины". Та ж функция переносится на комод, шкаф, ларец» [2].

Образ комода знаменует собой претворение вещного в поэтическом. Там, где мы встречаем гармонию лиро-эпических отношений ("К вечеру вышло тихое солнце...", "Ночь. Город угомонился...", "Окна во двор" и другие), синтетизму нет места.

В ситуации Последнего дня в художественном мире "Города" актуализируется мотив обмана как ложного, неистинного



восприятия действительности. Первая строка третьей строфы ("Но серое утро уже не обмануло...") указывает на наличие мотива обмана в предшествующих ей строках. Однако прямые смысловые подтверждения существования этого мотива в первой и второй строках отсутствуют. Обратим внимание на последовательность образов в стихотворении. Обман – это отражение сознания жителей города: чёткое различие бытовых явлений и неспособность претворять явления вещной действительности.

С.Н. Бройтман пишет: "Неосинкретизм внедряется не только в литературу(...) За всеми этими фактами стоит чрезвычайно важное для исторической поэтики событие – рождение "нового восприятия мира – не отдельных предметов в мире, а всего мира, всей целостности пространства-времени. Тяжёлые контуры предметов размываются. И за ними выступает некое текучее единство, "синяя вечность". Это единство не складывается из предметов, а предшествует им (подобно пленэру в картинах импрессионистов). Онтологически оно реальнее, первичнее; предметы складываются из игры его волн: "Прямое обозначение и его не прямое соответствие существуют в единстве и выражены непосредственно[3, с.275]".

Н.А.Веселовский считал более архаичным, чем параллелизм, уравнения "молния – птица, человек – дерево", а А.А.Потебня символ-приложение (типа конь – сокол, снег – пороша) и обстоятельство в творительном падеже - "полечу зегзицей по Дунаю", являющиеся отражением того времени, когда "действительно человек не отделял себя от внешней природы"; ведь символ-приложение "сливается с обозначаемым в одно целое (...)" [3, с.39].

В первой строфе стихотворения перед нами единство, не складывающееся из отдельных свойств, а предшествующее их разделённости: "**Серый сон** предчувствую...", "проснулись среди угарной тьмы".

Во второй строфе на смену обобщённому "люди", "мужчина и блудница" приходят единичные образы: "женские плечи", "мужчина". Здесь перед нами синтетический параллелизм, когда "дело идёт" уже не об **отождествлении** человеческой жизни с природною и не о **сравнении**, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о **сопоставлении** по признаку действия, движения (...)[4, с.62]. "На смену серому сну и



Раздел 1. Проблемы теории литературы

|  |  |
|--|--|
| <p>Девушке страшно. Закрылась платочком.<br/>Тёмный вечер ближе. Солнце за трубой.<br/>Карлик прыгнул в лужицу красным<br/>комочком,<br/>Гонит струйку к струйке сморщенной рукой.</p>           | <p>Утро. Тучки. Дьмы. Опрокинутые кадки.<br/>В светлых струйках весело пляшет синева.<br/>По улицам ставят красные рогатки.<br/>Шлёпают солдатики: раз! два! раз! два!</p>                         |
| <p>Девушку манит и пугает отраженье.<br/>Издали мигнул одинокий фонарь.<br/>Красное солнце село за строенье.<br/>Хохот. Всплески. Брызги. Фабричная гарь.</p>                                    | <p>В переулке у мокрого забора над телом<br/>Спящей девушки – трясётся, бормочет<br/>голова;<br/>Безобразный карлик занят делом:<br/>Спускает в ручеёк башмаки: раз! два!</p>                      |
| <p>Будто издали невнятно доносятся звуки...<br/>Где-то каплет с крыши... где-то кашель<br/>старика...<br/>Безжизненно цепляются холодные руки...<br/>В расширенных глазах не видно зрачка...</p> | <p>Башмаки, крутятся, несутся по теченью,<br/>Стремительно обгоняет их красный<br/>колпак...<br/>Хохот. Всплески. Брызги. Ещё мгновенье –<br/>Плывут собачьи уши, борода и красный<br/>фрак...</p> |
|  | <p>Пронеслись, – и струйки шепчут невнятно,<br/>Девушка медленно очнулась от сна:<br/>В глазах её красно-голубые пятна.<br/>Блёстки солнца. Струйки. Брызги. Весна.</p>                            |

Как и в первом стихотворении, в стихотворении "Обман" последовательность событий второй части зеркально повторяет первую ("Карлик прыгнул в лужицу красным комочком" – "Легла некрасивым мокрым комком"; "Хохот. Всплески. Брызги. Фабричная гарь". – "Хохот. Всплески. Брызги. Ещё мгновенье..."). И дело здесь не столько в сходстве, сколько в отличии. В первой части стихотворения пред нами синтетический способ воссоздания образов карлика и девушки: "(...) Весенние воды / Бегут, бормочут, а девушка хохочет"; "Карлик прыгнул в лужицу красным комочком". Восприятие действительности как неясной, неопределённой подтверждается неспособностью сочетать и определять разрозненные факты бытия как единого события: "Будто издали невнятно доносятся звуки.../ Где-то каплет с крыши... где-то кашель старика..."

Во второй части синтетический образ красного карлика-комочка сменяется предельной дифференциацией материальных составляющих этого существа: "голова", "башмаки", "красный колпак", "собачьи уши", "борода", "красный фрак". Если в первой части стихотворения перед нами объективное повествование ("Девушке страшно"), то во второй части душевное состояние

девушки передаётся повествователю: "Как страшно! Как бездомно!"; если в первой части стихотворения строка "Хохот. Всплески. Брызги. Фабричная гарь" передаёт неопределённость действительности как раздробленной и неподдающейся целостному восприятию, то в конце последней строки стихотворения ("Блёстки солнца. Струйки. Брызги. Весна") символический образ Весны соединяет в себе впечатления предыдущего повествования, подтверждая ощущение его хаотичности и, в то же время, указывая на эстетическую, а, значит, гармоническую значимость самой хаотичности. В этом также усматривается синтетизм или художественный сплав противоположных интенций.

Подведём итоги. Синтетическая интенция в цикле А.Блока "Город" способствует новому духовному сопряжению хаотической и раздробленной действительности. Созидание новой художественной действительности осуществляется на пути от художественного бытия как одного из событий в числе многих к художественному бытию как Событию преобразования мира. Только в пространстве преобразённого художественного мира для автора возможно осуществление абсолютного идеала. Идея "преобразования мира" в цикле "Город" оказывается неосуществимой: стихотворения второй части цикла открывают неспособную к претворению в авторском мире предметную реальность.

#### **Цитированная литература**

1. Блок А.А. Избранные произведения. – Л., 1980.
2. Абашев В.В. Неподвижное предание (к семиотике интерьера в творчестве Пастернака) // Материалы к Международной научной конференции "Изменяющийся языковой мир". – Пермский госуниверситет. – Ноябрь, 2001. ([language.psu.ru/.../view.cgi?auth=0037&lang=rus](http://language.psu.ru/.../view.cgi?auth=0037&lang=rus))
3. Бройтман С.Н. Субъектная структура русской лирики 19 - начала 20 века в историческом освещении // Серия литературы и языка. Том 47. – № 6 – М., 1988. – С. 527-538.
4. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
5. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989.
6. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л., 1972.

7. Пospelов Г.Н. Лирика среди литературных родов. – М., 1976.
8. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.
9. Теория литературы: Учебное пособие для студентов филол. фак. В 2-х томах / под редакцией Н.Д. Тмарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика.
10. Тодоров Ц. Теории символа. – М., 1998.

#### **Анотація**

В статті розглядається сутність літературного синтетизму та синтетизм образу як засіб перетворення літературного світу в циклі О.Блока «Місто». Детально вивчаються вірші «Останній день» і «Обман».

#### **Annotation**

The article deals with the essence of the literary synthetism and synthetism of image as the method of artistic transformation in the cycle of poems "The City" by A.Block. Poems "The Last Day" and "Illusion" were studied in detail.

*Стаття надійшла до редакції 08.04.2010  
Стаття поступила в редакцію 08.04.2010*

**УДК 821.161.1-13**

**Строкина С.П.**

#### **МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ЦИКЛЕ А.И.КУПРИНА «ЛИСТРИГОНЫ»**

Цикл «Листригоны», который куприноведы единодушно причисляют к вершинным произведениям писателя, тем не менее, нельзя считать достаточно исследованным с точки зрения поэтики. Если реально-биографическая и историческая основы этого текста многократно и детально рассматривались как куприноведами [1], [2], [3], так и мемуаристами и краеведами [4], [5], [6], [7], [8], то его художественная специфика осмыслена явно недостаточно. Не

прояснены до конца вопросы метода Куприна в «Листригонах»: в частности, даже не поставлен вопрос о том, каким образом тенденция к мифологизации изображаемой в произведении действительности соотносится с его «полнокровно реалистическим», по определению О.Н.Михайлова [3, с.188], характером; да и реалистичность «Листригонов» в современных исследованиях утверждается уже не столь категорично – Е.А.Дьякова, например, отмечает в этом цикле «близкий художественному опыту прозы модернизма стилистический принцип» [9, с.608]. Не выяснена определенно и специфика жанра этого произведения – так, отталкиваясь от таких критериев, как обращение к исключительным, «экзотичным» ситуациям и характерам и новеллистичной непредсказуемости композиционного развертывания текста, С.А.Ташлыков обнаруживает в «Листригонах» новеллистические черты [10, с.202], большинством куприноведов – в частности, В.А.Келдышем [11, с. 59], Е.А.Дьяковой [9, с.607], Ю.В.Бабичевой [12, с.387], Л.Н.Михеевой [13, с.80] и др., это произведение относится к очерковому жанру, а А.А.Волков называет «Листригонов» «циклом маленьких поэм в прозе» [2, с.234], перекликаясь с Е.А.Дьяковой, которая, не ставя под сомнение очерковую природу «Листригонов», соотносит отдельные композиционные единицы цикла с «короткими стихотворениями в прозе» [9, с.608]. Наконец, не проанализирована специфика пространственно-временной организации этого цикла, не получили целостного осмысления особенности его поэтики. Очевидно, что в рамках небольшой статьи невозможно ответить на все перечисленные вопросы, но, полагаем, начинать нужно с анализа особенностей поэтики, на основе которого впоследствии возможно будет уточнить и такие обобщающие проблемы, как проблемы жанра и метода.

Прежде всего, обратимся к заглавию произведения, которое в данном случае недвусмысленно апеллирует к мифологической реальности, сразу смещая читательскую установку в сторону мифа и вступая в продуктивное противоречие с очерковой направленностью текста на документально достоверное изображение реальных фактов. П.Н.Берков в своей книге о Куприне указывает на ряд неточностей, вольно или невольно допущенных писателем, когда он метафорически соотнес население

современной Балаклавы с гомеровскими персонажами. Первая неточность носит орфографический характер: следовало бы писать «лестригоны», поскольку слово произведено «от существительного «lestricos» – морской разбойник, пират» [1, с.123]. Оставляя без комментария купринскую орфографическую вольность, ученый также обращает внимание и на фактическую недостоверность данной художественной проекции: страна лестригонов «помещалась античными комментаторами Гомера либо на северном берегу Сицилии, либо в Лациуме, средней части западной Италии. Таким образом, с людоедами-лестригонами Гомера листригоны Куприна ничего общего не имели» [1, с.123].

Возникает закономерный вопрос о причинах такой небрежности писателя в обращении с историко-культурным материалом. Представлять его просто наивной жертвой «кого-то из местных греческих интеллигентов-краеведов» [1, с.124] кажется не совсем верным. Очевидно, что здесь реализовался конфликт между «поэзией» и «правдой», и Куприну в данном случае важнее было сохранить даже исторически недостоверную, но художественно продуктивную отсылку к Гомеру, чем жертвовать художественной правдой ради правды факта. В чем же заключалась эта художественная правда? Почему герои купринских очерков – все-таки «листригоны», а не просто отважные рыбаки вроде тех, о ком он без всяких мифологических параллелей написал после путешествия по Провансу в «Мысе Гуроне»?

Рискнем предположить, что основной задачей писателя в этих лирических очерках было не ознакомление читателя с незнакомой ему жизнью балаклавских рыбаков, а создание художественного мифа о Балаклаве и ее обитателях, ведь эти места стали для писателя настоящим «потерянным раем», а ностальгия по потерянному раю, как известно – один из универсальных мифогенных механизмов сознания. Название, таким образом, прежде всего и сигнализирует о мифологизирующей стратегии автора и настраивает читателя на адекватное восприятие текста.

Кроме того, заглавие создается еще и антропоцентричная перспектива произведения; заглавие сигнализирует о том, что главный объект изображения здесь – не природа, не историко-этнографические подробности или социальные реалии, а люди, увиденные автором как мифические герои. При этом в значение

слова «листригоны» Куприн вносит совершенно новые коннотации (возможно, поэтому и пишет это слово через «и», а не через «е», несколько «отстраняя» его от этимологического истока). Гомеровские лестригоны, как известно, – кровожадные разбойники-людоеды; Куприн сохраняет от первоначального смысла этого слова только один оттенок: листригоны – исключительны, они отличаются от обычных людей; в его индивидуальном мифе это означает исключительность отваги и выносливости, терпения и особенного мастерства, позволяющего выигрывать единоборство с морской стихией.

Рассмотрим образы главных персонажей «Листригонов» и выявим, с помощью каких средств автор мифологизирует их самих и тот мир, в котором они живут. Все они, как известно, имеют реальных прототипов и носят их реальные имена, но на этом, пожалуй, и заканчивается их соотнесенность с исторической реальностью.

И первый прием мифологизации, к которому прибегает Куприн, создавая свой миф о Коле Констанди или Юре Паратино, – это отбор только мифогенных черт как в облике, так и в характерологии героев. Показательно, что, создавая образ «настоящего соленого грека» [14, с.117] - Коли Констанди, Куприн не счел возможным портретировать его, и причина этого отказа – слишком «прозаичная» внешность того рыбака, который был прототипом героя: «Во внешнем облике Коли ничего не выдавало бесстрашного рыбацкого атамана – это был добродушный, полный, с большим животом человек. Даже прозвище рыбаки ему дали самое прозаическое – Подтяжка (так как он единственный из рыбаков носил подтяжки). Видимо, поэтому Куприн ни разу не нарисовал портрета Коли Констанди...» [5, с.28]. Портрет же Юры Паратино, в жизни обладавшего достойной «листригона» внешностью, нарисован Куприным самыми романтическими красками – и с неременной мифологической проекцией: у Юры «бычачья» шея; «животный угиб» посередине подбородка, говорящего «о страшной воле и большой жестокости» [с.104], так что в итоге формируется образ человека-зверя («Этакий зверь!» [с.108]), словно воплощающего мифическую стихийную силу и мощь самой природы.



Следующее эффективное средство мифологизации образов листригонов – это гиперболизация, функция которой – формирование ореола исключительности вокруг героя. Например, представляя читателю Юру Паратино (его образ стоит в тексте первым в ряду листригонов), сразу после его портрета автор описывает беспрецедентные качества героя, фиксируя внимание читателя на его исключительности с помощью повтора синонимичных отрицательных конструкций в начале каждого предложения: *«Нет ни одного (курсив здесь и далее мой – С.С.) человека среди рыбаков ловчее, хитрее, сильнее и смелее Юры Паратино. Никто еще не мог перепить Юру, и никто не видал его пьяным. Никто не сравнится с Юрой удачливостью... Ни в ком так сильно не развито, как в нем, то специально морское рыбацье равнодушие к несправедливым ударам судьбы, которое так высоко ценится этими солеными людьми»* [с.104-105].

Гипербличны, впрочем, не только герои, но и их мир. Прежде всего, гиперболична стихия, с которой приходится сражаться рыбакам. Рассказ о том, как выходили в море, когда дует бора (норд-ост), наделен даже чертами сказочного повествования – в частности, троекратными повторами: «Третьи сутки дует бора» [с.120]; «три раза со своей артелью... отплывал он от берега и три раза возвращался» [с.121]; «а вернулся он домой только через трое суток» [с.122]; «трое суток без сна, без еды и питья» [с.122]; «в эти трое суток ни один человек не сомкнул глаз» [с.123]. Гиперболично веселье, когда, напившись «бешеного вина», «все мужское население Балаклавы ходит недели две подряд пьяное, разгульное, шатающееся, но благодушное и поющее» [с.143], и упомянутое здесь пение гиперболично, потому что рыбаки «поют в унисон страшными, каменными, деревянными, железными голосами» [с.144], словно вся доисторическая – мифологическая – мощь племени листригонов звучит в этих голосах. Гиперболична даже вполне «бытовая» картина переполненной рыбой Балаклавы после лова макрели: «Кажется, вся Балаклава переполнилась рыбой. Ленивые, объевшиеся рыбой коты с распухнувшими животами валяются поперек тротуаров, и когда их толкнешь ногой, то они нехотя приоткрывают один глаз и опять засыпают. И домашние гуси, тоже сонные, качаются посредине залив, и из клювов у них торчат хвосты недоеденной рыбы» [с.107].

Еще один способ создать мифологическую ауру вокруг образов балаклавских жителей и их мира – это античные и библейские аллюзии. Так, балаклавские гречанки «странно и трогательно похожи на изображение богородицы на старинных византийских иконах» [с.102]; мужчины давят виноград «теми первобытными способами, к которым, вероятно, прибегал наш прародитель Ной или хитроумный Улисс» [с.142]; «на этих самых горах три, четыре, а может, и пять тысяч лет тому назад, под тем же высоким синим небом и под тем же милым красным солнцем справлялся всенародно великолепный праздник Вакха» [с.142]. Важны также для создания мифологического плана балаклавской действительности и многочисленные апелляции к древним легендам, приметам, поверьям, по-прежнему служащим для рыбаков ценностными и поведенческими образцами. Особо здесь выделим легенду о «Господней рыбе», которая символично дублирует свое название в плане античной мифологии и называется также и «Зевсовой рыбой». Как и всякий текст в тексте, апокриф «Господня рыба» выполняет особую композиционно-смысловую функцию. Помещаясь в центре повествования и разделяя, таким образом, текст на две половины, «Господня рыба» становится как бы пиком произведения, его вершинной, наиболее акцентированной точкой, и основной смысл, который несет в себе этот рассказ, заключен в венчающем его авторском вопросе: «Кто скажет: до какой глубины времен восходит тот апокриф?» Таким образом, основная ценность прекрасного древнего апокрифа состоит в том, что в нем открывается каждому слушателю или читателю перспектива времени, уводящая в мифологическую глубину и позволяющая преодолеть границу существования только в историческом времени. А кроме того, образ рыбки с синими пятнами на боку, которую и в самом деле можно выловить в Черном море и которая, в то же время, принадлежит иной – мифологической реальности, служит своеобразным связующим звеном, точкой пересечения реально-исторического и мифологического планов действительности. Наконец, если взглянуть в динамику развертывания мотива рыбной ловли в цикле (естественно, центрального мотива этого повествования о племени рыбаков), то окажется, что сакрализованным образом Господней рыбы венчается весь «ихтиологический» образный ряд

цикла: макрель (очерк 2), кефаль (очерк 3), белуга (очерк 4), Господня рыба (очерк 5).

После «Господней рыбы» три очерка, вошедшие во вторую половину цикла, повествуют уже об иных – но тоже мифологизированных – реалиях балаклавской жизни: о «яростном таинственном» [с.120] норд-осте («Бора»); о попытке итальянских водолазов найти затонувший возле Балаклавы английский фрегат «Black Prince» с золотом на борту (на этом кладе, согласно местному поверью, конечно, «лежало таинственное заклятие» [с.130]); наконец, о «бешеном вине», ритуал изготовления и питья которого прямо возвращает в мифологическую эпоху дионисийских празднеств, когда «так радостно и легко жили люди, веселые, радостные, свободные и мудрые, как звери» [с.142].

Эффективно, на наш взгляд, использует Куприн в своей мифопоэтике и архетипические черты, создавая образы персонажей. Так, кроме «соленых атаманов», воплощающих стихийную, или, используя любимый Куприным эпитет, «звериную» мощь, интересно выстроен образ Сашки Комиссионера, в котором ярко выражены черты настоящего лукавого трикстера: «Этот парень – голубоглазый красавец с твердым античным профилем – в сущности, первый лентяй, плут и шут на всем побережье» [с.131]. Куприн с нескрываемым удовольствием описывает те «фокусы», с помощью которых Сашка во время курортного сезона обманывает доверчивых туристов, то продавая им куски обычного печного горшка как обломки древнегреческой вазы, то делая вид, что может пробыть под водой четверть часа, сам отсиживаясь в течение этого времени в купальне неподалеку. «Но...руководит Сашкой в его проделках вовсе не алчность к деньгам, а мальчишеская, безумная, веселая проказливость» [с.132], которая и превращает жулика Сашку в лукавого трикстера, вносящего в жизнь карнавальную дух.

В том же очерке «Водолазы», где мы встречаемся с трикстером-Сашкой, есть и образ, стилизованный Куприным под описание морского хтонического чудовища. Водолаз Сальваторе Трама уже в первом описании выглядит несколько зловеще: «На его большом, круглом, темно-бронзовом лице, испещренном, точно от обжога порохом, черными крапинками, проступали синими змейками напряженные вены» [с.133]. Но преобразование водолаза в существо

другой природы происходит тогда, когда он, собственно, приступает к своему делу и облачается в специально сконструированные «доспехи» для глубоководного погружения: «...когда все было окончено, то он представлял собою довольно-таки страшное зрелище. Снаружи свободными оставались только руки, все тело вместе с неподвижными ногами было заключено в сплошной голубой эмалевый гроб громадной тяжести; голубой огромный шар с тремя стеклами...и с электрическим фонарем на лбу, скрывал его голову; подъемный канат, каучуковая трубка для воздуха, сигнальная веревка, телефонная проволока и осветительный провод, казалось, опутывали весь снаряд и делали еще более необычной и жуткой эту мертвую голубую, массивную мумию с живыми человеческими руками» [с.137-138], а после погружения вытасненный на поверхность водолаз «производил впечатление какого-то грозного и беспомощного голубого животного, извлеченного чудом из морской бездны» [с.138-139].

Итак, с помощью средств мифопоэтики Куприн выстраивает образы персонажей «Листригонов» как явные конкретно-исторические воплощения древних мифических «образцов» – героя, трикстера, хтонического чудовища. Мифопоэтическое начало поддерживается в купринском цикле не только на уровне поэтики образов персонажей, но и на стилистическом уровне (повторы, ритмизация прозы, повышенная метафоричность, обилие поэтически окрашенных эпитетов, подчеркивание ритуальной функции божбы и ругательств в речи персонажей и т.д.), на мотивно-сюжетном уровне (мотивы борьбы со стихией, чудесного спасения, идеального прошлого и т.д.). Системный характер использования средств мифопоэтики в «Листригонах» позволяет говорить о мифопоэтической доминанте этого цикла, что существенно ставит под сомнение его реалистическую природу и позволяет солидаризироваться с теми исследователями, которые отмечают в купринском цикле очерков близость к модернизму.

#### **Цитированная литература:**

1. Берков П.Н. Александр Иванович Куприн: Критико-биографический очерк / П.Н.Берков. – М.-Л., 1956.

2. Волков А.А. Творчество А.И. Куприна. Изд. 2-е. / А.А.Волков. – М., 1981.
3. Михайлов О.Н. Куприн / О.Н.Михайлов. – М., 1981.
4. Аспиз М. Балаклавский альбом / М. Аспиз. – М., 2000.
5. Венюкова С.В. Потерянный рай (Куприн в Балаклаве) / С.В.Венюкова. – Севастополь: «АРТ-Принт», 1997.
6. Дегтярев П.А., Вуль Р.М. Друг балаклавских рыбаков / П.А.Дегтярев, Р.М.Вуль // Дегтярев П.А., Вуль Р.М. У литературной карты Крыма. – Симферополь: Крым, 1965. – С. 116-123.
7. Куприна-Иорданская М.К. Годы молодости / М.К.Куприна-Иорданская. – М., 1996.
8. Шавшин В.Г. Балаклава. Исторические очерки / В.Г.Шавшин. – Симферополь, 2004. – С. 157-165.
9. Дьякова Е.А. Александр Куприн / Е.А.Дьякова // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. ИМЛИ РАН. – М., 2000. – С. 586 – 625.
10. Ташлыков С.А. Русская новелла: ранний Куприн / С.А.Ташлыков // Судьба жанра в литературном процессе. – Иркутск, 2005. – Вып.2. – С. 187-202.
11. Келдыш В.А. Творчество Бунина и реалистическое движение предоктябрьского десятилетия / В.А.Келдыш // История всемирной литературы: В 9-ти т. – Т.8. / Ответственный редактор тома И.М.Фрадкин. – М., 1994. – С. 54-62.
12. Бабичева Ю.В. Александр Куприн / Ю.В.Бабичева // История русской литературы: В 4-х т. – Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881–1917) / Редактор тома К.Д.Муратова. – Л., 1983. – С. 373-394.
13. Михеева Л.Н. Жанровая специфика прозы А.И.Куприна / Л.Н.Михеева // Размышления о жанре: Межвузовский сб. научных трудов. М., 1992. – С. 77-89.
14. Куприн А.И. Собр. соч.: В 9-ти т. [Под ред. Э. Ротштейна и П.Вячеславова]. Т. 9. / А.И.Куприн – М., 1964. (Библиотека «Огонек»). Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием в скобках страницы.

**Анотація**

В статті досліджено міфопоетичні риси в циклі нарисів О.Купріна «Лістригони» і доведено системний характер звертання автора до засобів міфологізування дійсності: на рівні мотивної структури творів, в поетиці образів, в алюзивній площині тексту, на рівні мовних засобів. Це свідчить про синтетичну природу методу «Лістригонів», в якому поєднуються риси реалістичної і модерністської художніх систем. Також виявлено шляхи взаємодії документально-історичного і міфологізуючого начал в авторській стратегії Купріна.

**Annotation**

The article examines the mythopoetical features in a cycle of essays by A. Kuprin "Listrigony" and demonstrates the systematic treatment of the author to the mythologization of reality: at the level of the motive structure, in the image poetics, in the allusion plane of the text, at the level of language. This shows the synthetic character of the "Listrigony"'s method, which unites the features of the realistic and modernistic art systems. Also the ways of interaction between historically-documental and mythological components in Kuprin's authoring strategy are identified.

*Стаття надійшла до редакції 23.03.2010  
Стаття поступила в редакцію 23.03.2010*

**УДК 821.161.2.09**

**Кадубіна М.К.**

**ЧАРІВНОКАЗКОВА ОСНОВА «ЛІСОВОЇ ПІСНІ»  
ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

В сучасному літературознавстві активно розробляється таке поняття як „*пам'ять жанру*”. Його визначення ми знаходимо в

словнику поетики: «...за М. Бахтіним, - зазначає Н. Тмарченко, - це здібність жанрової структури літературного твору зберігати в собі (у згорнутому вигляді, тобто лише по відношенню до витоків та визначних моментів) опанований жанром шлях завдяки постійному „оновленню та осучасненню архаїки»: «Жанр завжди той і не той, завжди старий і новий водночас»; «жанр живе теперішнім, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок»; звідси його здібність забезпечувати «єдність та безперервність літературного розвитку» [1, с.155].

Спираючись на зазначену вище концепцію *пам'яті жанру*, ми спробуємо проаналізувати народно-казкову основу «Лісової пісні».

Особливістю жанрової природи «Лісової пісні» Лесі Українки як художнього цілого є послідовна актуалізація кількох фольклорних та літературних жанрів. Але визначальними в жанровій структурі «Лісової пісні» є два жанри – чарівна казка та трагедія. Саме вони зберігаються в творі у згорнутому вигляді майже повністю, накладаючись на міфологічну основу і створюючи нове оригінальне позажанрове утворення.

В українському літературознавстві є кілька досліджень традицій чарівної казки в «Лісовій пісні». Ми б хотіли виділити роботу Лукаша Скупейко „Казка і міф у драмі Лесі Українки „Лісова пісня” [2]. Автор зазначає, що казкові традиції наявні в багатьох творах Лесі. Вчений називає «Давню казку», «Про велета», «Осіньню казку», «Біда навчить» та ін. Це свідчить про те, що Лесі Українці казкова структура була добре знайома і взагалі їй була характерна здатність «мислити жанром казки». Л.Скупейко досліджує казкову основу «Лісової пісні» в двох аспектах: констатує схожість авторського твору з фольклорним та здійснює міфопоетичний аналіз казки, що розповідає в п'єсі дядько Лев. Дослідник стверджує, що казка «виконує в драмі лише допоміжну роль, надаючи зображуваному своєрідного (феєричного) колориту. «Філософія» драми народжується не з казки, точніше – лише тією мірою з казки, якою казкова образність здатна репродукувати й транспонувати міфологічну семантику. Вона народжується в площині міфопоетичної знаковості й претендує на осягнення найуніверсальніших істин буття й свідомості» [2, с.56]. Те, що в п'єсі відтворюється первісна міфопоетична свідомість – безсумнівно, проте, як зазначив Ярослав Поліщук, міфологічна структура «Лісової

пісні» відмінна від структури первісного міфу [3, с.361], а твір в цілому є здійсненням нових цінностей (в термінології дослідника - парарелігії) через модерне осмислення первісного міфу [3, с.359]. Мета ж нашої роботи полягає в осмисленні особливостей авторського опанування дійсності, в тому числі «готових» культурних (міфологічних та жанрових) форм в естетичній реальності «Лісової пісні». В п'єсі послідовно актуалізуються традиційні жанрові фольклорні та літературні форми:

- Народне оповідання, легенда.
- Замовляння.
- Веснянка. Лірична пісня.
- Чарівна казка.
- Трагедія.

За виключенням двох останніх, перелічені жанри склалися на ґрунті ритуалу в міфопоетичній культурі. Через актуалізацію цих жанрів в п'єсі й відтворюється міфологічна модель світу. Чарівна казка та трагедія – це вже форми власне мистецтва слова. Поряд з міфом вони і стали традиційною основою «Лісової пісні». Завданням цієї розвідки ми вбачаємо прояснення казкової основи «Лісової пісні» та з'ясування її функції в здійсненні художнього світу п'єси.

Елементи казкового сюжету ми знаходимо від самого початку твору, адже дія в ньому починається на провесні, продовжується протягом річного природного циклу і завершується приходом зими. Це свідчить про наявність циклічного сюжету в творі, який характерний для чарівної казки (це відзначив ще В. Пропп [4]).

Найвиразніше актуалізуються традиції жанру казки в першій дії в той момент, коли зачарований Мавкою Лукаш ніяк не може заснути, душа хлопця розкрилась для сприйняття нового, таємного. Його здивувало й відкрите дівчиною-мавкою лісове життя, й сама дівчина. Звертаючись до дядька Лева, Лукаш просить розповісти йому казку. Старий дивується: «Бач! Умалився!» [5, с.368]. Ця здивованість означає, що Лукашеві казок вже давно не розповідають, бо казка – для дитячої, *природної* свідомості, яку доросла людина втрачає.

Зазначимо, що парубок не хоче чути знайому казку про Оха-Чудотворця або про Трьомсина. Лукаш вимагає, щоб дядько Лев



розповів такої казки, як «ніхто не вміє» [5, с.369]. Старий починає оповідати про Царівну-Хвилю (такого персонажа, як засвідчив П.Пономаренко, немає в фольклорі) [6]. Сюжет казки простий: хлопець Білий Полянин шукає собі пари. Зірниця мати радить йому йти до синього моря та узяти Царівну-Хвилю. Дядько Лев лише починає казку, промовляє традиційно-формульний зачин:

За темними борами,  
Та за глибокими морями,  
Та за високими горами...  
В тому краю сонце не сідає  
Місяць не погасає,  
А ясні зорі по полю ходять,  
Таночки водять.

Лукаш Скупейко здійснює міфопоетичний аналіз казки, що розповідає в п'єсі дядько Лев і констатує: «За просторовими параметрами образи сонця, місяця й зірок, що постійно перебувають на небі, не сходячи й не заходячи, вказують на найвіддаленішу й найвищу точку Всесвіту (...), духовну й онтологічну першооснову – стан абсолютної гармонії...Якщо спроектувати казкову символіку на взаємини Мавки з Лукашем, стає зрозуміло, що казка виконує в драмі роль віщого казання». [2, с.64-65]

В цей момент Леся Українка відтворює в п'єсі дійсну ситуацію в історії культури в той момент, коли складалась чарівна казка. Вікторія Нестеренко [7] довела, що казковий герой – це явище словесної реальності, „прототипами” якого в позасловесній реальності є і виконавець (знаючий про таємний зв'язок подій), і слухач (котрий нічого не знає про таємний зв'язок подій і сприймає їх як диво та чари), і саме через це казкові події для героя є водночас неймовірними та закономірними. Виникнення казки як словесної реальності пов'язане з порушенням заборони на розповідь тасмного непричетному ( рос. - непосвященному). Дядько Лев починає оповідати текст казки (Лукаш Скупейко переконав, що цей текст виконує функцію сакрального). Таким чином, дядько Лев стає оповідачем, порушує заборону виконання тасмного тексту перед непричетним і тому опиняється в позиції героя казки, що порушив заборону. Порушення заборони – одна з основних функцій

казкового героя в морфологічній моделі жанру Володимира Проппа, а в монографії «Історичні корні чарівної казки» вчений доводить, що заборона та її порушення – це необхідний стрижень структури не лише казкових, а й міфічних текстів, передусім тих, що передавались юнакам під час обряду ініціації. Таким чином, дядько Лев опиняється і в ролі патрона ритуалу ініціації, адже переповідання священного тексту під час ритуалу передбачало, що той, до кого звернений цей текст, стає безпосереднім учасником зображуваних подій. «Це означає, - стверджує Вікторія Нестеренко, - що в ситуації, коли священний текст передається незалежно від обрядового дійства, оповідач – порушник заборони – вчиняє так само, як і патрон ініціації під час обряду: він перетворює слухача ... на діючу особу зображуваних подій, тобто героя міфічної оповіді» [7, с.113]. Таким чином, в позиції казкового героя опиняється і Лукаш. Отже, в п'єсі відтворюється світ чарівної казки, герой якої є водночас здобуваючим таємне знання та причетним до нього.

Далі казковий світ зазнає авторського перетворення. Дядько Лев засинає, проте Лукаш впевнено рухається до опанування невідомими скарбами.

З'являється Мавка, завітчується “як лісова царівна” [5, с.375] (до цього Мавку словом “царівна” в тексті ніхто не називав). Лукаш звертається до героїні:

... Я вберу  
тебе, мов королівну, в самоцвіти! [5, 375].

Лукаш, як справжній казковий герой, намагається роздобути для своєї Царівни надзвичайні прикраси, ризикує життям, ледь не тоне в озері, його рятує верба.

Функцію „чарівного дару” виконує набута Лукашем та Мавкою здатність до відчуття краси і кохання, проте ця здатність не є відкриттям схованого від непричетного і відомого знаючому, а є творчим здобутком героя (поза „сценарієм” патрона ініціації).

Актуалізація казкового сюжету завершується сценою весілля: на голові коханої-царівни сяє “зоряний вінок”, а солов'ї їм “весільним співом дзвонять”. «Шлюб із царівною – кінцева мета кожної казки» [8, с.443].

Хочемо вже тут відзначити, що слово персонажів „Лісової пісні” в казковій сцені виходить за межі слова казкового героя, воно прагне набути творчого характеру – стати не словом-реплікою про світ, а словом, що бере участь у перетворенні світу, тобто словом трагічним. Героїня висловлює байдужість до свого „старого світу” і стверджує новий:

...мені дарма... Мені дарма  
про все на світі!

Лукаш:  
То й про мене?

Мавка:  
Ні,  
ти сам для мене світ, миліший, кращий,  
ніж той, що досі знала я, а й той  
покращав, відколи ми поєднались. [5, с.372]

Також ми бачимо, як Мавка і Лукаш переживають невідповідність знайомих слів їх новому стану, тому їх мовлення постійно перебивається мовчанням:

Лукаш  
Не говори нічого!.. Ні, кажи!  
Чудна у тебе мова... [5, с.373]

Мавка  
Цить! Хай говорить серце... Невиразно  
Воно говорить, як весняна нічка. [5, с.374]

Уведення елементів чарівної казки в структуру драми-феєрії дозволяє Лесі Українці показати незвичайні перетворення, які відбуваються з Лукашем (згадаймо твердження Володимира Проппа “цикл ініціації – найдавніша основа казки”) [4]. Натяк на казкове весілля говорить про наджиттєву основу кохання Мавки й Лукаша. У чорновому варіанті «Лісової пісні» дядько Лев оповідав іншу казку -- про Настю-Самокрастю та про купця Івана. Ця казка мала більше побутових елементів. Відмовляючись від неї, Леся Українка зменшує акцент на соціальній проблематиці і підсилює ноти наджиттєвої основи кохання та краси. Слід також сказати, що письменниця добре знала структуру чарівної казки: серед її незавершених творів є план чарівної казки, де герой-хлопець

подорожує по різних країнах і знаходить чарівний засіб від злиднів. Але авторка відмовляється від реалізації цього плану, як вона відмовляється і від незавершеної трагедії, створеної на античний лад («Іфігенія в Тавриді»). Початок ХХ ст. – не той час, коли творче буття автора можна повністю виразити в класичній трагедії або в чарівній казці. У кінці твору Лукашевій родині також загрожує загибель від злиднів, але, навідміну від героя незавершеної Лесиної казки, Лукаш не тільки не знаходить порятунку від злиднів, але й не намагається його розшукати. Більше того – він пориває будь-які зв'язки з родиною.

Треба одразу ж зазначити, що в цьому творі казковість не суперечить драматизму, а, навпаки, посилює його та доповнює. Адже казкова подія може існувати лише в словесній реальності. Тож чи знайдеться місце відношенням Лукаша з Мавкою в лісі чи в селі? Зрозуміло, що це риторичне питання. Стверджуючи казкову ідеальність, дивовижність кохання Мавки і Лукаша, автор посилює трагізм невідповідності усіх можливих життєвих форм для існування своїх героїв.

Отже, через актуалізацію казкового світу автор здійснює причетність героїв до вищих буттєвих цінностей: кохання та краси як „абсолютної гармонії” (вираз Лукаша Скупейка), а також створює основу для подальшого розгортання трагедійного конфлікту: адже герої стають приреченими або до пошуку здобутим цінностям відповідних життєвих форм, або до перетворення себе і зради вищим цінностям, або до перетворення дійсності відповідно до краси і кохання. Всі ці можливості вияскравлюються в подальшому розгортанні сюжету «Лісової пісні». Проте казкове весілля - кульмінаційна подія драми-феєрії, все інше вимірюється по відношенню до нього.

#### **Цитована література**

1. Тамарченко Н.Д. Память жанра // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко ]. – М., Кулагиной, 2008.– С.155.
2. Скупейко Л. Казка і міф у драмі Лесі Українки „Лісова пісня” // Слово і час. – 2000. – № 8. – С.55 – 65.

3. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002.
4. Пропп В.Я. Морфология сказки. – М., 1969; Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград, 1986; Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. – М., 1976.
5. Леся Українка. Лісова пісня // Леся Українка. Зібр. творів у 2 т. Т.2. – К., 1987 – С. 343-431
6. Пономарьов П. “Фольклорні основи “Лісової пісні” Петров В. Лісова пісня / Їм промовляти душа моя буде: “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації/ Упоряд. В. Агєєва. – К., 2002. – С. 149 – 170.
7. Нестеренко В. Чудо как событие в слове \ \ Вопросы литературы. – 1997. - № 1. – С. 103 – 117.
8. Мелетинский Е. Сказки и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х / Гл.ред. С.Токарев. – Т.2 – М., 1989 – С. 441-444.

#### **Анотація**

В статье рассматривается понятие «память жанра», актуализируемое в волшебной-сказочной основе драмы-феерии «Лесной песни» Леси Украинки, в которой с помощью традиций жанра народной сказки изображаются высшие ценности человеческого бытия.

#### **Annotation**

The article deals with the concept of «genre's member» which is actualized in magical fairy-tale framework of drama fairy “Forest Song” by Lesya Ukrainka, where the highest values of human existence are describes with help of folktale’s traditions of genre.

*Стаття надійшла до редакції 28.02.2010  
Стаття поступила в редакцію 28.02.2010*

### ЧИТАЧ У «ЛІТЕРАТУРНОМУ ЛІСІ» У.ЕКО

У наш індустріальний час, коли всі зусилля спрямовані на задоволення потреб споживача, вміння передбачити рецепцію тексту дає змогу впливати на того, хто сприймає текст-повідомлення. Ось чому зараз багато дослідників цікавляться можливістю впливу на читача за допомогою слова. Питання про те, чи може рецепція загалом бути передбачена, досі залишається відкритим. Кількість наукових праць, присвячених проблемам сприйняття тексту зростає – більшість досліджень відносяться до сфери інтересів герменевтики, теорії комунікації та психолінгвістики. Значне місце у цих дослідженнях займає вивчення ролі читача в сугестії тексту. Серед існуючих підходів до розуміння ролі сприймаючої сторони, на нашу думку, виділяються погляди італійського вченого Умберто Еко, які він детально виклав у своїх творах «Роль читача» (1979) та «Шість прогулянок у літературних лісах» (1994).

У 70-ті роки всі зусилля вченого були спрямовані на дослідження нової та перспективної, на той час, дисципліни – семіотики, тому його книга «Роль читача. Дослідження з семіотики» розкриває проблему впливу читача на текст крізь призму семіотичних понять та законів; детально розглядає процес сприйняття тексту; звертає велику увагу на взаємозв'язок психології читача та природу слова як знака. У збірці лекцій «Шість прогулянок у літературних лісах», які присвячено проблемам літературознавства, вчений детально зупинився на тлумаченні поняття «читач», надав визначення цього терміна та порівняв його зі своїм уявленням про реципієнта. У цій статті ми спробуємо поєднати семіотичний та літературознавчий підходи для того, щоб зрозуміти, що сам автор вкладає в поняття «читач».

Цікавість до адресата літературного твору італійський дослідник уперше продемонстрував ще у 1958 році на XII міжнародному філософському конгресі та згодом виклав ці погляди у «Відкритому творі», хоча саме питання реципієнта у книзі вирішувалось досить суперечливо. Впродовж всієї роботи автор

намагався довести, що «відкритість не дорівнює «необмеженій» інтерпретації, – в інструментарії читача є лише низка чітко встановлених інтерпретаційних рішень, які не дозволяють адресату вийти з-під контролю автора через правила, які керують інтерпретацією, – це авторитарні правила [3, с.83-111]. Такої думки Еко дотримується і в «Ролі читача», одна з глав якої називається «Поетика відкритого твору». Однак, наприкінці вище згаданої частини, сам дослідник спростовує домінуючу авторського замислу над читацьким сприйняттям. Йдеться про те, що твір мистецтва в дійсності відкритий фактично нелімітованій кількості можливих розумінь, кожне з яких дозволяє йому отримати нове життя за допомогою власного смаку та індивідуальних уявлень того, хто його сприймає.

Далі в книзі йдеться про причину існування «нелімітованій кількості можливих розумінь». Автор доводить, що причина полягає у природі слова, (яке він дорівнює знаку) та його функціонуванні у процесі комунікації. Ось чому основну частину книги «Роль читача. Дослідження з семіотики тексту» присвячено презентації власної комунікативної моделі. Модель спілкування, що запропонувала теорія інформації не відповідає, на думку дослідника, функціонуванню комунікативного акту: кожне повідомлення містить в собі «чорні ящики» змісту (так їх називає сам дослідник), які читач повинен сам наповнювати – класична модель не враховує цих «дірок». Наявність пустот сприймається вченим як даність, можливо тому він не приводить пояснень причин їх появи та існування. Тим не менш, якщо повернутися до «Відкритого твору», то у главі «Відкритість, Інформація, Комунікація» можна знайти згадування явища ентропії (це поняття яке використовується у фізиці для позначання величини, що характеризує ступінь невизначеності системи). В теорії комунікації цим поняттям позначають зовнішні перешкоди, які ускладнюють розуміння послання. Так ось, з'являються ці пустоти саме завдяки ентропії, бо автор повідомлення створює його в умовах відмінних від тих, в яких його сприймає реципієнт. Під різними умовами мається на увазі різний енциклопедичний рівень знань автора та реципієнта, їх емоційний стан та, зрештою, різні настанови. Ці перешкоди зовні заважають автору прогнозувати як буде сприйнято його текст, до того ж, існування різних кодів та субкодів,

різноманітних соціокультурних обставин, в яких знаходиться той чи інший текст (коли коди читача та автора різняться), рівень ініціативи, яку проявив адресат для створення припущення, перетворює повідомлення на первино пусте, таке, що не містить у собі нічого, і лише реципієнт може наповнити його змістом.

Еко доопрацьовує існуючу модель «автор – повідомлення – читач». Він зауважує, що, в «класичній» семіотиці, текстом стає будь-яке повідомлення, яке обіймає певний ряд об'єктивних характеристик, які можливо виявити під час структурного аналізу. Відправник або, для літературного твору, автор та адресат (читач) – для такого аналізу не є релевантними, тому що аналітик, який буде свою семіотичну модель не ототожнює себе з читачем і робить це цілком свідомо. Саме тому схема італійського дослідника складніша, бо ототожнює текст з цілісним актом комунікації. Вчений включив до своєї схеми різноманітні семантичні коди, за допомогою яких читач може інтерпретувати текст. Такий підхід до автора та читача поєднує їх із текстом, однак «не як справжні полюси акту повідомлення, але його *«актантні ролі»* [3, с.23–24]. Іншими словами, стосовно читача «будь-який текст є ніщо інше як синтактико-семантико-прагматичний пристрій, чия передбачена інтерпретація є частиною самого процесу його створення» [3, с.25]. Після аналізу таких «інтерпретації, що можуть бути передбачені», стає зрозумілим, що для Еко читач – це модель поведінки, яка міститься у тексті та зумовлює, принаймні частково, його сприйняття реципієнтом.

Ідея розуміння читача як певної авторської стратегії, що її дослідник блискавично доводить упродовж всієї книги, піднімає цілу низку питань. Перш за все, питання щодо виділення тієї «об'єктивної» читацької стратегії, яка міститься у тексті, бо це потребує, принаймні, часткового збігання «словників» творця та реципієнта. Для ілюстрації своїх міркувань вчений – відомий експерт з культури Середньовіччя – аналізує у своїх роботах твори останніх 150 років. Аналіз творів таких віддалених епох, що різняться своїми семіотичними кодами від кодів сучасності, виявляється неможливими без залучення культурно-історичного підходу, що ніяк не вкладається в рамки семіотики. Еко навіть іронізує з цього приводу: «Звичайно, текст можливо використовувати лише як стимул для особистих галюцинацій,



відкидаючи непотрібні рівні значень та застосовуючи до плану вираження «помилкові» коди. Як колись казав Борхес, чому б не сприймати «Одіссею» так ніби вона була написана після «Енеїди», а «Наслідування Христу» — так, ніби воно написане Селіном» [3, с.76]. Але сам дослідник ніяким чином не дозволяє собі такого свавілля. Ще у «Відкритому творі» (у першій частині книги) він робив низку історичних екскурсів для того, щоб продемонструвати культурні рамки інтерпретативних кодів та наводив у якості прикладу модель алегоричного тлумачення Святого письма у Середні віки, пояснюючи, що читачеві третього тисячоліття, навіть дуже досвідченому у семіотиці, який би не мав певної історичної підготовки, навряд чи вдалося б віднайти у середньовічних текстах формальні структури, що дозволили б йому зрозуміти не лише їх буквальне, але й моральне та алегоричне значення.

Такий підхід до читача та автора дозволив Еко продемонструвати, що для створення тексту автор має використовувати ті ж коди, що і його адресат. Творець, наголошує вчений, повинен передбачити свого можливого читача, який би спромігся сприйняти зміст послання. Таким чином, завдання автора створити своєрідну текстуальну концепцію, яка б запропонувала певну кількість можливостей, що мають своєрідну організацію та орієнтовані на постачання деталей для коректного тлумачення цього тексту читачем [3, с.23-25]. Еко погоджується з М. Ріффатером, який говорив про те, що деякі тексти вимагають від своїх читачів енциклопедичних знань, але, водночас, ці ж самі тексти створюють необхідну компетенцію у свого читача [3, с.19]. Далі йдеться про те, що «на рівні мімезису, у процесі якого читач послідовно входить до тексту, йому здається, що слова мають за свої референти речі. Але на рівні семіозису з'ясовується, що вони мають за свої референти інші тексти... Отже, текстуальність має своє відношення і до інтертекстуальності» [1, с.160]. Еко наголошує, що читач не може використовувати текст за власним бажанням, а лише так, як сам текст хоче бути використаний [3, с.21]. Додамо лише, що таке розуміння тексту відповідає постструктуралістському уявленню про текст як певну продуктивну реальність.

У «Роль читача» Еко розглядає поняття «читач» з точки зору вченого, який вивчає питання семіотики: читач – це не фізична

особа, яка сприймає текст, а авторська концепція, за якою він буде свій текст. Тим не менш, згідно схеми комунікації, яку він запропонував, повинен існувати й інший читач-реципієнт, щоб розкодувати інформацію, яку повідомляє автор, і цей адресат має бути реальною особою та мати фізичне втілення. Тому постає питання про те, як називати сприймаючу сторону. Це питання у книзі «Роль читача» залишається без відповіді.

Відповідь на це питання Еко намагається дати у збірці «Шість прогулянок у літературних лісах». Перша частина книги під назвою «До лісу» присвячена розгляду опозицій читач – авторська стратегія та читач – реальна особа. Ця робота цілковито присвячена проблемам теорії літератури, тому в ній відсутні згадування таких понять, як код, субкод та інше, для розгляду питання вчений залучає лише літературознавчі терміни.

Еко подобається створювати нові теорії або чимось доповнювати вже існуючі, тому Гарвардські лекції (книга є публікацією цих лекцій) не стали винятком: на початку своєї розповіді дослідник презентує своїм слухачам такі терміни, як «зразковий» та «емпіричний» читач. На думку вченого, зразковий читач – це модель поведінки, яку автор очікує від свого адресата та намагається запрограмувати її за допомогою свого тексту: «це послідовність текстуальних конструкцій, що представлені у лінійному розвитку тексту як послідовність речень чи якихось інших сигналів». Цей читач своєрідний «фантом», який дає нам лише натяк на те, що містить у собі текст, але як тільки ми заспокоюємося та починаємо зосереджуватися на деталях, він щезає або трансформується у щось інше; тому головним завданням інтерпретації, згідно з Еко, є реконструкція цього читача попри його фантомність, іншими словами, завдання того, хто інтерпретує, зрозуміти якого читача автор бачив перед очима, коли творив [4, с.33].

У реальному житті «зразковий читач» стикається з читачем «емпіричним» – реальною особою, яка сприймає текст і яка, скоріш за все, далека від того образу, що намалював собі автор. Можливість існування реальної особи, яка б мислила та бачила світ в одній площині з творцем тексту мало ймовірна, особливо, якщо урахувати розмаїття культур та різницю в енциклопедичних знаннях. Перехрещення «зразкового читача» з читачем

«емпіричним» стає причиною існування «нелімітованої кількості можливих розумінь».

Еко не є перший, хто намагається вирізнити різні типи читачів. Наприклад, автор порівнює свого «зразкового читача» з «читачем, якого мають на увазі» Вольфганга Ізера. Читач Ізера реальна особа, яка має можливість «виявити потенційну множинність взаємозв'язків» тексту. Такий читач у процесі читання відшукує в рядках «інтенцію автора». Тому цей читач скоріше за все схожий на «уважного читача» Еко, який уважний до авторських натяків та пояснень (так дослідник пише про Девіда Робі в передмові до «Відкритого твору»).

Таким чином, у роботах італійського дослідника поняття читач має два тлумачення: «зразковий читач», що є породженням семіотичного підходу до проблем літературознавства, та читач «емпіричний», який зустрічається в більшості літературознавчих праць кінця 60-х початку 70-х років минулого століття, до виходу на наукову арену представників рецептивної естетики, які перші замислилися над інтерпретацією поняття «читач».

#### **Цитована література**

1. Крымский С.Б., Парахонский Б.О., Мейзерский В.М. Эпистемология культуры. – К., 1993.
2. Эко Умберто. Открытое произведение. – Спб., 2006.
3. Эко Умберто. Роль читателя/ Пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. –
4. Спб., 2006.
5. Эко Умберто. Шесть прогулок в литературных лесах/ Пер. с англ. А. Глебовской. – Спб., 2002.

#### **Аннотация**

Статья посвящена подходу к определению понятия «читатель» в работах Умберто Эко, поиску истоков трактовки этого термина. Автор статьи приходит к выводу о влиянии семиотики на дефиницию данного термина.

**Annotation**

We have made an attempt to understand the meaning of the term «reader» used in the works of Umberto Eco, as well as the roots of such treatment. The author suggests the influence of semiotics on the definition of the literary term.

*Стаття надійшла до редакції 27.02.2010*  
*Статья поступила в редакцию 27.02.2010*

**РАЗДЕЛ 2.  
ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

**УДК 821.111-2.09**

**Посудиевская О. Р.**

**СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОГО КОЛОРИТА В ПЬЕСЕ  
О.УАЙЛЬДА «ВЕРА, ИЛИ НИГИЛИСТЫ»**

Обострившиеся к концу XIX века англо-русские политические противоречия все же не ослабили со стороны Великобритании особый интерес к общественно-политической и культурной жизни Российской империи. Творчество А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, «который мог не только наблюдать и описывать окружающее его общество, но и взывать в своих повестях и пьесах к сердцам читателей» [1, с.6], оставалось неизменным предметом обсуждения в английских литературных кругах, как и творчество других блестящих русских писателей – Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова. Уайльд, подобно своим современникам, высоко ценил нравственный пафос русской литературы, в особенности, - произведений Тургенева, Толстого и Достоевского [2, с.156; 3, с.138].

И тот факт, что начинающий писатель выбрал местом действия своей первой пьесы под названием «Вера, или Нигилисты» (“Vera, or Nihilists”, 1880) не Англию, а царскую Россию, свидетельствует о безусловном влиянии на мироощущение английского автора русской культуры. К сожалению, многие литературоведы рассматривают произведение как наиболее слабую пьесу великого писателя, как наивную мелодраму, нелепую в психологической обрисовке персонажей; а путаница в событиях истории России (нигилисты оказываются при дворе царя Ивана в XVIII веке), и кажущееся поверхностным знание русской жизни вызывают смех у русского читателя. Но явный перебор неверных историко-культурных фактов заставляет усомниться в невежестве автора и понять, что это – художественный прием, позволяющий акцентировать внимание на том, что важно для писателя.

Экзотичный для англичанина исторический материал оказывается всего лишь фоном для «драмы страстей» с тираноборческой направленностью [4, с.178].

Безусловно, нельзя не отметить вольную трактовку Уайльдом русских исторических и бытовых реалий с помощью расхожих клише о страшных снежных бурях и о медведях, залезающих в амбар. Тем не менее, следует принять во внимание существование целой традиции описания Московии (Moscovia) в английских источниках, начавшейся в конце XVI века произведением Джорджа Тербервиля, секретаря первого английского посольства в Россию в 1568 г. (“Tragical Tales, translated by Turberville in time of his troubles, out of sundrie Italians, with the Argument and Lenvoye to eche tale”), где подробно изображался русский быт. Многочисленные упоминания о холодной северной стране находим и у елизаветинских драматургов; описанию Сибири Даниель Дефо посвящает вторую часть своего знаменитого романа «Робинзон Крузо».

Как утверждает М. П. Алексеев, в конце XVI – начале XVII века для английского зрителя было совершенно естественно увидеть на подмостках не только русских героев, но и целую пьесу на «русскую» тему [1, с.32]. Тем не менее, как справедливо отмечает исследователь, огромное количество русских имен и географических названий, упоминавшихся в произведениях елизаветинских драматургов, были плодом авторского фантазирования [1, с.30], что указывает на особенность восприятия России англичанами того времени как загадочной, полуреальной страны, привлекающей жителей туманного Альбиона своей экзотикой. «Типичный» русский экзотизм отобразился в сочинении Дж. Мильтона «Краткая история Московии и других малоизвестных стран, лежащих на Восток от России до самого Китая» (“A Brief History of Moscovia and of other less known Countries lying eastward of Russia as far as Cathay”, 1682 г.) и даже в «Потерянном рае», где имя Москвы появляется наряду с Камбалыком, Византией и Туркестаном (такими же экзотичными для англичанина восточными именами, как и «Москва»), благодаря чему оно приобретает восточный колорит и облик далекого и чужого европейцам восточного государства [1, с.42].

Из всех сочинений, создавших своеобразную легенду о России, особую известность в Европе получила книга маркиза де Кюстина,

побывавшего в стране в 1839 году и записавшего свои впечатления от русского царизма – режима, основанного, как казалось, на лжи, страхе, шпионстве. Неудивительно, что через десять лет в английской прессе стали появляться многочисленные статьи с весьма сочувственным тоном к все возрастающему революционному движению в России. Деятельность Герцена, направленная на знакомство англичан с русскими революционно-демократическими идеями, судебный процесс над Верой Засулич, обсуждавшийся во всей Европе, влияние романов Тургенева (в частности, «Отцов и детей» и «Нови») – все это способствовало восприятию британцами русских нигилистов как революционеров-одиночек, исполненных духовного максимализма и готовых на самопожертвование ради свободы. Уайльд как противник викторианской морали, тяготеющий к идее борьбы за свободу, не мог не обратиться к новому типу героя-нигилиста, во многом похожего на французского революционера конца XVIII века [11, с.174].

Как известно, слово «нигилизм» происходит от латинского nihil – ничто и означает «полное отрицание всего, полный скептицизм» [5], а точнее, - «отрицание общепринятых ценностей: идеалов, моральных норм, культуры, форм общественной жизни», получающее особое распространение в кризисные эпохи общественно-исторического развития [6]. Именно в таком значении воспринимает это понятие юный эстет, впервые познакомившись с ним, подобно своим современникам, на страницах романа Тургенева «Отцы и дети».

Для русского читателя интересным является взгляд автора-англичанина на царский режим в России конца XIX века, получивший отображение в образе царя Ивана. Первую же реплику этого персонажа сопровождает ремарка: «нервный и испуганный» (nervous and frightened), а самого героя, как отмечает автор, постоянно окружает стража. Почерпнутые из книг впечатления о русском царизме, дополненные воображением юного эстета, создают образ настоящего тирана, утверждающего, что он любит свой народ (“I love the people”), что слишком милосерден (“I’m too merciful myself”), и одновременно желающего, чтобы у народа «была только одна шея», которую можно «задушить одной петлей» (“...this people had but one neck that I might strangle them with one

poose!”). Постоянно охваченный темными подозрениями о возможном заговоре, назревающим вокруг него, царь давно привык считать пытки и казни обычным делом для обнаружения «заговорщиков». Эмоциональное состояние самодержца передают многочисленные восклицания: «Не подходи слишком близко ко мне...» (“Don’t come too near me...”), «Поцеловать мою руку? В этом виден какой-то заговор. Он хочет отравить меня» (“To kiss my hand? There is some plot in it. He wants to poison me”), «Для чего ты меня так пугаешь?» (“What do you startle me like that for?”), а также ремарки «нервно рассматривает приближенных» (“watches the courtiers nervously”), «испуганным шепотом» (in frightened whisper). Автор использует стилистические приемы анафоры и параллелизма для максимальной передачи ужаса героя при упоминании имени Веры – главы нигилистов: «Никогда не спать... Не доверять никому, кроме тех, кого я подкупил... Видеть предательство в каждой улыбке, яд в каждом блюде, кинжал в руке каждого! Лежать без сна ночью, прислушиваясь, час за часом, к крадущимся шагам убийцы...» (“Never to sleep... To trust none but those I have bought... To see a traitor in every smile, poison in every dish, a dagger in every hand! To lie awake at night, listening from hour to hour for the stealthy creeping of the murderer”), а также повторы: «Вы все шпионы! Вы все шпионы!» (“You are all spies! You are all spies!”).

Атмосфера страха, напряженного ожидания трагической развязки создается в пьесе с помощью узнаваемых приемов «кровавых драм»: коварство врага, скрывающего предательство в улыбке, ядовитый напиток, смерть от кинжала, крадущиеся шаги возможного убийцы. Как и в «трагедиях ужаса», в пьесе находим многочисленные знаки кровавого действия: «кровавые прокламации» (bloody proclamations), «кровавый секрет» (bloody secret), «кровавый ребенок» (bloody child), «кровавый полумесяц» (bloody crescent), «месть с красными руками и кровавой целью» (“vengeance with red hands and bloody purpose”), «кровавая работа» (bloody work), «кровавый кинжал» (bloody dagger), с которого «по капле будет стекать жизнь предателя» (“dripping with the traitor’s life”), «кровавый знак» (bloody sign), «окровавленный человек» (“bloody man”).

Историческим прототипом образа нервного, неуравновешенного царя, всегда подозревающего всех в измене, мог послужить для Уайльда образ Ивана Грозного, с детства отличавшегося всеми



перечисленными качествами [7]. Именно этому монарху было посвящено первое произведение о России авторства Ричарда Ченслора – «Книга о великом и могущественном царе русском и князе московском и о тамошних владениях, порядках и произведениях» (сер. XVI в.), а также многочисленные печатные дневники англичан, посетивших Московию в XVI веке. Среди последних выделялись эпистолы Тербервиля, в которых отмечалось необычное для англичанина безмерное самовластие и могущество государя-тирана. Прототипом образа царя Ивана мог послужить и Павел I, который, согласно историческим сведениям, отличался слабым здоровьем, впечатлительностью, вспыльчивостью и подозрительностью к окружающим его людям [8].

«Холодная Московия» (cold Muscovy) - непривлекательная страна, населенная неприветливыми людьми, - именно такой предстает Россия в описаниях Тербервиля [1, с.25]. Поэт делится впечатлениями от увиденного: неплодородной песчаной земли с лесами и пустошами, необычной для англичанина долгой русской зимы и смертельной стужи семь месяцев в году, когда все растения погибают в полях. Все эти впечатления о диковинной северной стране и стали позднее своеобразными клише, которыми пользовались все английские писатели при обращении к русской тематике: Шекспир («Мера за меру»), Гейвуд («Вызов красоте»), Мильтон («Краткая история Московии и других малоизвестных стран, лежащих на Восток от России до самого Китая»). Этой традиции следует и Уайльд в изображении России: «широкая пустынная Россия» («wide waste, Russia»), «эта ледяная Россия» (this icy Russia), «мороз и снег» («frost and snow»), «бледный север» («black north»), «С заката падает тяжелый снег» (“The snow has fallen heavily since sunset”), «Очень холодно» (“It is very cold”), «...прошлой зимой старый Михаил замерз насмерть в своих санях во время снежной бури...» (“...last winter old Michael was frozen to death in his sleigh in the snowstorm...”). В «Вере» упоминается и русский медведь – сильное и свирепое животное (он встречался у Шекспира в «Генрихе V» и «Макбете», у Миддлтона и Деккера в «Рычащей девушке», у Доубриджа в «Гансе Пивной кружке»). В пьесе Уайльда медведи настолько смелые, что запросто залезают в амбары, а поэтому русские их стреляют: «Помнишь, как он

подстрелил медведя в амбаре великой зимой?» (“Do you remember how he shot the bear at the barn in the great winter?”), - говорит один из героев про брата Веры.

Необычный, экзотичный русский колорит дополняет и антропонимикон пьесы. Уайльд выбирает для своих героев распространенные русские имена: Петр (Peter) - отец Веры, Дмитрий (Dmitri) - брат героини, Михаил (Michael) - имя влюбленного в нее крестьянина. Выбор имен главных действующих лиц - Веры (Vera) и Алексея (Alexis) - не случаен. Безусловно, Уайльд был осведомлен о получившем резонанс по всей Европе судебном процессе юной нигилистки Веры Засулич, а из многочисленных английских источников мог узнать о трагической судьбе сына Петра I - Алексея.

Заслуживает внимание и то, что Уайльд знал о существовании у русских отчества, которое в пьесе становится своеобразной фамилией персонажа. Так, Алексей, сын царя Ивана, присоединяется к нигилистам под фамилией Иванасевич (Ivanasievitch), президента заговорщиков зовут Петр Чернавич (Peter Tchervnavitch), а одного из приближенных царя - князь Петрович (Prince Petrovitch). Наряду с вышеуказанными, в пьесе фигурирует русские фамилии: Сабурова (Sabouroff) - фамилия Веры, Строганов (Stroganoff) - Михаила, Петухов (Petouchof) - русского посла в Германию. Две фамилии - генерала царской армии Котемкина (General Kotemkin) и царского министра графа Рувалова (Count Rouvaloff) - автор «заимствует» в измененном виде у исторических государственных деятелей - русского посла в Англию Шувалова и знаменитого генерала-фельдмаршала Потемкина. Подобное заимствование имен исторических персон для литературных персонажей, как известно, использует и любимый Уайльдом русский писатель Лев Толстой, вводя в «Войну и мир» вымышленных героев Болконских и Друбецких, имевших реальных прототипов - князей Волконских и Трубецких.

Знание автором не только русских собственных имен, но и имен географических проявляется в многочисленных упоминаниях городов Российской империи. Кроме Москвы (Moscow) как основного места действия, в пьесе указываются Киев (Kiev), Самара (Samara), Одесса (Odessa), Новгород (Novgorod), Архангельск (Archangel). Сведения о русских топонимах Уайльд

мог почерпнуть не только из дневников и книг путешественников, но и из пьес Шекспира, Марло, Лоджа, Хейвуда, Деккера, где, по утверждению М. П. Алексеева, «мелькали русские географические имена, делались ссылки на климатические особенности страны, на торговую номенклатуру...» [1, с.29]. Согласно тексту пьесы, Уайльд знал о Зимнем дворце (Winter Palace) - резиденции русских царей, который ошибочно «поместил» в Москву, а также о прекрасных золотистых гобеленах, покрывающих стены дворцовых коридоров: именно в комнате, украшенной тяжелыми гобеленами желтого цвета (“in the yellow tapestry room”, “council chamber...hung with heavy tapestry”) проходит заседание царского совета.

Экзотичная «русская» атмосфера создается в пьесе и за счет мельчайших деталей и подробностей. Так, Уайльд использует русские титулы правителя и престолонаследника: царь (the Czar) и царевич (the Czarevitch). В пьесе упоминаются денежные единицы Российской империи – рубли (roubles) и копейки (kopeck). Следует отметить, что юный эстет знал о русских мерах наказания – кнутом и на дыбе. Необычная для англичанина жестокая порка кнутом упоминается в пьесе несколько раз: в разговоре Котемкина с Верой в прологе и с Алексеем в первом акте, в страшных угрозах царя казнить Веру и, наконец, в просьбах героини пощадить царевича, спасшего всех заговорщиков «от ареста, пытки, порки, смерти...» (“from arrest, torture, flogging, death...”). Уайльд делает вышеуказанное наказание типично русской реалией, вводя в текст пьесы без перевода экзотичное русское слово «кнут» (knout).

Согласно исследователям, о кнуте как способе обращения русских правителей со своими подданными знал еще Джон Уэбстер, Шекспир писал о грубой телесной силе русских, а Фрэнсис Бэкон упоминал в своих «Опытах» об обычае русских монахов истязать себя [1, с.31-32]. У Уайльда, как и у его предшественников, Россия предстает страной жестоких нравов, где жизнь простого крестьянина ничего не стоит, а кнут – символ господства власть имущих над народом. «...кнут – самая лучшая школа для обучения вас политике» (“...the knout is the best school for you to learn politics in”), - говорит Котемкин. Нередко Уайльд дает общую характеристику русскому народу. Одна из них появляется в иронично-шутливой реплике Котемкина об отмене крепостного права, которая, в

интерпретации автора «Веры», произошла в 1795 году: «Вы, крестьяне, стали чересчур нахальными с тех пор, как перестали быть крепостными...» (“You peasants are getting too saucy since you ceased to be serfs...”). Другой персонаж - царь Иван говорит о свойственной русским наивности, простоте и преданности правителю: «Хорошие люди в Архангельской провинции – честные, верные люди. Они очень сильно меня любят – простые, верные люди...» (“They are good people in the province of Archangel – honest, loyal people. They love me very much – simple, loyal people...”). Далее царь говорит о религиозности своего народа: «ничего не стоит дать им нового святого» (“give them a new saint, it costs nothing”). Чрезмерное рвение русского народа к религиозному поклонению отмечалось еще в эпистолах Тербервиля, удивленного многочисленным крестам на открытых местах и иконам в домах, которым русские благочестиво кланяются до земли. О большом количестве святых у русских людей ехидно упоминает главный царский советник князь Павел Мараловский (Count Paul Maraloffski): «Ваше Величество накажет их [жителей Архангельска] более жестоко, если даст им еще одного святого» (“Your Highness would punish them more severely by giving them an extra one”). Уайльд знал и о многочисленном населении Российской империи. В пьесе упоминается то, что в России живет тридцать миллионов человек (thirty millions of people), по поводу чего царь с пренебрежением отмечает: «Слишком много людей живет в России, слишком много денег на них тратится» (“There are too many people in Russia, too much money spent on them”) и «Они не умирают достаточно быстро...» (“They don’t die fast enough...”). Предвзвешенный о нищете, грубости и безграмотности простых русских людей, рожденный под влиянием произведений Тербервиля и других путешественников в Россию, отображается в пьесе в реплике князя Павла: «...люди в России...не лучше, чем животные в заповеднике, они созданы для того, чтобы в них стреляли...» (“...people in Russia...are no better than the animals in one’s preserves, and made to be shot at...”).

Тем не менее, «русский народ, завоеватель мира» (“the people of Russia, conquerors of the world”), «пролетевший на могучих крыльях победы от сосновых лесов Балтийского моря до пальм Индии» (“from the pine forests of the Baltic to the palms of India they have ridden on victory’s mighty wings”), вызывает у Уайльда восхищение,

которым проникнуты слова Алексея: «Я видел, как живые люди волна за волной...вырывали опасную победу...когда казалось, что кровавый полумесяц уже развеивается над нашими орлами» (“I have seen wave after wave of living men...snatch perilous conquest...when the bloody crescent seemed to shake above our eagles”). Автор мог иметь в виду русско-турецкую войну 1787-1791 гг., в начале которой 1600 русских под командованием Суворова разбили турецкое войско численностью 5500 человек [9].

Все вышеперечисленные детали и историко-этнографические подробности создают неповторимый экзотичный русский колорит. Однако путаница в хронологии исторических событий, неточности фактов русской жизни, перебор стереотипов - все это указывает на то, что задачей Уайльда было не воссоздание реальных событий, связанных с противостоянием царизма и нигилистов в конце XIX века. Русский культурный фон, как позднее и итальянский в «Герцогине Падуанской», становится «иной» средой, необычной для англичанина реальностью, к которой обращается Уайльд в надежде отыскать яркие образы, сильные страсти, отсутствующие, как ему казалось, в викторианской действительности. Тем не менее, чрезмерная пафосность сцен, интенсивные заимствования и употребления узнаваемых литературных штампов, подсказывают читателю, что все изображаемое носит игровой, пародийный характер.

Русская история становится для Уайльда поводом подумать над актуальными для него проблемами: о конфликте идеи и чувства, добра и зла, фанатичной идеологии и терпимости к взглядам другого, о разнообразии самой жизни, где ничего не имеет свою однозначную оценку. Уже в первом произведении писатель обращается к проблемам и темам, которые станут сквозными для его творчества. Все это, несомненно, делает «Веру» достойной литературоведческого внимания. «Пьеса о России» - первая и выразительная попытка великого эстета в особой форме осмыслить все то, что волновало европейскую интеллектуальную элиту последней трети XIX века.

### Цитированная литература

1. Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII век – первая половина XIX века) // Литературное наследство. – Т. 91. – М., 1982.
2. Кириллова Л.Я. Роль сказочного начала в реализме английского писателя Уайльда // Научные труды Ташкентского ун-та. – Вып. 474. – 1974. – С. 154-165.
3. Сохряков Ю. И. Оскар Уайльд и Ф. М. Достоевский (нравственные поиски: традиции и влияние) // Традиции и новаторство в художественной литературе. – Горький, педагогический институт. – 1980. – С. 131-139.
4. Павлова Т. В. «Вера, или Нигилисты» - «русская» драма Оскара Уайльда // Русская литература. – 1986. – № 3. – С. 171-181.
5. Нигилизм // Толковый словарь Ожегова – on-line. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.jobtoday.com.ua/slovar/slovo.php?gnm=18940> – 2006. – Заголовок с экрана.
6. Нигилизм // Большой энциклопедический словарь. – Электронный ресурс. – Режим доступа: [http://www.vedu.ru/BigEncDic/enc\\_searchresult.asp?S=42435](http://www.vedu.ru/BigEncDic/enc_searchresult.asp?S=42435) – Заголовок с экрана.
7. Иван Грозный // Википедия – свободная энциклопедия – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D1%8B%D0%B9> – 24.02.2009 - Заголовок с экрана.
8. Павел I // Википедия – свободная энциклопедия. – Электронный ресурс. – Режим доступа: [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB\\_#D0.A1.D0.B5.D0.BC.D1.8C.D1.8F](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB_#D0.A1.D0.B5.D0.BC.D1.8C.D1.8F) – Заголовок с экрана.
9. Русско-турецкая война 1787-1791 гг. // Военная история 2 половины 18 века. - Электронный ресурс. – Режим доступа: [http://wars175x.narod.ru/175\\_rt02.html](http://wars175x.narod.ru/175_rt02.html) - Заголовок с экрана.

**Аннотація**

У статті розглядаються особливості звернення О. Уайльда до російської тематики в драмі "Віра, або Нігілісти". Виділяються прикмети російської дійсності, до яких звертається письменник для створення екзотичного російського колориту. Також аналізується спосіб інтерпретації російської історії англійським естетом.

**Annotation**

The article is dedicated to the peculiarities of O. Wilde's using Russian topics in his early drama "Vera, or Nihilists". The research dwells upon special features of Russian reality which are used by the writer for the creation of exotic Russian colour. The way of interpretation of Russian history by the English aesthete is also analyzed.

*Стаття надійшла до редакції 07.04.2010  
Статья поступила в редакцию 07.04.2010*

**УДК 821.161.2 – 144**

**Урсані Н.М., Ягушкіна В.А.**

**РЕЦЕПЦІЯ МОТИВУ СИРІТСТВА У БАЛАДАХ  
МИКОЛИ КОСТОМАРОВА**

Протягом багатьох століть родина в українському суспільстві була одним із основних інститутів, будівним матеріалом для міцної держави. С.В.Мишанич зазначає, що «дослідники народної етики на матеріалі фольклору відзначають стійкість народних поглядів на норми поведінки, зокрема почуття поваги і любові в межах роду сім'ї» [1, с.382]. Свою думку він підтверджує цитуючи М.Гайдая, який вважає, що через любов до роду, сім'ї приходить усвідомлення ваги і значення свого краю, Вітчизни.

Здавна в українського народу було особливе ставлення до сиріт. Вони захищались громадою, їх заборонялось ображати. Мотив сирітства спостерігається у багатьох фольклорних жанрах, зокрема казках, переказах, голосіннях та ін. Під час весілля сироті співали особливі пісні, в яких поєднувались жанр весільної пісні, балади та голосіння: «На весіллі, коли наречена — сирота, співають сумних пісень, що за стилем і настроєм, а також поетичними образами нагадують сирітські балади й голосіння. Наприклад, дочка звертається до померлої матері з проханням благословити її на шлюб» [2, с.32-33].

Мотив сирітства є дуже поширеним та актуальним у соціально-побутових баладах. Як зазначає О. І. Дей: «Останнім було особливо важко під мачушиною рукою, – і про це розповідає чимало балад, виявляючи сердечну турботу про покривджених дітей і подаючи традиційно несимпатичний образ мачухи» [3, с.15].

У фольклорних текстах чітко прослідковуються причини сирітства: катаклізми загальнодержавного характеру (війни, розбійні напади, покарання за злочини) та родинні перипетії (вбивство одного із батьків іншим, природна смерть). Висловлюється глибоке співчуття і повним сиротам (без батька, матері, сестри, брата), так і не повним (коли немає одного із батьків).

Тому не дивно, що цей мотив, поширений у фольклорі, згодом перейшов до літератури і відбився у доробку багатьох письменників 19 ст. зокрема, А.Метлинського «Дитина-сиротина», О.Афанасьєва «Сиротка», В.Забіли «Сирота», О.Шпиготського «Малороссийская баллада» та у Т.Шевченка «Причинна», «Лілея» [4].

Нажаль, ця проблема практично не досліджувалась науковцями. Її побіжно торкаються у своїх працях О.Дей, М.Гайдай та С.Мишанич.

Варто зазначити, що не дивлячись на те, що мотив сирітства малодосліджений науковцями, він є достатньо поширеним у фольклорних та літературних баладах. Так у баладній спадщині М.Костомарова він представлений такими яскравими зразками, як «Великодня ніч», «Горлиця», «Ой йшов козак...» та ін. Мотив сирітства розгортається у баладах на тлі соціально-історичних умов, а саме війн та набігів та побутових умов внаслідок вбивства когось із батьків або їх природної смерті. Як і у народних баладах у М. Костомарова спостерігається потужний християнський



струмінь, адже практычна ў усіх яго баладах скрывджена сирота звертаецца да Бога за порадою та розрадою, і Бог забирае її до себе. Як другорядны гэты мотыв постае ў баладах «Отруї», «Брат з сестрою», «Явор, тополя і береза».

У баладі «Великодняя ніч» аўтор пераосмыслюе поширэнны ў народных баладах мотыв, які О. І. Дэй вызначае як «Сироти скаргаюцца на мачуху на могілі матэры (зустрэчнму дзяду, Богу)» [3, с. 414]. Варта паравняць гэту баладу з піснёю «А ў горах, долинах была старая хата...». У народнай баладі пра сиротскую долю галоўнай героіні мы дзінася ўжо на пачатку:

А ў горах, долинах была старая хата,  
Там жила сирота без мамы, без тата [5, с.418].

Трагізм долі маленькай дівчынкі-сироты павялічваецца ставленнем да неі мачухі. Сымвалічным ё час сваркі мачухі з сиротой, адгэ «недзіля – здавна святы дзень ... за народнымі уявленнемі – гэ дівчына-красуня із золотым волоссям; нею апікуецца сама Сонце таму іі звалі *Сонячнаю панною*... цяжкім грэхом уважалася праця ў недзілю...» [6, с. 391]. Недзіля уважалася адным днём, калі не трэба было вставіць рано: «... ў адной із пісень сонечка скаргацца Богу, што гаспады рано павставалі і «ў недзілю рано дрва рубалі, а гаспадыні рано хусткі звалі» - за гэце Госпады абіцае пакараць...» [6, с. 391-392]. А атгэ мачуха чыніла велікі грэх паводячыся такім чынам із сиротой:

А ў недзілю рано, нім зорка сходіла,  
Непавна мачуха сироту павіла.  
А як і любіла, стала прозіваті:  
— Ідзі преч від мене, не хоча ты знаті! [5, с.418]

Абі втэкті від знуцань мачухі, дівчына вяршыуе іці шукаць врасну матір. Не дывно, што іі зустрэчаецца Бог, бо за хрысціянскім вярвеннем сама Бог ё захісніком скрывджаных та абділеных. Вважалася, што Бог з асобліваю увагой ставіцца да сиріт:

Ой пішла сирота горами, долами,  
Здїбав ї Господь Бог з двома ангелами.  
А як ї надїбав та й став ся питати:  
— Де ж ти йдеш, сирото? — Матусі шукати [5, с.  
418].

У баладі протиставляється земний світ нуменозному, життя з мачухою та з матір'ю. Зрозуміло, що ідучи від мачухи шукати матусі дівчина іде шукати власної смерті. Але суїцид був недопустимий за народно-християнською мораллю, і саме тому, піклуючись за душу дівчини Бог радить їй повернутися до мачухи:

— Вернися, сирото, бо далеко зайдеш,  
Бо далеко зайдеш, матусі не знайдеш.  
Ой іди, сирото, на високу гору,  
Там твоя матінка у лежачім гробу.  
Ой іди, сирото, та й іди додому,  
Най твоя мачуха змив та голову [5, с.418].

Перед слухачем постає картина безвиході, у якій знаходиться дитина, яка не має на землі жодної рідної душі на землі, крім Бога. А тому у розв'язці твору, аби сирота не занапастила своєї душі, Бог забирає її до себе:

Ой ніж ї мачуха голову обмила,  
За кожним волоском кровцю ї пустила.  
Ой зіслав же Господь два ангели з неба:  
Забрали сироту — жити їй не треба [5, с.418].

У кількох варіантах балади про сироту у розв'язці твору мачуха отримує довічне покарання у пеклі:

А злая мачуха в пекло вготувала:  
За сироти-діти, що не доглядала.  
Розверзися, пекло, — там будеш горіти,  
За сироти-діти не вмїла глядіти [5, с.415].

Переосмислюючи народні балади з мотивом сирітства М.Костомаров створює загальне тло свята, на основі якого розгортаються події. У баладі ми спостерігаємо розвиток подій на тлі великодніх свят. У зав'язці яскраво описується ніч напередодні Великодня та святкування його у селянському середовищі:

Гудуть дзвони, гудуть дзвони,  
Ходять з корогвами;  
Юрба люду на цвинтарі,  
Товпа коло брами.  
Йдуть старії, молодії  
Ізо всього села:  
Христос воскрес,  
Христос воскрес!  
Всі раді й веселі [7, с.51].

Змалювання свята постає перед нами у баладі через реалії християнського культу, «гудуть дзвони», «ходять з корогвами», «Христос воскрес» тощо. Адже як відомо «за церковним календарем, Великдень, Воскресіння Господа Ісуса Христа, одне з найбільших після Різдва Христового свят» [6, с. 69].

Передвісником подій, які надалі будуть розвиватися у творі, стає оповідь про незвичайне явище, а саме появу свічки на пустоші під вербою:

Диво! ніччю на пустоші  
Щось у травці сяє:  
Під вербою молодою  
Свічечка палає!..  
То лупне, то разом зникне,  
То вп'ять загориться,—  
Ізлякались прохожалі  
Та й стали хреститься [7, с.51].

Перед нами постає чудо у вигляді фантастичного не пояснюваного явища. Свічка є втіленням світла, вона несе очисну силу вогню. У «Словнику символів культури України» зазначається, що «свічка – символ вогню, сонця; життя; долі; духовної енергії; чистоти серця; тепла і любові до Бога;

добровільної жертви; віри у приналежність до Божественного першопочатку; молитви віруючої людини» [8, с.189].

На думку В. Жайворонка, «засвічену свічку уявляли символом душі людини – тому про людину, яка праведно живе, кажуть: «Його свічка ясно горить!»; вона символізує також молодість і зовнішню стать молоді людини» [6, с.529-530]. Ніч під Великдень вважається обрядовою ніччю великодніх свят. В цей час небеса розкриваються і відбувається взаємодія між справжнім та потойбічним світами:

Гули дзвони, гули дзвони  
Та вже перестали,  
Закінчилось обходження,—  
Свічечка пропала [7, с.51].

У експозиції твору автор вводить образ оповідача, дядини Оксани, яка пов'язує виникнення дивної свічки під вербою із долею дівчини-сироти:

Як ще я, у старі годи,  
Колись дівовала,  
Тоді много із мною  
Дівочок гуляло; [7, с.51]

Образ героїні, молоді дівчини – сироти Ганни, про яку іде мова змальований у суто романтичному ключі у традиціях народної балади:

А всіх лучче, а всіх краще  
Була дівка Ганна:  
І хороша так, як рожа,  
І добра, і гарна [7, с.51].

У народних баладах значна увага концентрується навколо сирітства дівчини, пояснюються причини, з яких вона стала сиротою:

Ой матінка у могилі, батенька люде забрали,  
Чужі люде у кайданах на Сибір загнали.  
Мала й брата я каліку,— малий не вмів хліба прохати,

Люди відігнали од себе; мусів під тином пропадати [5, с.418].

Порівнюючи баладу М.Костомарова із фольклорними зразками, можемо помітити не лише наслідування а й переосмислення ситуації, в яку потрапила дівчина:

Була собі сиротинка:  
Ні отця, ні мами,  
Ані брата, ні сестриці,—  
Всі лежали в ямі.  
І дівочка самісінька  
Жила в своїй хаті,  
І товпились коло неї  
Женихи багаті [7, с.51-52].

Позбавлена батьків та близької рідні сирота у фольклорному творі звертається за допомогою до Бога або святих:

В гаї над річкою бідна сирота стояла,  
Просила святих сирота, щоб її до себе взяли  
[5,с.417].

Як і у народних баладах, героїня балади М. Костомарова глибоко віруюча людина. Як зазначає М.В. Бородінова: «Залишившись сиротою, вона відмежовується від радощів життя і шукає спокою в любові до Бога» [9, с.63]. Дівчина не просить смерті, а навпаки смиренно молиться за добробут своїх батьків у вищому світі:

А вона із їх нікого  
Собі не бажала:  
Вона собі, як черничка,  
Одну церкву знала;  
На родительській могилі  
Плакала, журилась  
Та уранці і ввечері  
Богові молилась [7, с.52].

Цікавим є аспект чернецтва у творі, бо найчастіше твори морально-дидактичного спрямування склалися при церквах монахами. Довгий час ченці були зразком праведного аскетичного життя і після смерті отримували ранг святих. Вони відмолвували гріхи своїх близьких та рідних, а тому не дивним є бажання героїні стати черницею.

У розв'язці балади автор продовжує поширену у народних баладах думку, що після смерті сирота возноситься на небо і живе біля Бога. Адже сирітство є одним з різновидів випробування людини Богом. За ті страждання, які сирота переносить під час життя, особливо коли терпить знущання мачухи та злих людей, вона отримує вічне життя як винагороду:

Ізсилає Господь ангели із неба:  
— Ступай ти, сирітко, до ясного неба.  
А як же ти будеш бога визволяти,  
Будеш со святими в небі царствувати [5, с.415].

М. Костомаров не прямо говорить про те, що дівчина вознеслась на небо, а завдяки розповіді дядини Оксани, ніби пояснює явище появи свічки. Як зазначає М. В. Бородінова: «образ свічки у даному творі набуває символічного відтінку – певний знак, що була в світі чиста непорочна душа» [9, с.64]. Ми спостерігаємо прихований мотив метаморфози, який ми можемо окреслити завдяки контексту твору:

Отак вона років з вісім  
Одна проживала,—  
На дев'яту весну, зрання,  
Ганночки не стало! [7, с.52]

Крім того сакральне символічне значення має число дев'ять у баладі. У «Словнику символів культури України» говориться про те, що число «Дев'ять — символ образу трьох світів; закінчення, смерті ... в Україні число 9 часто зустрічається у родильних, поховальних обрядодіях» [8, с.63-64]. О. Жаворонок зазначає, що «на дев'ятий день Бог наказує ангелам показати душі пекло» [6, с.172].

У розв'язці твору автор не говорить про смерть дівчини, але натякає на те, що вона вознеслася на небо:

Де, куди вона дівалась,  
Не узнали люди,—  
Тільки з тої ще години  
Об неї не чути!» [7, с. 52]

Отже, втрата всіх рідних була тяжкою для молодої дівчини, єдиними порятунком вона бачить звернення до Бога, і за аналогією народних вірувань Бог забирає її до себе.

У баладі «Горлиця» М.Костомаров переосмислює відому народну баладу про чайку «Ой горе тій чайці, горе тій небозі». Але у баладі письменника помирають не діти, а мати, і це посилює трагізм балади. У «Словнику символів культури України» поряд з визначенням горлиці як символу коханої дівчини, наголошується що її вважали «символом матері, смутку, журби, вічної пам'яті» [8, с.62]. А тому не дивно, що змальовуючи трагічну ситуацію загибелі матері автор зупиняється саме на цьому образі.

У зав'язці горлиця постає перед нами у суто фольклорному ключі. Під час опису використовуються пестливо-зменшувальні суфікси, і саме цим автор висловлює свою приязнь та співпереживання:

У густому гаю, на березоньці,  
Звила гніздечко голубонька-горлиця,  
Із маленькими дитятками,  
З сивенькими глуб'ятками [7, с.73].

У експозиції, аби посилити трагізм долі голубки М. Костомаров вдається до прийому паралелізму, завдяки якому передається почуття тривоги, передчуття біди:

Стала вона ранком діти годувати;  
Став вітер березу колихати;  
Став рябець-злюка налітати: [7, с.73]

Голубка розуміє, що після її смерті діти залишаться сиротами, їх очікує дуже складне і безрадісне життя, а тому намагається відпроситися у рябця:

— Ой не бий мене, рябцю-лебедиду!  
Зостаються в мене малії діточки,  
Голуб'яточки-сиріточки.— [7, с.73]

Цей прийом поширений у фольклорних баладах, зокрема чайка намагається відпросити своїх дітей у чумака:

А чаєчка в'ється, об дорогу б'ється,  
К сирій землі припадає, чумака благає:  
Ой ти чумаченьку, та ще й молоденький!  
Верни мої чаєнята, діточки маленькі [5, с.291].

Автор засуджує вчинок рябця, надає йому влучної лаконічної характеристики «рябець-злюка». Образ рябця є суцільно негативним, а тому він вбиває голубочку:

Не послухав рябець голубочки-горлиці:  
Задавив її, сивенькую.  
Зосталися малії діточки,  
Голуб'яточки-сиріточки [7, с.73].

У кульмінації твору ми спостерігаємо посилення трагізму, яке досягається автором шляхом використання пестливо-зменшених суфіксів. Завдяки цьому також підкреслюється надзвичайна жорстокість рябця.

У розв'язці автор засуджує вчинок рябця і пророкує подальшу долю голуб'ят у короткому дидактичному висновку:

Ой тяжко сироті на світі пробувати!  
Нікому вірної порадоньки дати! [7, с.73]

Як бачимо у цій баладі розкривається мотив сирітства у соціально-побутовому ключі. Внаслідок розбою, злочинної діяльності рябця діти-чаєнята стають сиротами.



У баладі «Ой ішов козак, ой ішов бурлак» мотив нещасливої долі тісно пов'язаний із мотивом сирітства. Цей мотив посилює трагізм долі козака-бурлака. У експозиції можна провести певні паралелі між баладою М.Костомарова та «Причинною» Т.Шевченка:

Така її доля... О боже мій милий!  
За що ж ти караєш її, молоду?  
За те, що так щиро вона полюбила  
Козацькі очі?.. Прости сироту!  
Кого ж їй любити? Ні батька, ні неньки;  
Одна, як та пташка в далеких краях [10, с.63].

Доля козака відзначена яскравим трагізмом, який посилюється чисельним повтором та вживанням близьких за значенням слів:

Ой нема в його роду-племені,  
Ні батька, ні неньки,  
Затомилося, зажурилося  
Козацьке серденько [7, с.101].

Тяжка доля козака без роду та племені, не дає йому змоги одружитися з дівчиною, яка йому сподобалась, адже він не може її забезпечити, а тому змушений покинути:

Ой ішов козак, ой ішов бурлак  
Та через долину;  
Та й зустрів же він пізно ввечері  
Хорошу дівчину.  
Ой і став козак, ой і став бурлак  
З нею розмовляти,  
Стало тяженько, стало важенько  
Її покидати [7, с.101].

Відмовившись від кохання козак відцурався людей, усамітнївся серед природи. Він стримує свої почуття, ідучи від дівчини, і лише на лоні природи може дати їм волю:

Опинивсь козак, опинивсь бурлак

У чистім роздоллі,  
Та й вздихнув же він, та й заплавав він  
Об тяжкої долі! [7, с.101]

Бажання до усамітнення можна розглядати як певний чернечий аскетизм та прагнення перенести життєві випробування шляхом звернення до Бога. Трагізм козака підкреслюється тим, що він бажає своєї смерті, але з іншого боку він не намагається преступити релігійні догми і скінчити життя самогубством:

У зеленому лузі темному  
Бурлак проживає,  
Всіх цурається, всіх ховається,  
Сам смерті бажає [7, с.101].

Автор співпереживає головному герою, співчуває йому. У розв'язці твору він виголошує певні висновки, філософські сентенції, звинувачуючи у недолі козака не його самого, а різні несприятливі обставини:

Гірко жить тому, хто на світоньку  
Із щастям не знався;  
Гірше жить тому, хто пізнав його  
Й зараз відцурався [7, с.101].

У проаналізованій балада М. Костомаров розкриває ще одну важливу проблему яка впливає як наслідок сирітства людини – це соціальна нерівність, бідність сироти, я ми це бачимо на яскравому прикладі козака без роду-племені.

У баладі «Брат з сестрою» також присутній мотив сирітства, завдяки йому посилюється трагізм долі сестри та брата. У експозиції автор змальовує цілком щасливу родину київського міщанина:

У ті пори на Подолі  
Жив міщанин в добрій долі;  
Мав він хату й господиьку,  
Мав він хлопчика й дівчинку [7, с.118].

Причиною сирітства дітей стали історичні обставини, а саме набіги татар на Україну і зокрема на Київ. Насильницька смерть батьків внаслідок набігів дуже часто ставала причиною раннього сирітства багатьох дітей:

Злі татари набігали,  
Мужа й жону зарубали [7, с.118].

Доля брата й сестри, розлучених ще у ранньому дитинстві складається по-різному:

Мале дівча полонили:  
Тільки хлопця не вловили [7, с.118].

Трагізм ситуації посилюється внаслідок введення контрасту. У баладі розгортається лише доля сироти Івася:

Став Івась тоді ходити,  
Став по рідоньку тужити:  
Що ні тата, ані нені,  
Ані хати, ні постелі [7, с.118].

На допомогу йому приходять козаки, які забирають його на Січ, адже відомо, що до козацького війська брали усіх. В цьому епізоді ми можемо прослідкувати вплив на розвиток балади Костомарова-історика:

Взяли Йвася-сиротину  
Добрі люди на чужину,  
Запорозькі товариші  
Повезли його до Січі [7, с.118].

У яскравих тонах змальовано виховання головного персонажа на Січі. Дається висока, навіть гіперболізована, оцінка вмінням та навичкам Івася, в цьому можна вбачати фольклорний та романтичний впливи на творчість М.Костомарова:

Виховали на славу,

На козацьку одвагу;  
Що козаченька такого  
Нема в Січі ні одного [7, с.118].

Автор яскраво розписує походи на татар війська козаків разом з Іваном. Він мотивує бажання хлопця воювати розвиненим почуттям патріотизму та жагою помститися за своїх рідних:

Тричі ходив з отаманом  
Воювати з бусурманом,  
За батенька відомщати,  
За нещасну рідну мати,  
За сестрицину недолю,  
За свою сирітську долю [7, с.118].

У зав'язці твору оповідається про випадкову зустріч сестри та брата, які не впізнали одне одного. Івась, довгий час живучи сиротою, розуміє тяжку долю дівчини-бранки, яка з самого дитинства перебуває у полоні, а тому вирішує її викупити:

Не плач, бранко, не плач, красна!  
Твоя доля не безщасна.  
Не на поругу для себе  
Визволив я, бранко, тебе! [7, с.119]

Але хлопець розуміє, що навіть якщо він її й визволив, дівчина не має рідних або близьких в Україні, і навряд зможе жити щасливо після багатьох років полону, а тому вирішує на ній одружитися:

Візьму тебе за дружину,  
Звінчаємось у неділю.  
Бо, як тебе зоглядаю,  
Отця й неньку споминаю!» [7, с.119]

Як бачимо, підсвідомо козак відчуває генетичну спорідненість із дівчиною, бо дивлячись на неї пригадує батьків та дитинство. У баладі постає застереження у відступах оповідача, який попереджує про події, які відбуватимуться далі:

Добре козак промовляв,  
Тільки роду не спитав [7, с.119].

Причиною трагічної долі та сирітства у цій баладі стали соціально-історичні обставини, а саме татаро-турецькі набіги.

Але не лише війни і історичні обставини ставали причиною сирітства. У фольклорі існує великий пласт балад, у яких діти ставали сиротами внаслідок вбивства одного з батьків іншим за намовою чи наклепом. Наприклад, у таких народних баладах як «А там долов на муравце» або «Там на горі білий камінь» та ін. У творчості М. Костомарова ми також зустрічаємо наслідування балад із таким мотивом, зокрема у баладі «Отруї».

Аналізуючи цю баладу ми можемо припустити, що козак, який одружився на лихій жінці-гультайці також був сиротою, адже він продає свою хату, а отже не має батьків, яких мав би доглядати:

Ой живеть удова, та ще й не сама,  
А живеть вона з своєю дочкою;  
Ізлюбився козак з молодого дівкою,  
Ізлюбився, заручився та й ізвінчався,  
Продав свою хату — у жінчину вбрався [7, с.56].

У народних баладах традиційним є образ чоловіка-п'яниці, який знущається та забиває власну дружину. Як зазначає І. Франко: «А вже найдужче бідує жінка за чоловіком-п'яницею. Не тільки, що він тратить худобу і приводить на біду жінку з дрібними дітьми, але ще й б'є її, збиткується над нею» [11, с.227]. М. Костомаров інтерпретує образ чоловіка-п'яниці у образі дружині козака. Жінка нарікає своєму чоловікові за те, що він живе у неї в приймах та ще й намагається нею правити, не дозволяє пити та гуляти. А тому, за намовою матері, вирішує отруїти власного чоловіка:

Така паскуда! Коли б я преж знала,—  
Нізащо б такого мужа не взяла!  
Не можна ж мені, мати, із мужем жити;  
Треба його, мати, к чорту загубити! [7, с.57]

Зазвичай у народних баладах на заваді здійснення мети постає брат або невістка, М. Костомаров інтерпретує мотив отруєння. Ця балада близька до балад з мотивом подружньої зради, таких як «Як пані пана отруїла» та под., у яких дружина отруєє чоловіка за намовою коханця. Зазвичай у баладах такого типу жінку жорстоко карають за вбивство нагайками, або відправляють до Сибіру. Натомість у баладі М. Костомарова помираючий чоловік пробачає дружину та тещу і навіть просить за них прощення у Бога:

— Ох, бачу, бачу, що треба умерти:  
Завдали ви мені, безвинному, смерті.  
Нізащо схотіли мене ізгубити,  
Пришилося вам, дітки, тепер сиротіти.  
О, будь їм ти батьком, мій праведний  
Боже!.. А жінці і тещі — прости їм, Боже!..

[7, с.58]

У розв'язці в уста чоловіка вкладається монолог-прощання у якому він жаліє своїх дітей, розуміючи, що у подальшому їх чекає важке життя у сирітстві. Їх можуть відцуратися люди, адже по суті вони діти вбивці, і, скоріш за все, за вбивство їх матір згодом можуть ув'язнити. У цій баладі закладено яскраві морально-дидактичні сентенції у яких розкривається підпорядкування козака народним та християнським моральним догмам.

У баладі «Явор, тополя і береза» також прослідковується мотив сирітства. Ця балада близька до народних балад про взаємини свекрухи та невістки «Ей мала мати єдиного сина», «Виряджала мати сина у солдати», «Ой чіє то жито» та ін. У народних баладах син приводить невістку з війни, тобто одружується без згоди матері:

Ей мала мати єдиного сина,  
Ей мала, мала, до війська дала...  
Ей іде, іде, не сам він іде,  
Лем невісточку за ручку веде [5, с.258].

Микола Костомаров інтерпретує сюжет народної балади, акцентуючи увагу на підступному та жорстокому характері матері, бо вона сама обирає синові дружину:

Оженила мати єдиначка сина,  
Узяла невістку дівку-сиротину,  
Взяла і не рада — вовком вовкує,  
Повсякчас бідну сирітку катує,  
Шле на поругу по воду босу,  
Невдязнуту, простоволосу [7, с.121].

Як і у баладі «Отруї», образ матері у цій баладі виступає у негативному ключі. Вона з ненавистю ставиться до невістки, принижує її, б'є, лає, тому не дивно, що М.Костомаров порівнює її поведінку з вовчою «вовком вовкує».

Автор, змальовуючи невістку сиротою, значно посилює трагізм її і так вже нелегкої долі. У народних баладах присвячених сирітству, зазвичай, ми спостерігаємо протистояння мачухи та сироти. Народ зі співчуття ставиться до сироти, яскраво змальовуючи її страждання:

Відколи-м сі, мамко, сиротов лишила,

Відтогда ми мачуха головки не змила.  
Головки не змила, сорочки не вшила,  
Лише ж мі мачуха в'язи накрутила.  
В'язи накрутила, бебехи відбила,  
Вже ж мі мачушина сорочка немила [5, с.416].

У своїй баладі М. Костомаров змальовує жорстокість свекрухи за аналогією до мачухи з народних балад:

Сирітка плаче, по пеньках ступає.  
На своїх ніженьках кров зобачає.  
Прийде додому — лає катівка,  
Часом ухопить за косу сирітку,  
Часом по личку її затилає [7, с.121].

Як і у більшості фольклорних балад сирота звертається за порадою до Бога у формі молитви:

Сирітка плаче, до Бога взиває:  
— Боже мій милий, боже милостивий,  
Нащо ти держиш в світі нещасливу? [7, с.121]

Дівчина не може зрозуміти чим вона провинилась, а тому намагається знайти пояснення у Бога.

У розв'язці твору, наслідуючи народні балади, Микола Костомаров змальовує покарання злої матері. Але вона не потрапляє в пекло, а розкаюється і перетворюється на березу, сумуючи за своїми дітьми.

Проаналізувавши зазначені балади Миколи Костомарова, ми можемо прийти до висновку, що наслідуючи фольклорні твори, письменник бере з них мотиви та образи, переосмислює їх у своїй творчості. У його баладах прослідковується потужний релігійний струмені, бажання героїв до усамітнення, думки про чернецтво. Сироти звертаються до Бога як до єдиної сили, яка здатна їм допомогти. Таким чином життєвий шлях сироти прирівнюється до долі мученика, святого.

У баладах М. Костомарова відкриваються соціальні вади суспільства: ворожість та неприязнь до сирітської долі. Руйнування родини призводить до трагедії.

Письменник намагається привернути увагу до даної соціальної проблеми. У його творах звучать ті ж морально-дидактичні настанови, що і у фольклорі. У ролі сиріт виступають нещасні діти бідних прошарків населення, які за певних соціальних обставин втратили батьків. Шлях сироти зображується як мучеництво, випробовування не лише для людини, а й для суспільства, в якому вона перебуває.

Таким чином автор підводить читача до думки, що громада має брати активну участь у вихованні сироти («Брат з сестрою»), і не допускати знущання над людьми, обділеними долею («Явор, тополя і береза»).

Сироти, попри усю трагічність свого життя є обраними Богом. У фольклорних текстах ми бачимо, як Бог розмовляє з ними. У М.Костомарова сироти шукають богоугодний шлях: терплять страждання і просять Творця забрати їх до себе. Таким чином, складається асоціативний ряд: сирота – мученик – святий.

#### **Цитована література**

1. Мишанич С.В. Етико-виховна функція фольклору // Мишанич С.В. Фольклористичні та літературознавчі праці. — Донецьк, 2003. – Т.2.



2. Гайдай М. М. Слов'янська балада в її зв'язках з іншими жанрами фольклору // Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору за заг. ред.. В. А. Юзвенко . – К., 1973.
3. Дей О.І. Родинно-побутові балади. // Балади: родинно-побутові стосунки / Упор. О.Дей, А.Ясенчук, А.Іванницький. — К., 1988.
4. Айзеншток І. Українські поети-романтики // Українські поети-романтики 20-40-х років ХІХ ст. – К., 1968.
5. Балади: родинно-побутові стосунки / Упор. О.Дей, А.Ясенчук, А.Іванницький. — К., 1988.
6. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К., 2006.
7. Костомаров. Твори в 2х томах. – Т.-1. – К.: 1990.
8. Словник символів культури України / за заг. ред.. В.П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренко. – К., 2002.
9. Бородінова М. В. Біблійні образи, мотиви у поезії М. Костомарова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – Донецьк., 2007. – Вип. 11. – С. 61-66.
10. Шевченко Т. Г. Кобзар. Вступна стаття О. Гончара. – К., 1980.
11. Франко І.Я. Жіноча неволя в руських народних піснях // Франко І.Я. Зібрання творів : В 50 т. – К., 1980. – Т26.– С.210-253.

#### **Анотація**

В статтє проанализировано мотив сиротства в балладах выдающегося поэта романтика Н. Костомарова, была исследована интерпретация этого фольклорного мотива.

#### **Annotation**

The article was studied the interpretation of folklore motive in ballads by outstanding romantic poet N. Kostomarov .

*Стаття надійшла до редакції 16.02.2010  
Стаття постуила в редакцію 16.02.2010*

**«ПОД ПОКРОВОМ ГОЛУБОЙ МЕЧТАТЕЛЬНОСТИ»:  
ЗАЙЦЕВСКИЙ ГЕРОЙ В СВЕТЕ ТУРГЕНЕВСКОЙ  
ТРАДИЦИИ**

О творческих связях «дневного писателя» Б.К. Зайцева с традициями классической русской литературы активно пишут современные исследователи его творчества, ибо принадлежность его к высоким культурным и художественным идеям и идеалам XIX столетия органична и несомненна. Это и понятно, так как все большие мастера вырастают на почве предшествующей многовековой культуры, ибо, как утверждал И.В. Гете, «мы одарены известными способностями, но своим развитием мы обязаны тысячам воздействий на нас великого мира». Ученые (А.В. Яркова, Л.А. Иезуитова, Н.А. Куделько, Ю.В. Ровицкая, Ю.А. Драгунова, М.В. Ветрова) плодотворно изучают разные аспекты преемственных связей Б.К. Зайцева с творчеством Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, А.П. Чехова. Последние два писателя, как известно, вошли в художественное сознание Зайцева с первых шагов его в литературе, на что неоднократно указывал он сам; они, наряду с В.А. Жуковским, были для него теми светилами, которым он поклонялся (Н.Н. Ульянов), что отразилось не только в текстах его произведений, содержащих многочисленные проявления наследования их традиции, но также и в биографической прозе, посвященной этим художникам. В данной статье мы остановимся на вопросе о мировоззренческих и художественных связях Зайцева с творчеством одного из дорогих ему классиков русской литературы И.С. Тургеневым, в частности, мы проследим особенности преломления «тургеневского» в изображении характера русского интеллигента, живущего в условиях «конца столетия».

Н.А. Куделько в монографии «И.С. Тургенев и русская литература XX века: (Б.К. Зайцев, К.Г. Паустовский, Ю.П. Казаков)» констатирует присутствие тургеневской традиции в наиболее известных произведениях Зайцева, достаточно убедительно и интересно прослеживая генетические связи, в

частности, Христофорова, героя повести «Голубая звезда», с образом тургеневского Якова Пасынкова. На наш взгляд, к образу Якова Пасынкова ближе в нравственно-психологическом плане стоит другой герой, Александр Сергеевич Ретизанов, чистый романтик донкихотского типа, образ же Христофорова более многозначен. Обращаясь к истоку родословной героев Зайцева, думается, что она берет свое начало в образе Дмитрия Николаевича Рудина, героя романа Тургенева «Рудин», характер которого является удивительно емким синтезом гамлетовских и донкихотских черт с преобладанием последних. Дмитрий Рудин в русской литературе стал, конечно, продолжателем образов «лишних людей», но особенностью этого общественно-психологического типа была его неприкрытая уязвимость, страдательная нереализованность, фаталистическая обреченность и душевное скитальчество в поисках смысла и гармонии бытия. Как заметил Д.Н. Овсяннико-Куликовский, «...некоторая особая ненормальность волевого уклада, которая с ... «холодностью» Рудина, и является главной причиной его участи как неудачника» [1, с.147], делая из него «горемыку», героя-мечтателя и романтика, который прошел по жизни одиноким и бездомным странником. Рудин один из самых интересных героев Тургенева, в его образ писатель вложил много своего личного и творческого, что соотносится с концепцией личности, изложенной им в статье «Гамлет и Дон-Кихот». Рудин стал как раз тем тургеневским героем, отнесенным к «высшему уровню», для которого «судьба России становится личной проблемой, а законы Вселенной могут оказаться источником глубоко интимной душевной драмы» [2, с.133]. При этом Тургенев сумел погрузить читателя не только в романтическую атмосферу 40-х годов XIX столетия, но и придать этому характеру трагическое звучание, насыщенное метафизическим смыслом, что ставит этого героя в ряд вечных образов мировой литературы.

В статье «Гамлет и Дон-Кихот» Тургенев писал, что «все люди живут – сознательно или бессознательно – в силу своего принципа, своего идеала, то есть в силу того, что они почитают правдой, красотой, добром. <...> для всех людей этот идеал, эта основа и цель их существования находятся либо вне их, либо в них самих:

другими словами, для каждого из нас либо собственное я становится на первом месте, либо нечто другое, признанное им за высшее» [9, X, с.251]. Рудин представлял редкое соединение вдохновенного романтика, готового пожертвовать собой, по крайней мере, на словах ради великого дела, своего долга, общей пользы, и человека очень самолюбивого и слабовольного, явно не готового к самоуничтожению. Центробежные и центростремительные силы, сталкиваясь, приводили к душевному конфликту героя, лишали его внутренней целостности, «правильного устройства его духа» (Гершензон), складывались в трагический финал жизни и трагическую концепцию личности.

Проницательная и очень верная оценка романа «Рудин» и его главного героя была дана Б.К. Зайцевым в «Жизни Тургенева»: «Может быть, «Рудин» как роман и не весьма ярок, не вполне удачно построен, все же сам Рудин до того роковая фигура, что без нее Россия не Россия (как и Тургенев не Тургенев). Все «лишние люди», все русские Гамлеты и незадачливые чеховские врачи пошли от Рудина... Смесь донкихотства со слабостью, фразой, неудачничеством – единственна» [4, с.205]. Пошли от Рудина, на наш взгляд, и некоторые зайцевские герои, в образах которых особенно удачно соединились классические традиции и модернистские веяния. М.А. Любомудров, говоря о герое Зайцева доэмигрантского периода творчества, дал ему обобщенную характеристику: «это – путник, странник, одинокий, мало привязанный к плоти земли с ее житейскими заботами...» [5, с.51-52]. Действительно, лейтмотив пути, выражающийся в «сюжете становления» (М.М. Бахтин) личности героев, является сквозным в прозе Зайцева. Герои писателя, мечтательные бездомные скитальцы, как бы сотканы из невидимых лучезарных нитей, которые пронизывают их почти невесомые тела и одновременно высвечивают в их душах нечто светлое, доброе, уносящее их в бесконечную и желанную Вечность. Написанные в «акварельной манере», герои Зайцева – «только явления света. Человек значителен лишь в той мере, в какой на него падают лучи незримых сфер» [6, с.74]. Эту легкость, как бы призрачность и прозрачность ранних героев писателя, которые идут по жизни во мгле, тумане, ощущая собственные одиночество, бездомность, странничество отмечали разные критики его творчества. Так, Г. Адамович

указывал, что зайцевские «люди как будто легче, ходят они по земле, а кажется вот-вот, как во сне, над ней бесшумно поднимутся» [7, с.72]. К.И. Чуковский в очерке «Поэзия косности» пишет о том, что Зайцев «упразднил» человека, собрав «целую...галерею таких бывших людей, которые уже не живут, а доживают, ходят по земле, как по кладбищу, - простились со всем и со всеми, – ветераны, инвалиды жизни! – кротко, покорно ждут, когда же придет их час. <...> у Зайцева единственный герой – «полуразрушенный, полужилец могилы» [8, с.319]. И далее Чуковский с еще большим энтузиазмом обрушивается на пассивно-созерцательную жизненную позицию персонажей писателя, подчеркивая их абсолютную неспособность к какой-либо созидательной деятельности: «Они все до одного посторонние, чужие на торжище жизни, и даже невозможно представить себе, чтобы они, например, строили дома, пароходы, писали картины, лечили, учили...» [8, с. 322]. Если не знать, что критик пишет это именно о зайцевских персонажах, то можно прежде всего подумать о тургеневских Рудине или герое «Переписки», Павле Александровиче. Та же неприкаянность, те же покорность и смирение перед судьбой в конце жизни, то же признание неисполненных надежд и чаяний и невыполненных обещаний, нереализованных возможностей, то же одиночество, та же безвредность и беззлобность, то же скитальчество в поисках смысла жизни, но появляется, безусловно, и нечто качественно другое. Так что же делает такими генетически близкими образы героев выдающихся русских писателей и в чем особенности зайцевского новаторства?

В 1915 году свет увидел замечательный рассказ Б.К. Зайцева «Мать и Катя», проникнутый поэзией деревенской жизни в старой усадьбе, ароматами русского лета и зарождающейся влюбленности. Один из главных мужских образов в нем – «мечтательного направления» помещик средней руки Константин Сергеевич Панурин, упражняющийся в игре в блошки со своим соседом. Образованный, профессионально увлекающийся немецким романтизмом, хорошо играющий на рояле, любящий наблюдать за звездным небом, производит впечатление несколько скучающего и умудренного жизнью, но в то же время приятного и одинокого

человека. Сам же Константин Сергеевич дает себе резкие и нелюбезные оценки: «...в общем, из меня ни-чего не вышло. Ни в ка-акой области» [9, с.266]. Припомним неутешительные размышления Рудина: «Да, природа мне много дала, но я умру, не сделав ничего достойного сил моих, не оставив за собою никакого благотворного следа. Все мое богатство пропадет даром: я не увижу плодов от семян своих» [3, II, с.80-81].

Летом в деревне разыгрывается знакомая «тургеневская» ситуация: под влиянием прекрасной природы, при свете далеких и сияющих звезд, под аккомпанемент благоухающего липами лета и всюду разливающего радость света солнца Панурин очаровывает юную и нежную девушку, которая внемлет ему со всей силой благоговения первой влюбленности. Она слушает его рассказы про далекие Плеяды, про женственность всего разлитого в природе, про душевную надломленность, про глаза русской женщины, из которых смотрят родные поля, и ощущает тихую радость до головокружения. Панурин хороший рассказчик, как и Рудин, любящий поговорить о том, что его заботит. Разговоры его всегда крутятся вокруг абстрактных философских тем о том, например, что «русская природа имеет таинственную и глубокую связь с лицом и душой русской женщины» [9, с.262]. (Ср.: «И слова его (Рудина – Е.А.) полились рекою. Он говорил прекрасно, горячо, убедительно – о позоре малодушия и лени, о необходимости делать дело...» [3, II, с.40]). Старшая сестра Кати, которую она называет Матерью, хорошо понимает бесполезность и опасность для молодой девушки подобных разглагольствований, она сравнивает их пару с Фаустом и Маргаритой: «Только все один разговор, и ничего существенного. Мучают они девушек, а какой толк?» [9, с.276]. Впрочем, это сходство только внешнее, Панурину далеко до Фауста, он не претендует на роль серьезного ученого и тем более не испытывает его влюбленности и не собирается свращать Катю, поэтому в рассказе отсутствует трагическая развязка.

Галантные ухаживания Панурина, его спокойные разговоры, внимательные и нежные взгляды обволакивают Катю, внушают доверие, манят к себе. Он, как и Рудин, не отдает себе отчета в том, зачем увлекает Катю, ответ легко находится у Тургенева, который акцентирует сердечную холодность и бесстрастность своего героя: «никто так легко не увлекается, как бесстрастные люди» [3, II,

с.68]. Константин Сергеевич также не склонен поддаваться страстным эмоциям, его тихого и спокойного отношения к миру ничто не колеблет. Под влиянием минутной игры, сладостного ощущения возможного чувства он дает Кате надежду на любовь, но очень скоро отнимает ее. Зайцев пользуется тургеневским приемом умолчания или художественного подтекста для изображения героев, он не объясняет, а лишь фиксирует едва заметные движения души героев. Так, Панурин в своей невольной игре с Катей как бы забывается, отдается страсти, между ними может произойти объяснение, но: «внезапно сердце его несколько защемило. Он тоже вздохнул» [9, с.261]. Писатель не анализирует этот вздох, но какая-то мгновенная, едва уловимая тень затмевает намерения, напоминая о невозможности серьезных отношений. Панурин меняется, и это чувствуют оба: он и Катя. Константин Сергеевич, в отличие от Рудина, который пытается поддерживать в себе чувства к Наталье, убеждая себя в любви к ней со всей пылкостью воображения, не стремится этого делать. Способный понимать, что творится в душе Кати, он чувствует «легкую гордость», но не более того. Прощальный эпизод между ним и Катей происходит у пруда и явственно напоминает объяснение Рудина и Натальи возле Авдюхина пруда: рассеянный герой, готовый отказаться от любви молодой девушки, расцветшей на его глазах, и готовая идти на жертвы Катя, недоумевающая, переживающая страдания первой неразделенной любви. Панурин такое же «неоконченное существо», как и Рудин, но в своем роде. Он легче, скорее, мельче последнего, в нем нет рудинского запала, энтузиазма, восторга. Он совсем не способен ни полно любить, ни даже сожалеть об этом, как это происходит с Рудиным: «Странная, почти комическая моя судьба: я отдаюсь весь, с жадностью, вполне – и не могу отдаться» [3, II, с. 81]. Если Наталья действительно встретила «малодушного человека», напуганного холодностью собственного сердца и чувствующего свои слабости перед мужественной восемнадцатилетней девушкой, то в Панурине ощущаются качества, приближающие его к Христофорову, герою повести «Голубая звезда». Константин Сергеевич исповедует свою философию романтического восприятия жизни, она безмятежна и не требует от него усилий. Он не может любить Катю земной

любовью: «Я могу любить вас в том смысле, в ка-ком люблю этот свет, солнце, кра-соту русской природы. Может быть, я действительно странный человек, но всегда та-ким был. Для меня те, кто мне нра-вился, всегда были искрами пре-красного, женственного, что разлито в мире» [9, с.271]. Для человека с такими говорящими именем и фамилией (Константин на латыни означает «постоянный», а Панурин созвучен прилагательному «понурий», т.е. унылый, невеселый, что усиливает впечатление доминирующего спокойно-меланхолического состояния все принимающего созерцателя жизни) такое убеждение служит путеводной звездой, которая не дает ему возможности сойти с выбранной дороги, изменить себе. Эта жизненная позиция даже способствует творчеству. Ведь чувство к Кате, в которой слилось для него все очарование Вселенной, очевидно, подтолкнуло его к написанию книги «О раннем немецком романтизме в связи с мистикой», которую он все-таки закончил, издал за границей и прислал ей в качестве подарка и напоминания о себе. Для Кати же он так и остался человеком, который впервые дал ей почувствовать горьковатый привкус печально-радостной жизни, остался чудаковатым романтиком, обрекшим себя на одинокие странствия в «пустыне жизни» в созерцании всего женственно-прекрасного, чем напоен мир.

В 1918 году было написано одно из самых светлых и философских произведений Зайцева – повесть «Голубая звезда», которая подвела итог доэмигрантскому периоду творчества писателя, и имела свое продолжение в рассказе «Странное путешествие», написанном в 1926 году. М.В. Ветрова в своей диссертации утверждает, что «в повести присутствуют два разнонаправленных вектора – роман Достоевского «Идиот» и комплекс символистских идей» [10, с.74], в то же время она признает, что образ князя Мышкина полемичен по отношению к главному герою повести Зайцева Алексею Петровичу Христофорову. Думается, что в образе Христофорова можно проследить элементы и «тургеневского» комплекса, учитывая многоликость зайцевского героя (а он и романтик-созерцатель, и вечный странник, и христианин, своеобразно исповедующий эту «аристократическую религию», и человек, сильно привязанный ко



всему земному, и тянущийся к вечно духовному и женственному, что освещает покровительствующая ему Голубая звезда – Вега).

Христофоров – меланхоличный романтик. Н.Н. Ульянов точно назвал зайцевского героя «московским мечтателем – времен Станкевича...» [6, с.75], а именно к этой эпохе принадлежат герои романа «Рудин». Романтическая сущность характера Христофорова, упоенность красотой мира и любовь ко всему живому, чувство неразрывной связанности с окружающей природой, когда «не так легко отделить свое дыхание от плеска ручейка в овраге», а голубоватая мгла ощущается как часть собственной души, сближает Алексея Петровича с Рудиным.

Христофоров – путник, вечный «бесприютный скиталец», который, как и тургеневский Рудин, не имеет собственного гнезда и постоянного угла, где можно было бы приклонить голову: «Мне всегда приходится кочевать. То тут, то там. У меня нет так называемого гнезда» [9, с.329]. Алексей Петрович в своей «бродяжной, нескрепленной жизни» хорошо знает, «как берут свой чемоданчик и являются под благосклонный кров» [9, с.323]. Вспоминается «тощий чемодан» Рудина, с которым он путешествует по разным местам, только мало встречались ему на пути хорошие убежища. Эта часто повторяющаяся деталь запыленного небольшого чемоданчика, «друга бродячей жизни», соотносится с семантическим комплексом, маркирующим тургеневского Рудина. Поношенный сюртучок Христофорова, его ничем не прикрытая бедность также напоминают «старый запыленный плащ» и «старый плисовый сюртук» его предшественника-интеллигента. Рудин постоянно меняет сферы деятельности, терпя неудачи на своем пути, и Христофоров не имеет определенных занятий: то он работает в земстве, то дает уроки, то его ожидает работа в библиотеке. Но если подобная бесприютность воспринимается тургеневским героем, как проявление тайных и враждебных ему влияний трагического и несправедливого рока, то Христофоров отдается несущему его потоку событий с радостью, предавая себя во власть неведомой судьбы, ведь «многое сплетается в жизни причудливо» [9, с.364]. С полным доверием принимая все ее повороты, он ощущает, что «мчит его какая-то сила, от людей к людям, из мест в места», и «так

вся жизнь, от случая к случаю, от волны к волне» [9, с.365]. Этот бесконечный поток воспринимается им как единственная жизненная данность, потому что из меняющихся событий, приходящих в его жизнь и уходящих из нее людей складывается его жизненный путь, осуществляется «прохождение жизнью». Такая позиция героя укладывается в зайцевское понимание личностного движения на пути к постижению тайного смысла бытия, что в эмигрантский период творчества оформилось в идею христианского пути человека к Богу.

Христофоров – «дитя», «младенец», живущий бедно и одиноко, но улыбающийся «доброй детской улыбкой». Рудин тоже сравнивается Лежневым с живущим на чужой счет ребенком, который «умрет где-нибудь в нищете и в бедности» [3, II, с.89]. Но зайцевский герой, в отличие от Рудина, полон притягивания жизни, которую он ощущает как великий поток, бесцельно несущий его к финалу. Физическая смерть не пугает его, он не воспринимает ее как освобождение от тягот жизни, как это происходит с Рудиным. Христофоров не воображает смерть как сон и не приходит в отчаяние от мысли о том, что жизнь вечная на земле не возможна. Очевидно, Алексей Петрович понимает жизнь как вечную смену уходов и приходо-в, встреч и расставаний, грез и призраков, печалей и радостей. Ведь нет ничего постоянного, все уходит и все приходит, т.е., как пишет Тургенев в «Довольно», интерпретируя Книгу Экклезиаста, нет ничего нового под солнцем: «все это было, было, повторялось, повторяется тысячу раз – и ...все это будет продолжаться так целую вечность – словно по указу, по закону...» [3, VII, с. 30]. Только эта вечность, как и вечность небытия, так пугающая Тургенева и поставленных в экзистенциальную ситуацию его героев, не страшит Зайцева, с его склонностью «к светлому восприятию жизни и философскому оправданию ее» [5, с.51]. Христофоров живет, не обдумывая происходящее, а созерцая жизнь и принимая ее. Поэтому под смертью он понимает шаг в желанную и неотвратимую тишину и светлую вечность, где так же все будет следовать неизменному круговороту. Тут приходят на память строки А. Белого: «Образ возлюбленной – Вечности – / встретил меня на горах. / Сердце в беспечности. / Гул, прозвучавший в веках. / ...образ возлюбленной - Вечности, с ясной улыбкой на милых устах. / ...И умчусь сквозь века в лучесветную даль...»

(«Образ Вечности»). Это душевное состояние погруженности в миражи жизни дарило Христофорову такое свойственное ему «всегдашнее ощущение света, то есть Бога» [9, с.406], а жизнь с Богом понималась им как «райская жизнь».

Такое умиленное приятие жизни как высшей данности делает Алексея Петровича умиротворенным, безоблачным в глазах других людей и истинно свободным в его собственных. Философия францисканства, исповедуемая Христофоровым, освобождает его от тягот богатства и всего с ним связанного, отвлекает от уз бытового устройства жизни: «Истинно свободен лишь беззаботный... лишенный связей дух» [9, с.364]. «За полной его нечувствительностью» Алексея Петровича нельзя было обидеть, оскорбить, разозлить. Эта его душевная «бесстрастность» имеет под собой определенный нравственно-психологический код, свойственный и Рудину, но философская основа его иная, она сродни символистскому восприятию жизни как постижению высшей реальности бытия в бесконечных потоках таинственного и прекрасного божественного света. В то же время в ней много от романтической меланхолии, печали, «нежная мучительная грусть» - частая спутница Христофорова в его одиноких земных странствиях.

Эта же бесстрастная безмятежность и осознание необходимого для него одиночества не дает Христофорову возможности реализовать план земной любви, что также сближает его с тургеневским героем. Отношения Алексея Петровича с женщинами, а их было немало в его жизни, до тридцати лет так и не оформились ни в одну постоянную и прочную связь. Машура также стала одним из являвшихся ему многочисленных женских обликов, в которых он видел отражение голубоватой Веги, самой яркой звезды на небе, в которой слилось для него все – «красота, истина, божество» [9, с.373]. Он чувствует в своем сердце нежную влюбленность в юную девушку и понимает, что завладевает ее помыслами. Он признается ей в своих чувствах, которые, однако, не называет любовью, так же внезапно и порывисто, как это делает Панурин, и так же, как Константин Сергеевич и Дмитрий Николаевич, Христофоров неожиданно для Машуры, но со всей очевидной неизбежностью для себя обрывает нити, ведущие к серьезному земному чувству. Для него она – «снежная фея, лунное

виденье», «отблеск ночи, всех ароматов, очарований», отражение Веги, ее таинственного света, а, может быть, и сама Вега. И поэтому отношения, о которых имела представление она, для него не возможны: «Вы пришли в мою комнату, Машура, в пустую комнату... И уйдете. Комната останется, как прежде. Я останусь. Без вас» [9, с.372]. Зайцевский герой живет, если воспользоваться тургеневской формулой, с идеалом, который находится вне его. Для Христофорова высшим является не он сам, не комплекс его душевно-нравственных переживаний и самореализаций, а его «звезда-покровительница», под которой он родился и которую любит, которая дарит ему спокойствие и умиротворенность, освобождает его от губительного эгоизма и раздвоенности. В своем «мечтательном созерцании» он счастлив ощущать себя «блаженным и бессмертным духом, существующим вечно, здесь же, на земле» [9, с.406]. Машура называет его «странным», для нее он остается не понятным, загадочным человеком: «...у вас какие-то свои мысли, и я ничего не знаю. Я о вас ничего не знаю, и уверена – никогда не узнаю» [9, с.350]. Такой же загадкой остался для Натальи Ласунской Рудин, в котором она почувствовала не себе чету и упрекнула в неполноценности его любви к ней: «Вы не любите меня, а я никому не навязываюсь. <...> если бы вы меня любили, я бы почувствовала это теперь...» [3, II, с.72]. Машура, с большим вниманием думая о причудах Алексея Петровича, открывает для себя часть правды: «...вас забавляет играть... игра в любовь, что ли. **В постоянном затрагивании и ускользании... для вас какая-то прелесть. Может быть, жизнь изучаете, что ли, женщину... ваша любовь, как ко мне, так и к этой звезде Веге... ну, это ваш поэтический экстаз, что ли... Это сон какой-то, фантазия, и, может быть, очень искренняя, но это... это не то, что в жизни, называется любовью» [9, с.374] (выделено мной – Е.А.) (это «затрагивание и ускользание» характеризует вообще поведение в отношениях с женщинами многих тургеневских героев). Христофоров, как и Рудин, конечно же, не играл с нежной и влюбленной Машурой, но удивительность своей любви ощущал, однако для него именно такая любовь и была единственно возможной и настоящей. Он правильно определяет самолюбивый характер Машуры, любить для нее означает полностью принадлежать другому, когда весь иной мир закрыт для человека,**

любовь понимается одновременно как власть над любимым и зависимость от него. Но у Христофорова этого самолюбия нет, он весь открыт для мира и жизни, этой постоянной смены впечатлений, встреч, лиц. Он – «бесприютный скиталец», мечтательный рыцарь, готовый жить в бедности и одиночестве, идя по жизни в лучах прекрасной Веги, которая отражается в его расширенных глазах. Важна эта часто повторяющаяся деталь расширенных, как бы распахнутых навстречу миру и сияющих увидеть нечто сокровенное небесно-голубых глаз Христофорова, цвет которых соотносится с золотисто-голубоватым светом его «голубой Девы», Веги, наполняющей собой мир. Глаза усиливают ощущение легкости и растворенности героя в потоках этой звезды и безграничности жизненных проявлений. В этой связи, думается, интересна символика используемой и Тургеневым и Зайцевым сине-голубой палитры для описания ключевой детали портрета героев. Синий и голубой ассоциируются с небесными, божественными цветами, но оба относятся к пассивной гамме цветов с преобладанием холодных оттенков. Гете, например, ощущал мистичность синего, этот цвет вызывал у него странные ощущения холода и печали. Так, темно-синий цвет глаз Рудина подчеркивает его пассивность и ореол сгустившихся над ним таинственных и неблагоприятных сил, а также, учитывая оттенок темноты синего, т.е. приближенность к черному, данный цвет дополнительно создает и ощущение зыбкости и недолговечности пребывания героя на земле. Голубой – это цвет чистоты, свежей юности, мечтательности, цвет духовного (у Сонечки Мармеладовой были такие же чудесные голубые глаза, улыбавшиеся по-детски простодушно). Поэтому небесная голубизна глаз Христофорова относительно темноты синих глаз Рудина укрупняет те качества, которых не хватало Рудину для ощущения цельности личности и гармонии жизни. Синие глаза тургеневского героя становятся голубыми у Христофорова, ибо легче стало отношение последнего к жизни, ушло себялюбие, исчезла раздвоенность и внутренняя конфликтность, появилась растворенность в событиях и явлениях, радость от переживаемого и абсолютное приятие бытия. Как в лучах его Веги, которая «в сердце своем соединяла все облики земных любвей, все прелести и печали, все мгновенное, летучее – и

социальная принадлежность и общественная активность героев. Если для Рудина важна его социальная позиция, пригодность для общественно полезного дела, преобразующего жизнь в свете «общественно-нравственного идеала» (Тиме), то для Панурина и Христофорова жизненные идеалы лежат вне сферы общественной деятельности, а исключительно в области души и духа. Они тоже не строители, но они готовы слушать музыку Вселенной и сопереживать ей. Кроме того, свойственные Рудину черты у зайцевских героев истончаются и преобразуются в определенное и, что существенно отличает их от предшественника, цельное мировосприятие, укладывающееся в общих чертах в идею христианского божественного Промысла. Поэтому жизнь ими воспринимается как высшая данность, а потому и благодать, которую необходимо смиренно принимать. Тургеневские герои, в том числе и Рудин, лишены «оптимистического доверия к жизни» [2, с.68] и веры «в то, что вне нас и над нами» [3, X, с.253], являются носителями трагического мироощущения, зайцевские же герои говорят о вечно живущей тайне души человеческой и всего мироздания спокойно и умиротворенно, как будто им дано видеть Вечность и стремиться к вечному божественному свету христианской истины. В этом видится творческое переосмысление Б. Зайцевым классической традиции И.С. Тургенева.

#### Цитированная литература

1. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы в двух томах. Из «Истории русской интеллигенции». Воспоминания. – М., 1989. – Т. 2.
2. Маркович В.М. Человек в романе И.С. Тургенева. – Л., 1975.
3. Тургенев И.С. Собрание сочинений в десяти томах. – М., 1962. (Тексты цитируются по этому изданию: римская цифра указывает том, арабская – страницу).
4. Зайцев Б.К. Жизнь Тургенева // Далекое. – М., 1991.
5. Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Борис Зайцев. Иван Шмелев. – Спб., 2003.
6. Ульянов Н.Н. Б.К. Зайцев (К 80-летию юбилею) // Русская литература. – 1991. – № 2. – С. 73-77.

вечное. В ее божественном лице была всегдашняя надежда. И всегдашняя безнадежность» [9, с.407].

В финале романа Тургенева «Рудин» мы видим героя постаревшим, уставшим и покорившимся обстоятельствам человеком: «было что-то беспомощное и грустно-покорное в его нагнутой фигуре» [3, II, с.92], чувствовалась «тайная и тихая скорбь» в его существе, изнемогшем от переживаний и собственного бессилия. Умирает он безымянным героем на французской баррикаде, защищая ее с кривой и тупой шпагой в руке, сознательно бросаясь навстречу смерти. Он не спасает положения, но наконец обретает успокоение для своей уставшей от скитаний души. Бездна небытия поглощает героя, вечность завладевает им. Конец жизни Христофорова иной, о нем рассказывается в «Странном путешествии». Несмотря на принадлежность к разным периодам творчества Зайцева и даже на разные отчества главных героев (на что верно указала Н.А. Куделько в своем исследовании), все же перед нами один и тот же Христофоров, мечтательный странник и романтический поклонник голубой звезды, человек, «мало подходящий к нашим временам» [11, с.387]. Умирает он, заслоня собой мальчика Ваню, которого он учил и к которому чувствовал искреннюю привязанность, умирает, уступая место молодой жизни. Смерти он не искал, она сама пришла внезапно и стала достойным итогом с большим смыслом его тихой и скитальческой жизни, ибо все его жизненные принципы безмолвного делания добра, умиротворенного созерцания и светлого сопереживания и любви ко всему живому нашли в этом последнем поступке свое полное завершение. Романтики-Дон-Кихоты живут и в век революций, смуты, убийств, ведь тем, кто родился под голубой звездой и проникся ее таинственным смыслом, ясным безмятежным светом она светит и в жизни земной, и в жизни вечной, где царят «тишина, свет».

Таким образом, можно думать, что родословная героев Б.К. Зайцева берет свое начало в тургеневском Рудине. Скитальчество, бездомность, бедность, бесстрастность, нереализованность отношений с женщинами складываются в генетически общий нравственно-психологический тип романтического героя с донкихотской доминантой. Но Зайцев по-своему переосмыслил «тургеневское»: для него не имеют значения

7. Адамович Г.В. Одиночество и свобода / Сост., авт. предисл. прим. В. Крейд. – М., 1996.
8. Чуковский К.И. Собрание сочинений в 6-ти томах. – М., 1969. – Т. 6.
9. Зайцев Б.К. Осенний свет: Повести и рассказы. – М., 1990.
10. Ветрова М.В. Проза Бориса Зайцева: наследие серебряного века и духовный реализм. Диссертация на соиск. ученой степени канд. филол. н. – Симферополь, 2009.
11. Зайцев Б.К. Голубая звезда: Повести и рассказы. воспоминаний /Сост., предисл. и коммент. Александр Романенко. – М., 1989.

#### **Анотація**

У статті розглядаються особливості художнього сприйняття російським письменником Б.К. Зайцевим тургенєвського типу героя; аналізуються центральні образи героїв його відомих творів «Мати і Катя» і «Блакитна зірка»; простежуються спадкові зв'язки персонажів Б.К. Зайцева з головним героєм роману І.С. Тургенєва «Рудін».

#### **Annotation**

The article studies peculiarities of art's reception of Turgenev's type of hero by the Russian writer B.K. Zaitsev; analyses the central images of his well-known works "Mother and Kate" and "Blue star"; retraces inherit relations of Zaitsev's characters with the main character of Turgenev's novel "Rudin".

*Стаття надійшла до редакції 25.01.2010  
Стаття поступила в редакцію 25.01.2010*

УДК 82.09+821.161.1 Булгаков 7

Поворознюк А.В.

**ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ТВОРЦА В ПЬЕСАХ  
М.БУЛГАКОВА «КАБАЛА СВЯТОШ», «МЕРТВЫЕ ДУШИ»,  
«АЛЕКСАНДР ПУШКИН»**

1930-е годы – особый период жизни и творчества М. А. Булгакова. Для драматурга становится актуальной тема творца, которая, так или иначе, раскрывается во многих его произведениях. В булгаковедении достаточно давно изучается самобытность творчества драматурга не только в плане тематики и проблематики, но и в плане необычных законов построения художественного мира. В частности А. Кораблев, опираясь на онтологические характеристики произведения (время и вечность), говорит о закономерной и жестко целесообразной структуре творческого наследия драматурга и, ссылаясь на работы других исследователей (Ю. Бабичева, И. Григорай), выделяет дилогию «Кабала святош» – «Последние дни» (как пьесы «исторические»)-ссылка?. Пьесу «Мертвые души» он относит к особой группе – «инсценировки, киносценарии и оперные либретто», называя эти произведения «грустным эпилогом к основному тексту» [1, с.56].

Вопросы пространственно-временной организации широко изучаются и в других аспектах: историко-биографическом (В. Лакшин)- ссылка?, культурологическом и театроведческом (А. Смелянский, Е. Кухта) – ссылки?. Так В. Лакшин говорит о работе драматурга над «Кабалой святош» как об «осознании Булгаковым своего положения и скорбной неизбежности нести свой крест» [2, с.49] на примере судьбы другого художника. Он же отмечает работу над инсценировкой поэмы Гоголя, как новый виток творчества: М. Булгаков «жил воображением и знанием» и это «чистило душу, питало её художественным озоном и создавало поле высокого художественного напряжения вблизи всей его жизни» [2, с.49]. Пьеса о Пушкине охарактеризована В. Лакшиным как выражение «прочности... духовной, поэтической власти над душами» [2, с.52].



А. Смелянский проводит структурные параллели между «Мольером» и драмой «Александр Пушкин»\*, которые рассматриваются не только как этюды, варианты, своего рода строительный материал к «закатному роману» писателя, но и как пьесы о современном М. Булгакову времени. Е. Кухта же объединил три драмы принципом пространственно-временной и личностной типизации: «Проблему собственно писательского пути он [Булгаков] ставит, сопрягая времена, ориентируя свой тип творческого самоосуществления на судьбы Мольера, Пушкина, Гоголя. Попадая в булгаковский мир, превращаясь в его героев, последние, в свою очередь, становятся alter ego автора» [3, с.596].

Впоследствии соотношения этих произведений на образно-тематическом уровне касались немногие. Преимущественно исследования велись в плоскости литературной преемственности классических традиций (О. Долматова, Л. Чередник и др.) – ссылки?. Работа И. Белобровцевой и С. Кульюс определяет связь «Мертвых душ» и «Последних дней» через переплетение мотивов и практически буквальное портретное воссоздание писателей в произведениях, чем подчеркивается своеобразным «сопоставлением» с самим Булгаковым: «Гоголь и Пушкин у Булгакова заявлены в некоем единстве и составляют своего рода треугольник, где третьей стороной оказывается сам Булгаков» [4, с.259-260].

При поверхностном рассмотрении своеобразия образа творца отмечаются определённые черты, которые представляют собой не поиск единственно верного отражения, но рассмотрение вариантов, объединённых в определённую структуру. Проблема взаимодействия достаточно сложна, поэтому для первоначального анализа следует определить логику выстраивания образа главного героя.

Хронологический принцип рассмотрения произведений, а также «выбор» исторического персонажа неразрывно связан с развитием творческих и жизненных приоритетов драматурга. Е. Яблоков указывает, что «основу художественного мироощущения Булгакова составляла именно гротескная коллизия законов «большого» времени и «сиюминутных» проблем эпохи, в которой он физически существовал», где принципиально важной

---

\* Смелянский А. М. Драмы и театр Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Собр. соч. в 5ти т.– М., 1990 – Т.3. – С. 573 – 640

становится «модель непреходящего диалога между вечностью, историей и культурой» [5, с.91 - 392].

Мольер был тем, с кем сравнивал себя Булгаков. Их роднило умение создать остро новое, яркое и необычное. Гоголь для Булгакова – учитель, собеседник, сопровождающий на протяжении всего творческого пути. Духовное родство выразилось в сходных представлениях писателя о роли и сущности творчества, о миссии Художника. Итогом трилогии стало создание произведения о месте Художника в мире, о поэтическом слове и бессмертии гения Пушкина, занимавшем в представлении М Булгакова первое, более того, совершенно недостижимое место.

Тема Мольера занимала Булгакова с 1929 по 1936 год. В это время он создал четыре произведения, своеобразную «Мольериану» (драматические произведения «Кабала святош» и «Полоумный Журден», повесть «Жизнь господина де Мольера», и перевод комедии Мольера «Скупой»). Первый вариант биографической пьесы «Кабала святош» (рабочие названия «Мольер», «Заговор ханжей», «Не многим равный»), являющейся ключевой в цикле, был написан в конце 1929 года. Именно с ней были связаны основные трудности: долгие запрещения к постановке, жесткий спор с режиссёром К.Станиславским, в котором М.Булгаков утверждал в образе главного героя первенство человека, а не гения.

Мольер для Булгакова ценен не только как художник – творец, но прежде всего - как художник-человек. На сцене герой не творит «Тартюфа» – он всего лишь воссоздаёт образ, живущий изначально, существующий сам по себе, он заставляет зрителя воспринимать Мольера как человека.

Тем не менее, Мольер – творец, что выражается в борьбе за утверждение творчества. Он не может открыто говорить с теми, кто стоит выше, но бунт наедине – тот же бунт, протест против униженности, подчинённости – и, одновременно, горечь поражения. Именно это стало главной мыслью Булгакова.

*«Мольер. Всю жизнь я ему лизал шпоры и думал только одно: не раздави. И вот всё-таки раздавил. Тиран!.. ... За что? Понимаешь, я сегодня утром спрашиваю его – за что? Не понимаю... Я ему говорю: я, ваше величество, ненавижу такие*

поступки, я протестую, я оскорблён, ваше величество, извольте объяснить... Извольте...я, может, вам мало льстил? Я, быть может, мало ползал?... Ваше величество, где же вы найдёте другого такого блюдолиза, как Мольер?... Но ведь из-за чего, Бутон? Из-за «Тартюфа». Из-за этого унижался. Думал найти союзника. Нашёл!.. Ненавижу королевскую тиранию!» [6, с.354].

Структура произведений предполагает как наличие внутренних, смысловых связей, так и связей внешних, то есть общих типов, мотивов, общего смыслового расположения системы образов. Речь идёт о мотиве «двойников»-антагонистов. Система противопоставлений играет важную роль в отражении Булгаковым действительности. Л. Гинзбург пишет о зарождении этой тенденции: «Разделение героев на положительных и отрицательных явилось эстетическим фактом большого и длительного значения. Если герой перестал быть плохим или хорошим, то лишь для того, чтобы соединить в себе плохое и хорошее. От мерила добра и зла он не ушёл, но это мерило могло быть смещенным, изменчивым, парадоксальным» [7, с.131].

Мольер как личность отражается в каждом из его персонажей. Они пытаются его пародировать или подражать ему (Муаррон) или же находятся в таком же положении, но на другом уровне (Людовик XIV). Этим достигается нужный эффект – значимость Мольера, переданная отношением к нему других.

Изначально с Мольером связан мотив игры, актёрства на сцене и в жизни, которое заменяет саму жизнь. По определению Яблокова, «актёрство – это не только и не столько профессия определённой части героев, сколько сознательное или невольное жизнеповедение всякого персонажа» [5, с.138]. Основным принцип булгаковского театра – игра на сцене соотносится с игрой в жизни, театральные образы приобретают жизненные черты. Персонажи, вступая в игру, подчеркивают и углубляют образ Мольера как актёра.

Для булгаковского театра жизнь есть игра, а вне игры нет жизни. Драматическое действие начинается и заканчивается изображением театра. Когда же действие переносится в другое место, там та же сцена, но уже другого уровня: либо приёмная короля, либо квартира Мольера, либо место заседания Кабалы. И в квартире Мольера, в его частной жизни играют свои жизненные

роли Арманда и Муаррон. Не играет, а потому проигрывает только Мольер. Его несчастье глубоко и искренне.

«Мольер. Арманда!.. Ты что же, хочешь, чтобы я умер? У меня больное сердце... Арманда... Потерпи ещё немного, я скоро освобожу тебя. Я не хочу умирать в одиночестве...» [6, с.344].

Герой слаб как человек, и слабость его не только в том, что жена ему не верна, но и в том, что он лишен сцены, роли. Чтобы жить полнокровно, нужна сцена и зритель. Арманда как зритель его роли в личной жизни покинула зал. Как отмечает Е. Яблоков, «тотальная «театральность» мира и всеобщее «актёрство» представляют для булгаковских героев серьёзную экзистенциальную проблему; избавлением от «театральности» и путём к обретению «неостраняемого» собственного «я» оказывается для них выход в вечность, поиск «инобытия» в той или иной форме» [5, с.138].

Неизменным атрибутом игры является свет. Через свет и тьму раскрывается ещё один аспект образа – временное и вечное, впервые наметившаяся вертикаль трилогии. Свет театра, свет королевских покоев – жизнь, но и страдание, выраженное в безуспешной борьбе и несправедливости. Тень, тьма Черной Кабалы – покой, но покой через смерть и муки. Тьма и свет смыкаются с вечностью. Тьма – покой во времени, а свет, на более высоком уровне, через стремление к творчеству и страдание – тяготение к вечности. Е. Яблоков отмечает: «Свет для писателя – одна из важнейших категорий, предстающая антитезой как тьме, так и покою» [5, с.260].

Мольер через смерть и тьму вырывается из цикличного времени в вечность сотворенных им образов. На ином уровне, через углубление уже наметившихся и появление других оппозиций раскрывается проблема творца в «Мертвых душах». При переводе поэмы на язык сцены М. Булгаков испытывал определённый трудности, заключающиеся не в создании оригинального персонажа, а в попытке отстоять и донести до зрителя через театральные стереотипы свой замысел.

Центральной проблемой стало создание героя-творца, увиденного М. Булгаковым как Чтец (впоследствии - Первый), творящего пьесу в гоголевском Риме. В новой пьесе на первый

план выходит несколько иной аспект проблемы образотворчества – через творение воссоздать образ творца. Булгаков, изучая материалы о писателе, приходит к мысли о необходимости введения в повествование рассказчика, определяющего стержень пьесы, и изображения «вечного города» Рима, отражающего не только определенную дистанцию между творцом и творением, но и воплощающего рецепцию гоголевских «Мертвых душ».

Образ интересен, необычен и неоднозначен тем, что конструируется одновременно на нескольких уровнях из различных смысловых граней: герой, писатель-творец, живущий в Риме и создающий там свое произведение о далекой и поэтому более понятной родине; воплощение лиризма поэмы, постоянное присутствие на сцене толкователя гоголевского взгляда на мир; булгаковский голос, ранее звучащий только в ремарках.

Изображение творца отходит на второй план: он виден в непосредственно творимом им мире. Оригинален двойник Первого – Чичиков. Он тоже творец, но пустой, суетливой, временной и потому «дурной» реальности, однако обобщение творцом этого мира делает его вечным. Через отношение творца и творения четко видна вертикаль время/вечность, где творение – вечная грань творца в его временной человеческой сущности.

Иная вечностная грань образа – Рим. Необходимость изображения «вечного города» в пьесе о Гоголе была очевидна не только как подтверждение «авторства Первого по отношению к окружающему миру» [3, с.600]. Созданный Булгаковым Рим позволяет воспринимать все происходящее как живую мысль творца, непонятого и отвергнутого современниками, писателя, пророчащего свою будущую судьбу:

*«Первый. Определён твой путь, поэт. Тебя назовут и низким и ничтожным, не будет к тебе участия современников. От тебя они отнимут и душу, и сердце. ...Быть может, потомки принесут примирение моей тени»* [8, с.61-62].

Рим драматург писал «двойными» красками, переплавляя гоголевские мотивы в некую осязаемую пространственную дистанцию и одновременно маркируя создаваемый мир своим индивидуальным знаком, совпадающим с гоголевским ощущением времени:

«Первый. И я глянул на Рим в час захождения солнца, и передо мною в сияющей панораме встал вечный город... О, Рим!.. Я зажигаю лампу, при свете которой писали древние консулы, но мне чудится, что это фонарь и будочник, покрывшись рогожей, лишь только ночь упадет на камни и улицы, карабкается на лестницу, чтобы зажечь его... И он, и все вокруг него дышит обманом! Он обманывает меня, это не Via Felise, я вижу Невский проспект. Ты, проспект, тоже лжешь во всякое время! Но более всего тогда, когда сгущенной массой наляжет на тебя ночь и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет повалят с мостов, форейторы закричат и запрыгают, и сам демон зажжет лампы, чтобы показать все не в настоящем виде!» [8, с.10-11].

Для М. Булгакова Рим был воплощением Гоголя, а впоследствии станет символом покоя для Мастера. Одновременно Рим – четко проведенная вертикаль, соединяющая временное и вечное символикой света и тьмы, воплощение стремления к вечности и покою.

Пушкин у М. Булгакова – странная, почти святая тайна. Его нужно уметь увидеть, понимая не произнесенные фразы, а подтекст, смещение и группировку света и теней, многоуровневую символику и ритм булгаковской прозы. Образ Пушкина драматург создает, не заслоняя чистоту ощущений непосредственными переживаниями самого поэта. Одновременно через восприятие Пушкина другими персонажами драматург конструирует своеобразную ситуацию «всесуществования» поэта. Уровень создания образа поэта ведётся в этой же плоскости, что и образа Мольера, но сложнее и глубже – система отражений героя каждым персонажем создаёт обобщенный образ. Во времени существует только тень поэта, создаваемая видением окружающих. Каждая – индивидуальна. Накладываясь, они продуцируют нечто, воспринимаемое зрителем как отражение истинного лица. Так, изначально лишь мелькнувшая в глубине кабинета плоская тень становится многогранной:

«*Никита*. Александра Николаевна, умолите вы его, поедем в деревню. ...ведь они желтые совсем стали, и бессонница...» [9, с.467]

«*Кукольников*. У Пушкина было дарование, это бесспорно. Неглубокое, поверхностное, но было дарование. ... Мне жаль его» [9, с.477].

«*Воронцова*. Как чудесно в Пушкине соединяется гений и просвещение... Но, увы, у него много завистников и врагов!...» [9, с.478].

«*Жуковский*. Ваше величество, будьте снисходительны к поэту, который призван составить славу отечеству...

*Николай I*. ...Я ему не верю. У него сердца нет» [9, с.481].

«*Долгоруков*. Презираю. Смешно! Рогоносец. Здесь тет-а-тет, а он стоит у колонный в каком-то канальском фрачишке, волосы всклокоченные, а глаза горят, как у волка...» [9, с.483].

«*Николай I*. Этот человек способен на всё, исключая добра. Ни благоговения к божеству, ни любви к отечеству» [9, с.490].

«*Битков*. Да, стихи сочинял... И из-за тех стихов никому покоя, ни ему, ни начальству, ни мне, рабу божьему... ..но не было фортуны ему...как ни напишет, мимо попал, не туда, не те, не такие...

*Смотрительша*. Да неужто казнили его за это?

*Битков*. ...Ох, дура!... А впрочем, может быть ты и не дура... Впрочем, я на него зла не питал, вот крест. Человек, как человек. Одна беда, эти стихи...

*Смотрительша*. Да теперь-то он помер, теперь-то вы чего за ним?..

*Битков*. Во избежание!.. Я и то опасуюсь, зароем мы его, а будет ли толк? Опять, может, спокойствия не настанет?..» [9, с.491].

Гений Пушкина затмевает откровенно злобные, завистливые отзывы. Если светский мир видит в поэте только придворного, не приспособившегося к обстоятельствам, несогласного с мнением общества, то простые люди воспринимают личность поэта исключительно через его творчество.

Принцип отражения героя через других персонажей применен и к Дантесу, но если образ поэта возникает из пересечений мнений о нем (дедукция), то образ убийцы индуктивен: это расподобление черт дворянской аристократии. Дантес даже не выражение отношения общества к поэту, как утверждают многие исследователи, а продукт этого общества, его оружие, его будущее. Если отсутствие поэта как такового на сцене и созданная атмосфера обозначают «всеприсутствие» Пушкина в каждом, то в Дантесе, в

свою очередь, не просто соединились, но материализовались наиболее характерные черты света: отсутствие глубины, себялюбие и цинизм, эгоистичная погоня за личными наслаждениями. Дантес неяркий, невыразительный, у него ничего нет за душой, всё у него заемное, присвоенное: имя, титул, звание, мысли, слова, – именно этим, двойник Пушкина столь многолик, потому что создаёт сам себя, отражая окружающих. Этим М. Булгаков углубляет проблему двойничества.

И вновь перед нами несколько уровней изображения: Пушкин Булгакова-автора (как он задуман: творец – задыхающийся гений) и Пушкин Булгакова-художника, символ которого соткан из света, тени и музыки. Драматург использует любимую символику: из булгаковского детства пришли образы лампы, свечи и музыки, символизирующие тепло и домашний уют. Пушкин одинок и непонят. Он существует незримо только в своем кабинете, с мерцающей свечой, в полумраке – здесь проходит булгаковская граница между жизнью в страдании и вечным покоем. А при свете тысяч канделябров он умирает, не умея играть в придворные игры. И вновь появляется в музыке стиха, в неосознанном бормотании Дубельта под звуки вьюги за окном, в восхищении Биткова. Символика «Александра Пушкина» не столько световая, сколько музыкальная, основанная на ритмах пушкинской лирики. Пушкинскими же строками М. Булгаков «открывает» и «закрывает» пьесу, создавая замкнутое кольцо вечного существования.

Интересным представляется сопоставление различных авторских подходов в этих пьесах: Мольер принципиально не заявлен как гений, для Пушкина это доминанта образа; Мольер появляется, действует, живет и творит как личность, актер, комедиограф, директор труппы, а Пушкин в пьесе – внесущностный символ творчества, обреченности гения. Образ Гоголя (Первого) построен как основа мира, соединяющего пласты творчества и творения четкими вертикальными оппозициями. Булгаков расширяет символику, очерчивая новые грани как образа художника-творца, так и своего таланта драматурга.

Рассмотренные произведения различаются вниманием М. Булгакова к Мольеру как человеку, Гоголю – с точки зрения



отношений творца и его творения, Пушкину как символу творческой гениальности. Логическим развитием темы следует считать образ Мастера в романе. Обобщая изложенное, можно сделать вывод о конструировании многопланового образа творца в пьесах 1930-х годов на различных уровнях как принципиальной основе авторского метода, впоследствии воплощенной в Мастере.

#### **Цитированная литература**

1. Кораблёв А. А. Время и вечность в пьесах М. А. Булгакова // М.А.Булгаков – драматург и художественная культура его времени. – М., 1988. – С. 39-56.
2. Лакшин В. Я. Мир Михаила Булгакова // Булгаков М. А. Собр. соч. в 5ти т.– М., 1989 – Т.1. – С. 5 - 68.
3. Кухта Е.А. Мертвые души // Булгаков М.А. Собр. соч. в 5ти т. – М., 1990. – Т.4. – С. 595-605.
4. Белобровцева И., Кульюс С. История с великими писателями: Пушкин – Гоголь – Булгаков // Пушкинские чтения в Тарту. – Тарту, 2000. – С. 257-266.
5. Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М., 2001.
6. Булгаков М. А. Кабала святош // Булгаков М.А. Собр. соч. в 5ти т. – М., 1992 – т.3. – С. 279-325.
7. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. – Л., 1979.
8. Булгаков М. А. Мертвые души // Булгаков М.А. Собр. соч. В 5ти т. – М., 1990. – Т.4. – С. 7-62.
9. Булгаков М. А. Александр Пушкин // Булгаков М.А. Собр. соч. в 5ти т. – М., 1992 – т.3. – С. 573-609.

#### **Анотація**

Стаття присвячена аналізу п'єс М.А.Булгакова "Кабала святенників («Мольєр»)", "Мертві душі", "Олександр Пушкін" як своєрідній трилогії. Основними проблемами, піднятими у статті, є специфіка створення образу головного героя, виділення динаміки його розвитку від трагічного персонажу до символу "жребиця російського поета".

### **Annotation**

This article is devoted to analyses M.A.Bulgakov's plays («Moliere», «Dead souls», «Alexander Pushkin») as a trilogy. The main problems of article are specific of creation the image of main hero, emphasizing dynamic of evolution from tragic character to symbol of «the fatum of Russian poet».

*Стаття надійшла до редакції 03.04.2010  
Статья поступила в редакцию 03.04.2010*

**УДК 82.09**

**Миннуллин О. Р.**

### **МОТИВ НЕБЫТИЯ В ПОЭЗИИ ЛИНЫ КОСТЕНКО**

В творчестве поэтессы Лины Васильевны Костенко есть некая поэтическая сердцевина, на которую исследователи ее поэзии постоянно обращают внимание. Речь идет о нескольких ключевых мотивах, которые в разном виде возникают во все периоды творчества этого автора. Это мотив времени и, в первую очередь, мотив прошлого – личного прошлого лирической героини и исторического прошлого нации; далее, мотив памяти, воспоминания и обратный ему мотив забвения; наконец, мотив слова, поэзии, аккумулирующей в себе и память, и время.

На первый взгляд может показаться, что мы обозначили слишком широкий спектр мотивов, относительно самостоятельных и требующих каждый отдельного разговора. Но само их вычленение – это процедура умозрительная, искусственная. В творчестве же поэтессы все они существуют в неразрывном единстве друг с другом и предстают как своеобразные «молекулы» в поэтической цепочке ДНК поэзии, первоэлементы, несущие на себе отпечаток целого и сами созидающие это целое.

В исследованиях лирики Лины Костенко неоднократно предпринималась попытка установить органическую взаимосвязь указанных мотивов между собой и, таким образом, выявить те ценностные отношения, которые определяют неповторимый облик ее поэзии. При этом исследователи, как правило, обозначают в качестве ключевого какой-нибудь один мотив, образ или категорию, в свете которой видится вся поэтическая структура. К сожалению, зачастую сама внутренняя динамика и целостность этой структуры, ее органика оказываются за пределами исследования, и внутренний «механизм» поэзии Лины Костенко остаётся практически непознанным.

Рассмотрим некоторые исследования, посвященные изучению указанной группы мотивов, составляющих ядро поэзии этого автора.

Для Г.М. Жуковской ключевой, всеобъемлющей, категорией, через которую следует подходить к изучению поэзии украинской поэтессы, является категория «*исторической памяти*» (курсив здесь и дальше по тексту – мой О.М.): «...в поетичній концепції Ліни Костенко історична пам'ять – багатогранна форма існування культурної реальності та становлення людського життя в його глибинній спадковості, яка характеризується часовою тривимірністю. Невпинний рух часу в ліриці Ліни Костенко осмислюється через неперервний діалектичний перехід минулого в сучасне і майбутнє. Історична пам'ять в цьому контексті – скарбниця матеріальної і духовної культури, генетичне джерело звичаїв та традицій, ігнорування якими може привести до вимирання роду, народу, нації [...]

... у віршах Ліни Костенко знаходить яскраве вираження унікальна властивість історичної пам'яті – *здатність до переходу із небуття у вічність*. У процесі авторського осмислення минулості та вічності значне смислове та емоційне навантаження здобуває образ часу. Він є постійним і строгим виміром кінцевого існування людини на землі. Ліричний хронотоп Ліни Костенко позначений поглибленою змістовністю, яка пов'язана з прагненням конкретний, особистий час зіставити з історією, з вічністю, розгорнути в перспективі й ретроспективі...» [1, с.11]

В качестве одной из ключевых категорий поэтики Лины Костенко исследовательница Светлана Барабаш обозначает

«внутреннее измерение» времени и пространства: «Специфіка категорії часу... в творчому мисленні поетеси визначається внутрішніми вимірами реальності, об'єктивної дійсності, трансформованої у самотні обшари її духовно-мистецького буття. Досвід минулих поколінь, трансформований індивідуальною долею, акумулює потенцію енергії саморозвитку, стає кодом духовного руху нації, котрий визначає її логіку тривання у часі...

Поетеса має дивовижний талант поселяти свою ліричну героїню в просторі, де несквртний дух ширяє понад ландшафтами й між епохами в неймовірній гармонії зі світом. *Внутрішній вимір* визначає параметри дійсності в поезії глобальної позачасовості» [2, с.21]

Харьковская исследовательница Руслана Мариняк характеризует поэзию Костенко как «исторософскую» и выделяет в качестве ключевой категории поэтики этого автора категорию «одновременности», позволяющую поэтессе моделировать некое поэтическое «инобытие»: «Для поэтического макрокосму Ліни Костенко характерним є медитативне перенесення ліричної героїні у бажаний світ минулого. Це перенесення показано через віднайдені поетесою слова для побудови у віршах моделей «іншосвіття»...

Ідея часової єдності світу, на якій засновано мотиви переміщення у минуле, набуває в історіософській поезії Ліни Костенко онтологічного звучання. Кожна подія, що зафіксована людською пам'яттю, триває неперервно й одночасно, у минулому – теперішньому – майбутньому» [3, с.7-8].

И, пожалуй, в наибольшей степени к пониманию сущности поэзии Лины Костенко приблизилась исследовательница Людмила Тарнашинская. В статье «Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду» она дает такую характеристику одной из книг поэтессы: «Сама назва книжки «На берегах вічної ріки», що, здається, якнайкраще концентрує в собі світовідчуття авторки, передає - як вічність життєтривання, так і його плінність, проминальність. І ця дихотомічна сув'язь захоплює у свою орбіту всю різноманітність, підпорядковуючи її одній темі: час-буття і час-небуття, або, іншими словами, час як факт свідомості й час як фікція, ілюзія буття» [4, с.46]

«У творчості Ліни Костенко відчувається не так діалог із конкретними подіями та їхнім слідом в історії – а відбувається невловимий, бо вічно плінний, *діалог із часом, а тож, з буттям і небуттям*» [4, с.50].

При столь различном видении сущности поэзии Костенко буквально всеми исследователями обозначена особая взаимосвязь бытия и небытия, осуществляющаяся в поэтическом сознании, в поэтическом слове. Именно эта взаимосвязь позволяет существовать «исторической памяти» и переходит авторскому сознанию «из небытия в вечность». Осуществление этой взаимосвязи в поэтическом слове дает возможность состояться «внутреннему измерению» поэзии у Лины Костенко. Эта взаимосвязь обуславливает «одновременность» и «инобытие» в творчестве поэтессы, о которых пишет Р. Мариняк [3]. Взаимосвязь бытия и небытия определяет «диалог» поэтического сознания со временем, который протекает в поэтическом слове – о чем размышляет Л. Гарнашинская [4].

Задача нашего исследования определить место и значение мотива небытия в структуре эстетического объекта в лирике Лины Костенко (мы применяем термин «эстетический объект» как одну из ключевых категорий литературоведения, предложенную М.М. Бахтиным: «Объектом эстетического анализа является содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение. Это содержание мы будем в дальнейшем называть просто эстетическим объектом...» [с.16, 5]).

По ходу исследования мы попытаемся прояснить ценностный смысл небытия в диалоге поэтического сознания со временем, где отношение «бытие-небытие» актуализируется. Исследование этого, на первый взгляд, частого момента прольет свет на органическое сосуществование всего комплекса обозначенных мотивов поэзии Лины Костенко – этого поэтического ядра ее творчества, а также позволит ясно представить типовую структуру эстетического объекта в лирике Костенко и, наконец, максимально приблизит нас к пониманию сущностной природы поэзии этого автора. При изучении данного вопроса мы будем обращаться к стихотворениям разного времени.

Для начала обратим внимание на две пейзажные зарисовки, которые дает Лина Костенко в стихотворениях «Хутір Вишневий» і

«Ще назва є, а річки вже немає...» – картины природы в них во многом сходны между собой. Здесь мы наблюдаем типичную для пейзажной лирики ситуацию – с одной стороны, картины природы принадлежат сознанию лирической героини, то есть, бытие выступает как творимое поэтическим сознанием лирического субъекта, а с другой стороны, само это сознание оказывается погруженным в пейзаж, растворенным в бытии. Таким образом, обращаясь к пейзажной лирике Костенко, правомерно говорить о своеобразном *лирическом бытии-сознании*, которое может реализовываться в разных формах.

В указанных стихотворениях поэтессы *бытие-память* (одна из таких форм) о том, что было, и чего уже нет, сталкивается с *актуальным* бытием-сознанием лирического субъекта. Зрение лирической героини обнаруживает повсюду признаки тления, опустошения, покинутости времени и пространства (в стихотворении «Ще назва є, а річки вже немає..» это подано с экологическим пафосом).

При этом исчезнувшее бытие представляет для лирического субъекта несомненную ценность. Данная ценность сформирована как ценность исходной точки пути, ценность места и времени, где сознание началось, где ему привычно и хорошо. Это место и время – бытийный ориентир для субъекта. Это бытие, завершенное в себе и включающее в себя завершенное сознание субъекта, а значит, гармонизированное, характеризующееся полнотой и, таким образом, обладающее, в первую очередь, эстетической и, затем, онтологической ценностью – ценностью бытийного идеала.

Эта ценность – ценность абсолюта, который был дан как актуальное бытие, и который стал памятью – бытием безвозвратно ушедшим, бытием, попавшим под действие небытия, т.е. недостижимым (уже не могущим быть «здесь-и-сейчас») абсолютом, но абсолютом, несомненно существующим в сознании субъекта. Эта память – некое эстетизированное бытие. Оно и больше и меньше, чем бытие: меньше – потому что оно – бытие, которого уже не стало, больше – потому что это бытие, включившее в себя небытие. Таким образом, момент ценностного отношения к ушедшему бытию (память) преобразуется в

эстетическую ценность, адресующую к бытийному идеалу, т.е. обладающую онтологической ценностью.

Уместно вспомнить стихотворение «Звичайна собі мить...», где творчески осмысляется процесс формирования ценности памяти, процесс превращения бытия в память, как *форму* бытия несуществующего и как *ценностное отношение* ныне сущего к тому, что кануло в лету. В этом стихотворении сознание, точнее, *сознающее зрение*, лирического субъекта движется от предметной реальности, от бытия, к самому себе, а потом из себя вновь возвращается к реальности, но она становится уже другой, завершенной, эстетизированной, такой, которая вобрала в себя и само сознающее зрение – «цей погляд заморожений»:

Звичайна собі мить. Звичайна хата з коином.  
На росах і дощах настояний бузок.  
Оця реальна мить вже завтра буде спомином,  
а післязавтра - казкою казок.  
А через півжиття, коли ти вже здорожений,  
ця нереальна мить - як сон серед садів!  
Ця тиша, це вікно, *цей погляд заморожений*,  
і навіть той їжак, що в листі шарудів.

Однако, вернемся к размышлению о стихотворениях «Хутір Вишневий» и «Ще назва є, а річки вже немає...». Ценность того, что было, для героини огромна, но этого бытия не стало, и сознание, привычно обращающееся к этому бытию, не находит его на своем месте и упирается в то, чего уже не существует, и так начинает ощущаться *присутствие небытия*.

В связи с этим приведем образное определение небытия, которое дает в своей статье «К проблеме онтологической эстетики: бытие и небытие как принципы анализа эстетических феноменов» российский философ С.А. Лишаев: «Эстетически явившееся Небытие может быть уподоблено такому физическому объекту как «черная дыра»: Небытие незримо (видимы, осязаемы лишь вещи, которые как сущие не есть небытие), но его приход, само его *присутствие* затягивает в свою одновременно и пугающую, и манящую, магически завораживающую «темноту» и вещи, и души» [6].

Так и в поэзии Костенко сквозь явления внешнего мира, сквозь объекты пространства, которые улавливает взгляд лирического субъекта, зияет бездна небытия, на всем лежит некая печать смерти, не-существования. Таковы образы жары, высохшей реки, сухой степи, дикого поля, потрескавшейся земли, образы моста, оставленной хаты, а так же аиста.

Кстати, образ аиста, безусловно, один из любимых для Лины Костенко, – символический образ, обладающий в контексте творчества поэтессы эсхатологическим смыслом, аисты всегда появляются в поэзии этого автора в описаниях мира, которого уже не стало, в отличие от традиционного толкования образа-символа аиста как предвестника рождения нового. В связи с этим, можно говорить о поэтическом переживании состояния небытия как порождающего начала поэзии для Лины Костенко: мир, которого не стало, – является для автора поэтическим началом.

Взгляд лирической героини скользит по тому, что ее окружает, она ищет что-то живое, за что можно было бы ухватиться, но ничего уже нет. Здесь воссоздан мир, который уже оставлен временем, лишен присутствия живого человека. Возникает некое обманутое ожидание – вместо бытия, которое гарантирует существование самого созерцателя, так как он укоренен в нем, лирический субъект сталкивается с небытием. Вместо *бытия-сознания* лирический субъект неожиданно оказывается укорененным в небытии. И художественный мир этого лирического стихотворения оказывается не бытием-сознанием, а своеобразным *небытием-сознанием*. Мир-сознание в лирике Костенко оказывается погруженным в небытие.

В определенном смысле, выходит, что лирический субъект сам переживает мир, «находясь» в небытии, и его особый взгляд на сущее, обнажает в этом сущем приметы небытия. Так или иначе, читателю небытие удастся ощутить через *присутствие* лирического субъекта, наделенного этим «эсхатологическим» зрением, и небытие ощущается как особое состояние сознания субъекта.

Важно подчеркнуть характер тех отношений, которые устанавливаются у небытия со словом и с памятью, призванными примирять небытие с бытием, как бы «утихомиривать» небытие в



сознании человека. В стихотворении «Ще назва є, а річки вже немає...» упор делается не на том, что речка осталась существовать через память или как слово. Акцент делается на том, что *слова* оказываются бессильным перед небытием. Сохраненное в памяти людей наименование не может воскресить той реки, которая когда-то была. Отчаянный возглас героини «Воскресни!» не производит на пейзаж ни малейшего воздействия, бытие-сознание остается в этом лирическом этюде неизменным, неподвижным, то есть – именно небытием-сознанием, а к финалу стихотворения эсхатологические черты проступают все сильнее, рельефнее, присутствие небытия «сгущается».

В связи с этим приведем размышления современных отечественных философов, занимающихся проблемой небытия. Примечательно, что даже мыслители, последовательно критикующие подход, при котором небытие выдвигается в качестве базовой категории философии, в свою очередь, также обращаются к слову «присутствие». Обратим внимание на развернутое рассуждение Н.С. Розова – исследователя, который выступил с аргументированной критикой работы российского философа Арсения Чанышева «Трактат о небытии» [7]: «...что же это за такое подозрительное «небытие», которое уже не является абсолютным ничто, отсутствием чего бы то ни было, тотальной онтологической пустотой?.. Похоже, его следует трактовать просто как существование, *присутствие*, проявление некоторого более глубокого Бытия, которое включает уже и *присутствие*, и отсутствие, и полноту, и пустоту. Пытаясь возвеличить свою центральную категорию небытия, А.Н.Чанышев подчиняет ему бытие, но сам попадает при этом в ловушку. Оплодотворенное бытием, чанышевское небытие теряет свою былую онтологическую чистоту и невинность, оно *тяжелеет* и оказывается своей же противоположностью — Бытием, но более фундаментальным и богатым, чем дискредитируемое ранее бытие» [8]\*. Мы бы

---

\* Нужно сказать, что в последнее десятилетие в русской философии весьма активно обсуждается комплекс проблем, связанных с категорией небытия; возникло целое направление в философии, в котором разрабатывается означенная проблематика. Направление получило название «нигилология» (или «нигитология») - термин В.А. Кутырева [10].

уточнили – бытием-общением крайних онтологических величин: бытия и небытия (подробней о бытии-общении см. книгу М.М. Гиршмана «Очерки о философии и филологии диалога» [9]).

Усмотрев момент эстетизации небытия у философа А. Чанышева, Н. Розов подспудно выразил весьма глубокую для философии и эстетики мысль: небытие существует как присутствие, как момент в общении «последних противоположностей» – бытия и небытия. Особенно рельефно это проявляется в поэзии, в произведениях лирического рода литературы, где бытие и небытие проявляются через развертывающееся сознание субъекта. Артикуляция сознания лирического субъекта – это развертывание мира, становление бытия как такового. В лирическом произведении сознание переживающего субъекта есть одновременно и существование мира во всей своей полноте. Бытие и небытие оказываются критическими моментами бытия-сознания лирического субъекта. Само существование субъекта есть «электрический разряд», возникший от напряженного отношения бытия и небытия к данной точке мира, субъект – пространство диалога этих крайних бытийных противоположностей.

---

При этом в кругах мыслителей есть те, кто, так сказать, не признает за небытием право на существование (В.Л.Кисель [11]); есть те, кто выступают с последовательной критикой, но признают продуктивность разработки вопроса о месте небытия в современной философии (В.А. Кутырев); и так же есть апологеты небытия (Н.М. Солодуха.[12,13], А.И. Селиванов [14]).

Толчком к оживлению философской мысли вокруг небытия послужил «Трактат о небытии» Арсения Чанышева, написанный автором еще в 60-е годы, но опубликованный в «Вопросах философии» только в 90-м году. Работа Чанышева, по большому счету, не обладает фундаментальной философской глубиной, в ней много натяжек, софизмов, что детально обозначили в своих статьях многие заочные оппоненты Чанышева (ученого уже нет в живых): Н.С. Розов «Философия небытия: новый подъем метафизики или старый тупик мышления?», Ю.А. Разинов «Небытие в маске или как возможен дискурс негативности» [15] и др. Однако всеми отмечается продуктивный пафос работы, актуальность самой постановки вопроса.

Помимо вышеперечисленных философов проблемой небытия также занимаются С.А. Лишаев, В.В. Андриевский [16], М.Р. Шарипов [17], М.С. Каган [18].

Вернемся к размышлениям о поэзии Костенко. В стихотворении «Хутір Вишневий» наряду с пейзажем, пронизанным чувством небытия, важнейшее место занимает образ матери. Глубоко укорененный в украинской литературе образ вместе с традиционным наполнением получает у Лины Костенко авторское звучание.

В нашей литературе выработался некий отстоявшийся ценностный контекст, связанный с образом матери. Возникает устойчивый ассоциативный ряд: родная земля, память рода, ответственность перед родом, народом, нацией. Параллельный ему ряд: материнская любовь, детство и т.д. оказывается подчиненным по отношению первому, связанному с мотивом памяти рода. Здесь есть некий «Эдипов комплекс» нации, который в контексте национальной культуры превратился в несомненную ценность для поэтического сознания.

В рассматриваемом стихотворении образ матери осуществляется в двух плоскостях: в памяти лирической героини, где мать существует как вечно живая и в актуальном бытии-сознании, где есть лишь могила матери. Обозначенное двоemiрие существует и на уровне пейзажа: это «пейзаж-память», который дан в начале стихотворения и «пейзаж-небытие», который разворачивается в дальнейшем. Так вот, лишь в живом отношении, с одной стороны, памяти как длящегося бытия, как противостоящего небытию сознания, и, с другой стороны, самого небытия, чьи приметы лежат на каждом образе стихотворения, может существовать поэтическое сознание.

Лирический субъект существует как бытие-общение автономных субъектов, переживающих противоположные критические бытийные состояния – бытия и небытия. Говоря об особом состоянии субъекта, мы имеем в виду именно эту первичную для творчества ситуацию бытия-общения, в которой *один субъект существует как двое*, находящихся по разные стороны бездны, разделяющей бытие и небытие. И содержанием этого бытия-общения оказывается рождение поэзии, переживание творческим субъектом состояния «существенно иного, чем бытие, и существенного иного, чем небытие» (М.М. Гиршман, подробнее о бытии-общении в поэтическом произведении см. статью «Тень

реальности» или «духовный поступок»: литературное произведение в свете философской критики Э. Левинаса» [9, с.47-53.]).

В поэзии Лины Костенко сопротивление небытию особое, принимающее его. Лирический субъект допускает его в себя, более того, оно становится ценностью, одной из формирующих сил поэзии (в отношении-общении бытия и небытия), то есть, существует в качестве структурообразующего элемента поэтического сознания и самого художественного целого в лирических стихотворениях.

При обращении к интересующей нас проблеме – о месте мотива небытия в поэзии Костенко – нельзя не обратить внимания на стихотворения-притчи, стихотворения-легенды, которых в творчестве поэтессы немало. Мы имеем в виду произведения «Притча про ріку», «У селі одному на поділлі...», «Цавет Танем», «Іма Сумак», «Плем'я Тода» и другие стихотворения такого же плана (на примере трех последних указанных текстов мы рассмотрим интересующий нас вопрос).

Их объединяет несколько характерных черт: полуисторическая, полупоэтическая основа (отсюда конкретные имена и наименования), часто некоторая экзотичность тематики, далее, свойственная притче смысловая глубина. В этой группе стихотворений нация зачастую выступает как главное действующее лицо (вообще, жанрово они тяготеют к историческим поэмам, но все же это именно лирические стихотворения). Наконец, в этих произведениях наблюдается особая связь того, что давно было, но погибло, исчезло и того, что есть сейчас, здесь происходит оживание того, что было бесследно утрачено культурой, человечеством. Давно утраченные смыслы, интонации, культурные парадигмы, формы национального бытия и сознания оживают в слове жреца, пении певицы, языке кочевников, в легендах и т.п. Эти стихи – особая поэзия «воскресающего» бытия, поэзия преодоления забвения, небытия нации.

Указанная группа стихотворений характеризуется типичной структурой. Вначале произведения дается тезис – нация была и исчезла («Іма Сумак»: «Було на світі плем'я – інки. Було на світі – і нема...»), либо над ней нависает угроза утраты своей аутентичности, своего языка («Цавет Танем») или перед культурой стоит опасность

полного забвения («Плем'я Тода»). Далее этот тезис разворачивается в различных образах и картинах опустошения. В пейзажных зарисовках наиболее частотны образы сухого ветра, палящего солнца, пустырей. В таких текстах присутствует образ забытого языка, непонятного алфавита, иероглифического письма, которое нельзя расшифровать. Весь образный ряд призван передать отрыв мира забытой цивилизации от реальности, от современности, точнее – *живописать ее небытие*.

Зачастую в таких стихотворениях параллельно разворачивается сюжет о бездуховности современного мира, в котором исчезла наделенная ценностью культура, шире – в стихотворениях воссоздается враждебность бытия по отношению к небытию вообще, причем поэтическое сознание встает на сторону того, чего уже нет, как безусловной ценности (о ценностном отношении к тому, чего нет, см. выше).

Затем в произведении, как правило, появляется образ проводника того, чего нет, в мир ныне живых, в современную культуру – им оказывается певица, последний жрец или сама лирическая героиня («Цвет Танем»). Осознанно или неосознанно, вольно или невольно проводник воскрешает смыслы (а, по сути, бытие), которые были преданы забвению и казались утраченными навсегда:

Співає гімни смертна жінка.  
А в ній - чи знає і сама? -  
безсмертно тужить плем'я - інки.  
Те плем'я, котрого нема («Іма Сумак»).

Наиболее поэтически значимым оказывается это томление небытия в теле ныне существующего. Небытие уже не может возвратиться в форме того бытия, каким оно являлось когда-то. Оно проступает сквозь голос певицы или жреца, как тоска, печаль о невозможности возвращения. Небытие не становится вновь актуальным бытием, а скорее поэтическое сознание само погружается в область небытия, переживает его как личную драму, как причастность небытию, и таким образом втягивает в этот круг современность:

І юнаки, верткі від мімікрії,  
вже перешиті на новий фасон,—  
хто зна, од чого очі щось мокріють,  
і сниться їм якийсь забутий сон... («Плем'я Тода»).

Подобный итог мы видим и в другом произведении поэтессы: «Сивий сон у вічність однесе...» («В селі одному на Поділлі...»). В этом стихотворении подчеркнута связь небытия с вечностью, преодолением приходящего, текущего. В стихотворении «Цвет Танем» (пер. с армянского «Твою боль беру себе») позабытый язык обращается в траву, а та «прорастает в легенды и песни», и, таким образом, становится существованием небытия, приобретает эстетическое измерение и входит в поэтическое сознание как печаль погибшего языка, которая становится печалью созерцателя, лирического субъекта.

Мотив небытия порой проявляется не буквально, а опосредованно. Например, в балладе «Калинова сопілка» в центре внимания ценностная граница жизни и смерти, ситуация перехода, возвращения к бытию через перерождение лирической героини в сопилку (традиционный мотив для фольклора).

В народной балладе сознание лирической героини образовано как бы двумя сознаниями, слитыми воедино: первое сознание принадлежит героине-человеку, которая не может предугадывать свою судьбу, а второе, обладающее бóльшим знанием, принадлежит как бы уже мертвой героине, это своеобразная позиция «внеаходимости» (в бахтинской терминологии)\*. Второе сознание – это одновременно и поэтическое сознание поющего. Оно исполнено знанием того, что героиню (а, значит, «меня») неминуемо погубят (отсюда особый драматизм балладного

\* Подобная поэтическая ситуация «говoreния мертвого» типична не только для фольклорного балладного мироощущения, она активно развивается и в авторской лирике. См., например, стихотворения «В полдневный жар в долине Дагестана...» М.Лермонтова, «Я видел свое погребенье...» К. Случевского, «Когда я после смерти вышел в город...», «Вот и нет меня на свете...» В. Соколова, «Я убит подо Ржевом...» А. Твардовского, «Лежал я мертвый под Сыктывкарком...» А. Парщикова и др. Преобразуя термин, используемый Н.М.Солодухо, такую поэтическую модель можно назвать «небытийным существованием» [12, с.128] в слове.

мироощущения, балладный ужас). В балладе героиня знает, что ее погубят, и следует за своей судьбой, переживая это как трагедию бытия и как повествование об этом, пронизанное наслаждением несуществования, поэтическим самоосуществлением. Но два этих момента не противопоставлены, а синкретично нераздельны в фольклорном произведении.

В стихотворении Лины Костенко все вышеозначенное присутствует, но в преображенном авторским сознанием виде. Небытие здесь переживается как *присутствие зла*, которое неминуемо побеждает, но лишь до определенного момента – пока сознание не воскресает в сопилке, поющей голосом героини. Кстати, в народных песнях и балладах пробуждение голоса мертвой девушки в дереве или сопилке не решает ситуацию в пользу добра – зло уже восторжествовало, но рассказ о нем, пение о нем, пробуждает диалог бытия и небытия в сознании живого человека, что позволяет осуществиться эстетическому событию.

В этом ключе примечательно, что зло в стихотворении Костенко наделяется атрибутом «брехливое», а сопилка расскажет «правду», правду о том, как все было, как зло, небытие действовало на самом деле – и вот перед нами стихотворение «Калинова сопилка», этот самый рассказ о действии зла, существовании небытия. Таким образом, и здесь небытие входит в поэтическую структуру, как ее неотъемлемая составляющая, компонент диалогического отношения.

Обобщим наши наблюдения о значении мотива небытия в поэзии Лины Костенко и о его месте в структуре эстетического объекта в произведениях поэтессы.

В поэзии Лины Костенко небытие входит в структуру эстетического объекта как его неотъемлемая часть, важнейший элемент, без которого поэзия, акт поэтического творчества не может состояться. В поэтическом сознании протекает интенсивный диалог бытия и небытия, где последнее оказывается значимым моментом бытия-общения этих крайних противоположностей.

Небытие оказывается неким катализатором поэтической энергии, энергии творчества. Возможность бытия перейти в небытие и после вновь вернуться в преображенном эстетическом виде сообщает ему это ценностное наполнение.

Авторское сознание имеет своим истоком именно небытие, которое «воскресает» через это сознание. Лирический субъект переживает мир, «находясь» в небытии, и особый взгляд субъекта на сущее («эсхатологическое зрение»), обнажает в этом сущем приметы небытия. В свою очередь, читатель может поэтически прочувствовать это небытие как *присутствие* авторского сознания-небытия.

Глядя на поэзию Лины Костенко, нельзя определенно сказать – небытие ли ведет за собой авторское сознание, провоцируя сопротивление с его стороны (отсюда актуализация памяти и поэтического слова) или само сознание автора с каким-то мучительным наслаждением вовлекает в круг своего сознания-небытия, своего «эсхатологического зрения», все сущее, ищет и находит в бытии «трещины», приметы небытия (поэтесса признавалась – «Вірші пишуть мене...» [19 с.98] ). Может быть, сама память в лирике Лины Костенко является ценностью не оттого, что она противостоит небытию, видится формой вечно длящегося бытия, – а оттого, что в ней присутствует, ощущается томительное и страшное действие небытия.

Весь комплекс главных мотивов поэзии Костенко – время, память, история, поэзия, слово – так или иначе, увязаны с мотивом небытия. Он их единит и, по сути, является той самой неуловимой сердцевиной поэзии этого автора. Позволим себе метафору – тот самый «пьянящий нектар», «мед поэзии» у Лины Костенко – есть не что иное, как небытие, пульсирующее в сущем и, наоборот – бытие, воскресающее из бездны небытия, бытие-общение этих «последних противоположностей» в акте поэтического творчества.

#### Цитированная литература

1. Жуковська Г.М. Проблема історичної пам'яті у творчості Ліни Костенко: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Г.М. Жуковська. – К., 2001.
2. Барабаш С.Г. Творчість Ліни Костенко в ідейно-художньому контексті літературної доби: автореф. дис. на здобуття наук.



- ступеня докт. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / С.Г. Барабаш. – Львів, 2004.
3. Мариняк Р.С. Історіософія поезії Ліни Костенко: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література» / Р.С. Мариняк. – Харків, 2005.
  4. Тарнашинська Л. Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду // Слово і час. – 2005. – №6. – С. 42-52.
  5. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
  6. Лишаев С. А. К проблеме онтологической эстетики: бытие и небытие как принципы анализа эстетических феноменов // Вестник Самарского Государственного ун.-та: Философия. – 2000. – №3.
  7. Чанышев А.Н. Трактат о небытии // Вопросы философии. – 1990. – №10. – С. 158-165.
  8. Розов Н.С. Философия небытия: новый подъем метафизики или старый тупик мышления? // [www.nsu.ru/filf/rozov/publ/nonbeing.htm](http://www.nsu.ru/filf/rozov/publ/nonbeing.htm).
  9. Гиршман М.М. Очерки философии и филологии диалога. – Донецк, 2007.
  10. Кутырев В.А. Оправдание бытия: явление нигитологии и его критика // Вопросы философии. – 2000. – № 5. – С. 15 – 33.
  11. Кисель В.Л. О соотношении понятий «бытие» и «небытие» // Вестник Российского философского общества. – М.: 2003. – №2. – С. 110-111.
  12. Солодухо Н.М. Понимание онтологического статуса небытия // Известия КГАСУ: Гуманитарные науки. – 2006. – №1(5). – С. 126-128.
  13. Солодухо Н.М. Бытие и небытие как предельные основания мира // Вопросы философии. – 2001. – №6. – С. 176-184.
  14. Селиванов А.И. К вопросу о понятии «ничто» // Вопросы философии. – 2002. – №7. – С. 52-66.
  15. Разинов Ю. А. Небытие в маске или как возможен дискурс негативности // *Mixtura verborum'* 2008: небытие в маске / под общ. ред. С. А. Лишаева. – Самара: Самарская гуманитарная академия, 2008. – С. 54-72.

16. Андриевский В.В. Бытие и небытие // attachment:/1/default.htm
17. Шарипов М.Р. Философские основания понятия пустоты (пустое множество) // <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0016/001b/00160180.htm>.
18. Каган М.С. Метаморфозы бытия и небытия. // Вопросы философии. – 2001. – № 6. – С. 52-68.
19. Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: матеріали круглого столу / під. ред.. Т.В. Шаповаленко. – К., 2005.
20. Костенко Л.В. Неповторність: вірші, поеми. – К., 1980.
21. Костенко Л.В. Костенко Л. В. Вибране. – К., 1989.

#### **Анотація**

Ситуація небуття в ліриці Ліни Костенко розглядається як основна в поезії цього автора, що безпосередньо веде до розуміння сутнісної природи творчості поетеси.

#### **Annotation**

In Lina Kostenko's poetry the motive of nonexistence's situation is examined as one of key points which directly lead to understanding of the nature essence in the poetess's work.

*Стаття надійшла до редакції 01.10.2009  
Стаття поступила в редакцію 01.10.2009*

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

*Анненкова Є. С.* – к.ф.н., доцент кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова.

*Бистрова О.О.* – к.ф.н., доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім.І.Франка, докторант Тернопільського національного педагогічного університету ім.В.Гнатюка.

*Іванова М.А.* – пошукач Донецького національного університету.

*Кадубина М.К.* – старший викладач кафедри теорії літератури та художньої культури Донецького національного університету.

*Міннуллін О.Р.* – аспірант Донецького національного університету.

*Поворознюк О.В.* – викладач кафедри української та російської мов Донецького національного медичного університету ім. М.Горького.

*Посудієвська О.Р.* – аспірант Дніпропетровського національного університету.

*Рибалка І.С.* – аспірант Донецького національного університету, асистент кафедри англійської філології Маріупільського державного гуманітарного університету.

*Строкіна С.П.* – пошукач кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету ім. В.І. Вернадського.

*Урсані Н.М.* – к.ф.н., доцент кафедри української літератури та фольклористики Донецького національного університету.

*Филиповська Ю.В.* – аспірант Донецького національного університету.

*Шульдійова А.А.* – викладач кафедри української, російської мов та українознавства Донецького національного медичного університету.

*Юдин О.А.* – к.ф.н., докторант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Інституту філології КНУ,

*Ягушкіна В.О.* – магістр філологічного ф-ту Донецького національного університету.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Анненкова Е. С.* – к.ф.н., доцент кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова.

*Быстрова Е.А.* – к.ф.н., доцент Дрогобычского государственного педагогического университета им. И. Франко, докторант Тернопольского национального педагогического университета им. В.Гнатюка.

*Иванова М.А.* – соискатель кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета.

*Кадубина М.К.* – старший преподаватель кафедры теории литературы и художественной культуры Донецкого национального университета.

*Миннуллин О.Р.* – аспирант Донецкого национального университета.

*Поворозник А.В.* – преподаватель кафедры украинского и русского языков Донецкого национального медицинского университета им. М.Горького.

*Посудишевская О.Р.* – аспирант Днепропетровского национального университета.

*Рыбалка И.С.* – аспирант ДонНУ, ассистент кафедры английской филологии Мариупольского государственного гуманитарного университета.

*Строкина С.П.* – соискатель кафедры русской и зарубежной литературы Таврического национального университета им. В.И.Вернадского.

*Урсани Н.М.* – к.ф.н, доцент кафедры украинской литературы и фольклористики Донецкого национального университета.

*Филипповская Ю.В.* – аспирант Донецкого национального университета.

*Шульдишова А.А.* – преподаватель кафедры украинского, русского языков и украиноведения Донецкого национального медицинского университета.

*Юдин А.* – к.ф.н., докторант кафедры теории литературы и сравнительного литературоведения Института филологии КГУ им. Т.Г.Шевченко.

*Ягушкина В.А.* – магистр филологического ф-та Донецкого национального университета.

## ЗМІСТ

|  |  |     |
|--|--|-----|
| <b>Від редакції</b>                            |  | 5   |
| <b>РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ</b>    |  |     |
| Юдин О.А.                                      | Автор як право на сенс   | 6   |
| Шульдїшова А.О.                                | До проблеми динамічності звукового образу у літературному творі  | 17  |
| Филиповська Ю.В.                               | Незакінчена драма О.С. Пушкіна «Русалка» як завершене художнє ціле та поетичний експеримент            | 28  |
| Бистрова О.В.                                  | Функціонування мотиву двоїстості та ієрархії душ у творі Ф.Достоевського «Двійник»                     | 32  |
| Іванова М.А.                                   | Образний синтетизм циклу О.Блока «Місто»   | 38  |
| Строкіна С.П.                                  | Міфопоетичний початок у циклі О.Куприна «Лістрігони»   | 47  |
| Кадубіна М.К.                                  | Чарівно-казкова основа «Лісової пісні» Лесі Українки   | 56  |
| Рибалка І.С.                                   | «Читач у літературному лісі У.Єско»  | 64  |
| <b>РОЗДІЛ 2. ПОЕТИКА ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ</b> |  |     |
| Посудієвська О.Р.                              | Своєрідність російського колориту у п'єсі О.Вайльда «Віра або Нигілисти»                               | 71  |
| Урсані Н.М.,<br>Ягушкіна В.А.                  | Рецепція мотиву сирітства у баладах Миколи Костомарова   | 81  |
| Анненкова Є.С.                                 | «Під покривом блакитної мрійності»: зацівський герой у світі тургенівської традиції                    | 100 |
| Поворознюк О.В.                                | Еволюція образу творця у п'єсах М.А. Булгакова «Кабала святенників», «Мертві душі», «Олександр Пушкін» | 115 |
| Міннулінн О.Р.                                 | Мотив небуття у поезії Ліни Костенко   | 125 |
| <b>Відомості про авторів</b>                   |  | 142 |

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |  |     |
|---|--|-----|
| От редакции                                     |  | 5   |
| <b>РАЗДЕЛ 1. ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ</b>     |  |     |
| Юдин А.   | Автор как право на смысл   | 6   |
| Шульдишова А.А.                                 | К проблеме динамичности звукового образа в литературном произведении   | 17  |
| Филипповская Ю.В.                               | Неоконченная драма А.С.Пушкина «Русалка» как завершенное художественное целое и поэтический эксперимент  | 28  |
| Быстрова О.                                     | Функционирование мотива двойничества и иерархии душ в произведении Ф.Достоевского «Двойник»  | 32  |
| Иванова М.А.                                    | Образный синтетизм в цикле А.Блока «Город»   | 38  |
| Строкина С.П.                                   | Мифопоэтическое начало в цикле А.И. Куприна «Листригоны»   | 47  |
| Кадубина М.К.                                   | Волшебство-сказочная основа «Лесной песни» Леси Украинки   | 56  |
| Рыбалка И.С.                                    | Читатель в «литературном лесу» У.Эко   | 64  |
| <b>РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ</b>   |  |     |
| Посудиевская О.В.                               | Своеобразие русского колорита в пьесе О.Уайльда «Вера, или Нигилисты»  | 71  |
| Урсани Н.М.,<br>Ягушкина В.А.<br>Анненкова Е.С. | Рецепция мотива сиротства в балладах Николая Костомарова «Под покровом голубой мечтательности»: зайцевский герой в свете тургеневской традиции | 81  |
| Поворознюк А.В.                                 | Эволюция образа творца в пьесах М.А.Булгакова «Кабала святош», «Мертвые души», «Александр Пушкин»  | 100 |
| Миннуллин О.Р.                                  | Мотив небытия в поэзии Лины Костенко   | 115 |
| Сведения об авторах                             |  | 125 |
|   |  | 143 |
|   |  | 145 |

### Требования к оформлению статей “Литературоведческого сборника”

Для публикации материалов в сборнике необходимо представить текст статьи в виде контрольной распечатки и дискеты с файлом, содержащем эту статью. Статья на дискете должна быть предоставлена в формате Microsoft Word 97, набрана шрифтом Times New Roman, размер шрифта – 14, междустрочный интервал – одинарный, 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 или практическими заданиями; б) анализ последних исследований и публикаций, в которых начато решение данной проблемы и на какие опирается автор, выделение нерешенных раньше частей общей проблемы, которым посвящена 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 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).

**УДК 82.0**

Літературознавчий збірник. – Вип. 39-40. – Донецьк: ДонНУ,  
2009. – 147 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного  
літературознавства.

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

Рецензенти:

Тюпа В.І., доктор філологічних наук, професор.

Мироненко Л.А., 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, 2009

---

Підписано до друку 29.06.2010 р. Формат 60х90/16. Папір типографський.  
Офсетний друк. Умовн. друк. арк. 9,2 Тираж 300 прим. Замовлення №290610/132

---

Видавництво Донецького національного університету,  
83001, м. Донецьк, вул. Університетська, 24  
Надруковано: Центр інформаційних комп'ютерних технологій  
Донецького національного університету,  
83001, м. Донецьк, вул. Університетська, 24  
Свідцтво про держреєстрацію:  
серія ДК №1854 від 24.06.2004 р.