

*Донецкий национальный университет*

*Сборник научных работ, основанный в 1999 г.*

*Литературоведческий  
сборник*

*Выпуск 51-52*

*Донецк, 2013*

УДК 82.0

Литературоведческий сборник. – Вып. 51-52. – Донецк: ДонНУ, 2013. – 187 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., кандидат филологических наук, ст.  
преподаватель, технический редактор;

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, 2013

*Донецький національний університет*

*Збірник наукових праць, заснований у 1999 р.*

*Літературознавчий  
збірник*

*Випуск 51-52*

*Донецьк, 2013*

Літературознавчий збірник. – Вип. 51-52. – Донецьк: ДонНУ, 2013.  
– 187 с.

Збірник присвячений актуальним проблемам сучасного літературознавства.

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

Редакційна колегія:

Гіршман М.М., доктор філологічних наук, професор –  
відповідальний редактор;

Галич О.О., доктор філологічних наук, професор;

Корабльов О.О., доктор філологічних наук, професор;

Чирков А.С., доктор філологічних наук, професор;

Федоров В.В., доктор філологічних наук, професор;

Фрізман Л.Г., доктор філологічних наук, професор;

Нарівська В.Д., доктор філологічних наук, професор;

Домащенко О.В., доктор філологічних наук, доцент;

Сокрута К.Ю., кандидат філологічних наук, ст. викладач,  
технічний редактор;

Платонова Н.А., комп'ютерна верстка та макетування.

Збірник друкується згідно з рішенням Вченої ради Донецького державного університету від 20.10.1999 (протокол № 8).

Збірник включений до переліку наукових видань України № 4 (Бюлетень ВАК України № 5, 2010).

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 4605.

Рецензенти:

Мироненко Л. А., доктор філологічних наук, професор;

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

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

ISBN 966-72-77-79-8

## 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 исключающее, 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.  
МАТЕРИАЛЫ III КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ  
МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ «ФИЛОЛОГИЯ 21 ВЕК»**

**УДК 0.82**

**Судосева И.С.**

**КОНСТРУКТИВНАЯ РОЛЬ ИНТЕРЬЕРА В  
«ПРЕВРАЩЕНИИ» ФРАНЦА КАФКИ**

Описание как композиционная форма речи в отечественном литературоведении является достаточно изученной категорией. Существует ряд исследований, посвященных таким разновидностям описания, как пейзаж, портрет, экфрасис (в узком смысле слова, как описание предметов искусства). При этом интерьеру, который также в словарных статьях определяется в качестве вида описания, уделяется незаслуженно мало внимания. Это тем более странно, учитывая, что интерьер – это органичная составная часть художественного мира и функциональная единица рассказывания, наличие которой играет вполне определенную смысловую и структурную роль в создании эстетически завершенного целого.

Цель данной статьи – попытка показать сколь существенную роль литературный интерьер может играть в строении художественного целого, как анализ этой единицы рассказывания становится ключом к пониманию поэтики некоторых произведения.

Например, в рассказе японского автора Кэндзи Маруяма «Плач по луне» нарратив буквально движется интерьером. Крупные фрагменты текста, посвященные описанию ширмы и всей комнаты героя, предшествуют каждой части рассказа (определенные десятилетия в жизни героя), как бы предугадывая все значимые события в его жизни, определенные предметы интерьера также непосредственно «присутствуют» во время этих событий, что тоже немаловажно.

Несмотря на то, что на сегодняшний день не существует специальной научной литературы об интерьере как литературоведческой категории, следует упомянуть ряд авторитетных исследований, послуживших теоретической базой для подобных изысканий. В первую очередь это труд Вольфа Шмида, откуда были почерпнуты ценные трактовки строения нарратива и системы точек зрения в художественном произведении, так как определение, чьё именно видение представлено в анализируемых фрагментах текста, является принципиальным для нашей темы.

Большое влияние на формирование развиваемой концепции оказали труды М.М. Бахтина. Бахтинские понятия «эстетическая завершенность» и «художественная целостность», теоретические положения о строении художественного целого, о соотносённости героя с этим целым и том месте, которое он занимает в организации художественного мира, являются основополагающими для нашей работы.

Что касается исследований, смежных нашей теме, то следует отметить книгу А.П. Чудакова «Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого». Именно в этой своей работе Чудаков в полной мере уделяет внимание объектной организации текста и поднимает вопрос о недостаточной изученности предметного мира произведений литературы в современном литературоведении и отмечает, что «меж тем мир воплощённых в слове предметов, расселённых в пространстве, созданном творческой волею и силой художника, есть не меньшая индивидуальность, чем слово» [3, с. 5]. Это рассуждение имеет прямое отношение и к поэтике интерьера.

Функциональный подход применительно к описанию в целом можно встретить в работах Г.А. Лобановой и Л.Н. Дмитриевской.

С точки зрения дизайна, интерьер – это архитектурно и предметно-функционально оформленное внутреннее пространство здания, должноствующее обеспечивать человеку благоприятные условия жизнедеятельности. Оно включает в себя:

- Строительную оболочку (пол, стены, потолок)
- Предметное наполнение (оборудование, обстановка)
- Функциональные параметры, формирующие и пространство, и чувственно-психологическую атмосферу.

В тоже время при рассмотрении двух определений из словарей литературоведческих терминов и понятий (1. Словарь литературоведческих терминов/ С.П. Белокурова; 2. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко), складывается некоторое представление об интерьере, хотя несколько неясное и неполное (ввиду фиксации внимания читателя на разных особенностях и способах прочтения описываемой единицы).

Так как должного внимания не уделяется ни предмету описания интерьера, ни его структурным особенностям, прежде чем продолжить нам необходимо чуть подробнее остановиться на этих вопросах.

Во-первых, интерьером в литературном произведении, в силу его специфики (описание внутреннего *пространства*, где проживают герои), можно считать не только описание *обстановки*, но и описания *устройства* этих пространств. Поэтому, основываясь на референтном содержании понятия интерьера, можно классифицировать имеющиеся литературные интерьеры по преобладанию одного из планов описания на «предметные» (когда на передний план описания выходит наполнение пространства вещами) и «архитектурные» (когда внимание читателя сосредотачивается на общем устройстве внутреннего пространства жилого помещения). Безусловно, может встречаться и смешанный тип, в котором детализация включает в себя и предметное наполнение пространства, и его архитектурные особенности.

Во-вторых, в литературе, особенно в произведениях современных авторов, описаний жилого пространства, в виде отдельно выделенных, относительно крупных фрагментов текста встречается не так много. В связи с этим, весьма полезной оказывается работа современного лингвиста М.Ю. Федосюка, где вводится в науку о языке понятие «имплицитной предикации», состоящей в том, что «рема» фразы вводится в текст как уже известная адресату, эксплицитная «тема». Примером у Федосюка служит начало «Пиковой дамы» А.С. Пушкина «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова». Данная фраза имплицитно предполагает в читателе знание того, кто такой Нарумов, и что у него часто собирались любители карточной игры, включая самого повествователя.



Примером имплицитного портрета может служить такая, например, фраза: «По набережной прошла молодая дама, невысокого роста блондинка, в берете». Здесь описание ограничено всего двумя деталями (возможно отображающими особенности точки зрения говорящего), что оставляет читателю определенную свободу в достраивании образа этой дамы, тем не менее, все же создавая определенные рамки читательского восприятия. Используя теорию М.Ю. Федосюка, становится возможным разделять интерьеры на «эксплицитные» (достаточно развернутый композиционный фрагмент, посвященный описанию обстановки) и «имплицитные» (более фрагментарная детализация, когда при наличии всего нескольких принципиально важных деталей читательское сознание достраивает и создает ментальный образ жилого пространства).

В-третьих, детализацию интерьера скорее следует относить не к субъектной организации текста (с описанием как композиционной формой речи мы имеем дело лишь в случаях эксплицитного интерьера), а к объектной. Тогда интерьер можно определить как фокализацию домашнего жизненного пространства героев литературного произведения. Фокализация (термин, введенный Жераром Женеттом) является одним из уровней объектной организации текста, состоящей в упорядочивании вербальных кадров внутреннего зрения.

Каждое предложение повествовательного текста мыслится как «кадр», в котором важна его предметная наполненность [7, с. 57]; в нашем случае, например, мебель, утварь, цветовая гамма, освещенность жилого пространства, а также восприятие героями этих деталей (то есть система точек зрения).

Кроме того любой вид описания является итеративом, находится на службе у «сингулятивного повествования» [9, с.143]. Здесь стоит оговориться, что нарратив мы понимаем как род дискурса, который характеризуется тем, что «рассказывает некую историю», то есть нарративность мы понимаем, прежде всего, как событийность. Событие с этой точки зрения обладает рядом признаков, оно: 1) однократно; 2) вероятно; 3) фрактально; 4) интенционально [7, с. 36].

Интерьер, так же будучи видом описания, по природе своей бессобытиен. Но он создает ситуацию, определенные рамки

восприятия, расставляет приоритеты и придает значимость некоторым элементам так, что создается потенция для будущего события. Создается такой информационный фон, в рамках которого может произойти определенное событие. Существуют произведения и чисто итеративные. В качестве примера рассмотрим небольшую миниатюру Франца Кафки «Белый шум»:

«Я сижу в своей комнате, в обиталище шума всей квартиры. Слышу, как хлопают все двери, из-за их шума я избавлен только от шагов тех, кто в них проходит, даже когда в кухне захлопывается печная заслонка, я это слышу. Отец прорывается через двери моей комнаты и проходит в волочащемся сзади халате; из печи в соседней комнате выгребают золу; Валли, выкрикивая через переднюю слово за словом, спрашивает, вычищена ли уже отцовская шляпа; чье-то шипение, которое хочет быть в дружбе со мной, только вызывает крик какого-то отвечающего голоса. Отпираемая нажимом на ручку входная дверь скрипит, как катаральное горло, затем, отворяясь, воеет женским голосом и наконец запирается с глухим, мужским толчком, который на слух бесцеремонней всего. Отец ушел, теперь начинается более легкий, более рассеянный, более безнадежный шум, возглавляемый голосами двух канареек. Я уже раньше думал об этом, канарейки напоминают мне это снова – не следует ли чуть приоткрыть дверь, проползти как змея в соседнюю комнату и так, на полу, попросить тишины у моих сестер и их гувернантки» [8, с.104].

Вся миниатюра представляет собой описание некой ситуации. Главным тематическим полем является шум и его источники, причем шум живой и изменяющийся: он то рассеянный, то легкий. Хотя источники шума находятся за пределами комнаты героя, она является его «обиталищем», так как сам рассказчик, воспринимающий этот шум, находится внутри. Источниками шума являются голоса, шорохи и в огромной степени двери. Для столь малого объема частотность упоминания дверей просто поразительна. Это особенно интересно ввиду особенности последнего предложения. В контексте ситуации, созданной в этом небольшом по объему произведении, «приоткрытие» двери собственной комнаты и выход из нее рассказчиком вполне мог бы претендовать на статус события. Но так как в рамках миниатюры

читатель так не узнает, произошло ли это, данный отрывок в принципе бессобытиен, а последнее предложение лишь содержит намек на потенциальное событие, которого в самом рассказе так и не происходит.

Гораздо более интересным с точки зрения соотношения роли нарративных и итеративных единиц в тексте является более крупный и известный рассказ Кафки «Метаморфозы» («Превращение»).

Рассказ поделен на три части, и в каждой из них так или иначе появляется описание комнаты и тех метаморфоз, которые она претерпевает вместе со своим жильцом. Мотив дверей и окон здесь также играет важную роль. На первых страницах первой части читаем: «Его комната, настоящая, разве что слишком маленькая, но обычная комната, мирно покоилась в своих четырех хорошо знакомых стенах. Над столом, где были разложены распакованные образцы сукон – Замза был коммивояжером, – висел портрет, который он недавно вырезал из иллюстрированного журнала и вставил в красивую рамку» [8, с.105].

Уже в этом небольшом отрывке очевидно преобладание точки зрения Грегора в ходе повествования. Несмотря на то, что рассказ ведется от третьего лица, точка зрения нарратора очевиднейшим образом большую часть времени совпадает с видением Грегора; об этом свидетельствует и большое количество оценочной лексики, и суждения, которые могут быть присущи только ему и, наконец, тот факт, что со смертью Грегора его родители именуется не иначе как г-н и г-жа Замза, вместо «отец» и «мать», как это было на протяжении всего рассказа. Таким образом, наблюдается наличие двух принципиально важных инстанций. Это, во-первых, то, что Шмид называет имплицитным нарратором [1, с. 70]. Он является субъектом речи на всем протяжении рассказа (повествование от третьего лица), он осуществляет отбор элементов и отвечает за композицию повествовательного текста (деление рассказа на три части; упоминается, что между частями проходит определенное время от нескольких дней до месяцев). Во-вторых, это Грегор, являющийся субъектом видения, фокализатором [1, с.112] внутреннего пространства. Вплоть до трагической гибели главного героя, все происходящее в рассказе описано нарратором с «внутренней» точки зрения, то есть согласно классификации

Успенского он принимает оценочную и психологическую позицию Грегора [10, с. 25]. Мир изображается в соответствии с его видением. Детализация и конкретизация подобранных элементов также как и их оценка осуществляются именно сквозь призму точки зрения Грегора. В дальнейшем эта дихотомия окажется принципиально важной для понимания произведения.

Итак, для исходной ситуации первой части важен «первозданный» вид комнаты Грегора. Кроме того здесь появляется важный элемент, который «конструирует» внутреннее пространство – двери. С помощью нескольких фраз, встречающихся на первых 5-6 страницах читателю становится понятно расположение комнаты Грегора: «в дверь у его изголовья постучали», «из комнаты справа <...> шептала сестра» и «в комнате слева наступила мучительная тишина». Кроме того в комнате самого Грегора есть окно – «в такие моменты он как можно пристальнее глядел в окно» [8, с. 110].

Таким образом, уже с первых страниц, с помощью таких вкраплений, которые, кстати сказать, встречаются неоднократно, читателю имплицитно показано устройство всей квартиры (прекрасный пример имплицитного архитектурного интерьера). Уже здесь, до того как мы узнаем, что семья Грегора в буквальном смысле на нем паразитирует, читателю даны подсказки. Грегор окружен в собственной комнате. Единственное его отдохновение – это окно, в которое он подолгу любит смотреть. Со всей очевидностью роль окна как выхода во внешний мир проявляется во второй части рассказа – «он часто <...> не жалея трудов, придвигал кресло к окну, вскарабкивался к проему и, упершись в кресло, припадал к подоконнику, что было явно только каким-то воспоминанием о чувстве освобождения, охватывавшем его прежде, когда он выглядывал из окна» [8, с. 135]. Также важным в первой части является для нас всем хорошо известный эпизод с открыванием Грегором двери.

Интересно, как изменение ситуации во второй части (постепенное изменение отношения к Грегору всей семьи) также отображается в теме дверей. В начале второй части Грегору еще удастся сквозь щель наблюдать за происходящим в комнате. Затем все двери постепенно запираются: «утром, когда двери были заперты, все хотели войти к нему, теперь же, когда одну дверь он

открыл сам, никто не входил» [8, с. 127], далее двери уже отпирают ключом, когда приносят еду.

Также важно упоминание о том, что Грегор гордится тем, «добился для своих родителей и сестры такой жизни в такой квартире» [8, с. 127] (в конце рассказа после смерти Грегора вся семья найдет эту квартиру очень неудобной и начнет подыскивать новую). Что касается комнаты, то, несмотря на то что, что жил он в ней уже пять лет, она кажется ему «высокой и пустой», он «вынужден был плашмя лежать на полу» [8, с. 128], она пугает его. К концу второй части комната становится объектом для действий сестры и матери Грегора, в ней начинается перестановка мебели.

Этот эпизод является ключевым для сюжета рассказа. В-первых, в нем сконцентрирована вся важность комнаты для Грегора. Сначала эту мысль высказывает мать, потом ей вторит и сам Грегор в своих мыслях: «Неужели ему и в самом деле хотелось превратить свою теплую, уютно обставленную наследственной мебелью комнату в пещеру, где он, правда, мог бы беспрепятственно ползать во все стороны, но зато быстро и полностью забыл бы свое человеческое прошлое?» [8, с. 140]; «Ничего не следовало удалять; все должно оставаться на месте; благотворное влияние мебели на его состояние было необходимо»; «без шкафа Грегор, на худой конец, еще мог обойтись, но письменный стол должен был остаться». Интересно, как, все обдумав, Грегор реагирует на действия своих сородичей: «Они опустошали его комнату, отнимали у него все, что было ему дорого; шкаф, где лежали его лобзик и другие инструменты, они уже вынесли; теперь они двигали успевший уже продать паркет письменный стол, за которым он готовил уроки <...>» [8, с. 142]. То есть лишая комнату мебели, Грегора лишают самого себя, остатков его человечности. Во-вторых, этот эпизод значим тем, что его последствием становится тяжелая травма, нанесенная Грегору отцом.

В третьей части рассказа перемены становятся еще более очевидными. Семья сетует на то, «что эту слишком большую по теперешним обстоятельствам квартиру нельзя покинуть», к Грегору приходит осознание собственной ненужности. Комната приходит в полное запустение: «по стенам тянулись грязные полосы, повсюду лежали кучи пыли и мусора», «все они [лишние вещи – И.С.]

перекочевали в комнату Грегора. Равным образом – ящик для золы и мусорный ящик из кухни. Все хотя бы временно ненужное служанка, которая всегда торопилась, просто швыряла в комнату Грегора» [8, с. 155]. В итоге комната превращается в склад рухляди ихлама.

И, самое главное, теперь Грегору хочется, чтобы дверь к нему закрывали, дабы избавиться от шума, царящего в квартире, так как его слышно из-за приоткрытых дверей. После инцидента с жильцами, дверь в комнату запирается окончательно: «Как только он [Грегор] оказался в своей комнате, дверь поспешно захлопнули, заперли на задвижку, а потом и на ключ» [8, с. 163]. Его фактически замуровали. Примечательно, что уже после смерти Грегора «служанка закрыла дверь и распахнула настежь окно» [8, с. 166]...

Интерьер явным образом связан с характером и человечностью Грегора. Будучи объектом манипуляций сестры и матери, он становится важным двигателем сюжета (травма от яблока). И, наконец, вполне очевидно символическое значение мотива дверей. Двери символизируют общение, коммуникацию между людьми, или отсутствие таковых. Закрытая дверь – прежде всего, отказ от общения, отсутствие взаимопонимания. Желание открыть двери – стремление к единению с людьми, в буквальном смысле человеческая «открытость». Окно же – портал во внешний мир, выход на эфемерную, ничем не представленную «свободу», свободу, в частности, от других людей.

Очевидно, что интерьер крайне значим в данном произведении, ему уделяется огромное внимание. Это тем более интересно на фоне того факта, что самого события превращения в тексте нет; его нет даже в сознании героя (Грегор толком на свое превращение и не реагирует, лишь испытывает некоторые физические неудобства, но упорно собирается на работу). Согласно формуле Danto, событие это то, что произошло в  $t-2$ , при условии, что  $t-1$  и  $t-3$  нетождественны.  $T-1$  и  $t-3$  это исходная ситуация и конечная (после того как событие произошло). В нашем случае получается, что  $t-2$  просто опущено, есть упоминание  $t-1$  – Грегор лег спать, и  $t-3$  – он проснулся в собственной комнате уже будучи насекомым. Весь рассказ в то же время – результат события превращения, это «эхо события».

Событие неотделимо от определенной точки зрения на него, поэтому ввиду того, что субъектом речи является все-таки именно нарратор, согласно Шмиду [1, с. 149-151], событие самого превращения присутствует в пласте «истории», но отсутствует на уровне «дискурса». В данном контексте, используя вышеописанную концепцию Федосюка, здесь можно говорить о, своего рода, имплицитном событии, которое будучи поводом для появления всего рассказа в тексте непосредственно никак не выражено.

При этом, как бы в качестве противовеса, эксплицитным и важным оказывается интерьер. Те изменения, которые происходят во второй части по отношению к ситуации так или иначе сложившейся в первой, и в третьей части по отношению ко второй событиями не являются, но для Грегора – это событийно значимые изменения. И хотя само событие превращения опущено, но мы становимся свидетелями превращения его комнаты. То есть, изменения интерьера начинают приобретать событийный статус с точки зрения фокализатора данного пространства (Грегора). Вспомним эпизод с перестановкой мебели в комнате Грегора во второй части рассказа. Благодаря «незримому присутствию» повествователя, мы понимаем, что происходит вполне бытовая перестановка мебели, в тоже время для Грегора это событийно. В тоже время смерть Грегора не является событием для нарратора (в отличие от превращения), рассказ еще какое-то время продолжается. Его смерть нивелируется и как бы утрачивает статус событийности, исчезает фокализатор, «глаза» нарратора – без них нет и события, уходит воспринимающий субъект.

Получается, что при имплицитном событии интерьер становится эксплицитным. Помимо самого героя, именно интерьер приобретает главный вес. Очевидно, что в иных случаях литературный интерьер играет исключительно важную конструктивную роль в создании художественного текста. Анализ этой единицы рассказывания может пролить свет на поэтику произведения во всей его целокупности.

### **Цитированная литература**

1. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М., 2008.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; – 2-е изд. – М., 1979.
3. Чудаков А. П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого / А. П. Чудаков. – М., 1992.
4. Лобанова Г. А. Описание как доминанта повествовательной структуры: (на материале рассказов И. А. Бунина, Б. А. Пильняка, Г. Гессе, и Г. фон Гофманстала): дис. канд. филол. наук. РГГУ. – М., 2010. На правах рукописи;
5. Дмитриевская Л. Н. Пейзаж и портрет (проблема определения и литературного анализа). Пейзаж и портрет в творчестве Э. Н. Гиппиус / Л. Н. Дмитриевская. – М.: 2005.
6. Федосюк М. Ю. Неявные способы передачи информации в тексте: Учеб. пособие по спецкурсу / М. Ю. Федосюк. – М., 1988.
7. Тюпа В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – М., 2008.
8. Кафка Ф. Превращение: Рассказы, афоризмы. – СПб, 2009.
9. Женетт Ж. Фигуры, работы по поэтике. В 2 т. Т. 1 / Ж. Женетт. – М., 1998.
10. Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы / Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб, 2000.

### **Аннотация**

Мета статті – спроба осмислення літературного інтер'єру з точки зору його конструктивної значущості для створення естетично завершеного цілого на матеріалі оповідання Франца Кафки "Перетворення". Зважаючи на новизну дослідження цього різновиду опису, автор також спробує виявити деякі структурні особливості, якими володіє літературний інтер'єр, способи реалізації цієї одиниці оповідання в різних художніх текстах.



### **Annotation**

This article is dedicated to the attempt of understanding the phenomenon of literary interior in terms of its importance for the creation of aesthetical integrity of the text on the example of analysis of “The Metamorphosis” by Franz Kafka. Due to the novelty of the study of this type of description, the author also tries to identify some of the structural peculiarities specific to the interior, ways of implementation of this unit of storytelling in various art systems.

*Стаття надійшла до редакції 12.05.2013*

*Стаття постуила в редакцію 12.05.2013*

УДК 82:176

Колтакова Н. Г.

## ІСТИНА ЯК ПЛЕТИВО В МИСТЕЦЬКІЙ ПРАКТИЦІ Б. І. АНТОНИЧА ТА АРМАНА

*...не може бути жодного висловлювання, яке було б абсолютно істинним.*

Г.-Г. Гадамер

Істинність мистецького твору – одне з сутнісних і водночас найбільш дискусійних питань у літературознавстві. З одного боку, ніхто не може достеменно дати відповідь на те, що таке істина, а з іншого – її відсутність завжди гостро відчувається, що можна умовно окреслити за допомогою образу з поеми Т. С. Еліота «Hollow people» («Порожні люди»). Тож актуальність порушеної проблеми має, по суті, перманентний характер.

У цій статті ми ставимо за мету не відповісти на питання, чим є істина й чи мистецтво в сенсі наслідування можна вважати істинним, а осмислити процес її виявлення. Про це писали чимало мислителів від Платона до Ж. Бодріяра. Натомість пропонуємо поглянути на те, як істина розкривається в мистецькому творі. При цьому візьмемо для розгляду не лише поезію Б. І. Антонича, але й скульптурну роботу франко-американського художника Армана. Варто вказати й на той факт, що їхня творча діяльність мислиться нами як «практика», але не така, що відокремлена від теорії, а така, що цю істину вміщує не як абстракцію, а як конкретну формальну і змістову наповненість.

Власне, у проблемі істинності мистецького твору, на нашу думку, можна виокремити два ключові аспекти:

1. Неможливість верифікації істини, яку вміщує витвір мистецтва.
2. Істина властива мистецькому твору як даність чи є наслідком його процесуального осягнення?
3. Проблема методу – це проблема пізнання істини в художній формі.

Справді, складність питання «що таке істина?», яке услід за Понтієм Пілатом ставить Г.-Г. Гадамер в однойменній статті, виявляється в посутній неможливості її верифікації в гуманітарному знанні [див.: 1, с. 49]. Очевидно, про абсолютну істинність саме мистецького твору говорити й не варто. Тут слід зробити уточнення, що стосується нашого другого питання. Якщо йти за платонівської традицією, багато в чому визначальною для європейського мислення, то від початку як даність існує певна істинна ідея. Цю ситуацію аналізує Г.-Г. Гадамер у праці «Текст та інтерпретація». Показово що, в гадамерівському розумінні найрадикальнішим із мислителів постає саме Ф. Ніцше, чие «поняття інтерпретації має на увазі не знаходження наявного смислу» [2, с. 297]. Продовжуючи цю думку, припустимо, що істина не лише не дається готовою, а народжується у процесі розуміння.

У філософському плані так само чи не найрадикальнішою є позиція Е. Гуссерля. Значення здійсненого ним «коперніканського перевороту» чітко підсумовують Е. Найман та В. Суровцев: «відоме кантівське питання “Що я можу знати?” пролунало в Гуссерля поновому – “У чому сенс того, що я знаю, і як використовувати наслідки цього факту?”» [3, с. 6; курсив наш – Н.К.]. Суттєвою є також гуссерлівська відмова від наслідувальної відповідності як критерію істинності: «Якщо є істинним те, що кольорова реальна річ не існує, то ця істина жодним чином не полишає сам колір, який ми споглядаємо, його існування» [4, с. 42]. Критерієм істинності є не відповідність і навіть не можливість «того, що могло б бути», за логікою Аристотеля, а осягнення чогось як істинного у процесі сприйняття.

Окреслені філософські засади пропонуємо спроектувати на літературознавство, хоча поділ між філософією та літературою, хоча й потрібний, але певною мірою штучний: ідеться про дві взаємопроникні та взаємодоповнювальні сфери. На наш погляд, розкрити процес виявлення істини в літературному творі нам допоможе поняття *тексту*, причому в жодному разі не в сенсі формальної організації. У гадамерівському витлумаченні «текст – це не заданий предмет, а фаза в здійсненні події розуміння» [2, с. 308]. Тут доречним виявляється актуалізація латинського *tekstus*, що означає «тканина, переплетення». На нашу думку, доречним тут

є слово «*плетиво*», що одночасно вміщує в собі і процесуальність, і результат. Тож у тексті істина постає як *плетиво образів та сенсів*, їх динамічне й щоразу змінне поєднання.

Ємною концепцією, що дозволяє відповісти на питання, як виявляється істина в художньому творі, є теорія Р. Інґардена. Якщо гуссерлівська феноменологія дає загальну основу для «методу» осягнення істини, то інґарденівські міркування вже безпосередньо стосуються мистецтва зокрема й літератури загалом. Звичайно, тут необхідні певні застереження. Недаремно Данута Уліцька вказує на той факт, що «важко ототожнювати феноменологічну філософію» та «феноменологічне літературознавство» [5, с. 114]. Натомість польська дослідниця віднаходить просте й чітке формулювання для окреслення поглядів Р. Інґардена – «філософія літератури».

За Р. Інґарденом, варто говорити про «двовимірність структури літературного твору». Адже література є одночасно і часовим, і просторовим мистецтвом. Це дає підстави говорити про «багатофазовість» (часовий вимір) та «багатошаровість» (просторовий вимір) літературного твору. Згідно з цією концепцією, основними компонентами, «шарами» літературного твору є звучання, значення слова, предмет зображення та його зримий вигляд, які разом становлять єдине «ціле вищого порядку» [1, с. 24]. Окреслена теорія принаймні частково дає відповідь на питання, як відбувається істина в художньому творі. Проте ми швидше сприймаємо її як поштовх до власних міркувань.

Справді, маємо справу з кількома шарами й фазами, проте для нас визначальним моментом є не їхня кількість, а постійне переплетення, причому таке, яке може щоразу варіюватися. Саме це варіювання й обіймається поняття тексту, яке постає не просто структурою, а «*плетивом*», де поєднані змістові й формальні моменти, єдність яких можна передати за допомогою терміна А. Ткаченка «*формозміст*» [див.: 6, с. 139]. А сам термін «*текст*», на нашу думку, потребує не реабілітації як виведений за межі суто формального та структурного розгляду, а вдумливого повернення до його значення.

В одній з приміток до своїх роздумів – навіть не в основній частині – Р. Інґарден – вказує, що не вирішує питання про те, яким чином ««*складається*» сенс речення», тобто чи при цьому «*первинний сенс речення* “*розпадається*»» на окремі складники або

ж первинними є значення окремих слів. Ця думка спонукає до вирішення другого нашого питання щодо істини як даності чи процесуального результату в художньому творі. Водночас постає проблема того, чи взагалі витвір мистецтва має виражати істину.

Аби осмислити порушені питання варто звернутися до мистецької «практики», промовистою репрезентацією якої є поезія Б. І. Антонича «Мертві авта» зі збірки «Ротації». Показово, що твір написаний 1935 року, коли автомобіль ще не став настільки масовим предметом, щоб утворювалися цілі звалища «мертвих авт». Крім цього, дивує той факт, що цю поезію написав поет, який, по суті, не бачив мегаполіса. Звичайно, під час першої світової війни Б. І. Антонич опинився з батьками у Відні, але, за власними ж спогадами, навіть боявся ходити посеред гомінких вулиць. Антоничеве місто – Львів із його старовинною атмосферою. І тим не менше поет малює картину, типову для кінця ХХ століття:

Мов кусні зір розбитих, сплять на цвинтарях машин завмерлі  
авта,  
червоне квіття цвілі міряє застигли в мідь роки й хвилини,  
і лиш незнане соняшне ядро колишеться, як вічна правда,  
що теж незнана й теж для нас невловна, наче синій дух  
бензини [7, с. 17].

Д. Павличко недаремно зауважує, що «для ока, що оглядало, скажімо, нинішній Нью-Йорк, гіперболічність картини Антоничевого міста цілком непомітна» [8, с. 49]. Проте ані поет, ані його читач не могли побачити сучасного Нью-Йорка. «Істинність» цієї Антоничевої поезії 30-х років інша, наділена пророцьким даром, звернена до майбутнього. І сам сенс із часом уже народжується вдруге. Це Антоничеве пророкування-передбачення зауважує і Ю. Андрухович у романі «Дванадцять обручів»: «Я маю на увазі “Мертві авта”, – сказав Артур. У тридцять п'ятому році, коли цей драбадан був новою люксовою суперколісницею, поет Антонич описав одне зі своїх чергових видінь. Це мав бути такий цвинтар, на якому звалено автомобілі» [9, с. 196]. Те, що було для ліричного суб'єкта Б. І. Антонича гіперболічною картиною, мало не літературною фантастикою стало повсякденною реальністю, ми вже не відчуваємо безчасся цього

твору. І від того істина проступає гостріше й разючіше – як поетичне пророцтво.

Проте таємниця разючого ефекту від цієї Антоничевої поезії полягає не лише у передбаченні, але й у майстерному «плетиві» з довгих рядків, які неможливо інтонувати без цезури. Своєрідною є й синтаксична організація речень, коли на початку маємо казкове порівняння «мов кусні зір розбитих», а мертві «авта» винесено аж у кінець висловлювання. Так само Б. І. Антонич вчиняє й надалі, коли спочатку наша увага концентрується довкола «червоного квіття цвілі», «незаного сонячного ядра», а вже потім крізь ці образи, наче, крізь своєрідну димову завісу проступає «синій дух бензици». Виразно алітеровані сонорні звуки посилюють це враження. Усі компоненти, якщо скористатися терміном Р. Інгардена, «переплітаються», *«поступово розгортаються»* перед “очима” читача» [1, с. 30]. Надалі картина продовжує розгортатися багатопланово й багатозначно:

Буває, що мерців з металю люди, мов шакали, в сні  
тривожать  
і крам своїх жадоб і спраг і нужд, мов на базарі, розкладають,  
і мертві тулуби у синяві ночей стають за грішні ложа  
бездомних любощів кривляк і шлюх, що зорі зла в них чад  
вливають [7, с. 17].

Наше сприйняття знову ускладнюється довгими реченнями з карколомним синтаксисом і грою на співзвуччях (“зорі зла”). Поступово утворюється навіть образ певного симбіозу людини й машини, коли перед нами вже не просто більшою мірою абстрактний образ «мертвих авт», а «кості металеві»:

Як ми копаєм кості ящурів під скелями віків забутих,  
колись копатимуть на цвинтарях міст наших кості металеві  
[7, с. 17].

Проте наприкінці поезії з’являється більш світлий образ розбудови нового на місці зруйнованого:

Дівчата з квітням без наймення, пальми родять хліб, зелена рута

й нові міста із площами з блакиті, де качаються жар-леви.

Та на колишньому цвинтарі не побудуєш щасливого міста:

Та тіні неспокійні, привиди невтишні з-під землі стають,

з-під площ, з-під трав.

Тому ліричному суб'єктові лишається сказати:

Метрополю,

долоньями червоних мурів упокій крилаті душі авт! [7, с. 17].

Відтворена в поезії картина, по суті, зображена як постапокаліптична. «Зображуваний предмет», за термінологією Р. Інгардена, на перший погляд, віднайти не складно. Його акцентовано в назві – «Мертві авта». Згідно з інгарденівським розумінням багатофазовості, читаючи поетичний твір, «ми рухаємося, з одного боку, від його початку до заключної фази, слово за словом, рядок за рядком...», а з іншого – у кожній із цих частин ми стикаємося з певною кількістю компонентів, різнорідних за своєю природою, але нерозривно між собою пов'язаних» [1, с. 22]. Проте першою фазою постає все ж таки назва, що виглядає тим разючіше, що власне образ мертвих авт віддалений від неї синтаксично.

Щодо верифікації «зображуваного предмета», то вона виявляється можливою лише через десятиліття по написанні поезії. Її сенс збирається поступово, він є не готовим, а народжується в часі, коли ми хоча й рухаємося щоразу від початку й до кінця поезії, але фази «переплітаються» по-різному. Тому фазовість як послідовну часовість, очевидно, варто доповнити одночасною можливою непослідовністю.

Постапокаліптичність цієї Антоничевої поезії є тим разючішою, оскільки змінює розвиток ліричного сюжету. Імовірно, марно одразу після «Мертвих авт», де «апокаліпсис» постає вже таким, що вже відбувся, іде поезія «Сурми «Останнього дня»:

Ржавіють мертві риби у басейнах, вугіль і троянди чорні,  
купці й роздягнені дівчата, в'язні в тюрмах і поети.

Оркестра полісменів дме мелянхолійно в труби і вальторні,  
коли міщанський бог рахує зорі, душі і монети.

Живуть під містом, наче у казках, кити, дельфіни і тритони в густій і чорній, мов смола, воді, в страшних пивницях сто, примарні папороті, грифи і затоплені комети й дзвони.

- О, пушо з каменю, коли тебе змете новий потоп? [7, с. 18].

У поезії відтворено картину руйнації після руйнації, коли всеохопною є як фізична смерть («ржавіють мертві риби у басейнах»), так і духовне вмирання, «коли міщанський бог рахує зорі, душі і монети». Навіть за таких обставин надія на казку не полишає ліричного суб'єкта. Звідси – казкові «кити, дельфіни і тритони», але міська дійсність вбиває й цих істот: вони живуть «в густій і чорній, мов смола, воді». У контексті цієї поезії «Мертві авта» прочитуються і як передбачення, і як пересторога.

Ця дивовижна властивість Антоничевого слова увиразнюється в зіставленні з мистецькою роботою англо-американського скульптора, художника П'єра Фернандеса Армана, відомого як Арман. «Мертві авта» постають суголосними художнім інтенціям арманівської «Вічної парковки» (Long Term Parking), яка з'явилася 1982 року в передмісті Парижа. Робота Армана – це скульптура 20 метрів заввишки, яка складається з шістдесяти автомобілів, поєднаних за допомогою бетону. Скульптура є не просто демонстрацією постмодерної «всеїдності» та експериментаторства: вона виходить за межі цього феномена, перед нами символ часу, який стає кладовищем старих машин. Митець сім років працював над своєю роботою. Арманівський світ загалом – це великий музей, всесвітня антикварна лавка, якою володів його батько, звалище старих машин, які колекціонував його прадід [див.: 10].

Хоча Р. Інгарден й акцентує відмінності витвору архітектури від літературного твору, яка, на його погляд, найближче стоїть до «реального світу». Картина ж, за його спостереженням, є передусім багатошаровою, а не багатофазовою. Проте нам хотілося б говорити про *єдиний мистецький текст*, що вміщує в собі подібності й відмінності, але зберігає свій основний принцип, означений нами як *плетиво образів-сенси*.

Скульптурна робота Армана звернена до минулого як певної ностальгії, «колекціонування» образів. Його робота насправді теж є опосередковано багатофазовою, такою, що спонукає до вдумливого



погляду на минуле. Антоничева ж поезія вповні відбувається вже по смерті автора, в майбутньому.

Істину в цих роботах можна пізнати й верифікувати лише у процесуальному осягненні. Від початку нам не дається готовий сенс, ми відшукуємо його у складному плетиві мистецького тексту, він щоразу змінюється і збирається заново. Мистецтво й не претендує жодним чином на абсолютну істину. Істина як процес не є наперед заданою, але завжди відбувається в мистецькому творі.

### Цитована література

1. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден; пер. с польск. А. Ермилова, Б. Федорова. – М., 1962.
2. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: у 2 т. / Г.-Г. Гадамер. – Т. II: пер. з нім. М. Кушніра. – К.: Юніверс, 2000.
3. Найман Е., Суровцев В. От осмысления к чтению и письму / Е. Найман, В. Суровцев // Интенциональность и текстуальность: философская мысль Франции XX века. – Томск, 1998. – С. 6–12.
4. Гуссерль Э. Избранные работы / Э. Гуссерль; сост. В. А. Куренной. – М., 2005.
5. Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури / Д. Уліцька // Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької, пер. з польськ. С. Яковенка. – К., 2006. – С. 114–135.
6. Ткаченко А. Мистецтво слова / А. Ткаченко. – К., 2003.
7. Антонич Б. І. Ротації / Б. І. Антонич. – Л., 1938.
8. Павличко Д. Пісня про незнищенність матерії / Д. Павличко // Весни розспіваної князь / упоряд. М. М. Ільницький, Р. М. Лубківський. – Львів, 1989. – С. 11–61.
9. Андрухович Ю. Дванадцять обручів / Ю. Андрухович. – К., 2005.
10. Грачева А. Время собирать... / А. Грачева // Искусство: прил. к газ. «Первое сентября». – 2008. – № 10. – С. 22–23.

### **Аннотация**

В статье рассматривается процесс выявления истины в художественном произведении. Данная проблема решается на границе философии и литературы, введенной в единый текст искусства. На примере поэзии Б. И. Антонича и скульптурной работы Армана понятие «текста» раскрывается как переплетение и сочетание различных образов-смыслов. Смысл произведения постулируется не как данность, а как такой, который постоянно меняется и собирается вновь.

### **Annotation**

In the article the process of the revelation of truth in the work of art is investigated. This problem is examined in the boundaries of the philosophy and the literature, which is interpreted as the indivisible text of art. The notion of the text is reviewed as the interweaving and the combination of the artistic images-senses by the example of the poetry of B. I. Antonych and the sculpture of Armand. The sense of the work of art is postulated not as the given sense, but as a kind of implication which is permanently changing and collecting again.

*Стаття надійшла до редакції 24.06.2013*  
*Статья поступила в редакцию 24.06.2013*

УДК 82.09

Миннуллин О.Р.

**ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ И ПОДЛИНАЯ  
РЕАЛЬНОСТЬ В ЛИРИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ  
Б. РЫЖЕГО)**

Традиционным взаимоотношением эстетического видения автора-творца в художественном произведении и действительной реальности жизни человека является следующее: любые обстоятельства жизни, входя в произведение, пересоздаются, «переплавляются» в свете эстетического видения, отрываются от своей первоначальной единственности и открытости, становятся материалом для строительства чего-то принципиально иного, отличного от жизни – эстетически совершенного художественного феномена. Это суждение не требует подкрепления цитатами из авторитетных источников – это, так сказать, «общее место», то, что в науке о литературе аксиома.

Вместе с тем сложная соединенность, взаимосвязь искусства и жизни, невозможность абсолютизации автономии искусства – эта извечная проблема – и сегодня стоит остро. В особенности ощутима эта острота при разговоре о лирической поэзии, природа которой изначально не образотворческая (в основе которой мимесис как творческий принцип), а ориентированная на прямое выражение, «прямое сказывание» (слова А. В. Домашенко [1, с.39]) бытия.

В этом виде творчества взаимоотношения автора-творца и героя, героя и биографического автора, вообще, творящего и сотворенного, единственного события жизни и события художественного произведения (в бахтинской терминологии) сложны и противоречивы. Обратимся к некоторым ключевым моментам этого противоречия и рассмотрим их на материале творчества поэта конца 20 века – Бориса Рыжего, автора, для которого обозначенная проблематика становится личной жизненной трагедией.

В одном своем письме Борис Рыжий коротко очерчивает свою эстетическую программу, подход к творчеству и сущность понимания поэзии: «У меня такое впечатление, что

стихотворчество станет поэзией тогда, когда поэты перестанут врать. Но эта ложь неосознанная, просто слова оторвались от предметов». И в другом месте: «В юности я написал целую гору «метафизических» стихотворений, в которых слова ровным счетом ничего не значили. И знаете, кто меня спас? Некрасов! «Председатель казенной палаты...». Я вдруг понял, что это вполне реальный председатель, и после этого год не писал. Надо же, думал, настоящий председатель, как он может быть поэзией? Но с годами понимаешь, что если не опишешь свое время, то кто это за тебя сделает. Конечно, можно и соврать для «поэтичности», но это будет унижением опять-таки времени, единственного, что мы имеем, памяти» [2]. И еще один красноречивый фрагмент – эпиграф к итоговой книге «Оправдание жизни»: «Я думаю, поэт должен выступать адвокатом... по отношению к жизни – мы, поэты, должны оправдать ее... Мне хотелось, когда я писал стихи, оправдать жизнь» [3, с.5].

Тема назначения искусства и его сложных отношений с жизнью, а потому и вопрос об отношении эстетического видения и «реальности поступка» (М. Бахтин) для этого поэта очень важны. С первым соотносима активность автора-творца, второе реализуется биографическим человеком, а в художественном мире произведения является сферой действия героя. Существенно, что в лирическом произведении герой и его жизненный прототип, биографическое «я», тесным образом связаны, в силу чего подлинная реальность и мир героя произведения образуют некоторую мифопоэтическую общность, входящую в художественный мир лирики. Характерно высказывание о поэте литературоведа О. Славниковой: «Рыжий пишет стихи *о себе* – в том смысле, что наполнение лирического героя *собой* происходит по полной программе. Дистанция минимальна, переживание непосредственно, чувства натуральны» [4].

Присмотримся внимательнее к одному программному стихотворению названного поэта, помещенному в цикл «Из Свердловска с любовью» (1999), чтобы проследить специфическую взаимосвязь автора и героя в художественном мире лирика.

Приобретут всеевропейский лоск  
слова трансазиатского поэта,

я позабуду сказочный Свердловск  
и школьный двор в районе Вторчермета.

Но где бы мне не выпало остыть,  
в Париже знойном, Лондоне промозглом,  
мой жалкий прах советую зарыть  
на безымянном кладбище свердловском.

Не в плане не лишенной красоты,  
но вычурной и артистичной позы,  
а потому, что там мои кенты,  
их профили на мраморе и розы.

На купоросных голубых снегах  
закончившие ШРМ на тройки,  
они запнулись с медью в черепах  
как первые солдаты перестройки.

Пусть Вторчермет гудит своей трубой.  
Пластполимер пускай свистит протяжно.  
И женщина, что не была со мной,  
альбом откроет и закурит важно.

Она откроет голубой альбом,  
где лица наши будущим согреты,  
где живы мы в альбоме голубом,  
земная шваль: бандиты и поэты.

Как и всякое художественное произведение, данное стихотворение содержит определенную эстетическую программу – ключ к собственному пониманию, а также свое толкование природы и специфики поэтического искусства в целом. В нем с первых строк взаимодействуют две темы, за которыми стоят две различные формы существования человека: 1) эстетическое измерение бытия (и связанные с ней темы поэта, поэзии, литературы, сюда же присоединяется тема «бытия-не здесь» и вообще любого инобытия в соответствующем поэтико-стилистическом выражении); 2) контекст подлинного,

нехудожественного переживания бытия, «чистой эмоции» и необработанной, неготовой реальности (топос Свердловска – Екатеринбурга – девяностых и соответственно связанные с ним мотивы и лексико-семантический пласт).

Легко поддаться соблазну соотносить проявления эстетического видения с позицией автора-творца, а переживание бытия в качестве невымышленного мира, где «я» предстоит «жить и умирать» (М. Бахтин) с уровнем героя. Отделить субъектов одного от другого, вписав все в рамки классических представлений эстетики. Однако означенные сферы, кругозоры, подходы к существованию тесным образом переплетены, часто трудноотделимы друг от друга. Субъектные сферы и связанные с ними образы пространства и мира вообще в стихотворении зачастую совмещены.

Так, например, «Свердловск» (где Вторчермет, Пластполимер и, так сказать, необработанная реальность) у Бориса Рыжего оказывается «сказочным», т.е. в некотором смысле инобытийным, хотя этот топос явно противопоставлен «олитературенным», «опоэтизированным», поданным как готовые культурные образы «знойному Парижу» или «промозглому Лондону».

Субъект в искусстве никогда не может быть монологичен – это встреча: конечного и бесконечного, смертного и бессмертного, эстетического и этического, «я» и «другого». Человек – тот, кто совмещает роли «зрителя и участника в драме существования» (Н. Бор). Лирический субъект, соответственно – это всегда отношение, а не единичное «я». Автор и герой в лирике не существуют друг без друга.

Причем привилегированность авторского видения в данном случае явно проблематична. Позиция эстетического видения – бахтинская «внежизненная находимость» не достигается, а является изначально данной человеку, определяя его как родовое существо. В произведении же искусства эта позиция только очищается от посторонних «примесей». Парадоксально, что в акте этой «очистки» (катарсиса) человек приходит не к инобытию, а навстречу бытию, к обнажению подлинного существования. И тем сильнее лирическое искусство, чем напряженнее обнажение, чем тоньше грань между ним и «живой жизнью».

С другой стороны, говоря о проблеме перегруженности стихотворений жизненными подробностями быта, Борис Рыжий

писал: «Я много думаю об этой самой «форточке в небо». Мне самому зачастую душно. Самое страшное, что рецептов никаких нет. Больше воздуха за счет вымысла и меньше истерики... больше света...» [2]. В самом деле – подлинно-реальное существование и эстетическое начало соединены в лирической поэзии антиномичным образом.

В третьей строфе стихотворения Бориса Рыжего означенное противопоставление инобытийного, здесь «артистического» и подлинно реального озвучивается прямо – говорящий акцентирует внимание на том, что его завещание (а по жанру данное стихотворение именно завещание) не столько дань жанру, литературность, сколько жизненное «понятие», этическая потребность.

Не в плане не лишённой красоты,  
но вычурной и артистичной позы,  
а потому, что там мои кенты,  
их профили на мраморе и розы.

С одной стороны, наблюдается авторефлексия жанра – осознанная реакция на свой собственный жанровый канон, отталкивание от него. А с другой стороны, героем движет жизненное веление долга (некоторый, можно сказать, кодекс чести), которое, по сути, оказывается полностью в рамках жанра. Жанр, искусственность и литературность как бы попираются, но именно благодаря этому отталкиванию жанр завещания вновь обретает жизнь именно как лирическая поэзия, а не как готовая литературная форма. Таким образом, литература (поэзия) творится как бы отказом от литературности.

В этом же ключе еще одно наблюдение: розы, которые на могилах «кентов», отзываются в слове купоросный. Роза – глубоко традиционный поэтический образ, даже избитый образ – примета литературности, «купоросный» – относим к ряду образов неготовой действительности, где Вторчермет, Пластполимер и т.д. И все же «купоросный» как бы совмещается с литературными «розами», становясь художественным образом здесь и сейчас. Помимо этого розы – еще и образ традиционной, опять таки, по-особому жанровой каноничной блатной песни (об этой традиции в творчестве Б. Рыжего пишет почти каждый исследователь его творчества). Литературность, искусство и жизненное начало

проглядывают друг через друга. В конце концов – ведь и профили на мраморе – не люди, а их изображения, образы. Но изображения – эти художественные образы только в стихотворении, в видении автора-творца, а не в мире героя, где и существует это кладбище. Это такой художественный образ, который стремится быть нехудожественным и вообще не образом, это нечто инобытийное, но в сути своей нехудожественное.

Обратим внимание на рифму «красоты – кенты», вновь видим обнажение основополагающей оппозиции прекрасного и прозаически жизненного. Подчеркнем особость того, что здесь мы называем прозаически жизненное. В герое говорит определенное время (эпоха), определенная социальная группа – «Свердловск 90-х», «кенты», «окончившие ШРМ на тройки». Все это неизбежно поэтизируется, стремится к собственной образной завершенности – эта «живая жизнь» неизбежно мгновенно олитературивается, становится образом, и все же «там внутри» «дышит» чистая эмоция.

Подлинное бытие в свою очередь оказывается также некоторой идеальной сферой, мифопоэтической областью, соединяющей мир поэзии, мир истории, биографии (тоже по-особому идеальные) и мир поступка. Два дискурса – эстетико-поэтический и внеэстетический, бытийный – сходятся здесь в едином пространстве поэтического мира. Эта подлинная реальность – это уже не реальность поступка, а особая идеализированная реальность, сходная с реальностью мифа, вечно длящееся продолжение художественного целого лирики за пределами раз и навсегда данного текста.

Несколько слов о языке стихотворения. На донецкой конференции 2006 года, посвященной 70-летию М. М. Гиршмана профессор Н. Т. Рымарь из Самары представлял доклад, на котором выдвигал тезис, что новое слово впервые всегда является в некоем творческом акте, который, по типу подобен поэтическому. И тогда ему был задан вопрос: а как быть с такими словами как «горгаз» или «Донэлектросталь». На что он с улыбкой ответил, что такие слова, конечно, являются впервые не в поэтическом акте. В сущности это спорно. Обратите внимание на слова «Вторчермет» и «Пластполимер», которые по типу именно такие, о какие говорил Николай Тимофеевич Рымарь.



В творчестве Бориса Рыжего они, может быть, впервые в полноте открывают свой поэтический смысл, особенно это касается «Вторчермета», который у поэта явно мифологизируется (во множестве текстов), олицетворяется, приобретает голос, возможность говорить и как будто получает живую душу, становится явленной, одухотворенной сущностью. Это видно даже по одному этому стихотворению.

Значимо уже то, что здесь «Вторчермета» рифмуется с «поэта». В рифме столь далекие, противоположные в сущности области (проза жизни и прекрасное, поэзия) сопрягаются, сближаются творческим усилием.

Строки «Пусть Вторчермет гудит своей трубой. Пластполимер пускай свистит протяжно...» в масштабах художественного мира – своеобразный эквивалент колокольного звона или трубы Гавриила, сигнализирующей о присутствии высшего начала. Это и тризна, почтение по отношению к ушедшим и звук бытия, неистребимого и вечно длящегося.

У поэтов, которые обращаются к лексике неосвоенной поэзией (экзотизмам, аббревиатурам, непривычным для литературно-поэтического контекста топонимам и т.п.) рифма приобретает тематическое значение. То есть в рифмующуюся пару часто выносятся ключевые слова темы (например, у Маяковского это приобретало форму специальных упражнений, известна его тяга к экзотической рифме), сближение это часто контрастно, даже эпатажно («не про нас» – «Монпарнас», у того же Маяковского).

Подобный процесс концептуализации рифмы наблюдаем и у Бориса Рыжего – уже в первых строках рифмуется «всеевропейский лоск» и «Свердловск» – в первом словосочетании есть все звуки рифмующегося слова. Сближаются противоположные контексты. Вот еще яркий пример сближения «далековатых понятий» (выражение М. Ломоносов) в рифме Бориса Рыжего:

На окошке на фоне **заката**  
Дрянь какая-то жёлтым цвела.  
В общежитии **жиркомбината**  
Некто Н., кроме прочих, жила...

В анализируемом стихотворении обращают на себя внимание некоторые, если позволительно так выразиться, «неуклюжие обороты речи», связанные с кругозором героя. Например, существует два варианта текста стихотворения «мой жалкий прах *прошу похоронить*» и «мой жалкий прах *советую зарыть* на безымянном кладбище...» Однако вариант более аккуратный и нейтральный «прошу похоронить» остается в черновиках, в печать идет «советую зарыть». Стилистически более сниженный, даже грубый и при этом обладающий яркой автоизобразительностью (изображает самого субъекта речи) вариант автор оставляет. Вряд ли это можно связать с недостатком вкуса, на протяжении немалого времени поэт работал редактором отдела поэзии в журнале «Урал». Здесь первостепенное значение имеет именно самоизображение говорящего. С точки зрения, например, теории Бориса Кормана (см. [5, с.256]) – здесь перед нами стилистически выраженный кругозор лирического героя, который явно уже, чем кругозор автора.

Еще один момент – «закончившие ШРМ». Правильно было бы «окончившие», но, опять таки, в кругозоре того, кто окончил школу рабочей молодежи (героя) – это будет звучать «закончившие». Перед нами еще одна стилистическая примета этого суженного, связанного с интенцией героя (чей голос говорит о жизни) кругозора.

Тот, кто говорит в лирике, – это герой, а тот, кто его слышит говорящего, автор-творец. Однако нам представляется, что в этом геройном кругозоре, где над незаинтересованным созерцанием явно преобладает чистая эмоциональность смертного существа (а не «внежизненная находимость» беспристрастного автора-творца), выявляется собственно лирическое начало. Чистая эмоциональность, выражение конечного существа, голос смертного, углубленного в бытие сознания – в лирике первичнее, сильнее и значимее, чем позиция внежизненного созерцания.

Хотя эта вторая позиция неизменно присутствует здесь же – в самих жанрах завещания и послания, которые составляют жанровую основу стихотворения это априори прописано. Завещание как воображение того, что будет, когда «я» уже не будет существовать, и послание как голос «оттуда», голос, источник которого не здесь, где «слышат» – в сущности, тоже инобытие.

Только на фоне этой жанровой позиции внеаходимости голос героя приобретает такую силу и глубину. Но то, что составляет подлинность, сущность лирической поэзии, – выявляется именно в этой позиции героя – «того, кто должен умереть». Прорыв к бытию, преодоление заранее данной позиции «внеаходимого» зрителя, если хотите, возвращение из «за-бытия», из смерти – и есть то, что открывает полноту бытия в лирике.

Финальный поворот лирического сюжета открывает привычную для жанра памятника-завещания перспективу встречи (общения) с «далеким потомком» (Е. Баратынский) в идеальном мире будущего, неизменно благодатного, в контексте стихотворения «согревающего» будущего. Формой этого инобытийного существования оказывается «голубой альбом» фотографий, который открывает неизвестная женщина, фактически «незнакомка», а поэтому и смотрит на лица незаинтересованно, в некотором смысле эстетически созерцательно. Но не как на вымышленный мир, а как на «другой», отдельный, но подлинный мир. В финальной строфе голубой альбом является дважды, при этом сам с собой рифмуется – здесь жизнь длится не прекращаясь, бытовой контекст окончательно эстетизируется.

Семантика голубого цвета для Бориса Рыжего традиционна – порыв к идеалу, прекрасному инобытию, эстетизированной вечности. Сравни:

Душа моя, огнем и дымом,  
путем небесно-голубым,  
любимая, лети к любимым  
своим.

Финальная строка опять же обнажает главную тему: искусство и жизнь, мир созерцания и мир созерцаемый, творящий и сотворенный, действительный и инобытийный. Обратим внимание, что ранее голубой цвет уже появлялся в стихотворении – это цвет снега на кладбище («на купоросных голубых снегах»): образ, где сходятся жизненное и внежизненное (инобытийное). Поэтому и альбом голубой, потому что по своей сути совпадает с образом голубых снегов – прошлого, воспоминания, идеализированного остановившегося времени, бытия в смерти.

Снег голубой, потому что он купоросный – присутствие темы промышленности, заводов – выше говорили об образе Вторчермета и Пластполимера – подлинное бытие внутри эстетического видения.

В финале высказывание вновь врывается стилистически сниженное, а в контексте литературно аккуратного финала, стилистически чужеродное слово из кругозора героя «шваль», причем с эпитетом «земная». Эта характеристика, в общем-то самохарактеристика, благодаря эпитету должна быть отнесена одновременно и к кругозору поэта, так сказать, с небесной высоты глядящего на жизненный мир, т.е. вызвучиваются два голоса одновременно, соединяя планы геройного и авторского существования, мир чистой эмоции и эстетическое видение. Через двоеточие – открывается, прямо называется смысл этих двух голосов их источник «бандиты» и «поэты». Слова, оканчиваясь одинаково на «-ты», в некотором роде приравнены. Самохарактеристика «шваль» звучит и бандитской грубостью и артистическим кокетством поэта. Интенции автора-творца и героя совмещаются в едином творческом акте.

Как у древнегреческого поэта Пиндара по верному наблюдению Н.П. Гринцера «слава субъекта и объекта творчества окончательно смыкаются» [6, с.32], так и здесь автор и герой раскрываются как цельный человек, диалогически существующий (бандит-поэт, если хотите – к слову, глубоко традиционный литературный тип).

Начало подлинности существует в лирическом произведении от начала до конца, равно как и эстетическое измерение, т.е. не происходит «растворения» одного начала в другом, каждое из начал существует как непроницаемый необходимый элемент лирического целого. Только композиция из этих элементов (их отношение, диалог) образует саму возможность лирического высказывания и формируют специфический мир лирического произведения.

### **Цитированная литература**

1. Домашенко А. В. Маническая поэзия и миметическое искусство. Платон и Бахтин // Филологические исследования. – Донецк, 2001. – №3. – 36-42

2. Миллер Л. Переписка / Лариса Миллер, Борис Рыжий // Урал. – 2003. – № 6. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2003/6/r1.html>.
3. Рыжий Б. Оправдание жизни / Борис Рыжий. – Екатеринбург, 2004.
4. Славникова О. «Из Свердловска с любовью» / Ольга Славникова. – Новый мир. – 2000. – № 11. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2000/11/slav.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/11/slav.html).
5. Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы / Борис Ошеревич Корман; [ред.-сост. Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков]. – Ижевск, 2006.
6. Гринцер Н. П. Древнегреческая «лирика»: значение термина и сущность явления / Николай Павлович Гринцер // Лирика: генезис и эволюция: [коллективная монография / сост. И. Г. Матюшина, С. Ю. Неклюдов]. – М., 2007. – С. 13–53.

### Анотація

Статтю присвячено взаємодії автора і героя в ліричному творі, їх особливому діалогу в ліриці, складності відрізнити їхні позиції та необхідності урахування цих моментів при літературознавчому аналізі ліричного вірша. Вивчення творчості Бориса Рижого дає змогу по-новому побачити ці традиційні для теорії літератури проблеми.

### Annotation

The article is devoted the specific of mutual relations of author and hero in lyric, to their special dialog in a lyric poetry, difficulty of distinction and necessity to take into account the genre specific of poems at a study of literature analysis. Study of poetry of Boris Ryzhy allows newly to see these traditional problems for the theory of literature.

*Стаття надійшла до редакції 6.07.2013*  
*Стаття поступила в редакцію 6.07.2013*

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ УРБОПОЭТИКИ

Живой интерес к преобразованию и отражению географического пространства в произведениях литературы породил особый вид осмысления такого отражения, получивший название геопоэтики. Геопоэтика подразумевает рефлектирующее восприятие и художественное пересоздание географических объектов, анализ художественно преобразованного пространственного локуса. Предметом геопоэтики являются как отдельные образы географического пространства в художественных текстах, так и локальные сверхтексты, присущие национальной культуре в целом, как результат освоения отдельных регионов. Примером таких геопоэтических сверхтекстов могут служить образы Крыма, Карпат, Сибири, Урала [1]. Географическое пространство в них преобразуется в некоторую символическую форму, приобретает целый ряд дополнительных значений, превращается в особое смысловое поле. Как единичный литературный образ, так и целое произведение могут вырастать из географического локуса – пейзажа, ландшафта, города; и питаться ими, и фактом своего существования подпитывать их. Восприятие географического пространства как элемента общекультурного пространства рождает гармоничную, неразъятую картину мира; такое восприятие актуально для формирования целостного этнокультурного мировоззрения.

Особый фокус геопоэтики составляет поэтика антропогенного ландшафта, поэтика города. Сочетание географического, этнографического и эстетического образов, предложенное литературой, стало для многих городов определяющим их индивидуальность, своеобразие культурного «лица». Поэтика города стала предметом исследования в работах Ю. Лотмана [2, 3], В. Топорова [4, 5], Абашева [1] и др. Система литературно-художественных категорий наиболее разработана в городских текстах Петербурга и Москвы [2, 4], Перми [1]. В глубоком изучении региональных сверхтекстов нуждаются Киев, Львов, Одесса.

Особый раздел геопоэтики, предметом которого является пространство города, можно назвать «урбопоэтикой». Урбопоэтика рассматривает сферу духовно-культурной реальности отдельного города как особый текст, требующий дешифровки. Уже городской пейзаж несет в себе модель двойного пространства, наложения антропогенного ландшафта на природный. Город может являть собой согласное единство этих пространств, органичную «вписанность» одного рельефа в другой; быть целостным, симбиотическим природно-культурным образованием. А может представлять собой насильственное совмещение естественно-природной плоскости с техногенным производным современной цивилизации и выглядеть кричаще эклектичным, раздражающим. В ментальное пространство такого города проникает конфликтующее начало, а культурная сфера материализует его в образах искусства, прежде всего литературы. Бытийная уравновешенность человека, встроенного в такой гео-антропогенный конструкт, напрямую зависит от его устойчивости/неустойчивости и порождает, в свою очередь, текстовые установки определенного типа. Их анализ можно считать одной из задач урбопоэтики. В круг проблем, обсуждаемых урбопоэтикой, должны входить также следующие задачи: изучение структуры пространства города-текста; соотнесение географических и исторических реалий с их художественным отражением/преображением в городском тексте, роль мифопоэтики как генерирующего источника текста города; лингвистические особенности и другие индивидуальные черты отдельных городских текстов.

### **Основные типы (модели) города-текста.**

Рассматривая город как целое, с позиции «извне», исследователи городской поэтики описали видовые черты некоторых городов-текстов в противопоставлении друг другу, сформировав таким образом ряд бинарных оппозиций. Так, топографически, по отношению к границе государства, города можно дифференцировать на центральные и экс-центричные. Ю. Лотман [2] рассматривает «эксцентричный» город Петербург как антитезу государству – с одной стороны, и антитезу природе, как созданный искусственно-авторитарным путем – с другой. Он

расположен «на краю» культурного пространства и на краю суши – на берегу моря, в устье реки. Вот почему здесь актуализируется оппозиция естественное/искусственное: город создан вопреки природе и находится в постоянной борьбе с ней. И интерпретация такого города становится двоякой: разум побеждает стихию? разум извращает естественный порядок? Эта двойственность порождает эсхатологические мифы, которым так богат Петербург – в них господствуют идеи обреченности и гибели, идеи конечного торжества стихий над разумом (мифологема *потопа* наиболее частотна для Петербурга). Эксцентричный город, порожденный конфликтом, и сам порождает бесчисленные культурно-семиотические конфликты. Противоположностью этому городу является город, который Лотман описывает как занимающий «концентрическое» положение в семиотическом пространстве. Такой город расположен внутри страны, как правило, на горах, и является *«посредником между землей и небом, вокруг него концентрируются мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он имеет начало, но не имеет конца – это «вечный город»»* [2]. «Концентрический город» не просто изоморфен государству, но и олицетворяет его, даже является государством в идеальном смысле. В том случае, когда город относится к окружающему миру как центральный храм к окружающему городу, он становится идеализированной моделью вселенной. Такому городу всегда приписывают центральное положение, он ощущается основой мироустроения, несет порядок. К семиотически «концентрическим» городам Ю. Лотман относит Москву, этим же условиям вполне удовлетворяет Киев.

Оппозиция городов-понятий Иерусалима и Вавилона рассмотрена В. Топоровым [5]. В древней ближневосточной традиции частотны тексты, в которых город метафорически представляется девой. Образ города, отождествляемого с женским персонажем, в мифологической ретроспективе восходит к более общему и архаичному образу Матери-Земли как женской ипостаси. Эта идея имеет два возможных полюса развития – город падший и развращенный, зависший над бездной, и город преобразенный и прославленный, спустившийся с неба. Образ первого из них – Вавилон, второго – Небесный Иерусалим. Крепость города, способность его сопротивляться захватчику сопоставляется с



целомудрием, нетронутостью – это варианты общей идеи прочности. Взятие города приравнивается к насилию, падению, потере чести. Насильственному овладению городом противопоставлена мифологема въезда в город божественного персонажа, выступающего как жених и спаситель. Так, город-дева может предстать как невеста в ожидании жениха (Небесный Иерусалим) и как блудница (Вавилон). Город, стоящий в центре земли, где проходит земная ось, был предуготовлен для встречи человека с богом (Вавилон – «Врата бога»), но не оправдал себя, извратил связывающиеся с ним возможности и был наказан за свои грехи – в апокалипсических видениях Вавилон представлен блудницей, гибнущей навсегда.

Образы Иерусалима и Вавилона в культурном наследии приобрели архетипический статус. «Новый Иерусалим» закрепился в части религиозных представлений за Москвой или Киевом [6], гибнущим Вавилоном часто именуют известные мегаполисы (ту же Москву).

Широко известный концепт «Града Божьего» и «Града Земного» Аврелия Августина не подразумевает определенное городское пространство, а только сообщество людей, живущих по Божеским или человеческим законам, так что в контексте городской поэтики рассматриваться не может.

Совокупность исторических фактов, их художественное осмысление, особенности организации пространства города (ландшафтные, архитектурные), элементы городского фольклора создают определенный образ города, который условно можно назвать его характером. Преобладающие черты его – стойкость, упрямство, агрессивность или мягкость, добродушие, уступчивость – позволяют говорить о преимущественно мужском или женском характере города. Г. Федотов [7] в паре Москва-Петербург оценивает «характер» Петербурга как мужской, «разумно-сознательный», «гордый», «насильственный», а Москвы – как «рождающей» жены и матери, «неистошимой в слезах». Подобную «гендерную» пару составляют южные «Одесса-мама» и «Ростов-папа». Восприятие города как матери имеет ветхозаветную традицию (город-мать, город-вдова [5]) и восходит, как отмечалось, к архаическим представлениям о Матери-Земле. Вот почему грамматический род названия не является определяющим в

восприятию города как «мужского» или «женского»: «Киев – мать городов русских».

Наиболее распространенной в литературном отражении можно считать оппозицию *столица-провинция*. Она не калькирует лотмановское разделение на эксцентричный и концентричный город, так как «внутренний» по топографии и изоморфный государству город может оказаться глубоко провинциальным, а топографически эксцентричный – столичным (что характерно для североевропейских государств). Независимо от национально-культурных традиций такое противопоставление присуще многим художественным текстам. Столичный или крупный город как средоточие цивилизованности и культуры, образования и науки, светской жизни, возможностей личностной реализации исключительно привлекателен для амбициозного провинциала – покорение персонажем столицы или мечта о таковом является привычным сюжетным приемом. Изменение географических контуров государства или смена власти в нем может вызвать перенесение столичного акцента с одного города на другой, что порождает рефлексивное смещение понятия города-центра в художественном восприятии. Иногда историческое перемещение столицы порождает возникновение пары городов, разделяющих функцию государственного администрирования и функцию носителя религиозно-духовного потенциала нации. В таком случае образуется противопоставление официально-столичного города, с чертами современного мегаполиса, и «сакрального» города, наделенного атрибутами древности и святости, притягательного для паломников и туристов. Таковы пары Токио-Киото, Пекин-Лхаса, Бангкок-Аютия.

Не менее частотной выглядит оппозиция *старого/молодого* города. Кроме «толщины» исторического и мифологического пластов, составляющих городской текст, это соотношение ярко реализуется в типах организации городского пространства. Для расшифровки «двойного» (природного и антропогенного) рельефа городского пространства важна его планировка, а застройка напрямую зависит от возраста города: чем старше город, тем характернее для него радиальная структура с центральной площадью и разбегающимися «лучами» непрямых улиц; чем моложе – тем вероятнее встретить строгую геометрическую

последовательность *street & avenue*. Для городов почтенного возраста характерно понятие «старого города» - части городского пространства, кумулирующей историческую, фольклорную, мифологическую составляющую городского текста. Такой район может оппонировать участкам поздней застройки, расщепляя городское пространство на разнородные по времени локусы.

Еще одну оппозицию городских текстов целесообразно выделить при сопоставлении городов, находящихся на периферии географического пространства государства, которые в силу исторических причин впитали в себя наследие разных этнокультурных систем, и городов монокультурной, сугубо национальной ментальности. Подобную оппозицию могут составить Львов и Полтава, Калининград (Кенигсберг) и Самара. И городское пространство, и население, и художественные рефлексии по отношению к фактам, в этом пространстве происходящим, будут заметно расходиться в полюсах такой оппозиции.

Оппозицию *город будущего/город прошлого* составляют неравноценные полюса: город прошлого как художественный образ соотносим с исторически достоверными признаками реального города, тогда как город будущего в художественном исполнении – чистая абстракция. Художественный мир, погруженный в определенные исторические координаты, моделирует элементы типичного для своей эпохи городского пространства, в котором можно встретить топоры, сохранившиеся до наших дней (крепости, соборы, мосты, башни), и потому легко воспроизводимые реципиентом текста. Город прошлого может приближаться к модели идеального, если это город из притчи, легенды, мифа. Таков в русской культурной традиции Китеж-град. Сокрывшийся от неприятеля в водах озера Светлояр, Китеж стал символом земного рая в русском культурном мышлении [8] и прочно утвердился в этой роли в ряде произведений искусства. Город будущего несет в своем пространстве элементы максимальной авторской субъективности. Такой город может претендовать на модель идеального города и воспроизводить концепт «града Божьего» или «города-сада», а может гротескно усиливать все негативные пропорции современного городского пространства и являть собой антропогенное чудовище, подавляющее личность горожанина.

## **Пространство города-текста.**

В условиях современной цивилизации город становится ее символом и принимает все негативные и позитивные черты, ей присущие. Пространственное восприятие, напротив, остается достаточно архаичным, и оперирует стандартными отношениями большого-малого, близкого-далекого, высокого-низкого. Для возрастающего городского населения пространство мегаполиса является естественной окружающей средой, и топоры скоростных магистралей, метро, небоскребов вытесняют топоры леса, озера, луга; ключевые жизненные события, судьбоносные пересечения, знаковые встречи как в реальности, так и в художественном пространстве не формально меняют координаты, а насыщаются иной символикой. Задачей урбопоэтики является исследование ментальной модели города, состоящей из многократно наслоенных на отдельные локусы городского пространства историко-культурных, мифологических, литературных реминисценций. Вся совокупность таких элементов пространства с приращенным каждому топосу дополнительным смыслом и составляют текстовую структуру города. В. Топоров [4] выделяет следующие коэффициенты, характеризующие пространство города:

- организованность/хаотичность – зависит от ширины и длины улиц, их тяготения к проспектам, упорядоченности расположения площадей и парков. Высокая организованность городского пространства характерна для городов быстрой застройки – современных городов, Петербурга; низкая – для городов с длительной историей, особенно приграничных, менявших статус принадлежности к государству или культуре.

- открытость/закрытость – коэффициент указывает на соотношение равнин и возвышенностей в ландшафте, наличие широкой реки или моря; количество проспектов и площадей.

- прерывность/непрерывность – зависит от пересеченности местности (в Киеве высокую прерывность обеспечивают холмы и водное разграничение на Право- и Левобережье, в Венеции или Петербурге - каналы и острова).

Масштабно структурированное пространство, которым является город, постепенно заменяет естественно-природное

окружение, в которое человек был погружен на протяжении ранних этапов развития цивилизации. Город имеет особые свойства, которые делают его принципиально новой, семиотически насыщенной средой человеческого обитания. Так, город аккумулирует материальные и духовные ценности цивилизации, там творится культура и история. Город противостоит внешним стихийным силам природы и пытается привнести внутреннюю гармонию в отношения человека и природы, он стремится превратиться в город-сад. Город защищает от врагов и открыт для друзей. Город расплзается по земле, но при этом, своими высотными строениями, устремлен вверх, в небо. Город продолжает «личное» пространство человека, соотносясь с понятиями «тело», «дом», «родина», это «большой дом» и «маленький мир». Сгущая и стягивая пространство, время, энергию и человеческие массы, город становится неким сакральным местом. В основе города – сеть топосов с наложенными на них символическими представлениями. Эти топосы окружают горожанина, и, как каждый элемент окружающей среды, играют непосредственную роль в его жизненных событиях и эмоциональных состояниях. Но город в художественном пространстве не всегда является лишь фоном или декорациями – часто он приобретает статус полноценного героя произведения. Он может персонифицироваться и вести «свою игру», в крайнем проявлении даже претендует на соавторство и самостоятельно генерирует героев произведения (Петербург в романе «Петербург» А. Белого). Пространство города неоднородно, в горизонтальной плоскости оно разделено на центр и окраины, по вертикальной оси – на высотные здания, шпили и лабиринты подземных коммуникаций или метрополитена. Центральная площадь города с храмом соотносится с мифологемой алтаря, места жертвоприношения [5], к ней стягиваются основные городские маршруты. Особый смысл несут и городские ворота; их открытость/закрытость символизирует доступность городского пространства для странника или завоевателя [5].

Рукотворные топосы органично включены в городское пространство, являются его семантическими узлами. Каждый из них несет особую смысловую «прибавку»: улица-тупик (есть выход – нет выхода); шпиль – подвал (вознесенность – униженность),

перекресток (возможность выбора); мост (соединение); башня (параллель мифологеме мирового дерева, связь между земным и небесным). Городские топосы по семантике можно разделить на несколько категорий: топосы встреч; уединенных размышлений; громких скандалов и разоблачений; топосы жилища.

### **Лингвистика городского текста.**

Самобытность городского текста часто определяет лексика, характерная для того или иного региона; ее можно разделить на несколько основных категорий:

- лексемы с локальной семантикой, указывающие на виды ландшафта: *степь, лес, река*; в этой категории лексемы, указывающие на определенный городской текст, достаточно редки: *террикон* – Донецк, *море* – Одесса;

- лексемы, характеризующие климатические условия того или иного города; среди них встречаются достаточно устойчивые сочетания: *белые ночи, туман, сырость* – Петербург;

- лексемы антропогенного рельефа как наиболее универсальные для каждого городского текста: *улица, площадь, тупик, парк*;

- урбанонимы: Крещатик, Владимирская горка, Дерибасовская, Молдаванка.

Особое значение в городском тексте играют собственно-именные топосы. Топоним в урбопоэтике – это точка зрения, обзора, некоторая высота, с которой становится обозримым ландшафт городского текста. Топонимы собирают и наращивают все возможные при определенном прочтении смыслы, делают текст объемнее и насыщеннее. Погружение художественного пространства в границы известного города «обязывает» автора сохранять основные особенности данного городского текста, его привычные координаты: в Петербургском тексте это каналы, туман и сырость, белые ночи; в Одесском – это море, юмор, специфическая лексика. С другой стороны, не называя конкретный топоним, автор добивается подчеркнутой универсальности описываемых событий, их обыденность, привычность, повторяемость в каждом подобном месте. Эпохи кризисов, социальных преобразований могут уничтожить прежнюю номинационную систему: от изменения названий месяцев до

переименования улиц и городов. В городском тексте каждый такой переворот порождает новую систему символов, которая полностью не заменяет предыдущую, а накладывается на нее, усложняя семантику городских топосов.

Топонимы, с одной стороны, конкретизируют текст, размечают и привязывают событийные узлы к определенным местам; с другой – являются носителями семантических комплексов уже произошедших и известных читателю фактов, отчего сами наполняются дополнительным смысловым содержанием. Примерами таких насыщенных урбанонимов являются одесская Дерибасовская, киевская Андреевская горка, московские Патриаршие пруды. Снабжая художественный текст четкой пространственной адресацией, автор добивается особого, доверительного контакта с читателем, значительно повышает реалистичность рассказанного, вовлекает читателя в творимое действие, делает его соучастником событий. Дополнительной семантической нагрузкой обладают авторские топонимы, характерные чаще для фантастической или приключенческой литературы: Старгород и Нью-Васюки (Ильф и Петров); Солнечный город (Н. Носов).

Особый раздел лингвистики городского текста составляют альтернативные номинации городов, прочно закрепившиеся в культурной традиции. «Расшифровка» парафрастических наименований составляет отдельную группу городских мифов. Так, концепция «Москва – третий Рим» в основе своей имеет автора – старца Филофея, – но идея оторвалась от своего родителя и на определенном этапе превратилась в общегосударственный миф о России как преемнице и преобразовательнице Рима первого и Рима второго (Константинополя), а, стало быть, и о ее мировой значимости, что послужило основой для и ныне живущего представления о мессианской роли России [6]. Устойчивость и широкую употребляемость таких номинаций дополнительно обеспечивает и фонетический аспект: *Северная Венеция* (Петербург) не только совмещает семантику обоих городов, расположенных на воде, но благодаря аллитерациям и ассонансам рождает особый звукоряд – *Северная Венеция*. Этим же условиям удовлетворяют следующие альтернативные топонимы: *Петербург* –

Северная Пальмира (n-p; e-e); М[<sup>^</sup>]сква бел[<sup>^</sup>]каменная (мака-акам); М[<sup>^</sup>]сква злат[<sup>^</sup>]глава[<sup>^</sup>] (а-а-а-а-а).

### **Мифопоэтика городского текста.**

Внутренней составляющей городского текста как целого является мифопоэтика. Именно эта его часть придает городу колорит, яркую индивидуальность и незабываемость. Мифопоэтика рождается с момента утраты непосредственной веры в события, изложенные в мифе, и превращении мифологических образов и сюжетов в явления эстетического порядка. Так и современное мифотворчество искусственно провоцируется, становится эстетической задачей, но при этом реставрируется и основной закон мышления символами, и специфика времени и пространства, и неразделенность субъекта и объекта. Одной из важных причин широкого мифотворчества в создании городского текста является охранительная функция мифа. Миф достраивает реальность в сознании человека, компенсируя земное несовершенство идеальными моделями, одной из которых является «град Божий». Мифомышление подразумевает «включенность» отдельного «я» в «Я» космическое, поэтому «достраивание» города до идеальной модели компенсирует индивиду недостаток цельности и собственного сознания, и органично вписывает его в совершенный «город-космос».

Городской фольклор, как правило, оперирует бессознательным коллективным воспроизведением стандартных мифологем – события рождения города или грядущего губительного катаклизма (наводнение-потоп, землетрясение, обрушение). Эсхатологические мифы характерны для современного коллективного сознания, они чаще не ограничены пределами городского пространства и принимают общепланетарный масштаб. Однако бытовое мифотворчество нередко предрекает локальную катастрофу: в Петербурге опасаются наводнения, в Киеве – распада Чернобыльского саркофага, в Донецке – обрушения городских строений в шахтные выработки. Авторское обращение к мифу может быть и сознательным (творческая мифологизация исторических событий, создание собственных мифологем из элементов городского пространства) и бессознательным



(воспроизведение вечных мифологических образов и сюжетов). Так, мифологема городского стража, восходящая к былинным богатырям, реализуется в городских памятниках – таков Богдан Хмельницкий в Киеве, Медный всадник в Петербурге. Их богатырское телосложение и горделивая посадка верхом может не соответствовать историческим реалиям, но вполне повторяет мифический образ Ильи Муромца. Авторы многочисленных «Лениных», украсивших каждый советский город, хоть и сняли вождя с коня, но оставили мощную атлетическую статью как дань архетипу героя и защитника. Утрата или искажение исторической достоверности стимулирует мифотворчество – пробелы и неточности во временной цепи событий и фактов приводят к коллективной и индивидуальной их реставрации в виде мифов. Так рождаются мифы-события, мифы-персонажи, литературные герои приобретают мифологический статус. Часто мифотворчество в городском тексте проходит ряд ступеней: истинный, коллективный миф из городского фольклора преобразуется автором в форму литературных образов. Далее происходит мифологизация самих художественных текстов, которые выступают к исходной мифологии уже как «вторая реальность», чем предельно опосредуется характер взаимодействия мифа и литературы.

## Выводы

Органичное сочетание трансформированного историзма, мифопэтики и рефлексивного авторского творчества рождает такой синкретичный продукт, как текст города. Урбопэтика – как раздел геопэтики, его изучающий – включает изучение художественных текстов, несущих в своем составе элементы городского пространства, анализ лексических особенностей, топонимику и мифотектонику текста города. Некоторые общетеоретические аспекты городской поэтики (географическое положение, генеративные и эсхатологические мифы, топонимика) рассмотрены достаточно полно в цитируемых выше работах; другие (анализ городских топосов, особенности лексики отдельных сверткестов, реставрация мифологем, характерных для того или иного городского пространства) требуют дальнейшего изучения. При значительном количестве работ, посвященных

Петербуржскому, Московскому сверхтекстам, заметно отсутствие глубокого анализа региональных текстов Крыма, Карпат, Киева, Львова. Таким образом, исследования в области урбопоэтики – актуальное литературоведческое направление, поскольку каждый городской текст, как цельное эстетическое явление, представляет собой часть общей национально-культурной геопанорамы.

### **Цитированная литература**

1. Абашеев В. В. Геопозитический взгляд на историю литературы Урала// Литература Урала: история и современность. - Екатеринбург, 2006.
2. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Ученые записки Тартуского государственного университета.644. Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. - Тарту, 1984.
3. Лотман Ю. М. Семиотика культуры// Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3т. - Т.1. - Таллинн, 1992.
4. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы»// Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. - М., 1995.
5. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Топоров В. Н. Исследования по структуре текста. – М.,1987.
6. Новичкова Т. А. Приближение к раю: утопии небесного царства в русском фольклоре// Русские утопии. Альманах "Канун". - СПб, 1995.
7. Федотов Г. П. Три столицы// Федотов Г. П. Судьба и грехи России. – СПб, 1991.
8. Пашенко М. «Китеж», или Русский «Парсифаль»: генезис символа // Вопросы литературы. – 2008. - №2.

### **Анотація**

У роботі окреслено основні напрямки дослідження поетики міста, або урбопоетікі. Культурний образ міста, створений насамперед літературою, отримав назву міського тексту; такі

тексти складають певні моделі, або типи. У статті описаний ряд таких типів, намічені підходи до дослідження простору міста, міської міфології та лінгвістики. Автором підкреслена актуальність проблеми дослідження міських текстів багатьох українських міст.

### **Summary**

This paper outlines main areas of city poetics' research or urban poetics. The cultural image of the city, generally created by literature, is known as the urban text. Such texts constitute a particular models or types. The article describes a number of these types and approaches to investigation of city space, urban mythology and linguistics. The author emphasizes the urgency of the problem of a plenty of Ukrainian cities' urban texts' investigation.

*Стаття надійшла до редакції 28.05.2013*  
*Стаття поступила в редакцію 28.05.2013*

УДК 82.-2.09

Казімірова К.В.

**МОДУС ТРАГІЧНОГО В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ  
ПЕРІОДУ РАНЬОГО МОДЕРНІЗМУ  
(на матеріалі драматичної творчості Лесі Українки).**

В українській літературі трагедія як жанр повною мірою нереалізована. Проте комічні жанри представлені широко. Варто згадати тільки пародійні твори народної сміхової культури, бурлеск і травестію І. Котляревського, майстрів гумору Л. Глібова, С. Руданського, Остапа Вишню, С. Олійника. На цих прізвищах список не закінчується. Також можна говорити про різні способи вираження комічного в творах українських письменників. Натомість найскладніший драматичний жанр – трагедія – протягом багатьох часів лишився мало розвиненим в українській літературі.

І це не випадково. Вибір художньої форми трагічного передбачає справжню літературну майстерність. В. І. Тюпа визначає модус трагічного як ситуацію надлишкової «свободи «я» у самому собі» відносно своєї ролі у світовому порядку. «Якщо межа особистого самовизначення виявляється ширше рольової межі присутності «я» у світі, це веде до злочину (переступання межі) і робить героя «неминуче винним» перед обличчям світового порядку. Трагічна вина, що контрастує з сатиричною виною самозванства, загострюється в особистості як невтолима жага залишитися самим собою» [1, с.271]. Отже, щоб перебувати у межах модусу трагічного, літературі потрібно знаходитися на високих рівнях естетичного мислення. Українська ж література довгий час була неспроможна на це, тому проблема відсутності трагедії як жанру не лише генологічна, а значно масштабніша.

Цей факт зовсім не означає, що спроб створити трагедію в українських письменників не було. Але всі ці спроби були не досить вдалим і в художньому плані, і читач по-справжньому не потребував трагізму, скоріш прагнув драми розважального характеру чи краще сприймав соціально-побутові твори.

Перша трагедія української літератури – «Володимир» Феофана Прокоповича, пізніше – «Сава Чалий» Миколи

Костомарова. Той самий мотив, але у руслі реалізму, в художній формі трагедії втілив Іван Карпенко-Карий у п'єсі «Сава Чалий». Проте відчувається, що високий стиль нашої літератури повною мірою ще не вироблений, а тому ці та інші твори не могли повністю реалізуватись у категорії трагічне. Як наслідок – модус трагічного звужувався до суспільно-побутових нещасть героїв, натомість онтологічна сутність трагічного, загальна природа проблеми фатуму залишалася неосягнутою.

Межа ХІХ-ХХ століть дає змогу для реалізації жанрового модусу трагедії. Нові, модерністичні тенденції, нова естетика з характерними для неї мотивами самотності, туги, обраності, конфлікту ідеалу й реальності, сприяють закріпленню модусу трагічного. Проблеми філософського та екзистенційного плану встають на перше місце.

Такою постаттю, що справді на високому рівні змогла досягнути та відобразити у своїй драматичній творчості новий досвід трагічного, стала Леся Українка, добре обізнана як із античною традицією трагедії, так і з новоевропейським розумінням трагічного. Саме на такому тлі автор витворив новий модус трагічного в українській літературі. Тому на прикладі драматичної творчості Лесі Українки проілюструємо розуміння трагічного в українській літературі початку ХХ ст.

У творчості Лесі Українки межі ХІХ–ХХ століть трагічне ще не репрезентоване повною мірою, тому про трагедійний жанр говорити не можна. У таких творах як «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах» дія не має принципового значення, тому можна говорити лише про зародок трагічного у формі драматичної поеми. У центрі уваги – розвиток характерів персонажів та обставини, у яких вони діють. Трагізм героїв виявляється у конфлікті між розумінням свого призначення і неможливістю реалізувати цей потенціал: Міріам – екзальтовано-бунтівлива, Елеазар – співець, Тірца – пророчиця. Обставини їхньої дії створюють враження драматичної невідповідності, якій залишається тільки розвиток до трагічної розв'язки. Проте, для справжньої трагедії тут ще бракує розвитку дії.

Твори, що є класичними драмами Лесі Українки і наближаються до трагедії, творяться в період 1907–1912 років («Кассандра», «У пущі», «Камінний господар», «Лісова пісня»).

Організація дії у драмах цього періоду наближує твори до жанрової форми трагедії. Так, «Кассандра» будується з низки сцен, кожна з яких розвиває й поглиблює враження безвиході та приреченості; з кожною сценою драматичної поеми відчуття страху збільшується, а бунт Кассандри виявляється безнадійним. Подібна архітектоніка характеризує драму «Камінний господар», у якій трагічна маска Дон-Жуана постає зворотною проекцією легковажного образу коханця. Шиллерівський трагічний мотив втрати високих вартостей є провідним у драмі «У пущі». Сам спосіб інтерпретації теми зближує тут Лесині твори з класичним модусом трагедії. Визначною в художньому плані тут стає дія, а не характери. Дія показує глибину трагічного.

Наприклад, у «Кассандрі» пізнання переходить в трагічний акт ствердження життя і ствердження людини. Дійство розгортається у трагедію і бунт, спровокований вираженням Кассандри своєї героїчної особистості, та призводить до кари за цей бунт. Але ствердження вищих моральних принципів, що репрезентує собою трагічна героїня, не зупиняється до останньої дії.

Ключові трагічні конфлікти Лесиних драм – між особистістю і вищими силами, волею й роком, порядком і хаосом. Проте, якщо в античних драматургів герой повністю підкорюється фатуму, то Лесині персонажі сильніші й активніші. В цьому випадку говоримо про більш послідовне наслідування традицій трагедії «шекспірівського» типу. Прикметною рисою таких трагедій Лесі Українки є те, що чим більшою силою гармонізувати життя володіють герої, тим драматичнішим є їх зіткнення з фатумом. У цьому потужний трагізм цих творів.

Проте, коли ми говоримо про трагедію, слід пам'ятати, що справжній її зміст у позитивному виправданні страждань героя, у стверженні вищої справедливості, у поверненні світу до відповідного стану. В цьому полягає «оптимістичний» характер трагічного. Основна визначальна і діалектична природа трагічного проявляється в його життєстверджуючій наснаженості. Сила трагічного, його справжній первинний зміст – в оптимізмі, що з нього народжується та його завершує. Справжня повноцінна трагедія засновується на змаганні людини з вищою волею і передбачає рівновеликість обох сторін: сили фатуму могутні, але й людина виявляє могутню волю та відчайдушно бунтує проти долі.

«Іх сила в карі, а моя – в змаганні» – говорить Кассандра. Тож це змагання, при всій невідворотності поразки героя, засвідчує торжество особистості, торжество та ствердження життя. Герої драм Лесі Українки лишаються героями в повному сенсі цього слова: Антей («Оргія») позбавляє життя себе і свою дружину, щоб не стати придворним співцем у ворога; Руфін та Прісцілла свідомо йдуть на загибель, не зраджуючи власних ідеалів; Кассандра, наділена даром пророцтва, свідомо йде на жертву, відмовляється вбити ворога, бо бачить в ньому перш за все людину, зрештою обирає мовчання та смерть, але не зраджує собі. Отже, людська воля не програє волі фатуму, вищим силам, а відважно змагається з нею і намагається перемогти себе і дорівнятися до себе, виконуючи ніцшеанську заповідь. «Особистість, яка прагне зреалізувати етичний закон усупереч загальноприйнятим поглядам, приречена на ситуацію відчуження, «моральну пустелю» («У пущі», «Кассандра», «Оргія»), а внутрішня й зовнішня еміграції стають лише наслідками такого відчуження («Три хвилини», «Камінний господар»))» [2, с. 13]. Витримати таке випробування, на думку Лесі Українки, спроможна тільки людина із сильним духом і відчуттям внутрішньої свободи. Адже тільки за цієї умови можна, за її словами, «дорівнятися до самого себе».

Людське життя для Лесі Українки – постійний героїчний супротив фатуму. Передусім, це стосується персонажів, які активно мислять і діють. Їхнє розуміння трагічного настає разом з пізнанням: життя постійно дає досвід змагання і досвід опору вищим силам. Яскраві приклади пізнання такого типу знаходимо в драмах «Камінний господар», «Кассандра», «Лісова пісня».

Саме така особливість трагічного характерна для Лесині «Лісової пісні». Через фатальні суперечності розвивається дія трагедії, проте в цьому творі яскраво проявляється життєстверджуючий характер трагічного. Трагічне проявляється не лише у розв'язці драми, воно відчутне протягом усієї дії та виникає з неї. Людське життя проходить у постійних трагічних протиріччях: кохання Мавки й Лукаша, смерть дядька Лева й втрата духовного й безпосереднього зв'язку з Лісом, марна спроба Мавки примирити два ворожі світи, дизгармонійні стосунки в родині Лукаша, масштабніший конфлікт між ідеальним, прекрасним та буденним, тощо. Проте, разом із трагічністю буття Леся Українка стверджує

оптимізм свідомого вибору, цей оптимізм стає можливим саме завдяки постійній ситуації трагічного протистояння та переживання. Як ми вже сказали, цей трагічний оптимізм є характерною і визначальною ознакою всього твору, а не лише фіналу чи окремих частин.

У «Лісовій пісні» відкривається сама суть трагічного, що проявляється в осмисленні життя як нерозв'язної суперечності. Ця суть трагічного полягає насамперед у тому, що людина за своєю природою не може змиритися з втратами та розчаруваннями, які неминуче буде переживати. З одного боку, людина прагне пізнання себе та світу, а це, в свою чергу, змушує шукати і знаходити різноманітні форми втілення свого прагнення. З іншого, зрозуміло, що на цьому шляху доводиться постійно розчаровуватись і щось втрачати. Саме в цьому і полягає основна недосконалість власної природи й людської істоти в цілому. Але, навіть знаючи це, люди ніколи не перестане прагнути пізнання та чуттєвої повноти життя, яка ціна за це не була б.

Наведений приклад розкриває суть фаустівської теми бунту. Можна сказати, що ця тема органічно притаманна драмам Лесі Українки. Найвиразніше така інтенція, справді, звучить у «Лісовій пісні». Цілком природне та вмотивоване прагнення Мавки і Лукаша творити себе, стверджувати власну ідентичність наштовхується на непереборні протиріччя та втрачає той сильний енергетичний потенціал, який закладено в ці творчі особистості.

Таким чином, найбільш продуктивною формою вираження трагічного в драматичній творчості Лесі Українки є неможливість поєднати ідеал з дійсністю, необхідність відмовитися від власної ідентичності, дружби чи кохання, що сприймається як зрада собі, а отже, призводить до загибелі. Чим більше герой намагається бути щасливим, втілити свої ідеали, чим більше здатен гармонізувати життя, тим ширше відкривається йому пізнання, що зрештою веде до болісних розчарувань і втрат. Проте, це не примушує Лесиних героїв зректися своєї ідентичності. Навпаки, оптимізмом свідомого вибору вони долають трагічні протиріччя, торжеством внутрішньої свободи стверджують непохитність своїх ідеалів, смертю стверджують життя.



### Цитована література

1. Поэтика: Словарь акт. терминов и понятий / Под ред. Н. Д. Тмарченко. — М., 2008.
2. Демська-Будзуляк Л. М. Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки («Академвидав») / Л. М. Демська-Будзуляк. — К., 2009.

### Аннотация

В статье анализируется творческий опыт Леси Украинки в жанре трагедии в контексте украинской литературной традиции и в эстетике модернизма.

Отмечается созвучность эстетических поисков Леси Украинки ключевым принципам античной трагедии и тенденциям раннего модернизма.

### Annotation

The article dwells upon Lesya Ukraïnka's creative experience in the genre of tragedy in the context of Ukrainian literary and in the aesthetics of modernism.

The consonance of Lesya Ukraïnka's aesthetical experiments to the principles of antique tragedy and to the tendencies of early modernism have been claimed.

*Стаття надійшла до редакції 28.04.2013*

*Стаття поступила в редакцію 28.04.2013*

УДК 82-312.1-021.3 "19"

Білокінь С.О.

## **ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ФІЛОСОФСЬКОГО ТА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО РОМАНУ**

Серед основних жанрових ознак філософського роману дослідники традиційно виділяють:

- 1) особливий предмет зображення;
- 2) сюжет;
- 3) категорії художнього часу і простору.

Одна з перших спроб визначення жанру філософської художньої літератури належить дослідниці Р. Співак, автору книги «Російська філософська лірика. Проблеми типології жанрів». Провідною ознакою філософської художньої літератури дослідниця вважає «особливий предмет зображення», визначаючи його як «інтерес до загальних субстанціальних основ буття» [1, с.6].

Філософський роман пов'язаний з реальністю вже ідеологічно переломленою в певну філософську систему поглядів. Письменник пропонує художнє зображення дійсності, побаченої крізь призму власних поглядів. Конструктивним моментом цього жанрового різновиду, що визначає структуру філософського роману в його різних історичних формах – французького Просвітництва, російської філософської прози кінця ХІХ століття, екзистенціалізму – є функція ідеї у творі. Ідея стає головною його героїнею: перипетії її становлення й зображення в художньому тексті визначають особливості сюжетної оповіді.

Логіка філософського роману – це не логіка життя, а логіка розуму, який філософствує, саме такий розум і є у творі вищою буттєвою інстанцією, вихідним моментом творення художнього світу. Л. Левіна слушно зазначає: «Якщо в багатьох жанрових різновидах роману, таких, наприклад, як сімейно-побутовий або соціально-психологічний, останньою інстанцією істини є саме життя, логіка його розвитку, то у філософському романі місце життя, яке несе в собі «свій вищий суд», посідає філософський розум, який намагається зруйнувати стару систему цінностей і

впровадити свою систему питань і відповідей, причин, цілей тощо» [2, с.5].

Висловлена дослідницею думка є, на наш погляд, досить продуктивною, як і загальна спрямованість аналізу на осмислення структурних змін, що відбуваються в романі при переході дискурсивної межі, яка розділяє літературу та філософію.

Філософський роман створив світ раціоналістичних персонажів, рух і розвиток яких має суто функціональний характер. При цьому, залежно від філософських поглядів автора, змінюється тип головного героя-ідеолога: Головний герой філософського роману постає як герой-ідеолог, носій певної філософської традиції.

«У філософській прозі визначальною є саме «настановча» позиція автора на перевірку тієї або іншої філософської проблеми, яка спричиняє посилення аналітичності художнього твору, його підвищену «ідеологізацію» та загострену тенденційність» [3, с.44] – слушно зазначає Н. Г. Полтавцева.

Філософський роман визначається високим ступенем концептуалізації оповіді. Сама необхідність формулювання філософських поглядів сприяє певній структуризації та раціоналізації в побудові художнього тексту: «Філософський роман будується на заздалегідь оформленій філософській ідеї. Вона і є той ланцюг, який об'єднує твір в єдине ціле... Оформлюючись у філософському романі, вона набуває плоти в герої, її випробування – це випробування героя. У філософському романі ідея постає як самостійна сила...» [4, с.12].

Таким чином, специфіку сюжету філософського роману визначає рух думки, основної, субстанціальної ідеї твору, а не об'єктивні події або вчинки героїв. При цьому рух ідеї може здійснюватися на будь-якому композиційному рівні твору.

Щодо філософської прози дослідник М. Скалон зазначає: «Філософська проза завжди двосюжетна; відтворена емпірика є «знак» якихось загальних, «буттєвих» закономірностей, які складають «другий» сюжет – сюжет думки, сюжет істини, що утверджується на наших очах» [5, с.5]. Таким чином. Особливістю філософського роману є його своєрідна двосюжетність.

Розглянемо специфічний художній час та простір як жанрові ознаки філософського роману. Як відомо, М. М. Бахтін наголошував на суттєвому жанровому значенні хронотопу: Можна

прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронопом...» [6, с.280].

У свою чергу Н. Л. Лейдерман запропонував побудувати «теоретичну модель жанру», в якій наявні «рівень жанрової домінанти» та «рівень носія жанру». Процес створення певної жанрової домінанти дослідник пояснює таким чином: «Між системами «способів наслідування» та жанровим змістом існує «вибіркова спорідненість». У творі вони утворюють жанрову домінанту, під впливом якої відбувається взаємокоординація та стабілізація конструктивних елементів форми твору» [7, с.15]. Носіями жанру в теорії Н. Л. Лейдермана постають «основні елементи жанрової форми, тобто ті художні зв'язки і образні «одиночки», що виконують у творі конструктивну, «світотворчу» роль» [7, с.24].

Показовим є той факт, що другим за значенням (першим є суб'єктна організація художнього світу) носієм жанру Н. Л. Лейдерман вважає «просторово-часову організацію, яка є власне конструкцією внутрішньотекстової сфери художнього світу» [7, с.25].

Щодо взаємозв'язку жанру та хронопому Н. Х. Копистянська стверджує: «Часопростір як поняття і як образ, як структурний та ідейно-філософський фактор є жанро- і системотворчим» [8, с.249].

Не існує спеціальних досліджень, присвячених категоріям художнього часу та простору у філософському романі. Проте, дослідник В. Агеносов принагідно робить кілька зауважень щодо співвідношення в філософському романі людини та часу. Так, він зазначає, що у творах цього жанрового різновиду наявне «прагнення митців різних епох, схильних до філософствування, знайти формулу, яка передає не стільки рух людини в часі, скільки зосередження часу в людині» [9, с.14].

Художній простір у філософській прозі, за спостереженням В. Агеносова, має здатність, «з одного боку, до безмежного розширення, з іншого – до локалізації» [9, с.16]. Однак у цих взаємовиключних тенденцій, на думку дослідника, спільна сутність: простір субстантивний, універсальний. Питання про те, що є місцем дії у філософському романі – цілий Всесвіт або лише його куточок – взагалі не є принциповим.

Тепер перейдемо до розгляду основних жанрових ознак найбільш спорідненого з філософським романом жанрового різновиду – роману інтелектуального. Цю спорідненість неодноразово помічали дослідники. Так, В.Бікульчус зазначає: «Ці два терміни відображають ніби два етапи розвитку філософського роману» [4, с. 9]. Пояснюючи свою думку, дослідник пише: «Термін «філософський роман» відображає класичний етап розвитку цієї жанрової модифікації (XVIII – XIXст.), а термін «інтелектуальний роман» втілює те розумове споглядання, ті розмірковування, якими заповнено філософський роман XX століття» [4, с. 9].

Дослідник цілком слушно, на нашу думку, зазначає, що різниця між філософським та інтелектуальним романом полягає в тому, що в першому «можна чітко виділити філософську ідею, яка проходить випробування в романі», а в другому – «місце різко виділеної ідеї посідають численні розмірковування» [4, с. 9].

Це твердження опосередковано підтверджує і дослідниця Н. Синицька, яка серед жанрових ознак інтелектуальної прози виділяє: «Концептуальність або концептуальну ідею – різноманітні філософські, наукові, міфологічні системи стають основою концепції світу, втіленої у творі... [10, с. 75].

Отже, можемо сказати, що перша жанрова ознака – «особливий предмет зображення» – є спільною як для філософського, так і інтелектуального роману. Єдиною різницею є те, що у випадку з філософським романом таким предметом є одна чітко виділена ідея, а в інтелектуальному – «місце різко виділеної ідеї посідають численні розмірковування».

Щодо другої жанрової ознаки – специфіки сюжету, то ми вважаємо, що двосюжетність властива не тільки філософському, але й інтелектуальному роману. Саме «двосюжетність» інтелектуального роману зумовлює, на нашу думку, специфічний підхід до аналізу часопросторової організації творів цього жанрового різновиду.

Характеризуючи часопростір інтелектуального роману, констатуємо, що саме в цьому жанровому різновиді яскраво виявляється взаємозалежність сюжету та хронотопу.

Інтелектуальний роман постає, передусім, як роман, в якому передається інтелектуальне дихання певної доби та актуалізуються значущі для певного часу інтелектуальні теорії та ідеї.

Як відомо, єдиний можливий шлях об'єктивації ідеї в художньому творі – це наявність певного суб'єкта висловлювання, який і має цю ідею презентувати. Такими суб'єктами висловлювання у творі можуть бути оповідач та герой. Беручи до уваги відому тезу М. М. Бахтіна: «Усі абстрактні елементи роману – філософські та соціальні узагальнення, ідеї... – тяжіють до хронотопу, через нього наповнюються плоттю та кров'ю» [6, с. 283], вважаємо за необхідне ввести термін «ідеаторний хронотоп» або хронотоп ідеї.

Ідеаторний хронотоп безпосередньо пов'язаний з авторськими інтенціями в тексті. Основні ідеї твору мають своє часопросторове вираження, вони розгортаються та унаочнюються автором за посередництвом оповідача або героя в кожному конкретному творі.

М. М. Бахтін зазначав: «Входження до сфери смислів реалізується тільки через браму хронотопу» [6, с.290]. Враховуючи цю тезу дослідника, можемо констатувати, що «ідеаторні хронотопи» найбільш наближені до сфери смислів літературного твору, оскільки вони відбивають часопростір мисленнєвої діяльності на рівнях героя та автора-оповідача.

Отже, можемо констатувати, що такі жанрові ознаки як зображення ідеї або групи ідей, двосюжетність та специфічна часопросторова організація є характерними як для філософського, так і для інтелектуального роману.

### **Цитована література**

1. Спивак Р. С. Русская философская лирика. Проблемы типологии жанров. / Р. С. Спивак. – Красноярск, 1985.
2. Левина Л. А. Жанровые особенности философской прозы: (на материале русской литературы XIX–XX веков): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. А. Левина. – М., 1990. – 19 с.
3. Полтавцева Н. Г. Целостный анализ произведений художественной прозы / Н. Г. Полтавцева // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в

- школьном и вузовском изучении литературы. – Донецк, 1977 – С. 43 – 44.
4. Бикульчюс В. В. Поэтика философского романа : учеб. пособие / В. В. Бикульчюс; М-во нар. образования ЛитССР. – Вильнюс, 1988. – 71 с.
  5. Скалон Н. Р. Вещь и слово: предметный мир в советской философской прозе / Н. Р. Скалон. – Алма-Ата, 1991.
  6. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М., 1986. – С. 121 – 291.
  7. Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра / Н. Лейдерман. – Свердловск, 1982.
  8. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Х. Копистянська. – Львів, 2005.
  9. Агеносов В. В. Советский философский роман / В. В. Агеносов. – М., 1989.
  10. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози / Н. Синицька // Слово і час. – 2003. – № 11. – С. 75 – 80.

### **Анотація**

Статья посвящена анализу жанровой специфики философского и интеллектуального романа. В процессе анализа выделены три основные жанровые особенности, которые характерны для обеих жанровых разновидностей.

### **Annotation**

The article is devoted to the analysis of genre specifics of the philosophical and intellectual novel. In the process of the analysis three main genre features which are characteristic for both genre versions are marked out.

*Стаття надійшла до редакції 30.09.2013*  
*Стаття постуила в редакцію 30.09.2013*

## **ФАБУЛЬНИЙ ПЛЮРАЛІЗМ ЯК МЕХАНІЗМ ВІДКРИТТЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ**

Аналіз літературного твору обов'язково передбачає здійснення аналітичної процедури розрізнення суб'єктивного наміру автора (авторського задуму) та об'єктивних наслідків втілення цього задуму. Як правило, таке розрізнення пов'язане зі значними труднощами, а в разі творів, подібних «Імені рози», ці труднощі набувають критичного характеру. Річ у тім, що у таких випадках дослідник має справу з текстом, породженим у перспективі ілюстрації теоретичної концепції – концепції відкритого твору. Отже, будь-який, навіть найдрібніший нюанс розповіді, позначений свідомим авторським наміром.

Іншими словами, тотальна авторська рефлексія на подію розповіді надзвичайно ускладнює виявлення й опис тих характеристик тексту, що могли б претендувати на статус об'єктивних закономірностей, вивчення яких і є, власне кажучи, завданням дослідника. Відмова від пошуку таких об'єктивних закономірностей перетворила б наукове дослідження в художньо-публіцистичний діалог двох емпіричних особистостей: автора і читача, кожен з них, безумовно, має право на власний погляд, проте результати такої полеміки зовсім не обов'язково мають загальний інтерес.

У нашій статті поставлено за мету визначити той естетичний горизонт, у межах якого можна було б говорити про об'єктивну динаміку оповіді в «Імені рози». Видається, що аналіз цієї динаміки передбачає введення базового концепту, по відношенню до якого ключові поняття-терміни самого У. Еко – не як письменника, а як семіолога – виявилися б ефектами саме рефлексії з приводу власної творчості: власне відкритий твір, зразковий (М) читач, відсутня структура. Оскільки маємо справу з науковою і художньою творчістю одного з найбільших учених нашого часу, зрозуміло, що висловлена гіпотеза не може претендувати на беззастережну



переконливість, але без такої гіпотези науковий аналіз роману просто неможливий.

Вирішення цього завдання значною мірою полегшене тим, що сам автор роману, в силу схильності не тільки до аналізу, а й до самоаналізу, супроводжував текст роману «Ім'я рози» ґрунтовним коментарем, «Нотатки на полях «Імені рози». Цей текст містить не тільки авторські оцінки твору, а й судження більш масштабного характеру. В якості відправного пункту власного аналізу наведемо образне визначення постмодернізму, запропоноване У. Еко в «Нотатки на полях «Імені рози»: «Постмодерна позиція нагадує мені положення людини, закоханої в дуже освічену жінку. Він розуміє, що не може сказати їй «люблю тебе безумно», бо розуміє, що вона розуміє (а вона розуміє, що він розуміє), що подібні фрази - прерогатива Ліала. Проте вихід є. Він повинен сказати: «За висловом Ліала - люблю тебе безумно». При цьому він уникає удаваною простоти і прямо показує їй, що не має можливості говорити по-простому, і тим не менше він доводить до її відома те, що збирався довести, – тобто те, що він любить її, але його любов живе в епоху втраченої простоти [1, с. 90]».

На нашу думку, ключовим моментом цього фрагмента роботи У. Еко є формулювання «втрачена простота». Вважаємо, що саме мотив втраченого піддається формалізації продуктивної для рішення нашого надзавдання: виявлення та опису базового естетичного концепту, що задає контексти формування сюжеттики та проблематики, в тому числі й роману «Ім'я рози».

Одним із центральних образів роману є образ бібліотеки. Навколо неї і безпосередньо в її межах відбуваються всі головні події. У її надрах сховано дорогоцінний трактат Аристотеля, пошуки й остаточна втрата якого задають динаміку сюжету. Очевидні символічні конотації цього місткого образу: бібліотека – це своєрідний мікрокосм, кожен рівень якого відсилає до іншого рівня, будучи одночасно і товмачем, і тим, що тлумачиться. Крім своєї безпосередньої функції просторового вмістилища, бібліотека, як якийсь семіотичний «вічний двигун», постійно відтворює ситуації, які вимагають тлумачення в символічному ключі. У такій ситуації в певний момент опиняється і сама бібліотека як така. У маленькій главі «Година третя третього дня» предметом роздумів Адсон стає саме бібліотека в її, так би мовити, відстороненому

вигляді: «Ось, сказав я собі, це і причина тієї німоти, того мороку, які нависають над бібліотекою, вона вмістилище знання, проте забезпечити це знання вона здатна тільки ціною заборони. Ніхто не повинен торкатися до збережених знань – навіть самі ченці. Знання не монета, якій анітрохи не шкідливі будь-які ходіння, навіть найбільш беззаконні; воно швидше нагадує найкоштовніше плаття, яке зношується і від носіння, і від показу. Хіба й сама по собі книга, хіба книжкові сторінки не стираються, а чорнило і золоті фарби не тьмяніють, якщо до них торкається багато сторонніх рук? [2, с. 224]». Адсон не може впоратися з цим радикальним парадоксом: «Який же вихід був можливий? Не читати книги взагалі й тільки зберігати їх? Чи справедливі мої міркування? Що сказав би на це вчитель? <...> Я відчував, що мої думки збиваються, мнуться <...> [2, с. 224-225]».

Відповідь на ці питання залишається за межами оповіді. Однак саме ця невирішеність видається нам особливо значущою з погляду прояснення природи відкритого твору, оскільки маємо справу з автором і теорії, і роману. Мабуть, саме такі питання і забезпечують ресурси інтерпретації творів, що тяжіють до відкритості. Позиція, на яку ніби виштовхують читача роздуми Адсона, остільки заслуговує спеціальної уваги, оскільки здійснення образу бібліотеки являє собою, по суті, здійснення події читання – найближчим чином, а в перспективі – й здійснення події вилучення сенсу. У цій ситуації читач опиняється на межі художнього світу, динаміка якого – в постмодерністському континуумі – і обумовлена такою спрямованістю до власних кордонів = меж.

На нашу думку, багатофабульні перипетії роману «Ім'я рози» являють собою інсценування події вилучення сенсу. Світ роману розгортається у всіх вимірах, слідуючи логіці тотальної Денотації. Ця обставина неодноразово наголошувалася дослідниками творчості У. Еко, однак, як видається, до сих пір у поле зору вчених потрапляли лише найбільш очевидні ситуації, пов'язані, перш за все, з ходом розслідування, до якого були залучені Вільгельм Баскервільський та його учень Адсон [3; 4]. Між тим, перипетії оволодіння прихованим смислом являють собою, вочевидь, архітектонічну домінуючу роману, що індукує сплески розповідної напруги на всіх рівнях романного дискурсу. Ми почнемо аналіз цієї домінуючої з одного з інтелектуальних «відступів» в «Імені рози».

Як відомо, в тематичному репертуарі роману одне з провідних місць відведене темі ересі. Безпосередній привід для розкриття цієї теми автор знаходить у зростаючому подиві Адсона. Поступово втягуючись у життя абатства і в коло проблем, якими жили ченці, він проявляє все більшу зацікавленість ерессю, явища, зовні йому добре знайомого.

Ересь не дає спокою молодому послушнику. Свою цікавість він сподівається задовольнити в бесіді з Сальватором. Але і, здавалося б, досвідчений Сальватор безсилий допомогти Адсону в головному: в тому, як відрізнити в цій масі справжніх праведників від хитромудрих спекулянтів. Отже, розмова із Сальватором мало чим допомагає Адсону. Підкреслимо, що головна проблема Адсона – це проблема розрізнення. З цим прикрим здивуванням: як відрізнити одну ересь від іншої, та й, зрештою, ересь від істинного вчення – Адсон звертається, нарешті, до свого вчителя. Як відомо, сам приїзд Вільгельма в абатство найближчою причиною мав його участь у богословському диспуті з питання, яке в черговий раз розкололо церковну спільноту – про ставлення Христа до майна. У розділі «Година дев'ята третього дня» Вільгельм проголошує розлогу вчену промову, пояснюючи молодому послушнику суть церковних розбіжностей як таких. Найцікавіший релігієзнавчий екскурс в історію та філософію ересі, зроблений високоєрудованим францисканцем, на перший погляд, нічим іншим, окрім такого екскурсу, і не є. Далі Вільгельм розвиває порівняння з прокаженими = відторгненими [2, с. 246].

Вільгельм пропонує універсальну «відмичку»: вся справа в боротьбі за владу. Немає ніякого вірного критерію, ніякого «пракоду», як сказав би сам У. Еко, тобто, жодного стійкого інтелектуального зразка, який слугував би критерієм розрізнення різних тлумачень божественної участі у світі.

Один із засадничих для теологічного фабульного плану моментів розповіді містить опис полеміки між прихильниками доктрини про бідність і Христа та його противниками. Погляди представлені Убертіном (від францисканців), вченим богословом із Парижа – від їх супротивників. Аргумент Убертіна зводиться до розрізнення володіння і користування. Дискусія святих отців виливається в бійку. Збентежений Адсон звертається до вчителя за роз'ясненнями: «А що, немає кращих аргументів, – запитав я у

вчителя в той час, як Альборса тягнувся до бороди єпископа Каффського, а інші його утримували, – щоб довести або спростувати бідність Христа?»

«Але ж її з рівним успіхом можна і довести, і спростувати, милий мій Адсон, – відповідав Вільгельм, – оскільки абсолютно неможливо встановити з текстів Євангелій, чи вважав Христос своєю власністю, і якщо вважав, то в якій мірі, ту туніку, яку носив на собі, а зносивши, ймовірно, викидав. [2, с.254-255]». Отже, і ця розбіжність породжена боротьбою за владу. Тільки якщо у випадку ересі йшлося про боротьбу між церковниками, то в цьому випадку порушені інтереси церковної та світської влади.

Боротьба за владу - одна з версій, що претендують на роз'яснення і того ланцюга смертей, який розплутує Вільгельм. Відколи Вільгельм і Адсон дізнаються, що «Згідно з традицією, бібліотекар потім стає абатом (...) Ченці бурчать, що ось уже півстоліття, як наше абатство втратило всі традиції. Тому п'ятдесят років назад, або навіть раніше (...) я не пам'ятаю (...) Алінард і боровся за бібліотекарське місце. Бібліотекарями тут завжди були італійці. Слава Богу, в нас на батьківщині здібних людей вистачає. А так бачиш, що виходить? (...) Бачиш? Малахію і Беренгара убили. Можливо, їх убили, щоб вони не стали абатами [2, с. 525]».

Тема влади знову звучить у міркуванні Абата про силу дорогоцінних каменів [2, с. 559]. У монологі Абата мотив влади прямо пов'язаний з мотивом інтерпретації: мотивом оволодіння сенсом. Так поступово зближуються мотиви боротьби за владу (як фабулічна архітема роману) і боротьби за сенс. Аналіз обставин цього зближення становить для нас головний інтерес.

В одному з останніх монологів Хорхе знову виявляємо вказівку на конкретний зв'язок між мотивом влади й мотивом інтерпретації (так ще можна позначити мотив оволодіння змістом). Хорхе настійно підкреслює безпідставність ересі Дольчина як такої, як чистої пропаганди насильства: [2, с. 590]. Для Хорхе важливий факт невітленості ересі в матеріальному носії – книзі. Саме існування книги становить для нього головну небезпеку: сам по собі сміх безсилий проти божественного порядку [2, с. 590].

Вважаємо, що саме ця «теза» Хорхе висловлює найкращим чином зміст його особистісного пафосу, який деякі дослідників звели до пафосу фундаментального консерватизму, а в деяких

випадках – і відвертого мракобісся. Між тим, важливо зазначити, що це міркування Хорхе починає з заперечення значущості насильства як такого, сліпої сили – оскільки вона приречена на загибель від самої себе. Вирішальним чинником, що становить небезпеку, на думку Хорхе, є переклад на народну мову і запис еретичного вчення. Зняття мовних бар'єрів скасовує і межу між простаками й пастирями, відповідно, руйнує і підґрунтя влади, а точніше – приховує джерело влади у книзі.

Книга – ключове слово у «програмі» Хорхе. У ній поєднуються влада і смисл. Володіння книгою передбачає її розуміння. А отже, її інорозуміння являє собою узурпацію влади. Повне оволодіння книгою передбачає її розуміння в єдиному правильному сенсі. І оскільки таке розуміння неможливо – Хорхе приховує книгу від зацікавлених ченців, тим самим забезпечуючи собі владу над нею.

Отже, на цьому етапі дослідження можна констатувати, що всі фабульні плани оповіді в романі «Ім'я рози» можуть бути зрозумілі, по-перше, як аспекти актуалізації фундаментального конфлікту, пов'язаного із споконвічною боротьбою за владу в усіх її проявах: «Не слід вважати, ніби спочатку з'являється ересь, а потім – простаки, які під неї потрапляють і за неї пропадають. Насправді первісним є життя цих простаків, а ересь – вторинна [2, с. 243]».

У центрі філософсько-детективної інтриги роману і перебуває питання про володіння книгою. Книга – єдиний предмет, володіння яким не може вважатися вичерпаним фактом незаперечної власності на неї. Володіння книгою має на увазі розуміння смислу її вмісту.

На цій підставі й висуваємо гіпотезу, згідно з якою оволодіння книгою – у символічній перспективі – ціннісно передує оволодінню владою, і оскільки глибинний конфлікт роману, по відношенню до якого інші конфлікти є проєкціями, пов'язаний із подією оволодіння сенсом книги. Інакше кажучи, подія оволодіння сенсом охоплює собою всі фабульні плани роману «Ім'я рози» як варіації цієї події. Найбільш методологічно значущим для нас при цьому є те, що фабульна домінанта роману збігається з домінантою його сприйняття. Маємо намір надалі обґрунтувати тезу про цей збіг як про специфічну характеристику відкритого твору в тому сенсі цього визначення, який вклав у нього У. Еко.

Отже, романна фабула будується не як боротьба ідей, аргументів, ідеологічних позицій, які вивіряються в суперечках і поступово прояснюються. Роман будується і набирає конфліктності – і зовнішньої, і внутрішньої – в зіставленні та протиставленні різних типів людської активності у взаємодії з матеріальним носієм смислу – книгою.

Між іншим, у такому ракурсі отримує, як нам здається, точну постановку і, відповідно, вирішення побічного, вочевидь, питання: чому Хорхе не знищив книгу, від перекладу якої очікував стільки бід? Виглядають пародійними дії Хорхе: Він нагромаджує купу трупів, влаштовує пожежу, жертвує, зрештою, власним життям, і все це тільки заради того, щоб перешкодити прочитанню другого тому Аристотелевої «Поетики». Чи не простіше було її відразу знищити або не привозити її сюди з Іспанії чи, принаймні, не берегти її після того, як нею зацікавилися ченці і, тим більше, Вільгельм? Але ж тоді не склалася б інтрига, а У. Еко потребував саме такої інтриги, тобто відвертої її «нетрадиційності». «Ім'я рози», як стверджує Д. Затонський, це не детектив, а пародія на нього, тому що «висаджує жанроутворюючу ідеологію, чим, слід зауважити, ставить під сумнів ідеологію як таку. І виходить, що сміх – принизливий, пародійний, іронічний – все-таки зброя [5, с. 291-292]». Беручи до уваги ту майстерність, з якою У. Еко вибудовує багатоповерхову інтригу свого роману, ми схильні засумніватися в тому, що пояснення такого важливого компонента фабули зводиться до досить банальної «пародійності». Справа, як видається, в тому, що знищення книги скасувало б і те специфічне положення по відношенню до вміщеного в ній смислу, в якому знаходиться Хорхе. Підкреслимо ще раз важливість мотиву фактичного володіння джерелом смислу, його носієм – книгою. Це фактичне володіння є граничною підставою будь-якої влади. Знищення книги скасувало б і ситуацію одноосібного володіння нею Хорхе: в цьому нам вбачається символічний, а зовсім не пародійний підтекст цього положення.

Обмежені об'ємом статті, ми зупинилися лише на кількох фабулах роману. Тим не менш, навіть такий коротенький огляд дає підстави вважати, що фабульний плюралізм роману, який реалізується на взаємопоглинанні один одним різних версій того, що відбувається, нейтралізує (робить неможливою) верифікацію

змісту роману на інтертекстуальну стійкість: будь-яка спроба інтерпретатора вийти за межі роману з метою встановлення інтертекстуальної паралелі блокується внутрішнім паралелізмом фабульних версій. У.Еко фактично долає постмодерністську тенденцію деавтономізації окремого твору шляхом включення його компонентів у безкінечну гру означуваних. Таким чином, фабульний плюралізм може вважатися одним з елементів відкритого твору.

### Цитована література

1. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. СПб., 2000. – С. 597–644.
2. Эко У. Им'я рози : роман / У. Эко ; пер. з італ., передм. та глосарій М. І. Прокопович. – Харків, 2006.
3. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. Затонский. – Харків; М., 2000.
4. Костюкович Е. А. Рец. на кн.: Умберто Эко. Имя розы / Е. А. Костюкович // Современная художественная литература за рубежом. – 1982. – № 5. – С. 40–47.
5. Сабадаш Ю. С. Гуманізм як феномен італійської культури : моногр. / Ю. С. Сабадаш. – К., 2008.

### Аннотация

Статья посвящена использованию нескольких фабульных планов как реализации объективного намерения автора открыть собственный художественный текст. В качестве материала для анализа выбран роман известного итальянского писателя У. Эко «Имя розы».

### Annotation

The article is devoted to the usage of a multiple plot as an author's intention to open his fiction text. We choose to analyse the novel of a famous Italian writer U. Eco "The name of the rose"

*Стаття надійшла до редакції 15.08.2013*  
*Стаття поступила в редакцію 15.08.2013*

**ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА  
ПЬЕСЫ Т.СТОППАРДА  
«EVERY GOOD BOY DESERVES FAVOUR»**

Пьеса Т. Стоппарда «Every Good Boy Deserves Favour» (в переводе О. Варшавер\* – «До-ре-ми-фа- соль-ля-си-Ты-свободы-попроси») стала одной из первых пьес автора, в которой в наиболее отчетливых формах проявился его интерес к проблеме защиты гражданских прав и свобод человека. Однако исследователи его творчества не проявляли к данной пьесе такого интенсивно научного интереса, как к другим работам автора. В рамках комплексного исследования всего творчества Стоппарда данную пьесу рассматривал Энтони Дженкинс в своей книге "Театр Тома Стоппарда" (1989) [1]. Джон Булл в своей статье «Стоппард и политика» (2001) [2] также вскользь касался данного произведения. Фредерик Франсен дал довольно подробный анализ данной пьесы в материалах доклада для американской политологической конференции (2003) [3], сконцентрировавшись естественным образом на политологическом аспекте. В силу самого содержания пьесы, она долгое время не могла быть исследована на постсоветском пространстве. Появившиеся в начале XX столетия стоппардоведческие работы В. В. Халипова (2001) [4], Л. Л. Мармазовой (2006) [5], В. Е. Беляевой (2007) [6] и Л. В. Бондаренко (2009) [7] не включили данную пьесу в поле своего исследования, что доказывает существующую необходимость в дальнейшей работе над поэтологическим анализом данной пьесы, что и является целью настоящей статьи.

Пьеса «До-ре-ми-фа- соль-ля-си-Ты-свободы-попроси» (далее в тексте «До-ре-ми...») написана в 1977 году. Поводами для написания послужили знакомство драматурга с известным дирижером Лондонского симфонического оркестра Андре Превиним, а также с советским диссидентом Виктором Файнбергом, выступившим в августе 1968 года против оккупации

---

\* Перевод данной пьесы на русский язык О. Варшавер вышел в 2012 году.



советскими войсками Чехословакии и ставшим жертвой карательной психиатрии\* СССР. Пьеса, изначально мыслившаяся как произведение для исполнения с симфоническим оркестром, приобрела политическую составляющую, что обусловило ее интердискурсивный характер.

Действие драмы разворачивается вокруг советского политического диссидента Александра Иванова, помещенного в психиатрическую лечебницу в одну палату с душевнобольным с аналогичным именем и фамилией, воображающим, что у него есть оркестр. Доктор этой же больницы пытается убедить психически больного Иванова в том, что у него нет оркестра, а здорового Александра в том, что у него есть все симптомы параноидальной шизофрении. В ответ на возражение Александра, что у него нет симптомов, а есть свое мнение, доктор констатирует: «Your opinions are your symptoms. Your disease is dissent»/ «Ваше мнение и есть Ваш симптом. Ваша болезнь – несогласие» (здесь и далее перевод наш. – Е. Г.) [8, с. 28]. В это же время сына Александра, несовершеннолетнего Сашу, пытаются обучить игре на треугольнике в школьном оркестре, а также основам геометрии. Саша не слушается, сопротивляется, и все время спрашивает о папе. Как существо, сознание которого еще не деформировано мифологизированной государственной идеологией, ребенок справедливо называет больницу тюрьмой и протестует против того, чтобы здорового человека содержали в лечебнице. При этом на сцене в полном составе присутствует настоящий симфонический оркестр с дирижером, исполняющий соответствующую музыку.

Сосуществование в пьесе музыкального и политического дискурсов конципируется уже на уровне заглавия произведения. В

---

\* По определению всемирной некоммерческой организации «Глобальная инициатива в психиатрии» (Global Initiative on Psychiatry), карательная психиатрия, или злоупотребление психиатрией в политических целях (Political Abuse of Psychiatry), – это злоупотребление психиатрическим диагнозом, лечением и содержанием в изоляции в целях ограничить фундаментальные права человека для определённых лиц или групп в обществе. Данная практика в большей степени присуща странам, управляемым тоталитарными режимами, однако демократические общества также не являются исключениями (см. подробнее: <http://www.gip-global.org/images/47/428.pdf>).

оригинале пьеса называется «Every Good Boy Deserves Favour», что, с одной стороны, буквально означает «Каждый хороший мальчик заслуживает поощрения». С другой стороны, это словосочетание является мнемоническим приемом для запоминания нот на нотном стане, знакомым любому англоязычному музыканту: начальная буква каждого слова в этой фразе – EGBDF – обозначает ноту, располагающуюся на линейке в скрипичном ключе. В русском языке у музыкантов тоже существует подобная фраза для запоминания расположения нот с первой по пятую линию нотного стана (с интервалом в терцию – ми - соль - си - ре - фа): «МИгрировала СОЛЬ на СИцилию РЕгистрировать ФАмилию». По такому же принципу мы запоминаем цветовой спектр с помощью фразы «Каждый охотник желает знать, где сидит фазан» (или: «Как однажды Жак-звонарь голубой стащил фонарь»). Фраза «Every Good Boy Deserves Favour» может иметь музыкальные коннотации не только для британца со специальным музыкальным образованием (ведь не изучающему музыку читателю или зрителю этот мнемонический прием вряд ли будет знаком), но и для обычного среднестатистического британца, так как в 1971 году английская рок группа Муди Блюз (the Moody Blues) выпустила альбом с одноименным названием, который занял лидирующую позицию в британских хит-парадах.

Социально-политический подтекст заглавия связан с подавлением и насилием, имманентно присущим любому тоталитарному обществу, образ которого создается в произведении и которому пытается противостоять главный герой пьесы диссидент Александр. «Every Good Boy Deserves Favour», как уже упоминалось, буквально означает «Каждый хороший мальчик заслуживает поощрения» и часто содержит элемент некоего вымогательства, подавления чьей либо воли. И в английском и в русском языках существует похожая фраза «There's a good boy», что означает «Вот хороший мальчик, вот умница» или «Будь хорошим мальчиком, будь умницей». В применении к ребенку обращение «хороший мальчик» не несет никакой уничижительной коннотации и служит средством предупреждения акта непослушания при помощи ласки, уговоров. Однако адресованная взрослому, фраза приобретает иное значение. Целью ее становится умаление достоинства собеседника, демонстрация превосходства над ним и

контроля ситуации. Она употребляется, чтобы шантажировать или вовлекать адресата во что-либо против его воли. В пьесе зловещий смысл этой фразы совершенно очевиден: главного героя Александра пытаются заставить отказаться от своих убеждений, суля ему освобождение и встречу с сыном. Первым об этом говорит душевнобольной Иванов. В ответ на отречение Александра от какой-либо связи с музыкой и музыкальной грамотой Иванов возражает: «Don't worry: crochets, minims, sharp, flat, every good boy deserves favour. You'll pick it up in no time»/ «Не волнуйтесь: закорючки, хвостики, дизы, бемоли, каждый хороший мальчик заслуживает поощрения – глазом моргнуть не успеете, как научитесь [8, с.10]. Понятно, что Иванов имеет ввиду уже упомянутый выше мнемонический прием, однако тот факт, что он пытается заставить Александра изучать музыку против его воли, намекает на положение Александра (как и любого человека) в тоталитарном обществе в целом. Соответственно, активизируются и отрицательные коннотации, заложенные в этой фразе. В следующий раз фраза звучит уже из уст доктора, который является одним из инструментов тоталитарного режима, упрятавшего Александра в психиатрическую лечебницу. В разговоре с Александром доктор берет скрипку (доктор играет на скрипке в местном оркестре) и наигрывает на ней основные ноты скрипичного ключа: ми, соль, си, ре, фа (иными словами – EGBDF). При этом он говорит о сыне Александра: «He's a good boy. He deserves a father»/ «Он хороший мальчик. Он заслуживает отца» [8, с.26]. Немного переиначивая фразу, получаем: «Каждый хороший мальчик заслуживает отца» – явный намёк на то, что мальчик на данном этапе лишён отцовского присутствия. Здесь вновь имеет место шантаж, но на этот раз подкрепленный манипуляцией с отцовскими чувствами. Таким образом, заглавие пьесы «Every Good Boy Deserves Favour» представляет собой случай двойного кодирования. Будучи музыкальным мнемоническим приемом и вполне логично предвосхищая появление симфонического оркестра на сцене, заглавие пьесы одновременно служит одним из способов актуализации социально-политической проблематики, связанной с насилием и несвободой, о которой пойдет речь в произведении.

Такое заглавие с двойным дном не только представляет отдельный поэтологический интерес, но и заключает в себе определенную сложность при переводе на другой язык. Вариант буквального перевода заглавия на русский язык «Каждый хороший мальчик заслуживает поощрения» отсекает музыкальную составляющую пьесы, заложенную автором. Аналогичный русскоязычный мнемонический прием «МИГрировала СОЛЬ на Сицилию РЕгистрировать ФАмилию»,\* по справедливому утверждению переводчицы Ольги Варшавер, не выявил бы социально-политический подтекста, заложенного автором в оригинальном названии. Вот почему О.Варшавер использует в переводе детскую незамысловатую считалочку «До-ре-ми-фа- соль-ля-си-Ты-свободы-попроси» [9], объединив, таким образом, в заглавии оба тематически-смысловых компонента, и максимально сохранив игру смыслов, заявленную автором.

Система персонажей пьесы Стоппарда также имеет свои особенности. Главные действующие лица пьесы так или иначе связаны с геометрической символикой – фигурой треугольника. Так, в пьесе *три* Александра Иванова: Александр – диссидент, Иванов – сумасшедший и Саша – сын Александра. Кроме того, актуализированы *три* места действия: тюремная камера, кабинет доктора и школьный класс. При этом некоторые персонажи, попеременно находясь то в одном, то в другом углу данного сценического треугольника, еще и балансируют на некоторых гранях, выступая в разных ролях. Доктор, например, в качестве хобби играет на скрипке в симфоническом оркестре и в этом сближается с сумасшедшим Ивановым, играющим в своем воображаемом оркестре на треугольнике. Саша-маленький, когда приходит в больницу к отцу, принимает Иванова за доктора, Александр же, впервые попав на прием к доктору, принимает его за пациента. Полковник КГБ в финале пьесы принимает Александра за сумасшедшего Иванова, а сумасшедшего Иванова – за

---

\* В 2011 году в Перьми английским режиссером Майклом Хантом была осуществлена русскоязычная постановка пьесы с названием «МИГрировала СОЛЬ на Сицилию РЕгистрировать ФАмилию» в переводе Сергея Островского (см. подробнее: <http://afisha.yandex.ru/prm/events/395512/> и <http://afisha.yandex.ru/prm/events/395512/tp://www.saltt.ru/node/6130>).

Александра. Таким образом, грани между различными персонажами, а также между сумасшествием и нормальностью несколько размываются. Доктор, уговаривая Александра признать «лечение» эффективным и поблагодарить за него государство, на какое-то время разрушает оппозицию доктор-пациент. Сумасшедший Иванов в разговоре с Александром о музыке переходит в агрессивное наступление, что, с одной стороны, производит комический эффект, а с другой, очень напоминает допрос обвиняемого, проводимый каким-либо представителем силовых структур – полковником КГБ, например. Сам полковник КГБ скрывает форму под белым халатом врача, исполняя, таким образом, сразу две роли. В результате персонажи становятся участниками нестабильной, подвижной структуры, где элементы постоянно смещаются, создавая новые конфигурации. Такова своеобразная модель абсурдного тоталитарного общества, где ни в чем нельзя быть уверенным, а смена социальных ролей может быть скорой и непредсказуемой: здоровый объявляется больным, больной выпускается на свободу, литератор переквалифицируется в плотника, а видный представитель власти объявляется врагом народа и приговаривается к расстрелу.

Говоря о персонажах данной пьесы, мы не упомянули еще об одной немаловажной детали. Пьеса имеет подзаголовок «A Play for Actors and Orchestra» / «Пьеса для актеров и оркестра», и если наличие актеров в драматическом произведении является фактом вполне обычным и закономерным, то оркестр как действующее лицо нуждается в специальном комментарии.

По ходу развития действия симфонический оркестр вместе с дирижером действительно находится на сцене в полном составе и исполняет в соответствующих местах свои, если можно так выразиться, музыкальные реплики. Образ оркестра имеет разветвленную семантику и присутствует в пьесе в трех ипостасях: а). как воображаемый оркестр душевнобольного Иванова, которым он лично управляет и звуки которого слышит; б). как реально существующий (в художественной действительности, разумеется) местный оркестр, в котором доктор психиатрической лечебницы играет на скрипке как аматор/любитель; и в). как метафора тоталитарного общества. Образ оркестра как метафоры тоталитарного общества по своей сути парадоксален. Ведь оркестр

– своего рода медиум, проводник между миром музыки, миром искусства и человеком. Искусство и, в частности, музыка рассматривается в современной философии как один из способов преодоления абсурдности существования, а также отчуждения между людьми, поэтому оркестр как непосредственный участник воссоздания музыкального произведения априори является чем-то положительным, не может таить в себе опасность или угрозу. Однако образ оркестра в пьесе Стоппарда неожиданно верно отразил суть тоталитарного общества. Оркестр – это огромный организм, стремящийся к слаженности и гармонии, которая достигается ценой подавления индивидуальности каждого участника. Оркестр играет по партитуре, в которой учтено всё: не только мелодическая основа, но высота и долгота звука, его тембр, темп исполнения и т.д. Метафорика оркестра проецируется на тоталитарную машину, в которой ноты трансформируются в винтики/инструменты и должны действовать так же слаженно, сообща. Некорректная работа или отказ одного «винтика» рушит всю систему подобно тому, как диссонирующий звук одного инструмента сводит на нет все усилия оркестра. Вот почему школьная учительница – важнейшее звено в формировании идеологически «правильного» общественного сознания – внушает Саше тезис: «I am a member of an orchestra and we must play together»/ «Я – член оркестра, и мы должны играть вместе/ действовать сообща» [8, с. 14]. «We have to act together»/ «Мы должны действовать сообща» [8, с. 25], – вторит учительнице доктор, увещающий непреклонного Александра признать себя сумасшедшим и поблагодарить государство за оказанное ему лечение. В буквальном же смысле слова диссонирующим инструментом в оркестре здесь зачастую становится музыкальный треугольник (англ. *triangle*) в руках маленького Саши и душевнобольного Иванова. С геометрической точки зрения треугольник – фигура угловатая, острая, неудобная, поэтому она вполне может конципировать протест и несогласие в силу своей природы. Пронзительное звучание треугольника, заглушающее целый оркестр, определяется в пьесе как «subversive», что означает «подрывной», «губительный» и даже «антиправительственный». Тут можно вспомнить и музыкальную семантику треугольника, звук которого воспринимался Гайдном и Бетховеном как

«янычарская» (то есть военная) музыка. Вызов, таким образом, заложен и в этом. Примечательно, что треугольник попадает в руки только к тем, кто не умеет играть на музыкальных инструментах (сам Стоппард, кстати, признаётся, что его знакомство с музыкальными инструментами ограничилось игрой на треугольнике в школьном оркестре), или душевнобольным, ибо только душевнобольной может стремиться помешать слаженной игре оркестра – намек на то, что любой несогласный с существующим строем – сумасшедший. Треугольник в руках у сумасшедшего Иванова, управляющего оркестром, может восприниматься и как знак неумелости, бездарности типичного руководителя, начальника: суровый и безжалостный по отношению к своему оркестру Иванов на самом деле не умеет играть – разве что извлекать звуки из треугольника. На уровне концептуальном диссонирующим элементом оркестра (или винтиком машины, вышедшем из строя) выступает политический диссидент Александр, который постоянно заявляет о своем нежелании иметь какое бы то ни было отношение к оркестру (читай: системе) и не играет ни на одном музыкальном инструменте. Его несовершеннолетний сын Саша также пытается противостоять оркестру/системе, отказываясь правильно вести партию треугольника в школьном оркестре и нарочно перевирая простейшие аксиомы геометрии на уроке математики. Таким образом, неожиданно полемизируя с традиционным представлением о музыкальном гармонизирующем начале, Стоппард метафорически преобразует симфонический оркестр в подобие всепоглощающей тоталитарной системы, которая жизнеспособна при условии согласованной работы каждого ее элемента.

Поэтологическое своеобразие пьесы Стоппарда «До-ре-ми...» позволяет говорить о ее принадлежности к особому жанровому типу, представляющему собой некий синтез абсурдистской и социальной драмы. Абсурдистский конфликт человека и мира трансформируется в данной пьесе в конфликт человека и общества, точнее, тоталитарного общества. И если в философии экзистенциализма абсурдность человеческого существования определяется осознанием смертности, то в данной пьесе Стоппарда абсурдность детерминирована не онтологическими причинами, а

социальными: она является следствием условий, созданных режимом тоталитарного государства. Любые усилия героев данной пьесы Стоппарда на пути преодоления абсурдности нивелируются государственной машиной, которая сопоставима с враждебной внешней средой, куда попадает герой абсурдистской драмы вообще.

Классицистический канон единства действия, времени и места в абсурдистской драме обычно разрушается вследствие принципиального отсутствия последних и замены их на «бездействие», «безвремяе» и «безместье». В данной же пьесе изображается конкретная историческая эпоха в конкретной стране, и действие пьесы также опирается на исторический фактаж. События разворачиваются в эпоху так называемой «карательной психиатрии» против инакомыслящих, применяемой в России (или в СССР, что, по всей видимости, становится взаимозаменяемыми понятиями в творческом сознании автора). Действие происходит в психиатрической лечебнице на улице Ленинградской, о чем в пьесе есть прямые упоминания. Слова персонажей вопреки традициям абсурдистской драмы не расходятся с делом. Голодовка Александра, приведшая к его переводу из лечебницы строгого режима в обычную психиатрическую лечебницу, также вполне согласуется с практикой того времени. Не разрушаются и причинно-следственные связи: протест и борьба Александра с государственной системой приводят его в тюрьму-больницу.

Традиционные герои абсурдистской драмы, как известно, обезличены, усреднены, одинаковы. Часто они представляют собой пару разных, но похожих друг на друга персонажей. Таковы Владимир и Эстрагон в «В ожидании Годо» С. Беккета, Бэн и Гас в «Лифте» Г. Пинтера, а также Роз и Гил в пьесе Т. Стоппарда в «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». В системе координат пьесы Стоппарда «До-ре-ми...» персонажи не походят на героев абсурдистской драмы. Они обладают памятью, целью существования, протестуют и борются за свою свободу. Их протест против агрессивной тоталитарной среды наделяется смыслом: совершенно очевидно, что в центре внимания их борьбы находятся права и свободы человека, соблюдение которых как раз и явилось бы преодолением абсурдности существования в тоталитарном обществе. И хотя в пьесе не два главных персонажа, а три, что, как



уже упоминалось, связано с семантикой треугольника, их всех зовут Александр Иванов, что в духе абсурдистской эстетики является приемом, обнажающим идею универсальности судьбы каждого человека как такового, а в данном случае – и судьбы человека в условиях абсурдной реальности тоталитарного государства.

Эстетика театра абсурда проявилась в пьесе на многих уровнях, а ведущим средством воплощения авторской концепции стал прием парадокса. Парадоксален сюжет пьесы, когда здорового человека удерживают в психиатрической лечебнице, парадоксален один из ведущих персонажей пьесы – оркестр, неожиданно явившийся метафорой тоталитарного общества с присущим ему насильственным началом. Парадоксален и финал произведения. Неожиданно появившийся в последней сцене, словно бог из машины – *deus ex machina* – полковник КГБ Розинский обращается к сумасшедшему Александру Иванову с вопросом о том, могут ли здоровых людей содержать в психиатрических лечебницах, а к диссиденту Александру Иванову – с вопросом, есть ли у него оркестр и слышит ли он какую-нибудь музыку. Перепутав пациентов и, соответственно, получив отрицательные (то есть «правильные») ответы на оба вопроса, полковник заключает, что с этими людьми все в порядке и их можно выпускать на свободу. Обескураживающий финал пьесы неоднозначен и открыт для множественных трактовок, в чем сказывается влияние эстетики постмодернизма, допускающей плюральность как один из базовых принципов организации мира. Фредерик Франсен, например, интерпретирует действия полковника как «профессиональную ошибку»: «*Rozinsky... commits a professional foul releasing Alexander*»/ «Розинский совершает профессиональную ошибку, выпуская Александра на свободу» [3, с.32]. Франсен тут же указывает на преднамеренность такой ошибки, поясняя что профессиональная ошибка – это «*intentional violation of the rules of the game, committed to prevent even greater damage to the team*»/ «намеренное нарушение правил игры, совершаемое, чтобы уберечь команду от еще больших потерь» [3, с.32]. Энтони Дженкинс полагает, что такая концовка высмеивает замешательство властей, не сумевших сломить бунтаря: «*The... dénouement ridicules the official's embarrassment*»/ «Развязка высмеивает замешательство

чиновников» [1, с.136]. Ошибка полковника состоит в том, что он перепутал пациентов, в результате чего политически неблагонадежный диссидент и настоящий душевнобольной оказались на свободе. Явилась ли эта ошибка результатом слепого случая или, как полагает Франсен, заблаговременно спланированной акции во избежание «неудобств», связанных с дальнейшим содержанием Александра в больнице, неясно. Однако совершенно очевидно, что такая развязка «путает все карты» и противоречит ожидаемому в результате постепенного нагнетания атмосферы трагическому финалу. В социальной драме герой обычно либо погибает, либо ломает систему. Здесь ничего подобного не происходит. Герой остается жить, но систему он также не побеждает, что снимает трагический пафос, которым проникнуто драматическое действие, и обесценивает жертвенность диссидента Александра во имя прав и свобод человека. Такая концовка абсурдна в своей основе и является своеобразной насмешкой над всеми чаяниями и устремлениями Александра. Его борьба не приносит никаких результатов: он оказывается на свободе по странным, непонятным причинам, обусловленным не его личными качествами и действиями, но абсурдной тоталитарной средой.

Таким образом, подводя итог данного поэтологического исследования, можно сделать следующие выводы.

Пьеса Т. Стоппарда «До-ре-ми-фа-оль-ля-си-Ты-свободы-попроси» носит интердискурсивный характер, так как основными ее составляющими становятся музыкальный и социально-политический элементы художественного языка.

Существование музыкального и политического дискурсов в пьесе уже на уровне заглавия представляет не только поэтологический интерес, но и составляет отдельную переводческую проблему.

Система персонажей пьесы, концептуально связанная с геометрической фигурой треугольника, благодаря свойствам взаимозамещаемости и текучести представляет собой нестабильную, подвижную структуру, которая, в свою очередь, является своеобразной моделью абсурдного тоталитарного общества с присущей ему непредсказуемостью.

Еще одним парадоксальным воплощением образа тоталитарного общества в пьесе выступает симфонический оркестр. Полемизируя с традиционным представлением о музыкальном гармонизирующем начале, Стоппард метафорически преобразует оркестр в подобие всепоглощающей тоталитарной системы, которая жизнеспособна при условии согласованной работы каждого ее элемента. Музыкальный инструмент треугольник, неоднократно появляющийся в пьесе, в таком оркестре-системе играет роль диссонирующего элемента и одновременно становится символом протеста, непокорности, воинственного вызова.

Относительно жанровых особенностей пьесы можно заключить, что они являют собой некий синтез абсурдистской и социальной драмы. По сути, социальный основной конфликт пьесы между человеком и тоталитарным обществом воплощается и разрешается традиционным для театра абсурда методами, основным из которых есть парадокс на сюжетном и образном уровнях. Парадоксальный финал пьесы отражает авторскую приверженность идеям постмодернизма и абсурдизма, оставляя читателю повод для множественных трактовок и конципируя экзистенциальную идею о безысходности и обреченности человеческого существования в условиях равнодушного и враждебного ему мира, который в данном случае приобретает очертания агрессивного тоталитарного общества.

Недостаточная изученность пьесы Стоппарда «До-ре-ми-фа- соль-ля-си-Ты-свободы-попроси» открывает перспективу ее комплексного исследования в контексте всего творчества драматурга.

### Цитированная литература

1. Jenkins A. Ethics and Manners / Anthony Jenkins // The Theatre of Tom Stoppard. Second Edition. – Cambridge, 1989. – P. 125 – 153.
2. Bull J. Tom Stoppard and Politics / John Bull // The Cambridge Companion to Tom Stoppard / [edited by Katherine E. Kelly]. – Cambridge, 2001. – P. 136 – 153.
3. Fransen Fr. Individual versus the State: The Childish Politics of Tom Stoppard's Every Good Boy Deserves Favour and Professional Foul with Passing References to Flow-Control Devices and Water

- Conservation Regulation [Electronic Resource]: (The Papers of the American Political Science Association Conference of 2003). – Mode of access: URL: [http://citation.allacademic.com/meta/p\\_mla\\_apa\\_research\\_citation/0/6/2/5/7/pages62579/p62579-2.php](http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/0/6/2/5/7/pages62579/p62579-2.php)
4. Халипов В. В. Миноритарный театр Тома Стоппарда / В. В. Халипов. – Минск, 2001.
  5. Мармазова Л. Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Л. Л. Мармазова. – Дніпропетровськ, 2006.
  6. Беляева В. Е. Принципы поэтики драматургии Тома Стоппарда: автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература народов Европы и Америки)» / В. Е. Беляева. – М., 2007.
  7. Бондаренко Л. В. Інтелектуальна драма Тома Стоппарда у культурно-історичному та літературному контексті: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Л. В. Бондаренко. – Сімферополь, 2009.
  8. Stoppard T. Every Good Boy Deserves Favour / Tom Stoppard // Tom Stoppard. Every Good Boy Deserves Favour and Professional Foul. – London, 2009. – P. 1 – 38.
  9. Стоппард Т. До-ре-ми-фа-оль-ля-си-Ты-свободы-попроси [Электронный ресурс] / Том Стоппард; пер. с англ. О. Варшавер // Иностранная литература. – 2012. – №12. – Режим доступа: URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2012/12/s12.html>

### **Анотація**

В статті розглядаються особливості художнього світу п'єси Т. Стоппарда «Every Good Boy Deserves Favour». Аналізується назва п'єси, система персонажів, в тому числі, оркестр як її важлива складова та жанрові особливості твору. Доводиться, що соціально-політична тематика і проблематика актуалізуються за допомогою

музичної метафорики та традиційних прийомів абсурдистської драми, серед яких важливе місце посідає парадокс.

### **Summary**

The article deals with the peculiarities of the fictional world of Tom Stoppard's play "Every Good Boy Deserves Favour". The title of the play, the system of characters, including orchestra as its essential part, and genre peculiarities of the play are analyzed. It is proved that the sociopolitical subjects and problems are revealed with the help of music metaphors and traditional devices of absurd drama, among which an important role is played by the paradox.

*Стаття надійшла до редакції 17.10.2013*

*Статья поступила в редакцию 17.10.2013*

УДК 82:398.1

Белинская Е.В.

## **ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ СВАДЕБНОЙ ОБРЯДОВОСТИ В РОМАНЕ-ЭПОПЕЕ М.А.ШОЛОХОВА «ТИХИЙ ДОН»**

Обряды и ритуалы являются одной из важнейших составляющих поэтического пространства романа М. А. Шолохова «Тихий Дон». В нем, главным образом, отображаются основные обряды, которые организуют полный жизненный цикл (родильно-крестильный, свадебный, похоронно-поминальный).

Мы остановимся на свадебном обряде как центральном в системе семейного цикла, рассмотрим теоретический аспект изучения данной проблемы.

Диффузность романного мира и мира казачьей народной жизни настолько очевидна, что даже в трансформированном виде обряды и ритуалы, представленные в сюжетной канве, вполне логичны и узнаваемы, выполняют свои основные социальные функции, а также участвуют в сохранении всего комплекса примет, суеверий и заговорной традиции, их сопровождающих. В романе Шолохова свадьба – доминантное жизненное событие, которое выписано в начале жизненного пути героев с сохранением основных ритуальных действий (сватовства, венчания, поезжанья и свадебного пира).

Тем не менее в общеславянском фольклоре, на почве которого возникает свадебный обряд верховых казаков, а затем и свадьба в романе, исследуемый обряд назвать доминантным не всегда можно. Это происходит из-за включения в его состав элементов погребальной обрядовости, что превращает свадьбу в определенный этап на пути к смерти. То есть завершающая, аккумулирующая функция погребального обряда подчиняет свадьбу своей логике. Смерть присутствует здесь в ряде примет и суеверий, в образе свадебного колдуна или ведьмы и т.д.

В контексте романной свадьбы будет уместен следующий взгляд на обряд и ритуал: обряд необходимо рассматривать как традиционное действие с определенным составом участников и

характерное для народа на разных этапах жизни. Оформляется оно за счет обязательных жестово-мимических движений, включенных в обрядовое пространство и завершающих его (например, «перемигивание» торгующихся и свахи на свадьбе, и следующий за этим стук по столу, символизирующий дальнейший торг за невесту). Такой набор действий мы будем называть ритуалом или ритуальным актом. Ритуальный акт представляет собой магически оформленное действие, которое включает в себя набор кодов (вербальный, акциональный, персонажный) и ряд характеристик (главным образом, темпоральных и локативных).

Оформляя и тем самым завершая обряд, ритуальный акт разворачивается в том же времени и в том же пространстве, поэтому часто обряд и ритуал воспринимают как тождественные понятия, из-за чего в конечном итоге происходит их подмена. Нужно четко понимать, что ни обряд, ни ритуал не являются настолько автономными, чтобы существовать друг без друга. Обряд не будет завершённым без комплекса специальных действий (это и движение участников во время обряда, и размещение их в пространстве), так и ритуал, производимый вне обрядового пространства, не будет иметь смысла.

Общеславянская свадьба, по сути, представляет собой обряд, состоящий из набора обрядовых действий, ритуально оформленных и семантически обусловленных.

В целом, обряд и ритуал совмещаются. Фольклорные произведения включены в обрядово-ритуальный контекст, каждое действие которого символично (здесь уместно привести в качестве примера свадебные песни, ритуальные обереги в виде пшена, новых иголок и винного хмеля, предназначенные для молодых и др.).

Базисом романной свадьбы (и других обрядов, представленных в романе) является верхнедонская свадебная обрядовость, берущая свое начало в общеславянской культурной традиции, поэтому в теоретический аспект исследования входит также рассмотрение общеславянской свадьбы. Таким образом, общеславянская свадьба как сложная многоуровневая система сочетает в себе наряду с фольклорными мотивами и образами (наименованием молодых лебедушкой и соколом, князюшкой и княгинюшкой, завоеванием молодой, как крепости и др.) предметы-апотропеи (новые иголки

от сглаза, рыбацьи сети от порчи и т.д.), особый языковой строй, систему персонажей, а также разворачивается в своем индивидуальном измерении. Данному измерению присущи определенные локальные, топонимические и темпоральные признаки, выделяющие его из системы других обрядов.

В каждом локальном варианте свадьба включена в контекст мировоззрения данного славянского народа, в его понимание брака как такового. Это приводит к тому, что в разных этнических вариантах (у русских, украинцев, сербов, лужичан и т.д.) свадебный обряд вбирает в себя ряд примет и суеверий, охранительных действий, а также песенное творчество.

Но, несмотря на такую обширную вариативность, общеславянская свадьба сохраняет в своей структуре несколько универсалий, на которых и выстраивается весь обряд. Такими универсалиями являются топос дома как жилого пространства, в котором разворачиваются основные жизненные события, в том числе и свадьба; топос церкви, так как венчание было духовной составляющей всего обряда; и темпоральные характеристики (приуроченность свадеб к определенным календарным праздникам, ожидание ответа в течение недели, свадебный пир в течение трех дней и др.).

В общеславянской фольклорной традиции пространство свадебного обряда мифологизировано, четко разделено оппозицией свое-чужое, где «свое» – пространство дома невесты, а «чужое» – пространство дома жениха. Путь из своего пространства в чужое, который совершает невеста, – обрядовый путь с границей в виде леса, поля, реки, дороги. Другими словами, пространство общеславянской свадьбы – это мифологизированное пространство, которое выстраивается как по горизонтали, так и по вертикали. Горизонтально, таким образом, расположены вышеупомянутые лес, поле, река, дорога, а вертикально – церковь и свадебное деревце. Дорогу принято рассматривать как переход из одного социального статуса в другой, к новым семейным отношениям. Дорога имеет замкнутую траекторию, связанную с домом жениха.

Свадебный обряд, как особый жизненный этап, представлен в романе в контексте перехода от одной стадии жизни к другой. Смена ритуальных актов, организующих обряд (а, следовательно, переход от одного обряда к другому), продиктована цикличностью



человеческой жизни, сменой разных ее этапов, включая и промежуточные (сватовство, ритуальное оплакивание покойника в течение трех дней и т.д).

Описанные в романе ритуалы особым образом организуют и сам обряд, выполняя различные функции (магические, охранительные и др.) на разных этапах его проведения: ритуальное воровство в момент сватовства: «— Теперича самое светок лазоревый, что ж держать, — аль мало перестарков в девках кулюкают? — выступила Василиса, ерзяя по табурету (ее колол украденный в сенцах и сунутый под кофту веник: по приметам, сваты, укравшие у невесты веник, не получают отказа)» [1, с.80]; стук ложками и колотушками по столу для отогнания нечистой силы в момент выкупа: «Сваха мигнула Маришке, та по столу скалкой...» [1, с.103]; высыпание пшена за голень сапога жениха, как оберег от порчи и сглаза: «Когда выходили из-за стола, кто-то, дыша взваром и сытой окисью пшеничного хлеба, нагнулся над ним, всыпал за голенище сапога горсть пшена: для того, чтобы не сделалось чего с женихом с дурного глаза» [1, с.104]; осыпание молодых винным хмелем и пшеницей в знак дальнейшей богатой жизни: «Григорий с Натальей подошли под благословенье, засыпанные винным хмелем и зернами пшеницы» [1, с.105].

Свадьба, разворачиваясь в пространстве романа Шолохова, создает свое собственное, индивидуальное пространство. Другими словами, перед нами верхнедонская свадебная традиция, которая базируется на общеславянской основе, то есть, можно утверждать, что она равноценна общеславянской свадьбе в ряде характеристик (пространственно-временных, атрибутивных и т.д.). В романе же свадьба переосмыслиется, допуская в себя только наиболее значимые, даже знаковые, обрядовые действия. В этом новом пространстве прослеживается соподчинение элементов самой свадьбы, а также героев, речевых формул и атрибутики, для данного действия характерных. Так, например, основными героями поезжанья и выкупа выступают дружка и свашка, а также младшие дети в семье; характерными атрибутами становятся кладка невесты, вывязанные невестой пуховый шарф и рукавицы в подарок жениху, мелкие деньги для выкупа, венчальные свечи; громышки и ленты, которыми украшены лошади; обрядовый хлеб; связанные ложки молодых, винный хмель и пшеница, которыми

осыпают молодых и др. А среди речевых формул выделяется традиционное свадебное «Горько!».

В романе перед нами уже в трансформированном виде представлен свадебный обряд, лишенный большей части своих обрядовых действий, но сохраняющий в себе сакральные элементы и строгость проведения оставшихся частей.

В целом отметим, что в данной работе мы попытались наметить теоретическую основу для исследования обрядово-ритуальной системы романа Шолохова «Тихий Дон», на конкретном примере (свадебном обряде), показали, по какому пути это исследование должно проходить.

### **Цитированная литература**

1. Шолохов М. А. Тихий Дон: Роман в 4-х книгах / Михаил Александрович Шолохов. – Кн. 1-2. – М., 1980.

### **Анотація**

У статті розглядається теоретичний аспект вивчення системи обрядів, які знайшли відображення у романному просторі. Вказані принципи роботи з фольклорними текстами, що засвоєні епічною традицією.

### **Annotation**

The article discusses the theoretical aspect of the study of rituals, which are reflected in the space of the novel. The shown how to work with folklore texts, which mastered the epic tradition.

*Стаття надійшла до редакції 26.07.2013  
Статья поступила в редакцию 26.07.2013*

УДК 82.09

Панчехина М.Н.

## «ЧУДО» И «ПРИЧУДЛИВОЕ» В ПОЭТИКЕ МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

«Чудесная реальность» (*«lo real maravilloso»*) – одно из центральных понятий поэтики магического реализма, обозначенное впервые в предисловии к повести «Царство земное» (1949) Алехо Карпентьера. Говоря о реальности Латинской Америки, Карпентьер затрагивает феномен чуда: он осмысливается писателем в связи с магическим мировидением жителей континента, актуальностью обрядово-ритуальных форм и различных культов. «Если в Западной Европе танцевальный фольклор, например, утратил начисто характер магии либо священнодействия, то в Латинской Америке едва ли найдутся массовые пляски, не заключающие в себе глубокого обрядового смысла, к которому подводит сложный процесс приобщения и посвящения» [1, с. 52], – подчёркивает писатель в предисловии.

«Чудесная реальность» хотя и определяется как конкретное географическое пространство, всё же имеет отчётливую культурно-историческую ауру: *«lo real maravilloso»* формируется как осколок мифа, обособившийся фрагмент мифологического мировосприятия, где чудо обозначает, по-видимому, приобщение онтологической тайны, сам процесс приближения к ней. «Ясно, – пишет А. Ф. Лосев, – что в чуде мы имеем дело, прежде всего, с совпадением или, по крайней мере, с взаимоотношением и столкновением двух каких-то разных планов действительности» [2, с. 180]. Согласно А. Ф. Лосеву, результатом диалектического сообщения между двумя планами действительности будет появление вещей из материи, их буквальное воплощение и визуализация. Актуальность зрительной доминанты раскрывается в исторической перспективе: так, этимология слова «чудо» (*лат. miraculum, фр. miracle, генетический корень mir-; ср. с англ.: mirror – зеркало*) связана с увиденным преображением мира. В литературе существует особый жанр – миракль, который связан с религиозным средневековым театром и рассматривается как составляющая

мистерии. Со временем этот жанр редуцируется; традиционно его влияние обнаруживают в символистской драме XIX–XX веков (см., например, «Чудо святого Антония» М. Метерлинка).

Зарождаясь как творческий метод в изобразительном искусстве, и лишь впоследствии проявляя себя в литературе, магический реализм актуализирует миракль в связи с общностью их визуального типа образности. В качестве иллюстративного примера следует привести трилогию современного югославского писателя Славко Яневского, которая носит название «Миракли». Жанр средневековой литературы осваивается в произведениях магического реализма как прозаическая разработка сюжетов о чудесах, совершаемых людьми, при этом святость – скорее аллюзия, чем неперенный атрибут: так, в романе Маркеса «Сто лет одиночества» вознесение Ремедиос Прекрасной напоминает «чудо Богородицы». Но чудо вознесения героини носит отнюдь не характер знамения: это возврат к исконной семантике, то есть *зрелище*, в которое вовлекается толпа женщин, снимающих вместе с Ремедиос Прекрасной простыни с бельевых верёвок в саду. В данном эпизоде присутствует демонстрация магического мировидения, согласно которому *miraculum* – это действие, хотя и «нарушающее привычный ход вещей, но вполне посястороннее, оно может произвольно вызываться < > при помощи магической техники» [3, с. 498]. Характерно, что женщины удивляются не тому, что на их глазах произошло с Ремедиос, а сокрушаются по поводу улетевших с героиней простыней. Здесь *miraculum* не воспринимается как откровение бога или высших сил, оно осуществляется в исходном семантическом поле «достойное, чтобы на него смотрели»: «Верящего в чудо, – пишет А. Ф. Лосев, – ничем опровергнуть нельзя. Даже слово «вера» тут не подходит. Он *видит* и *знает* чудо» [2, с. 187].

Разумеется, магические реалисты не были первыми из тех, кто обратился к этому феномену в контексте формирования художественной онтологии словесно-образного произведения. Кроме обозначенного жанра средневековой литературы, чудо и «*lo real maravilloso*» в целом со-противопоставлены важнейшим методам и стилям мирового литературного процесса.

В программном предисловии Алехо Карпентьер различает чудо как преобразование мира (магический реализм) и фокус

(«механическое чудо», основывается на совокупности художественных приёмов сюрреализма), адресуя представителям сюрреализма фразу из их же ранних манифестов: «*Vous, qui ne voyez pas, pensez a ceux qui voient*» (фр.: «Вы, незрячие, подумайте о тех, кто наделён зрением») [1, с. 51]. Если здесь очевидным оказывается пафос утверждения творческой самобытности и уникальности того метода, теоретиком которого Карпентьер является, то впоследствии для латиноамериканского писателя особое значение приобретает проблема соотносённости концепции «чудесной реальности» с существующей культурной и литературной традицией.

«Барочность и чудесная реальность» – название лекции Алехо Карпентьера, проходившей в 1975 году в Центральном университете Каракаса. Прочитанная в конце жизненного и творческого пути, за пять лет до смерти автора, она лишена прямой манифестации и направлена скорее на включение в широкий контекст особого образа пространства, специфика художественной онтологии, – того, что подразумевается под понятием «*lo real maravilloso*» в поэтике магического реализма. В лекции Карпентьер говорит о барочности латиноамериканского искусства, о том, что барочность возникает из необходимости давать имена вещам. При этом барокко назван основополагающим стилем современного Карпентьеру латиноамериканского романа. Приметы указанного стиля интерпретируются как предпосылки концепции «чудесной реальности»; это, вероятно, связано с тем, что Карпентьер актуализирует одно из значений слова «*barocco*»: «странный», «причудливый».

Как известно, барокко ярко заявило о себе в градостроительстве: архитектура города наглядно воплощала в себе новый стиль в искусстве, а эффект оптической иллюзии как излюбленный приём барокко становится способом изображения и освоения пространственности. Отметим также традиционное оформление интерьера при помощи отражающих поверхностей (ср. с этимологией чуда): исследователь Л. В. Савельева [5] приводит в качестве примера семидесятитрёхметровую Зеркальную галерею в Версале, где 17 зеркальных арок располагаются напротив 17

арочных окон, в результате чего пространства пересекаются между собой.

Литература данного периода также сохраняет установку на визуальность (эмблема), что отмечено в роли основополагающей черты в классической работе А. В. Михайлова «Поэтика барокко»: «Под влиянием происходящего сближения слова и образа-изображения все слова в тексте, – разумеется, прежде всего особо значимые и выделяемые, – раскрываются в направлении своей зрительности, своего наглядного вида, < > они – в отличие от обычаев иначе устроенной культуры, склонной к книжно-абстрактному чтению текстов, – значительно более интенсивно «усматриваются» и зримо «видятся»»<sup>1</sup> [6, с. 149]. Для барочных словесно-художественных произведений характерно соположение пространств: «действительного» и «воображаемого», что находит своё отражение в важнейшей барочной максиме о мире как книге. На наш взгляд, в построении этой метафоры прослеживается тип мышления, близкий к формированию концепции «чудесной реальности» как пограничного состояния мира: для Карпентьера Латинская Америка оказывается на стыке материально существующего и тяготеющего к художественной сфере в логике от пространства – к словесному образу пространства. Создаваемый в литературном произведении образ сохраняет установку на зримость вдвойне: с одной стороны, он несёт исходную семантику чуда как зрительного феномена, а с другой – кодифицируется в тексте при помощи визуальных знаков письма и графики; в этом смысле действительность Латинской Америки также оказывается книгой или, если воспользоваться определением Карпентьера, «хроникой реального мира чудес» [1, с. 54]. Принципиально важно, что для магического реализма в связи с указанной спецификой поэтики чудом оказывается сам язык, его обретение и формирование в контексте творческого метода, впоследствии позволяющее называть вещи, присваивать им имена. «Но оказывается, что сейчас мы, латиноамериканские романисты, должны давать названия всему, что нас окружает, всему, что деятельно играет роль контекста, – чтобы включить наш мир во всеобщий обиход» [4, с. 46], – заключает Карпентьер.

Значение этого программного тезиса может быть рассмотрено на примере сюжета рассказа Х. Л. Борхеса «Тайное

чудо». Деятельность главного героя Яромира Хладика – это, как утверждает повествователь, «проблематичное занятие литературой». Приговорённый к расстрелу, борхесовский герой спешит закончить своё лучшее произведение – драму «Враги». Он обращается с молитвой к Богу и просит, чтобы время до расстрела продлилось. После герой видит во сне символ – букву, которая заключена в одной из четырёхсот книг библиотеки и, по словам библиотекаря-посредника, воплощает в себе бога. Через литеральный символ героем обретается то, что можно назвать откровением: «с неожиданной уверенностью, чувствуя, что земля уходит из-под ног, коснулся одной из маленьких букв. Раздался голос: «Время для твоей работы дано». Здесь Хладик проснулся» [7]. Подходя к завершению своего итогового произведения, что приравнивается к концу жизни, он испытывает на себе «орудийность» чуда; из текста «Врагов» вычёркиваются штампы и клише (бой часов, музыка), на смену им приходит *прозрение* героя: «Он обнаружил, что пресловутые какофонии, так тревожившие Флобера, – явления визуального порядка, недостатки и слабости слова написанного, а не звучащего... Он закончил свою драму. Не хватало лишь одного эпитета. Нашёл его. < > Хладик коротко вскрикнул, дёрнул головой, четыре пули опрокинули его на землю» [7]. Сам язык литературного произведения Яромира Хладика в своей протяжённости, пространственности и континуальности совпадает с жизненным путём героя, становится в буквальном смысле органичным и организованным отражением мира. В логике борхесовского рассказа язык – это чудо, полученное человеком именно от Бога, что подтверждается не только по мере развёртывания сюжета с аллюзией на обретение Адамом способности именованья, но и обозначено Борхесом уже в самом начале, в выборе эпитафии из Корана.

Очевидно, что понятие *miraculum* демонстрирует здесь свою недостаточность и также требует «лишь одного эпитета», который, впрочем, уточняется в названии рассказа – «*Тайное чудо*». Хотя данное определение может показаться плеоназмом, оно касается меры различия между представлениями о «чуде» Карпентьера и Борхеса. Если для автора концепции «*lo real maravilloso*» чудо визуализируется в реальности из «укрупнения масштабов и

категорий действительности» [1], то для Борхеса оно касается божественного откровения – языка, который через творчество совершает чудо преображения мира. Различение «религиозного» и «нерелигиозного» представления о феномене проблематичное, что уже констатировалось в современной науке: «Религиозные подвижники нередко сетуют на недостаточность своей веры, и наоборот, убеждённые позитивисты могут проявлять непоследовательность, когда допускают в свою систему «таинственные понятия» (например, < > «чудо» < >)» [8, с. 11]. Несмотря на указанную условность разделения, для латиноамериканских магических реалистов она всё же оказывается существенной в связи с их отношением к языку: в его художественном освоении для Карпентьера первичен человек (ср. с высказыванием автора «Мы *выковали* свой язык»), для Борхеса язык даётся человеку от Бога.

Мера несоответствия между двумя точками зрения авторов может объясняться тем, что они говорят о разных предметах: о «поэтике» и «поэзии» магического реализма как творческого метода; если Карпентьер, апеллируя к первой, создаёт литературно-теоретические манифесты «чудесной реальности» в её метакультурном контексте, то для Борхеса важнее оказываются «материалы» и «орудия» творческого познания действительности, адекватные её необычности. В этом случае язык оказывается реальным чудом, позволяющим соположить различные планы человеческого бытия, отразить и преобразить их, обнаруживая взаимосвязь *miraculum – magicus*.

### Цитированная литература

1. Карпентьер А. Предисловие к повести «Царство земное» / А. Карпентьер // Писатели Латинской Америки о литературе. – М., 1982. – С. 49-53.
2. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М., 2001. – 558, [1] с., 1 л. портр. – (Философское наследие).
3. Аверинцев С. С. Чудо / С. С. Аверинцев // София-Логос: словарь / С. С. Аверинцев. – К., 2006. – С. 498-502.



4. Карпентьер А. Проблематика современного латиноамериканского романа / А. Карпентьер // Писатели Латинской Америки о литературе. – М., 1982. – С. 30-49.
5. Савельева Л. В. Оптические иллюзии в организации архитектурного пространства. Эпоха Ренессанса и барокко [Электронный ресурс] / Л. В. Савельева // Международный электронный научно-образовательный журнал «АМИТ». – 2013. – Режим доступа: <http://marhi.ru/AMIT/2013/1kvart13/savelieva/abstract>.
6. Михайлов А. В. Поэтика барокко: завершение исторической эпохи / А. В. Михайлов // Языки культуры: учебное пособие по культурологии / А. В. Михайлов. – М., 1997. – С. 112-175.
7. Борхес Х. Л. Тайное чудо [Электронный ресурс] / Х. Л. Борхес. – Режим доступа: [http://lib.ru/BORHES/r\\_chudo.txt](http://lib.ru/BORHES/r_chudo.txt).
8. Кораблев А. А. Онтология и структура таинственного / А. А. Кораблев // Пределы филологии / А. А. Кораблев. – Новосибирск, 2008. – С. 9-14.

#### **Анотація**

У статті досліджується проблема «чудесної реальності», її значення для формування поезики магічного реалізму. Розглянуто зв'язок між концепцією «чудесної реальності» та категорією візуальності у творах магічного реалізму (А. Карпентьер, Х. Л. Борхес).

#### **Annotation**

The article is dedicated to the problem of «magical reality» and its importance for the poetics of magical realism. It explores the relationship between «magical reality» and the concept of visuality in magical realist works (A. Carpentier, J. L. Borges).

*Стаття надійшла до редакції 30.09.2013*

*Статья поступила в редакцию 30.09.2013*

УДК 821.161.1(569.4)(045)

Левченко А.В.

**ТЕХНІКИ ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО КОЛА ТА  
РОЗТЯГНЕННЯ ЗМІСТУ ПРИ СПРИЙНЯТТІ  
ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ  
(на матеріалі оповідань Марка Зайчика)**

Вивчення проблем художнього сприйняття творів мистецтва слова є одним з найбільш плідних напрямків теорії літератури останнього часу. Літературний твір розкриває себе у складній взаємодії автора, тексту та читача, а отже, інтерес до вивчення процесу сприйняття базується на дослідженні багаторівневих відношень у самому тексті.

Існує велика кількість наукових напрямів, що досліджують та розробляють проблеми читацького сприйняття, одним з них є філологічна герменевтика. Взагалі, герменевтика – це назва для багатьох діяльностей: існують герменевтика філологічна, педагогічна, та ін. Всі ці діяльності мають практичну спрямованість на поліпшення розумової роботи.

Філологічне осмислення різноманітних герменевтичних практик має особливе практичне значення. По-перше, філологічна герменевтика завжди виконувала функцію теоретичного забезпечення практичної сфери, так званого, спілкування автора з читачем. По-друге, на тлі літературознавства виникає можливість осмислення герменевтики як особливого роду філологічної практики. Розгляд герменевтичних проблем з позицій літературознавства та філології дозволяє виробити теоретичні передумови для вирішення проблеми рецепції читачем художнього твору та питання існування ідеального читача. Одним з найактуальніших напрямів дослідження філологічної герменевтики є техніки сприйняття художнього тексту.

Дослідженню герменевтичних технік сприйняття художнього тексту присвячена незначна кількість наукових робіт. Серед найвизначніших розробок слід відзначити праці Г. І. Богіна «Схеми дій читача при розуміння тексту» [1], «Субстанційна сторона розуміння тексту» [2], в яких він визначає поняття техніки сприйняття художнього тексту та надає класифікацію та коротку

характеристику найбільш поширеним з них. У дисертаційному дослідженні «Риторика художнього тексту та її герменевтичні наслідки» [3] М. М. Макеєва надає опис деяких технік та визначає особливості їх використання при роботі читача з художнім текстом. Однак, робота герменевтичних технік сприйняття на прикладі певних художніх творів є мало дослідженою та описаною у наукових працях.

Метою статті є визначення та аналіз особливостей використання технік герменевтичного кола та розтягнення змісту при сприйнятті оповідань збірки Марка Зайчика «Новий син».

Відповідно до мети було поставлено такі завдання: надати визначення понять «філологічна герменевтика» та «техніка сприйняття», проаналізувати використання технік герменевтичного кола та розтягнення змісту при сприйнятті художнього тексту; проаналізувати особливості читацького сприйняття при використанні технік герменевтичного кола та розтягнення змісту при сприйнятті оповідань, що складають збірку Марка Зайчика «Новий син».

Розглядаючи теоретичні питання філологічної герменевтики, принципово необхідно мати на увазі, що розуміння – діяльність, властива людині, оскільки в основі всієї типології розуміння лежить здатність користуватися мовою як знаковою системою, що властиво тільки людині. Зрозуміти текст, освоїти його змістовність – значить звернути весь свій досвід на текст і при цьому прийняти його змістовність так, щоб вона стала частиною суб'єктивності самого читача, потім поділити його змістовність як відбиття чужого досвіду згідно з досвідом реципієнта, далі вибрати із цього поділу те, що йому треба для його діяльності. Кожен читач прагне до істинності розумінні, але він є особистістю і розуміє текст своєрідно.

Враховуючи це, можна стверджувати, що кінцева соціальна мета філологічної герменевтики – допомогти комунікації людей у різноманітних герменевтичних ситуаціях, включаючи й «читання в душі» при рецепції мовних і інших добуток культурної й комунікативної діяльності інших людей, перебороти нерозуміння людини людиною.

У наш час генеза герменевтики не стоїть на місці. Важливе місце у її розвитку зайняли техніки сприйняття. За визначенням

Г.І. Богіна, техніки сприйняття, звернені на тексти культури, – це сукупність прийомів системного мислення, що перетворюють нерозуміння в розуміння, а в оптимальних випадках – розуміння в майстерність [2, с.38]. За його підрахунками існують шість груп технік сприйняття тексту. Загальне число технік поки невідомо. У статті ми розглянемо техніки герменевтичного кола та розтягнення змісту.

Техніка герменевтичного кола являє собою процес декодування інформації, що її вклав у свій твір автор. Цей процес проходить на всіх рівнях розуміння художнього тексту: семантизуючому, когнітивному та на рівні розуміння, що розпредмечує. Воно відображає процес, в основу якого покладене постійне виникнення й розв'язання суперечностей між цілим і частинами. При використанні техніки важливим є усвідомити та контролювати процес тлумачення для досягнення адекватного розуміння.

На першому ступені рецепції художнього тексту промінь рефлексії фіксується в поясі розумової діяльності, що відповідає реалізації семантизуючого розуміння, відбувається своєрідний аналіз засобів побудови тексту. Опора на власний досвід і досвід роботи з текстами дозволяє читачеві виявити ті елементи тексту, які можуть викликати нерозуміння. Відбувається реактивація предметних уявлень, що супроводжується виникненням образів реальної дійсності.

Когнітивне розуміння характеризується глибшим проникненням в змістовність тексту. При когнітивному розумінні отримана із тексту інформація проходить крізь призму життєвого досвіду читача, за допомогою чого реципієнт розкриває нові аспекти твору, спираючись на наявні знання. Отримана на двох попередніх рівнях інформація стає частиною герменевтичного кола, що формується в уяві реципієнта, де надалі відбувається її поєднання у єдине ціле та проходить третій етап сприйняття – розуміння, що розпредмечує. «Розпредметити» – значить відновити при звертанні рефлексії на текст якісь сторони ситуації мислення продуцента.

Техніка розтягнення змісту – це є процес вираження змісту в різних текстотвірних засобах, що виступають способами його появу в тексті, при зверненні на текст рефлексії реципієнта. При використанні цієї техніки певне слово, що його використав автор,

надає висловлюванню ширше значення, або змінює його, розтягуючи загальний зміст.

Розтягнення змісту з ряду причин залежить від суб'єкта: по-перше, від реципієнта тексту залежить вибір ниток розтягнення змісту і ухвалення рішень про їх пріоритетність; по-друге, від нього ж залежить і подальша робота з загальним змістом та його інтерпретація.

При цьому важливо відзначити, що зміст залежить і від онтологічних картин, що виникають у реципієнта при спілкуванні з художнім текстом. Онтологічні картини індивіда характеризуються великою складністю і індивідуальністю, привнесені елементи нового досвіду залишають в них свій слід, змінюючи поля рефлексивної реальності, розширюючи їх.

Взагалі, при рецепції художнього тексту одночасно може розтягуватися не один, а безліч змістів, категоризація змістів, що уgliedілися, і побудованих реципієнтом, створює передумови для виходу до мета змісту, а через нього до художньої ідеї тексту в цілому. Зміст цілого тексту складається зі змісту слів, але не як з їх суми, а як з результату численних розтягань. Проте не зважати на наявний в окремому слові зміст як деякий початок змісту тексту, що розуміється, було б неправомірно.

Розглянемо, як працюють техніки герменевтичного кола та розтягнення змісту при сприйнятті оповідань Марка Зайчика, що увійшли до збірки «Новий син».

Для розуміння особливо важливі претекстові пресупозиції та жанрові особливості художніх творів. Читач, знайомий із творчістю Марка Зайчика, знає, що це ізраїльський письменник, який пише твори російською мовою. Розповідаючи про життя своїх героїв, автор дотримується реалістичності оповідання і, як наслідок, стає ближчим до свого читача. При знайомстві з його оповіданнями, не можливо зрозуміти загальної картини, не звертаючи уваги на численні деталі, які автор використовує для кращого сприйняття читачем тексту.

Задля використання техніки герменевтичного кола при сприйнятті оповідань необхідно сформулювати загальне враження про автора та особливості його творчої діяльності. Це допомагає краще зрозуміти цілісність оповідань для сприйняття його частин. Вибір

правильної методології є невід'ємною умовою розуміння тексту та, як наслідок, його адекватної оцінки.

Наприклад, назва оповідання «Змінивши в Єрусалимі прізвище» стає для читача початком герменевтичного кола. Головний герой оповідання Голан Олександр пережив разом зі своєю родиною репатріацію до Ізраїлю та незважаючи та його спроби, йому не вдавалось стати таким «як всі»: *«В местный, такой разный пейзаж Саша вжился, но не смог стать его такой же частью, как какой-нибудь жестковолосый злой местный уроженец...»* [4, с.209].

Ще однією спробою стати частиною нового світу стала зміна прізвища, хоча це було необов'язково, він вірив, що ця зміна допоможе йому знайти роботу. Радянське виховання дуже вплинуло на нього і тепер, як би він не намагався, йому не вдається стати таким як всі інші мешканці цієї країни: *«Новообразованный человек обязательно нашел бы здесь связь с Фрейдом, подсознанием, новообразованный, но не Голан, который не был образован в светском смысле»* [4, с.216]. Зображаючи життя головного героя в різних сферах, автор підкреслює, що йому так і не вдалося стати частиною нової Батьківщини. З різноманітних деталей читач створює герменевтичне коло, і надалі стає зрозумілим, що Радянський Союз завжди відіграватиме важливу роль у житті героя.

Роботу техніки розтягнення змісту розглянемо на прикладі оповідання «До питання про покарання», де слово «покарання» має особливе значення. Протягом усього твору воно набуває різноманітних відтінків, а вже наприкінці, набуває повного змісту, що в нього вклав автор. Техніка розтягнення змісту у цьому випадку діє поступово. Вже наприкінці оповідання читач розуміє, що під «покаранням» мається на увазі вища кара за вчинки людини, точніше про її відсутність у житті головних героїв: *«Вглядываясь в себя, журналист вообще сомневался в какой-либо каре»* [4, с.10].

Використання читачем техніки розтягнення змісту дає реципієнту можливість відчувати дух епохи, що зображує автор. Наприклад, використання слова *«отечество»* в оповіданні «У березні 1953 року» є дуже специфічним і воно не несе того змісту, до якого звикли сучасні люди. Автор сам надає йому пояснення:

«отечество – это то место, где советская власть и товарищ Сталин» [4, с.9].

Читаючи збірку «Новий син», реципієнту слід зіставляти наявні знання зі світової історії з життєвими історіями героїв. У героях реципієнт з легкістю пізнає простих людей, на долю яких випали тяжкі випробування репатріацією.

Техніка герменевтичного кола у даному випадку спрямована на розуміння загального змісту оповідання з розуміння його частин. Таким чином в читача створюється загальне враження про життя та оточуючий світ героїв оповідань. Деталі, які помічає реципієнт дають йому змогу розкрити причини певних дій або подій твору. Техніка допомагає розкрити зміст, що його вклав автор, на всіх рівнях розуміння тексту.

Використовуючи техніку розтягнення змісту читач повинен буди уважним до різноманітних деталей, що зазначає автор. Реалістичність життя героїв створюється за допомогою використання різноманітних деталей з оточення персонажів. Саме такі натяки допомагають читачеві зрозуміти історичний час, стан суспільства та умови, у яких живе персонаж оповідання. Певне слово у запропонованому контексті може надати читачеві додаткову характеристику героя або розкрити цікавий аспект його життя.

Проаналізувавши особливості використання герменевтичних технік сприйняття художнього тексту, слід відзначити, що збірка «Новий син» Марка Зайчика стає для читача путівником у життєвих перипетіях людей, що мають єврейське походження та вимушені жити у СРСР, або людей, що були репатрійовані до Ізраїлю та мають звикати до нової для них країни та незнайомого суспільства. У збірці читач отримує нову інформацію через певні слова, їхнє емоційне забарвлення або через цілі речення, що потребують розтягнення змісту.

### Цитована література

1. Богин Г. И. Схемы действий читателя при понимании текста / Г. И. Богин. – Тверь, 1989.
2. Богин Г. И. Субстанциальная сторона понимания текста / Г. И. Богин. – Тверь, 1993.

3. Макеева М. Н. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия: дис. ... доктора филолог. наук: 10.02.19 / М. Н. Макеева. – Тверь, 2000.
4. Зайчик М. М. Новый сын / М. М. Зайчик. – Тель-Авив, 1999.

### **Аннотация**

В статье представлены определения понятиям герменевтика, филологическая герменевтика и техника восприятия художественного текста. Рассмотрен теоретический материал и краткая характеристика, посвященная техникам герменевтического круга и растягивания смысла. Проанализированы особенности рецепции художественного текста при использовании техник на примере рассказов Марка Зайчика и определены характерные черты произведений автора, которые способствуют работе указанных техник.

### **Annotation**

The definitions of the terms “hermeneutics”, “philological hermeneutics” and “technique of belles-lettres fiction’s perception” are given in the article. Particular attention is paid to the technics of hermeneutic circle and expansion of the meaning. The author of the article gives some theoretical information, points out the characteristic of the techniques and emphasizes the special features of their usage by the recipient. The peculiarities of the perception by using the technics are analyzed on the examples of Mark Zaychyk’s short stories. The author of the article points out the peculiar features of hermeneutic circle and expansion of the meaning that are supposed to help the reader to understand the suggestive content of the text.

*Стаття надійшла до редакції 03.07.2013*  
*Статья поступила в редакцию 03.07.2013*



УДК 82.111(73)

Yevstratova O.

**INTERRELATION OF AUTHOR AND CHARACTER  
(BASED ON THE SHORT STORY BY O'HENRY "A  
DINNER AT — \*")**

O'Henry's style is considered to be unique and recognizable all over the world. His short stories usually have twist endings, his language abounds in stylistic devices and expressive means. Many readers admire his works because they often glorify eternal values – love, friendship, faithfulness – and ridicule, but without unnecessary stinging reproach, typical human drawbacks. But many critiques among which are F.L. Pattee and T. Dreiser believe that his creative activity has nothing to do with a real literature. In their opinion he used too many clichés, and the composition was also well-known and widely used by all sorts of writers of his time. He wrote simple short stories for and about simple people with the only aim – as it seems to be – to provide public with entertainment and himself with regular salary. But his short story "*A Dinner At -*" serves as a means of literary communication, because it shows "fundamental principles in metropolitan fiction" and as a whole seems to be an answer to all critical reproaches. O'Henry doesn't show it directly – he used many types of play with a reader (which are more typical for the literature of postmodernism). His idea is also reflected in the choice and usage of stylistic devices and expressive means.

O'Henry's creative activity was studied by many scientists, and today it is still in the sphere of interests of many researchers, for example, D.A. Zhdanova, V.I. Samokhvalova, E.M. Meletynsky, Y. I. Sibirtseva, F. Zolotarevskaya, etc. But their research works were not aimed at investigating the problem of interrelation of author and character in connection with aspects of play with the reader.

The aim of the article is 1) to describe interrelation of the author and the protagonist; 2) to identify types of the play with the reader and aims of their usage; 3) to analyze language of the short story and its role for reader's perception.

The methods of analysis used are close-reading (for analyzing the text and exemplifying), biographical (analyzing biography helps to distinguish peculiarities of style and explains the form of the literary

work) and historic-cultural method (for distinguishing O'Henry's contemporaries and peculiarities of their creative activities in the given period of history).

A feature that distinguishes the short story "A Dinner at - \*" from his other works is presence of some elements of play with the reader.

Integral features of the term "play" are considered to be the following: orientation on an action, communicative and non-coercive nature, the presence of certain rules (conventional) with a backlash - variable potential choice that defines a particular degree of creativity; avoiding template (stereotype, standard); non-utility; emotionalism; intention of self-realization. Reflecting on whether universal sign of the game is its redundancy, J. Huizinga still concludes that it complements life, adorns it and becomes necessary for the person biologically and socially [1, c.27].

Having analyzed the short story "A Dinner at -" by O'Henry we can conclude that among the listed types of play with the reader the following ones can be referred to the given text:

1) orientation on an action: the author doesn't let the reader stop for a moment: he and his hero are usually on the move. There are no lyrical digressions, there are no prolonged passages of psychological movement. The movement is usually physical – and the peculiarity that gives humorous effect to the story is that the author is usually behind his character. So Van Sweller seems to occupy the leading position in the story: *"This was my victory; but after Van Sweller emerged from his apartments in the "Beaujolie" I was vanquished in a dozen small but well-contested skirmishes."* [2, c. 82]

2) presence of certain rules: the author places himself as a narrator and his main character into one reality and makes his character act independently. It's not a common type of writer-personage interrelation, but O'Henry pretends it to be normal, and gives this invariable part of his game in the subtitle of the short story: "The Adventures of an Author With His Own Hero". And the reader inevitably accepts the rules. Another rule imposed by the protagonist on his creator – by all means to dine at - \*. And the aim of his rebellion is that the protagonist himself wants to be a stereotypical hero, whose 'duty' is to dine at - \*: *"I'm sorry it doesn't please you, but there's no help for it. Even a character in a story has rights that an author can't ignore. The hero of a story of*

*New York social life must dine at - \* at least once during its action” [2, с.88].*

So, the protagonist, ignoring his creator, does his best not to become ‘alive’, but vice versa, primitive, generalized and abstract character. In other words, he wants to fit into a set of rules – rules that, according to O’Henry, were demanded by “the great reading public” and the editors: *“Pardon me for referring to it”, said Van Sweller, with a sympathetic smile, but I have been the hero of hundreds of stories of this kind” ... “Metropolitan types”, continued Van Sweller, kindly, “ do not offer a hold for much originality. I’ve sauntered through every story in pretty much the same way. Now and then the women writers have made me cut some strange capers, for a gentleman; but the men generally pass me along from one to another without much change. But never yet, in any story, have I failed to dine at - \*” [2, с.88-89].*

Another trick of the author – both the writer and his character appear in two realities simultaneously, thus creating a kind of double reality: the author exists as a creator of the short story, a real person who lives in a poor flat and probably has financial problems: *“If I only had been one of the characters in my story instead of myself I could easily have offered \$ 10 or \$ 25 or even \$ 100. But \$ 2 was all I felt justified in expending, with fiction at its present rates” [2, с.90].* And at the same time he is able to communicate with his character, and to some extent, rule his behaviour. The protagonist, in his turn, is a fictional character, but once he manages to get into the real world: *“I took Van Sweller to my own rooms – to my room. He had never seen anything like that before”.* And since that time he is not that stereotype hero – he has changed. The proof of it that he refuses to eat a grilled bone – a dish frequently appearing in stories of that time that he used to eat before: *“Think of anything you could eat?” I asked; “try a chop or what?” “Anything”, said Van Sweller, enthusiastically, “except a grilled bone”.*

3) avoiding template – the given short story itself is a kind of rebellion against stereotypical books, characters, clichés and trite stylistic devices. Of course, this protest refers not to all his contemporaries (now many of them became world-famous writers - Jack London, Mark Twain and Theodor Dreiser). O’Henry stigmatizes only “light literature” and editors of the magazines who indulge public tastes: *“He is unknown to her; but he stands in her sight illuminated by swathe hero’s potent glory, she his and he hers by all golden, fond,*

*unreasonable laws of love and light literature*". "You cannot afford to ignore the wishes of the great reading public" [2, c.91].

4) emotionalism of the short story can be illustrated by the use of the following emotionally-coloured words and word-combinations: *old chap, for heaven's sake, mushy, jolly, in the nick of time, Jove, old man, etc.*

These examples can be opposed to the deliberate focus on high-flown style, including usage of loan words, clichés of courtesy which were supposed to create an image of "a typical young New York gentleman of the highest social station and breeding" (the surname of the protagonist 'Sweller' is a charactonym from "swell" that means 'a person very fashionably dressed') and, again, to make fun of this typical feature of mass literature of that time: *petit pois (Fr.), per se (Lat.), discomfiture, masquerade, immaculate, etc.*

The principle of opposition (antithesis) turns out to be determinative in the short story: there are oppositions of writer and character, real and fictional worlds, of 'light' and qualitative literature. Another basic element of the short story that helps to reveal the author's idea is irony: "*Dear old boy*"; *began Van Sweller.... "For heaven's sake talk like a man", I said, sternly... To my surprise Van Sweller turned upon me a look of frank pleasure. "I'm glad to hear you say that" he said, heartily. "I used those words because I have been forced to say them so often. They really are contemptible. Thanks for correcting me, dear old boy."* The main character is likely to be thankful to his creator for correcting and guiding him to the right direction, but Van Sweller remains independent and self-willed and only mocks at him. But having given some freedom to his hero, O'Henry still gives the palm to the writer: "*A fictitious character is but poorly equipped for resisting a hungry but live author who comes to drag him forth from a restaurant*" [2, c.90].

As a result of the research we came to the following conclusion.

The author and the main character are closely interconnected in the short story "A Dinner at - \*", they are opposed to each other and coexist in two realities – in real and fictional worlds.

O'Henry has used some types of play with the reader, specifically orientation on an action, presence of certain rules, avoiding template, emotionalism. But the form of the short story doesn't let the author create a sophisticated game with lots of riddles and supposedly it wasn't the aim of the writer. So play with the reader in this story can be

understood as an attempt to escape the standard of mass literature that was accepted by general public in America in the end of the 19<sup>th</sup> – in the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

The choice of stylistic devices among which irony is the most important one helps the writer develop his idea. Frequent use of informal expressions, loan words and clichés is justified by the necessity to individualize the speech of the protagonist and make the style of mass literature recognizable. A complex of these features create inimitable style of O'Henry.

O'Henry's idea to bring together an author and a character is not new in literature. It also occurs in literary works "A Sensation Novel" by W.S. Gilbert, "Six Character in search of an Author" by Luigi Pirandello, in "At Swim-Two-Birds" by Brian O'Nolan. On the basis of similarity with these works we can refer the story under consideration to metafiction, because among metafictional devices in literature we distinguish a story about a writer creating a story and a story in which the characters are aware that they are in a story and these completely answers the plot of the story. A perspective of further research is to find out whether some aspects of play with the reader can be found in other short stories by O'Henry and in works of American writers of the corresponding period.

## Literature

1. Хейзнига Й. Homo Ludens. Статті по истории культуры / Й. Хейзнига. – М., 1997.
2. O'Henry. Selected Stories / O'Henry; Авт.вступ.ст. та комент. Є. В. Бондаренко. – Харків, 1995

## Анотація

У статті розглянуто проблему співвідношення автора і персонажа на прикладі оповідання О'Генрі «Обід в - \*». Визначено ознаки гри з читачем та наявність деяких з них в цьому творі. Встановлено, що особливості зображення автора і персонажа, а саме складний і суперечливий характер їх взаємодії розкриваються

через основні концепції гри та є ефективним та оригінальним засобом вираження ідеї автора.

### **Аннотация**

В статье рассматривается проблема соотношения автора и персонажа на примере рассказа О'Генри «Обед в - \*». Определены признаки игры с читателем и наличие некоторых из них в данном произведении. Доказано, что особенности изображения автора и персонажа, а именно сложный и противоречивый характер их взаимодействия раскрываются через основные концепции игры и являются эффективным и оригинальным способом выражения идеи автора.

*Стаття надійшла до редакції 14.05.2013*  
*Стаття поступила в редакцію 14.05.2013*

**РАЗДЕЛ 2.  
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ПОЭТИКА**

**УДК 371.001.2:821.161.2**

**Урсані Н.Н.**

**ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖИТТЯ ОЛЕКСІЯ,  
ЧОЛОВІКА БОЖОГО, В «ЕЛЕГІЇ» Ф. ПРОКОПОВИЧА**

Літаратура украінскага Барока відзначаецца всеасяжнаю релігійнісцю. Як зазначае Л. Ушкалов: «Містэрыя Богавтілення, про яку повсякчасно правіць літаратура XVII - XVIII ст., була паклікана наново поеднати людину з Богам, адже та ё безсіла самочінна подолати меонічную безодню, што пролягала паміж нею та Всевишнім од часу прабатьківскага гріхопадіння» [1, с. 14]. У ценці увагі митців і богасловів перебувае доля людзіны, што намагаецца будуваті жыцця по свайй волі та розуму. Це грунтуецца на перекананні, яке высловів А. Радывіловскыі: «Щаслівый, а правэблагословенный ёст такий человек, который в жыці своем на сем свете всякого старання прыкладает, якобы ведлуг силы своеі могл Христа Спасителя жывота наследоваті» [1, с. 20].

Прагненія відмежуваціяся від гріховнаго світу, бажанія зліціяся із Божою іпостассю розкрываюцца у рамках рíзных жанрív украінскай бароковай літаратуры. Зокрема в елегіі, яка прэдставлена у доробку С. Яворскаго, Ф. Прокоповича, Г. Сковороды. Як правіло, це зразкы медытаывноў лірыкы, наповнені мотывамы самотності, розчарування. Жанр елегіі «став прэдметом науковай увагы бароковых поеткы, выкорыстовувався в медытацыях релігійнаго, громадянскаго чы інтымнаго характэру», – відзначае Ю. Ковалів [2, с. 326]. Першы згадки про цей жанр знаходымо у граматыках Л. Зызанія, М. Смотрыцкаго, С. Почаскаго. У поетыці Ф. Прокопович «як і Овідій называе елегію журлывым поетычным твором, а посылаючысь на Горація уточнюе, што «элегія не завжды повинна маты журлывыі зміст,

найбільше їй підходить зміст, сповнений переживань, гніву, любові, радості, скорботи тощо» [3, с.16].

Зокрема, «Elegia Alexii» увійшла в поезику Ф. Прокоповича в якості зразка християнської переробки класичного матеріалу. Вона була написана поетом латинською мовою у перші роки перебування в Києві. В основному він наслідує 3-ю і 4-у елегії Овідія, в яких розповідається про вигнання останнього із Риму. Крім того, у вірші Ф. Прокоповича позначився вплив латинського життя Олексія та містерії про Олексія.

Об'єктом нашого дослідження є елегія Феодана Прокоповича, присвячена втечі Олексія, чоловіка божого, із батьківського дому. У ній автор художньо освоює сюжет і образну систему життя святого. Метою роботи є виявити художню специфіку авторської інтерпретації «Життя Олексія, чоловіка божого» щодо принципів відбору епізодів, провідних мотивів і побудови образу головного героя. На думку Ю. Коваліва, інтерпретація відзначається вторинною природою тому, що вона містить елементи наслідування попереднього, але в новій системі соціокультурних та історичних зв'язків. У цьому плані для нас видається цікавим осмислення життя святого Ф. Прокоповичем у «Елегії», де автор зосереджує увагу на особистих переживаннях Олексія, зокрема, самотності, розчаруванні у розкішному житті багатих людей, які не замислюються про життя вічне та про служіння Богам. Цей твір багато в чому перегукується із елегіями Овідія, якого автор поезики М. Довгалевський вважав метром цього жанру. Очевидно, що Ф. Прокопович був такої ж думки, коли у своєму творі зображує почуття Олексія, який замислив втечу з Рима, звертаючись до третьої та четвертої елегій Овідія, ліричний герой якого також переживає сум та тягар вигнання.

Ю. Ковалів виявляє в інтерпретаційних спробах три тенденції: об'єктивістську, суб'єктивістську і раціональну, яка “виходить з того, що значення літературного твору – це результат “діалогу” між текстом та реципієнтом” [2, с. 317]. У зв'язку з цим важливим постає осмислення діалогу М. Бахтінім. Твір у розумінні дослідника – це “ланка в ланцюгу мовленнєвого спілкування; як і репліка діалогу, він пов'язаний з іншими творами-висловленнями із тими, на які він відповідає, і з тими, які на нього відповідають” [4, с. 178], а “відповідь”, у свою чергу, передбачає акт розуміння,



осмислення письменником попереднього досвіду. У роботі Н. І. Астрахан «Аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору в контексті античної естетики» відзначається, що інтерпретація може бути охарактеризована як нескінченний процес переходу від минулого до майбутнього в розгортанні художньої творчості, окремими моментами якого виступає та або інша діяльність того або іншого суб'єкта (автора, читача, критика), який в кожний наступний момент залишається тим самим і в той же час виявляється іншим [5, с. 16]. У «Елегії» Ф. Прокоповича життійний сюжет переосмислюється в контексті віянь епохи, пов'язаних із пошуками нових шляхів до подолання первородного гріха. Він полягав у пошуках духовного отця, якого людина сприймала як ближчого за біологічних батьків, які уособлювали зв'язок із первородним гріхом. У цьому контексті стає зрозумілим для читача бажання Олексія покинути отчий дім. Про його юначу мрію бути схожим із святим Боніфатієм можемо висловлювати лише припущення на основі відомостей із життя про те, що дім Олексія знаходився недалеко від церкви, яка носила ім'я цього святого.

Ми цілком погоджуємося із думкою В. Кречотня про те, що ознакою найбільш очевидного зв'язку давньої і нової поезії є тема невдоволеності життям, світом, яка ґрунтується на християнській zasadі, «в якій на першому місці любовна туга та антитетичні образи «бідного сироти» та «злих» («чужих») людей» [6, с.20]. Вчинок Олексія можна пояснити бажанням відмежуватися від земних спокус, пов'язаних із надмірним достатком отчого дому і сім'ї нареченої. Наслідуючи духовний подвиг святого Боніфатія, Олексій проходить випробовування багатством.

У поезії автор зосереджує увагу на почуттях героя. Завдяки монологічній формі твору він передає переживання юнака. Ф. Прокопович трактує відхід Олексія із Рима як втечу від земного гріховного життя. Прощання із рідним містом осмислюється ліричним героєм, як поривання із земним життям або ж його межею. Подібна організація просторово-часових рамок підтримується за рахунок розвитку образних рядів «тьми» і «світла», що асоціюються із земними гріховними благами та небесною благодаттю. Прагнення відгородитись від земного світу, його розкошів життійний герой реалізує через відхід із Рима «за

велінням Цезаря». Таким чином, автор наповнює твір «релігійно-філософськими думками про мету життя, про досягнення щасливого й правдивого життя на землі» [7, с. 310]. Очевидно, Олексій, чоловік божий, сприймає наказ про одруження, як наказ про своє вигнання, оскільки не може ослухатися батьків і не бачить іншого виходу із такої ситуації. Тут відчутний також вплив містерії невідомого автора про цього ж святого, адже із розмови ангелів Рафаїла та Гавріїла у драмі дізнаємося про переваги безшлюбності перед шлюбом, які допомагають людині досягнути «безмежності», уберегтися від злих людей, що можуть стати на заваді духовного зв'язку людини із Богом.

Проте причина втечі більш повно розкрита власне у житті, в якому у відповідності з вимогами агіографічних жанрових форм, зазвичай, у експозиції подаються короткі відомості про героя: про його походження, істотні риси зовнішності, сферу діяльності. Зокрема розповідається про глибоко віруючих батьків, які після довгих випробовувань дочекалися народження дитини. Юнак був вихований у родині, яка вела аскетичний спосіб життя, засвоїв для себе, що головне для людини віра в Бога, а не земні багатства. Наприклад, його батько Євфиміан кожного дня постився до дев'ятої години дня, влаштовував у своєму домі три трапези: одну – для сиріт і, другу – для бідняків і нужденних, а третю – для подорожніх та паломників. Такі скупі відомості про дитинство Олексія свідчать, що змалечку хлопець міг бачити приклади для наслідування із життя людей, які прагнули служити Богові. Батьки, намагаючись забезпечити подальший добробут Олексія, «заручили сина з нареченою царського роду, відгуляли весілля, женили його, і вінчали їх праведні священники в церкві святого Боніфатія» [8].

Така деталь, на наш погляд, є важливою, оскільки дитинство та юність Олексія подібні з Боніфатієвим. У житті Олексія також повторюється подібні факти: «Коли ж отроку прийшов час учитися, віддали його спочатку на вивчення грамоти, і він вивчив усю граматику, церковні правила та трохи риторичку, і був отрок дуже розумним» [9].

В агіографії смерть обох святих розцінюється як мученицька. Наприклад, святитель Боніфатій був убитий разом зі своїми супутникам поблизу містечка Доккум на річці Борни. Гробниця свт.

Боніфатія дуже скоро стала місцем поклоніння, бо яго шанувалі як мученика.

Як бачимо, метою життя было прославіці святога, зробіці яго зразком для послідовніків і шанувальніків. Неабхідна ідеалізація рэальнага персанажа вела да абавязковага парушэння жыццёвых прапорцый, да відрыву яго від змнаго і плотскага, перетварэння в божество. Чым далі віддаляўся жыційніи аитор за часам від свого героя, тым фантастичнішым ставав образ астаннаго. Таким чинам, жыціе варто спрымаці не як біаграфію, а як повчальніи панегірік в рамках біаграфіі. Характэрнаю асоблівістю цьога жанру була відсутність у ньому працягом всьога багатовіковага періаду яго развітку послідовнаї евалюціі. У жыціях майже немажліва наміціці звичайну для деякіх іншых жанрів лінію пераходу від царкванага да світскага, від абстрактнага да канкретнага і т.п.

На наш погляд, інтэрпретація жыційніых мотівів у літэратуры дае мажлівість для іх художняга узагалнэння та естетызациі. Так, у елегіі Ф. Прокоповіча акцентуецься увага на пережываннях лірычнага героя, якіи стоіть перад выбарам жыццёвага шляху, утварджуе своі перакананья царез вчынок, якіи не спрымаецься більшістю. Таким чинам, поет наслідуе традіцію, прадставлену в рускаї агіаграфіі, де веліке значэння мае псіхалагічне мотівування діі. У цых жыціях асобліва часта зустрічаецься рэалістична деталізація, що стае аднім із постійніых прійомів жыційнага канону. Проте аитор бере да увагі традіцію візантійскых жыцій, де багата місця пріділяецься прыгодніцкім моментам: готівый карабэль да подаражэ, да невідомості, нова жыття у статусі біднага скітальца, бажога чалавіка, – так поет акреслюе падальшу долю героя у перспектыві. Почуття самотнасті-неволі, тягар вигнанья, тема дружбы, разлука з друзьями по-новому зазвучалі в елегіі пра Олексіа, чалавіка бажога. Лірычніи герой усвідомлюе, що шлях да Бога кожна людіна прокладает самостійна. Проте йому важко відмовляціся від благ, від родіні, дружыні, друзів. На відміну від жыціа, Ф. Прокоповіч стварюе образ героя, котрому болісно прачаціся із оточэнням, да якога він звик. Поет акцентуе увагу на почуттях, що охоплюють юнака. В экспозіціі він пріймае рішэння пра втечу, спонуканіи щірым бажаньям служыці усе жыття Богові. Проте Олексій не готівый разлучыціся із разкошами змнаго жыття, пра це яскрава засвідчують слова: «Часу

не мав я і здатний не був у дорогу збиратись – / Довго я весь ціпенів, світу не бачив довкіл» [10, с. 41]. Юнак шкодує про те, що не подбав завчасно про слуг, харчі, одяг. Власне про причину втечі преподобного немає пояснень і у житії: «Після заручин, залишившись наодинці ввечері зі своєю нареченою, Олексій зняв з пальця перстень, віддав їй і сказав: "Збережи це, і нехай Господь буде з нами, Своєю благодаттю влаштовуючи нам нове життя. Та інше таємне повідав їй. А сам таємно пішов з дому, сів на корабель і відплив в Месопотамію» [9]. При цьому зазначається, що він взяв частину багатства, покидаючи Рим вночі.

Ф. Прокопович намагається подати шлях житійного героя, котрий за вірець має життя Боніфатія. Олексія мало хто підтримує у прийнятті рішення про втечу, лише любляча дружина та двоє друзів. Проте варто відзначити, що вони по-різному сприймають від'їзд Олексія. Для святого – це спосіб відмежуватися від батьківського багатства, від впливових родичів дружини. Преподобний хоче ще за земного життя відчутти і пережити злиття із Божественною іпостассю. А тому для нього втеча від матеріальних благ подібна до втечі з тюрми: «Так я тремтів, наче той, що готується вийти з в'язниці, / Втечі надія йому блисне, то знов погаса» [10, с. 41]. Порівняння світу із тюрмою, лабіринтом є типовим для поезії бароко. Саме так образно осмислюється земний шлях людини, який веде до життя вічного. Образ тюрми асоціюється із обмеженими можливостями людини на землі, яка змушена підкоритися Божій Волі.

Ліричний герой усвідомлює, що він не може сподіватися на розуміння родичів і знайомих, для яких його втеча подібна до смерті. А тому Олексій уявляє, як би його вони оплакували, коли прощалися. Та найбільше його хвилює, що мати сама побувала в високих хоробах далеко і про вчинок сина знати не могла. Як бачимо, Олексій усвідомлює зв'язок батьків зі світом багатих. Він вирішує не зупинятися на поданні милостині, а йде сам миркачем-блукальцем. Сумніви у душі юнака передаються через споглядання ним Рима, що святкує їхнє весілля: це уособлює світське життя та релігійних святинь, які нагадують про життя вічне. Мирське життя наповнене різними звабливими звуками : «Де тільки не глянеш, кругом і кіфари і танці лунали... / І молоді, і старі веселяться на нашім весіллі [10, с. 41]. Прощання із святковим Римом,

наповненым шчасцям і радзісцю від земных утiх в елегіі Ф. Прокоповіча є знаковым. Такім чыном, автор ілюструе выбір юнака між недовгім жытцям та вічнасцю. Лірычны герой заспакоюе себе у правільнасці абранага шляху: « Як парівняці велікі з малымі трыумфамі можна?» [10, с. 41]

Важлівае месца у елегіі відіграе малітва, аджа чараз неі перадаецца туга Олексія за родыною. Він сумуе, бо бiльше не торкнутыся його ногі парогів храмів, що біля дому. Єдыне, що турбуе блажэннага, – страждання бацьків за ным. Та, водночас, його надыхаюць духоўні падвiгi іншых святых мученіків: «...й вi круці гора , що кров'ю святою героів преславні, / будыце здарові на час, пака захоче сам Бог» [10, с. 41].

Лірычнага героя непакоюць непарозуміння з боку бацька щодо втечі, бо ца може стаці на заваді його святасці. Лішы у зав'язці твору ми дізнаемося, що спонукае юнака до втечі із власнага весілля: ца не лішы прагнення заслужыці право стаці святым, але й абітныця перад Богом. У поезіі протыстаўляюцца бажання дружыны Олексія, які суперечылі його: «Землю святую вона чачо вдарыла чолам. / Слів вылівала до небес безталанна багачо, / Сылы ж у ных не было, абы повернуць чоловік» [10, с. 41]. Співчуття маладога чоловіка дружыні відображэно чараз епітеты: бідна, безталанна. У душы лірычнага героя йде боротыба двох бажань: не образыці і не засмуціці рідных і водначас стаці на шляху до святасці, зрыкшысь багачства. Невпэвненісць юнака перадаецца на фоні нічнага неба, абмежэнісць в часі пiдсылюе драматызм сытуаціі: «Ніч давала вжа часу багачо на те, щоб барыцісь / І Ведмедыця сьвоі вжа абертала шыахы. / Що я мав дйаць? Любов мого бацька мене не пускала... » [10, с. 41]. Поец акцэнтуюе увагу на тому, що сывіўскі почуття в душы Олексія пераважаюць над іншымі.

Вагання лірычнага героя акреслюецца чараз сымвалічну потрыіну спробу його вырушыці у выгнання. Юнак усвідомлюе, що ця втеча від багачства є умовнаю: «Хвылям непэвным тыгар мого вона парус відмовлялася даць. // Трычі збырався я в путь, і трычі тыгар мого тіла / Ногы затрымав моі, взуті належна у путь» [10, с. 42]. Олексій намагаецца оправдаці сьвою нерішычусць любов'ю до бацька, до вiтчызны. Важлыва в кампозыціійнаму відношенні «сына вырушення у дарогу»: Олексій спішыць на карабэль, на якому йому належыць зрыбіці жытцэва «плавання». Д. С. Ліхачов вказуе на

лейтмотивний характер цього образу. Корабель – архетипічний шлях, це втеча від мирського багатства до невідомості, самотності, шлях до святості [10, с. 42].

Важливим є епізод, в якому житійний герой бореться зі спокусою змінити своє рішення і думає залишитися в Римі. Проте усвідомлює, що для нього затримка у цьому місті – «це зло», він подумки «рве облесливу сіль дому», розстається із друзями, які «зіпсовані звичаєм злим» [10, с. 42]. Як бачимо, будь-який зв'язок із мирським достатком святий Олексій сприймає як небезпеку. Символічною є картина ночі, що асоціюється із таємницею, невідомістю подальшої долі юнака. Важливими є небесні знаки Божого благословення шляху, обраного Олексієм: йому світить сонце, вітер гладить хвилі безкраїх морів.

Рідні спочатку оплакують зникнення юнака, а вірна дружина готова повторити духовний подвиг чоловіка. В елегії Ф. Прокоповича втеча з рідного дому Олексієм трактується як «вигнання» заради любові до Христа. Цікаво, що автор звертається не до популярного у бароковій поезії мотиву співрозп'яття, а до мотиву вигнання, через який герой також уподібнюється до Христа, який не одружувався, не дбав про багатство, а думав лише про служіння Богові.

Натуралістичні картини, пов'язані з описом зовнішності підкреслюють байдужість героїв до світського життя: «Весь неохайний, лице вкрите волоссям брудним <...>А як устала і знов піднесла порозбивані члени, / вся неохайна, а пил її коси зогидив» [10, с. 42]. Таким чином, дружина Олексія намагається наслідувати поведінку чоловіка, прагне служити Богові у вигнанні, але інші члени сім'ї не допускають цього. Загалом, мотив вигнання людини із раю розроблено у Старому Завіті. Він пояснює втрату духовного зв'язку перших людей із Творцем. Їх вигнання із раю на землю супроводжується гріхопадінням. Символічний шлях по життєвському морю передається в описі подорожі Олексія на кораблі по Іонійському морю до Сирії. Це наче б шлях до першовитоків. У контексті твору Ф. Прокоповича він символізує повернення людини на праведний шлях, який веде до єднання із Творцем. Таким чином, мотив утечі Олексія з отчого дому у першу шлюбну ніч можна трактувати як відмежування святого від родини, як реалізацію його бажання з'єднатися із Божою іпостасю,

отримати вічну благодать після смерті. У цьому контексті видається вмотивованим відчуття ліричним героєм самотності у світі, адже шлях до Бога кожна людина прокладає самотійно. Ф. Прокопович не прагне до ідеалізації персонажа, а сконцентровує увагу на переживаннях ліричного героя, які у житті опускаються, бо основним завданням такого жанру є продемонструвати приклад для наслідування праведного шляху людини, яка постає, як правило ідеальною. Поета ж цікавить душевна боротьба героя на складному шляху вибору ціннісних орієнтирів. Саме тому в елегії Ф. Прокоповича розробляються такі мотиви як прощання з родиною, втеча з дому, туга за родиною та вітчизною, вибір між матеріальним і духовним і переживання викликані у зв'язку із цим душі героя. Втеча Олексія, чоловіка божого осмислюється як відмова героя від багатства, розкоші, трактується як прагнення ліричного героя присвятити своє життя служінню Богові.

### Цитована література

1. Ушкалов Л. З історії української літератури XVII-XVIII ст. / Л. Ушкалов. – Х., 1999.
2. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / автор-укладач Ю. Ковалів. – Т. 2. – К., 2007.
3. Ткаченко О. Українська класична елегія. Монографія / О. Ткаченко. – Суми, 2004.
4. Бахтин М. М. Проблема речевих жанров // Собр. соч.: в 7 т. / М. М. Бахтин. – Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – М., 1997. – С. 159-206.
5. Астрахан Н. І. Аналіз художнього тексту та інтерпретація літературного твору в контексті античної естетики / Н. І. Астрахан // Вісн. Житомир, держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2006. – № 26. – С. 63-68.
6. Кречотень В. І. Становлення поетичних форм в українській літературі XVII століття / Автореферат праць, представлених на здобуття наукового ступення д-ра філол. н /у форм і наукової доповіді. / В. І. Кречотень – К., 1992.
7. Возняк М. С. Історія української літератури : у 2 кн. / М. С. Возняк. – Кн. 2. – 2-ге вид., випр. – Львів, 1994..
8. Житіє святого Боніфация [Електронний ресурс] / Режим доступу

- до твору: <http://theprayerbook.info/2111-svyatogo-bonifatiiya-milostivogo-episkopa-ferentiyaskogo.html>
9. Житіє Олексія, чоловіка божого [Електронний ресурс] // Туптало Д. Життя святих: у 12 т. Березень Т. 7. / переклад В. Шевчука. – Львів, 2008 / Режим доступу до видання: [www.truechristiantv.mfo/.../saints\\_content.ua](http://www.truechristiantv.mfo/.../saints_content.ua)
10. Прокопович Ф. Елегія // Українська література XVIII ст. / вступ, ст., упор, і прим. О. В. Мишанича; редактор тому. – К., 1983. – С. 40- 43.

### **Аннотация**

В статье рассматривается интерпретация жития Алексия, человека Божия, в «Елегии» Ф. Прокоповича, обращается внимание на отбор ключевых эпизодов, ведущих мотивов: прощание с семьей, побег из дома, тоска по семье и отечеству, выбор между материальным и духовным и переживания в связи с этим в душе героя. Побег Алексия, человека Божия, интерпретируется как отказ героя от богатства, роскоши, как стремление лирического героя посвятить свою жизнь служению Богу.

### **Annotation**

The article deals with the interpretation of the life of Alexey, the man of God in "Elehiyiyi" F. Prokopovich, draws attention to the selection of key episodes leading motives: a farewell to his family, escape from home, longing for his family and homeland, the choice between the material and the spiritual, and caused with it troubles in hero's soul. Escape of Alexei, the man of God is scrutinized as a waiver of the hero of wealth, luxury, interpreted as a desire lyrical hero to devote his live to serving to God.

*Стаття надійшла до редакції 20.11.2013  
Стаття поступила в редакцію 20.11.2013*



УДК 82.09

Свенцицкая Э.М.

**СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ МАЛОЙ  
ПРОЗЫ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО  
(на материале рассказа «Бобок» и повести «Кроткая»)**

«Дневник писателя» воспринимается исследователями как новый тип философской прозы, сопрягающей в себе возможности художественного повествования с публицистикой и документалистикой. В данной работе я остановлюсь на подробном анализе двух произведений из «Дневника писателя» – рассказе «Бобок» и повести «Кроткая» – и постараюсь уточнить тезис о синтезе публицистичности и художественности по отношению к данным произведениям, разобраться в характере этого синтеза.

Прежде всего, необходимо сказать о жанровом своеобразии этих произведений. Повесть «Кроткая» имеет авторский подзаголовок «Фантастический рассказ», а «Бобок» – «Записки одного лица». Интересно, что последнее произведение М. М. Бахтиным тоже называется «фантастическим рассказом» [1, с. 72], возможно, не по инерции, а по существенному признаку данной жанровой разновидности, который в этом рассказе наличествует и даже подчеркивается. Эта фантастичность относится не столько к «рассказываемому событию», сколько к «событию рассказывания» [2, с. 236].

В «Кроткой» вообще ничего фантастического нет, кроме «стенографа», о котором говорится в предисловии «От автора». Но ведь и в «Бобке» фантастика событийного ряда (говорящие мертвецы) была бы невозможна без аналогичного допущения: что это самое «одно лицо», от лица которого ведется повествование, может запомнить речи мертвецов настолько подробно, что временами создается иллюзия синхронной записи, еще и в том состоянии, в котором она в данный момент находится. И обратим внимание, что здесь авторское предисловие, только лишь менее развернутое, чем в «Кроткой», сосредоточивает внимание на том, что данные события кто-то рассказывает, причем источник знания его об излагаемых событиях подчеркнуто проблематизируется.

Такой фантастикой формы указывается на наличие подлинного автора, который здесь, буквально по М.М. Бахтину, находится «по касательной» [2, с. 406] к художественному миру произведения, и именно таковое нахождение и определяет фантастичность. По сути подчеркивается именно художественная природа повествования. А повествователь в этих произведениях одновременно является героем, и, возможно, в целом в «Дневнике писателя» параллельно с повествованием создается образ современного публициста и его слова.

Во всяком случае, в рассказе «Бобок» он обрисован очень отчетливо.

Его зовут Иван Иванович, он профессиональный литератор, достаточно образованный, читавший Вольтера, спивающийся и нуждающийся, с двумя «симметрическими бородавками» на лбу.

Собственно, может показаться, что я здесь ломлюсь в открытую дверь, но мне это показать принципиально важно, ведь если публицист – не автор, а герой, то и правда публициста – одна из возможных правд. В «Бобке» эта чуждость и объектность еще и подчеркивается сторонней характеристикой («У тебя...слог меняется, рубленый») и настойчивой имитацией этого слога в дальнейшем. Самое главное – публицистичность предполагает все-таки отчетливость мысли, определенность ее формулировки. И даже М. М. Бахтин не избегает однозначно-публицистического толкования его смысла: «Здесь ( в конце рассказа. – Э.С.) в речь рассказчика врываются почти чистые слова и интонации совсем иного голоса, то есть авторского голоса, врываются, но тут же и обрываются на слове «и...»... И центральная образная идея здесь мистериозна (правда, в духе элевсинских мистерий): «современные мертвецы» – бесплодные зерна, брошенные в землю, но не способные ни умереть (то есть очиститься от себя, подняться над собою), ни возродиться обновленными (то есть принести плод)» [1, с. 75].

Между тем рассказ «Бобок» - не только одно из самых мистических, но и одно из самых многослойных, несмотря на краткость, произведений Ф. М. Достоевского. Прежде всего нужно остановиться на названии. Исследователи предполагали, что оно мотивировано созвучием с фамилией и псевдонимом известного в ту пору писателя-«натуралиста» Боборыкина (псевдоним «Пьер

Бобо»). По мнению В. П. Владимирцева, название укоренено в народной этимологии: «Бобовое зерно, боб, бобок (просторечный вариант) – гадательный атрибут и заклинательное словечко. Гадательные обряды и слова способны открывать тайный смысл подаваемых из «иных миров» знаков» [3, с. 328].

В этом плане с названием корреспондирует мотив карточной игры, который возникает в самом начале разговора мертвецов: «Вы объявили в червях, я вистую, и вдруг у вас семь в бубнах. Надо было условиться заранее насчет бубен-с». Тут же бросается в глаза звуковое созвучие повторенного дважды слова «бубны, бубен» и слова «бобок». И бобок, понятый как элемент гадания, и карточная игра (явно преферанс) отсылают к ситуации игры случая, игры с судьбой, бросания жребия. Кстати, приведенная цитата явно перекликается с пушкинскими «Сценами из Фауста»: «Что козырь? Чирва? Мне ходить? / Молчи, ты глуп и молоденец,/ Ведь мы играем не из денег, /А чтобы вечность проводить». Сразу же заметим, что последняя строка очень точно обозначает ситуацию рассказа: говорящие мертвецы именно «проводят вечность» так, как «проводят время» в жизни. И собственно, на это и указывает первый, поверхностный смысл заглавия: гадать на самом деле не о чем, выбора, в сущности, нет. Мир живых и мир мертвых с самого начала, еще до того, как появляются говорящие мертвецы, практически не отличаются друг от друга. Среди живых, например, «много скорбных лиц, много и притворной скорби, а много и откровенной веселости». У мертвецов «есть выражения мягкие, есть и неприятные. Вообще улыбки не хороши, а у иных даже очень». Собственно, здесь, возможно, одно из самых важных опасений целого ряда героев Достоевского, а возможно и самого автора: что жизнь после смерти, «жизнь Вечная», в принципе, может и ничем не отличаться от нынешней жизни (вечность - «баня с пауками», как говорит Свидригайлов, рассуждения героя «Сна смешного человека, Ипполита в «Идиоте», «Приговор» в «Дневнике писателя»). Перед нами здесь – сниженное, вывернутое наизнанку, но зато совершенно буквальное евангельское «смертию смерть поправ».

Еще один важный момент: сущностное соответствие мира видения и мира героя, их пограничный характер. В видении мертвые оживают («просыпаются»), но одновременно живые

постепенно превращаются в мертвецов («засыпают»). Эти процессы происходят одновременно и взаимообусловленно, что и дает возможность говорить о живом как о мертвом и о мертвом как о живом, и все видение представляет собой развертывание жизни этого нестойкого синтеза: мертвец-живой человек.

Аналогичным образом и герой-повествователь в самом своем естестве есть граница – он явно находится между здравым смыслом и безумием: «Но, однако же, вот меня и сумасшедшим сделали. Со мной что-то странное происходит. И характер меняется, и голова болит. Я начинаю видеть и слышать какие-то странные вещи». Характерно, что герой, желая развлечься, не просто идет на кладбище, но буквально заглядывает за грань, отделяющую мир живых от мира мертвых: «Заглянул в могилки – ужасно: вода, и какая вода! Совершенно зеленая и... ну да уж что! Поминутно могильщик выкачивал черпаком». Собственно, вот что принципиально важно для понимания данного текста: состояние пограничности множится, это состояние и мира, и человека, но при этом сама граница теряется, если и возникает, то выглядит как-то обыденно, и если страшна, то именно этой обыденностью.

Очень характерно, что слово «бобок» звучит и по ту, и по другую сторону границы, оно служит чем-то вроде призыва герою из другого мира, оно и мотивирует обращение к нему: «Я начинаю видеть и слышать какие-то странные вещи. Не то чтобы голоса, а так как будто кто подле: "Бобок, бобок, бобок!" Какой такой бобок? Надо развлечься». Оно же является своеобразным лейтмотивом потустороннего мира: «Есть, например, здесь один такой, который почти совсем разложился, но раз недель в шесть он всё еще вдруг пробормочет одно словцо, конечно бессмысленное, про какой-то бобок: "Бобок, бобок", - но и в нем, значит, жизнь всё еще теплится незаметною искрой». И оно же остается в памяти после того, как видение исчезает: «Бобок меня не смущает (вот он, бобок-то, и оказался!)».

Получается, что звеном, соединяющим человека, мир действительный и мир потусторонний оказывается ... «бобок». И это снова возвращает нас к вопросу: что же значит «бобок» в самом рассказе как «новое имя для нового предмета»?

Чтобы ответить на этот вопрос, попробуем разобраться в природе мира потустороннего. То, что эта реальность

принципиально ничем не отличается от жизненной, бросается в глаза, но утверждение, что после смерти просто продолжается пошлая жизнь, лежит на поверхности. Все-таки различия есть, и они принципиальны. Прежде всего, мир потусторонний – это мир слова и только слова, то есть абсолютно все – и карточная игра в начале, и разврат в дальнейшем, и «жить без лжи», и «заголимся и обнажимся» – это все только слова, которые никак и никаким образом уже не могут перейти в дела, и герои здесь полностью живут в слове и для слова. При этом они прекрасно сознают свое состояние, предполагают, что дальше их ждет полное небытие, и не испытывают по этому поводу никакого страха. («Здесь вы сгниете в гробу, и от вас останется шесть медных пуговиц»). Говорить о цинизме современных людей – наверное, слишком просто для Достоевского, скорее всего, когда от жизни остается слово и сознание, когда вместо жизни – рассказывание биографий, – эта ситуация что-то неотвратно меняет в самом человеке, что-то самое главное из него уходит.

Следует отметить, что все мертвые, чья жизнь перешла полностью в слово, отличаются от других героев Ф. М. Достоевского, с которыми их исследователи сопоставляют, поразительным отсутствием того, что М. М. Бахтин называет «доминантой самосознания в построении героя» [2, с. 72], и даже того, что другие исследователи называют «человеческое в человеке», «бездны человеческой, человеческой бездонности», о которой говорит Н. Бердяев в книге «Миросозерцание Достоевского» [4, с. 45]. Между тем эти качества, скажем, в романах Ф. М. Достоевского присущи даже самым сомнительным в нравственном плане героям, например, Фердыщенко в «Идиоте», который устраивает похожее на то, что предлагает Клиневич, «пети-же» («Ну возможно ли, в самом деле, такого, как я, принимать? ведь я понимаю же это...»), не говоря уже о «сладострастниках» Свидригайлове или Федоре Карамазове, сходными по внутренней сути со «старцем» Тарасевичем.

Возможно, это и есть «жизнь вне жизни», то, что остается от человека, когда он полностью изымается из сферы поступка и переживания. Получается, самое главное, что даже самого погибшего человека делает человеком, находится вне слова. Подобный поворот характерен и для других произведений

Ф. М. Достоевского, вспомним хотя бы Раскольников, который в конце романа молча бросается к ногам Сони, не говоря уже о молчании героев «Кроткой», к которому мы еще вернемся. То есть понятно, что отмечаемое многими героями многословие героев Ф. М. Достоевского объясняется тем, что именно в слове осуществляется рефлексия – необходимое условие самопознания и «самозавершения». Но одновременно писатель показывает, что есть аспекты реальности, в которых слово бесполезно, поскольку не способно их адекватно выразить. И главное, что именно этим многоговорением максимально усиливается потенциал того, о чем не сказано. Это невысказанное остается главным объектом постижения, и сказанное представляет собой только усилие, только попытку, бесконечно совершающуюся заново.

Эта закономерность объединяет жизненную и потустороннюю реальность. Поэтому очень характерно, что покойник-генерал приветствует «новичка» такими словами: «Милости просим в нашу, так сказать, равнину Иосафатову. Люди мы хорошие, узнаете и оцените». А другой покойник, только что «проснувшийся» лавочник, спрашивает: «Барынька ты моя, скажи ты мне, зла не помня, что ж я по мытарствам это хожу, али что иное деется?..». Заметим, что и все видение заканчивается его же репликой с тем же содержанием, как итог всего слышанного: «Воистину душа по мытарствам ходит!». Это как раз определение изнутри ситуации, и, наверное, наиболее важное определение именно потому, что оно не акцентировано. Именно это и происходит здесь: Страшный Суд, хождение по мукам, которые заключаются именно в том, что вот это самое важное, внесловесное, тайное измерение из человека раз и навсегда вынута, а высказываемое человеком по сравнению с тем, что не высказано, – нечто бесконечно малое, хаотическое, абсурдное. Вот, кстати, один из возможных смысловых наполнений названия рассказа – «бобок», кроме всего прочего, просто слово, выражающее эту суть высказывания по сравнению с тем, что остается внутри человека, то, к чему сводится все, о чем говорят «живые мертвецы», – невнятное, отвратительное бормотание. Об этом, кстати, и реплика Клиневича: «Главное, два или три месяца жизни и в конце концов – бобок». Следует отметить, что сама по себе эта ситуация – ситуация запредельная, ситуация последнего суда и последних мук, ситуация, когда все, что можно сказать о

жизни человеческой, – «бобок», – участниками ее воспринимается как абсолютно обыденная и естественная. И дело именно в том, что страшное уже никому не страшно, что выход за пределы уже никем не ощущается.

Теперь мы переходим к анализу повести «Кроткая». Данное произведение, еще одно подтверждение давней мысли Н.Бердяева о том, что « для Достоевского человеческое сердце в самой первооснове своей - полярно, и эта полярность порождает огненное движение, не допускает покоя» [4, с.175]. Совмещение не переходящих друг в друга полярностей – уже в самом способе повествования, который особо акцентируется в авторском «Предисловии».

Продолжая мысли М. М. Бахтина об этом фрагменте, надо сказать, что эта педалируемая автором фантастика формы связана еще и с тем, что здесь, по сути, речь устная, которая буквально на наших глазах переходит в письменную. Этот момент отрефлектирован уже в Предисловии. С одной стороны: «Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, уясняет себе его». С другой стороны: «Если б мог подслушать его и всё записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый». Отсюда возникает два очень важных следствия. Во-первых, предельная непосредственность «стенограммы» устной речи сразу же оборачивается предельной опосредованностью, обусловленной авторской волей, поскольку стенограмма остается – подчеркивает Достоевский – фикцией, и именно это подчеркивание как раз и акцентирует сам процесс перетекания жизни в литературное произведение.

Во-вторых, происходит преодоление «рассказываемого события» «событием рассказывания». Все повествование, совмещающее в себе повествование от первого лица и поток сознания героя, – это постоянное и напряженное усилие переведения прошедшего времени в настоящее, и, следовательно, переведения свершившегося факта – самоубийства Кроткой – в ощущение ее присутствия, ее оживления в слове и переживании героя. Это слово и переживание, с одной стороны, снова и снова возвращают все события жизни Кроткой, и, следовательно,

представляют Кроткую как живую, но, с другой стороны, снова и снова возвращают переживание ее гибели. И вся «фантастика формы» диктуется усилием удержать жизнь перед лицом совершившейся смерти. И ужас именно в том, что даже несмотря на возможность говорить о мертвой Кроткой как о живой, невозможно отвернуться от смерти: «О, я ведь знаю, что ее должны унести, я не безумный и не брежу вовсе, напротив, никогда еще так ум не сиял, – но как же так опять никого в доме, опять две комнаты, и опять я один». Повесть, следовательно, еще и об осознании границ художественного слова. Но в процессе этого осознания граница между жизнью и смертью преобразуется в энергию, направленную на обращение этих двух реальностей друг к другу.

Двойственна не только Кроткая («Кроткая бунтует»), но и герой-повествователь. Вот знаменательные параллели: отказ участвовать в дуэли и уход из полка фигурируют в романе "Братья Карамазовы" в биографии святого старца Зосимы. А с другой стороны – ночевки в доме Вяземского, фигурирующие в биографии Свидригайлова. Эти совпадения не случайны, так как внутренне раздвоение постоянно осознается героем и особенно четко выражается в кризисный, переломный момент: «Падала, падала с глаз пелена! Коль запела при мне, так про меня позабыла, — вот что было ясно и страшно. Это сердце чувствовало. Но восторг сиял в душе моей и пересиливал страх. О ирония судьбы! Ведь ничего другого не было и быть не могло в моей душе всю зиму, кроме этого же восторга, но я сам-то где был всю зиму? был ли я-то при моей душе?». Тут уже явно в человеке одновременно сосуществуют его «я» и «душа» и в какие-то моменты могут достаточно далеко расходиться. И если «душа» – это именно любовь, присутствие которой герой осознает с самого начала («Разве не любил я ее даже тогда уже?»), то «я» – это не просто стремление к власти над душой другого человека, что, конечно, лежит на поверхности текста. Это даже не стремление «воспитать друга» в смысле «воспитать другого», то есть заставить его быть именно таким, как хочется «я».

Главное, что характеризует «я» – то, что оно на самом деле этого другого в себе содержит и постоянно с точки зрения этого смотрит на себя и оценивает, уже никакого иного взгляда не допуская. Вот самые яркие примеры: «Я хотел, чтоб она узнала сама, без меня, но уже не по рассказам подлецов, а чтобы сама



догадалась об этом человеке и постигла его!»; «Значит, есть же причины, коли великодушнейший из людей стал закладчиком»; «И вдруг эта шестнадцатилетняя нахватала обо мне потом подробностей от подлых людей и думала, что всё знает, а сокровенное между тем оставалось лишь в груди этого человека!»; «Всё было ясно, план мой был ясен как небо: "Суров, горд и в нравственных утешениях ни в чьих не нуждается, страдает молча"». Таким образом герой-повествователь, по сути дела, завершает себя сам, но это все-таки не совсем то, о чем говорит М. М. Бахтин: «сделал моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением» [2, с.76]. Именно для авторского определения все эти характеристики слишком оценочны, слишком прямы и слишком героичны, в смысле именно героизирования собственного поведения, особенно вот это: «Нет, возьмите-ка подвиг великодушия, трудный, тихий, неслышный, без блеску, с клеветой, где много жертвы и ни капли славы, – где вы, сияющий человек, пред всеми выставлены подлецом, тогда как вы честнее всех людей на земле, - ну-тка, попробуйте-ка этот подвиг, нет-с, откажетесь! А я - я только всю жизнь и делал, что носил этот подвиг».

Именно это «я» параллельно с рассказом о гибели Кроткой, где происходит и исповедь, и раскаяние, развертывает повествование о себе именно как о герое, совершающем подвиг, обществом непонятом, обществу мстящем и в конце концов удаляющемся от него, чтобы «окончить жизнь где-нибудь в Крыму, на Южном берегу, в горах и виноградниках, в своем имении, купленном на эти тридцать тысяч, а главное, вдали от всех вас, но без злобы на вас, с идеалом в душе, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если бог пошлет, и – помогая окрестным поселянам». Сентиментально-мелодраматический тон этого высказывания и ряда других, где герой именно рисует свой образ, каким его должна представлять Кроткая, бросается в глаза, явно выбиваясь из интонации его исповеди. Это позволяет сделать вывод о том, что перед нами – произведение в произведении, что герой здесь отчасти берет на себя авторские полномочия и пытается сам создать текст своей жизни, а Кроткую – сделать героиней своего текста, перенести ее в некую литературную реальность – до того момента, как «с глаз спала пелена». Очень характерно, что пелена спадает тогда, когда

герой слышит пение Кроткой и понимает, что она его не замечает, несмотря на то, что он находится рядом, то есть воспринимает его как человека, находящегося в другой реальности.

Теперь о взаимоотношениях героев. Общеизвестно, что они поданы в произведении с несказуемой сложности, за которой, прежде всего, – неприятие «срединного пути», невозможности воспринять просто возникшую ситуацию: благородный человек спасает девушку, она отвечает ему любовью и благодарностью, и тем ограничивается. Он, если не вдумываться, и не мучает ее, а просто ведет себя с ней честно, гордо, холодно. Но герои Ф. М. Достоевского именно ограничиться, не вдумываться, не могут, их жизнь – в выходе за пределы, в додумывании до конца, а за этими пределами благородство оказывается подлостью, а благодарность оборачивается ненавистью.

Но вот странность – все эти, очень далекие от обыденности отношения, буквально с самого начала развертываются в постоянном и подчеркнуто нагнетаемом сопровождении обыденных предметов. Это мотивируется, естественно, пространством, в котором происходит действие, – комната закладчика, и знакомство героя с Кроткой, и она сама воспринимаются через вещи – камей, мундштук, заячья кацавейка. По состоянию вещей герой судит о состоянии и сущности Кроткой, делает предположения о том, что с ней происходит. И далее, их противостояние, опять-таки, проявляется через предметный мир: покупка кровати, установка ширмы. И самое главное – в финале, когда Кроткой уже нет, вещь заменяет ее присутствие: «Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее». Можно сказать, что это создание «эффекта реальности», но это верно лишь отчасти.

Закладываемые, перезакладываемые, передвигаемые, появляющиеся и исчезающие предметы порождают ощущение хаоса быта, прикрывающего бездны бытия. Особенно отчетливо это видно, когда Кроткая, после заклада сережек, колечка, мундштука, кацавейки, закладывает «...образ Богородицы. Богородица с младенцем, домашний, семейный, старинный, риза серебряная золоченая – стоит – ну, рублей шесть стоит». Цена образа определяется точно так же, как и любого другого предмета, и таким образом икона приравнивается к обычной вещи, и проблема не только в том, что профанное приравнивается к сакральному, а в

том, что дальше ведь именно с этим образом Кроткая бросится из окна. То есть, именно в предметах концентрируется хаотичное движение судеб героев в трагедийном мире, ведущее к неотвратимому концу.

В связи с этим необходимо сказать о самоубийстве героини – и о причинах, и о значении. Обратим внимание в связи с этим на парадоксальное соединение двойственности и максимализма, в результате которого ни один из поступков Кроткой не является законченным. Она пытается выдавать деньги по-своему, она пытается изменить своему мужу, и, опять-таки, она пытается мужа убить. Можно, конечно, сказать, что доведению этих поступков до конца мешают различные внешние обстоятельства, или просто таким образом нагнетается мелодраматический эффект. Однако, скорее всего, дело именно в разорванности сознания героини между двумя крайностями, каждая из которых диктует ей свою линию поведения. И в этой логике самоубийство оказывается тем единственным законченным деянием, где обе линии сходятся, демонстрируя возможность своего взаимоперехода: смирение и бунт, отстаивание себя как отдельного индивидуума и любовь как растворение в целях другого. И самое главное: убивая себя и беря с собой в смерть образ, Кроткая, по сути, и Бога убивает вместе с собой. Бога именно как проявление нераздельной и всецелой любви, «синтеза», «точки», к которой стремятся мысли героя, но никак не могут проникнуть до самого последнего момента, когда «с глаз спал пелена»: «Но главное для меня было не в том, а в том, что мне всё более и неудержимее хотелось опять лежать у ее ног, и опять целовать, целовать землю, на которой стоят ее ноги, и молиться ей и – "больше я ничего, ничего не спрошу у тебя, – повторял я поминутно, – не отвечай мне ничего, не замечай меня вовсе, и только дай из угла смотреть на тебя...». Но это именно момент, на который человек может прорваться к идеалу ценой мучительного самопостижения между «самовосхвалением и самобичеванием», и вслед за которым неминуемо следует гибель. Обратим внимание в связи с этим, что если Кроткая просто погибает, то герой обречен на то, чтобы быть прикованным к ее мертвому телу, к воспоминаниям об ее гибели, в которых она переживается снова и снова (именно поэтому он и не отпустит Лукерью).

Понятно, что это – одно из возможных пониманий поведения Кроткой, ведь повесть построена таким образом, что мы слышим только голос героя, перед нами только его восприятие происходящих событий, ее же голос утрачен, а те реплики, которые остались в памяти героя, очень отрывисты и неясны. То, что повесть называется «Кроткая», – очень симптоматично, это имя тайны, которую можно пытаться разгадать, но никогда не разгадаешь до конца, это тайна другого, чей голос навсегда утрачен, и невозможно его восстановить, даже собрав «все мысли в точку».

Перед нами та ситуация, о которой говорят герои романа «Бесы», Шатов и Ставрогин: «Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире». То есть именно нахождение у пределов бытия, в предельном же одиночестве, где встречаются жизнь со смертью, демонстрируя свою сущностную переходность в общечеловеческом масштабе, но одновременно и необратимость для конкретной личности.

По мысли В. А. Туниманова, кольцевая композиция повести означает безысходность состояния героя [5, с. 86]. Однако катарсис в этой трагедии, конечно, есть, хотя, как верно пишет М. М. Бахтин, это катарсис не аристотелевский. Добавлю, что это не только катарсис «открытого и свободного мира», но одновременно и катарсис узнавания пределов и границ, существующих не где-то в мире, а разлитых внутри человеческой личности. И в принципе малая проза Ф. М. Достоевского отражает момент, когда человеческое сознание начинает жить в мире антиномий, которые не могут быть примирены уже никогда и нигде. И разобранные произведения постулируют два способа обращения с такими антиномиями: ощущение их взаимообратности и возникающих отсюда творческих возможностей столкновении мира и человека, сакрального и профанного («Кроткая») и испытание реальности на прочность в постоянном и сознательном заглядывании за грань сущего («Бобок»). В малой прозе Ф. М. Достоевского особенно отчетливо проявляется закономерность, высказанная Н. Бердяевым: он «раскрывает не феноменальную, а онтологическую динамику» [4, с.145].

### **Цитированная литература**

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С.234-407.
3. Владимирцев В. П. Достоевский народный. – Иркутск, 2007.
4. Бердяев Н. Мирозерцание Достоевского.– М., 2001.
5. Туниманов В. А. «Кроткая» Достоевского и «Крейцера соната» Толстого // Русская литература. –1999. – № 1. – С. 53-88.

### **Анотація**

В статті здійснюється аналіз образно-сміслової структури оповідання «Бобок» і повісті «Кроткая» Ф. М. Достоевського. Робиться висновок про те, що розібрані твори відображують момент, коли людська свідомість починає жити в світі непримиренних антиномій.

### **Summary**

The article covers the analysis of image and sense structure of “Bobok” story and “Krotkaya” tale of F. Dostoevskiy. The conclusion is made that the prose pieces in question reflect a moment when the man’s conscience starts living in the world of irreconcilable antinomies.

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2013*  
*Статья поступила в редакцию 30.08.2013*

## ПАЛОМНИЧЕСТВО КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР

Тип произведений, описывающих путешествия к сакральным объектам, традиционно рассматривается в историко-литературном ключе. Актуальные исследования истории этого жанра опираются на примеры из средневековых хождений (В. М. Гуминский [1], П. В. Белоус [2]) или описаний благочестивых путешествий нового времени (Н. Б. Глушкова [3]). С другой стороны, его теоретическим аспектам не уделено должное внимание. Паломничество – это частный случай путешествия с особой целью. Древнерусские авторы называли описания таких путешествий хождениями (хожениями) по святым местам. Паломничество как литературная форма имеет свой жизненный прототип – реальные походы людей по «святым местам». Этот жанр объединяет произведения о путешествиях одного или нескольких героев к сакральным топосам. В нашей статье мы предпримем попытку теоретического обоснования паломничества как литературной формы.

Исходя из положения М. М. Бахтина о первичных и вторичных [4] речевых жанрах, можно говорить об эволюции паломничества – из простого типа высказывания оно развилось в сложный. Оно зародилось в Киевской Руси как первичная форма – паломники рассказывали о событиях пути, их сообщения записывались в «скаски» [5, с. 17]. Такой рассказ впервые обрел форму литературного произведения в «Хождении» Игумена Даниила. С. С. Аверинцев разводил формы художественной литературы и жанры литургической словесности, сформировавшейся под влиянием сакральных текстов (Библия, псалмы и т. п.) [6]. По его мысли, Евангелия – это не столько литература, рассчитанная на «кабинетное» чтение, сколько образец церковной словесности [6, с. 507]. Мы считаем, что паломничество как описание «Пятого Евангелия» – Палестины – выросло из новозаветного духа и буквы, соединив разговорную речь и «готовые стилистические формы, окруженные ореолом святости» [6, с. 504]. Этот жанр, родственник путеводителям по Святым Местам, отражает церковную жизнь и ритуал. Он не до конца освободился от быта и культа.

Паломничества часто приурочены к религиозным праздникам и сохраняют евангельскую «харизматичность» – радостную интонацию причастности сакральному событию. Итак, в паломнической литературе есть черты литургической словесности.

Паломничество «двувекторно», оно характеризуется «двунаправленностью» движения путника. Показ физической динамики героя в пространственной горизонтали направлен на особый центр – сакральную цель. Он покидает привычную жизнь, освобождаясь от ее рутины. Движение путника происходит на фоне константности мира святынь. Горизонтальный вектор похода определяет духовную динамику героя. Он стремится к высокому идеалу, пытается подняться «над самим собой», над своими слабостями и грехами. В этом состоит молитвенно-покаянная «вертикаль» паломничества. Паломник ищет благодати и спасения души, переживая опыт своего рода «личной эсхатологии»: «В паломничестве религиозно – нравственный долг покаяния сочетается с инстинктивным тяготением к Сущему Добру и страстным желанием пожертвовать собой самым доступным образом. Паломничество есть исполнение категорического императива личной религиозной совести, путь к внутреннему Богу и смиренному приятию именно так устроенного тварного мира ...» [7]. Вместе с тем, благочестивое путешествие несет в себе лишь возможность внутреннего обновления. Для осуществления этого потенциала необходимо усилие, преодоление как физического препятствия – расстояния от дома к святыне, так и преодоление себя, ведущее к некоей «бифуркации», прорыву человеческого духа ввысь. С другой стороны, рассматриваемая литературная форма имеет много аспектов помимо векторности. Это не просто «геометрия» разнонаправленных устремлений авторской активности. В произведениях жанра изображается не дурная бесконечность странствий, а высшая телеология конечного пути, приводящего к истинно Беспредельному.

Можно выделить специфические черты жанра паломничества. Язык этой литературной формы лежит на границе между речевой стихией литургической словесности и художественным стилем, сохраняя некоторые свойства языка деловой письменности. Установка на фактическую точность описаний и фиксацию разговорной речи сочетается с горячим личным чувством,

направленным на священные объекты и то, что они «прообразуют». Эмоциональность рассказчика порождает торжественные обороты речи в рассказах о сакральных объектах, которым соответствует высокая, часто конфессиональная лексика. В процессе своего развития жанр шел по пути беллетризации стиля, его «охудожествления». Авторы выдающихся паломнических произведений достигли красоты, разнообразия и выразительности слова и создали неповторимые поэтические миры.

Рассказ о пребывании в сакральном пространстве строится по локально-хронологическому принципу. Повествование начинается со вступления – приводятся мотивы, подтолкнувшие автора к описанию путешествия. Традиционно такой рассказ завершается молитвой за Отечество и единоверцев. Основная часть повествования – цепь зарисовок о перемещениях от одного сакрального локуса к другому. Мотивная структура паломничества складывается из ряда элементов: покаяние, путь, прикосновение к «сакральному» и возвращение. Кульминация сюжета – переживание «пасхальной радости» в святых местах [8]. В паломничестве XX века вошли вставные повествования. В них «затираются швы» между зарисовками, создается эффект плавного рассказа.

Особый пиетет рассказчика к сакральному объекту определяет высокий религиозный и патриотический пафос или благоговейную интонацию по отношению к топосу, священному только в его глазах. Литературно-родовая акцентология в жанре паломничества представлена комплексом «эпического», «драматического» и «лирического». Эти типы эмоционально-смыслового «звучания» паломнического произведения могут выражаться с разной степенью яркости.

1) Описание движения путешественника, его пути – это эпическая составляющая паломнического произведения. Описание мира есть эпос. Подходя избирательно к предметам изображения, автор создает цельную картину увиденного. Эпическое в паломничестве предстает как наличие объективной сакральности – показа движения путника к священной цели. Эпическое присутствует в описании действий как туристов, так и паломников. Выделение этих двух видов героя-рассказчика продиктовано необходимостью разделить секуляризованный и «воцерковленный»



тип сознания. Тот или иной тип сознания, представленный в путешествии, определяет характер всего описания. Образ туриста мы находим в книге Я. Н. Озерецковского «Плавание по Белому морю и Соловецкий монастырь» (1836). Герой-рассказчик, направляясь к древней святыне русского Севера, вообще не выказывает какого-то особого душевного настроения. Напротив, он внутренне дистанцируется от паломников, показывая их со стороны. «Эпическое» же присутствует в его «журнале» в виде описаний обстоятельств путешествия и морских пейзажей [9].

2) Второй литературной особенностью паломничества может выступать наличие субъективной сакральности в повествовании. Она предстает в виде лирического переживания героя или сопереживания религиозного читателя-единомышленника. Движение путешественника, сопровождающееся показом жизни человеческого духа, можно назвать лирической составляющей паломничества. Этот элемент рассчитан на сочувствующего и думающего читателя. Он представляет собой дополнительный компонент в паломническом жанре. Так, А. Н. Муравьев, описывая поездку к святыням Востока, передает религиозный трепет, испытанный возле цареградского храма Святой Софии: «И чье холодное сердце не дрогнет тайным восторгом, приближаясь к сему дивному кладезю нашей веры и славы?» [10, с. 114].

«Лирическое» в жанре паломничества может проявляться как волнение героя, отправившегося к местам, сакрализованным в его сознании, например, к дому любимого писателя. Это субъективное сакральное состояние путника по отношению к месту, священному только для него. Например, в очерке С. Воронина «Тамань», герой-рассказчик приезжает в «скверный городишко», описанный М. Ю. Лермонтовым в одноименной части «Героя нашего времени». Увидев мазанку на берегу, напоминавшую домик, где остановился Печорин, рассказчик ощутил «связь времен».

3) «Драматическое» может присутствовать в паломничестве как объективно-субъективное, например, если светский человек преобразился в пути и стал верующим. Это необязательный, факультативный признак жанра: он может как наличествовать, так и отсутствовать. Паломничество иногда показывает драматическое преображение духа героя. Так, в рассказе И. С. Шмелева «Куликово поле» герой, отправившись к Троице-Сергиевой лавре, узнал о чуде

явления святого и уверовал. Драматический элемент вовлекает читательское сознание, вызывая сопереживание. В ходе чтения такого произведения может произойти перелом в сознании светского читателя, вызвать в его душе катарсис. В этом заключается воспитательный потенциал сочинений рассматриваемого типа. Среди перечисленных свойств жанра можно выделить два главных признака паломничества. Это, во-первых, священная цель, а, во-вторых, особый настрой паломника – важно, с какими мыслями он идет к цели.

Смена парадигмы, произошедшая в художественном сознании нового времени, привела к трансформации статуса и структуры паломничества. Оно переместилась на периферию жанровой системы и литературного процесса, в церковную словесность и народное чтение. Паломничество было возвращено в «большую литературу» благодаря произведениям А. Н. Муравьева, А. С. Норова и других писателей XIX века. Новые благочестивые путешествия отразили художественное мышление индивидуально-авторской эпохи. Доминирование категории автора над категориями жанра и стиля привело к переформированию их канона. «Первый» канон паломничества, представленный в древнерусских образцах, продолжает сказываться в новых описаниях. Их авторы наряду с соборными чувствами передают свои личные переживания и впечатления. Индивидуальный опыт служит «вторым» каноном паломнического описания – теперь это свидетельства очевидца, не связанного средневековым литературным этикетом. Паломничества нового времени стали объемнее, расширился круг изображаемых предметов и затрагиваемых тем. Писатели Серебряного века русской эмиграции И. С. Шмелев и Б. К. Зайцев передали свое видение православной Руси как Святой Земли, изобразив походы богомольцев в Троице-Сергиеву лавру и на Валаам. Модернисты привнесли в жанр вопросы современной им жизни и тему культурной памяти. Содержание их паломнических описаний коррелирует с древней святоотеческой мыслью и религиозной философией конца XIX – начала XX веков. Обновленный жанр вместил в себя художественное освоение смысла православия в формах «духовного реализма» и символистскую поэтизацию онтологических категорий. Он соединил в себе

импрессионистическую «беглость взгляда» с «обратной перспективой» иконичного изображения.

Таким образом, паломничество в русской литературе – это жанр, соединяющий в себе черты деловой письменности, художественной литературы и произведений литургического типа. Главные признаки паломничества – движение к священной цели и особое к ней отношение. В описаниях благочестивых путешествий представлены такие типы эмоциональной тональности как эпическое, лирическое и драматическое. Им соответствует объективная, субъективная и объективно-субъективная сакральность. Рассматриваемый тип произведений имеет двухвекторную структуру, в нем передана высшая телеология конечного пути. Паломническая проза нового времени отразила доминирование категории автора над категориями жанра и стиля, что привело к переформированию канона. Тема трансформаций в русской паломнической литературе XX и нынешнего веков требует дальнейшего рассмотрения в других работах.

### Цитированная литература

1. Гуминский В. М. Паломническая традиция в русской литературе путешествий / В. М. Гуминский // Теория традиции: христианство и русская словесность / [сост. Мосалева Г. В.]. – Ижевск, 2009.
2. Білоус П. В. Паломницька проза в історії української літератури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.01 / П. В. Білоус. – К., 1998.
3. Глушкова Н. Б. Паломнические «хождения» Б. К. Зайцева «Афон» и «Валаам»: к проблеме жанра / Н. Б. Глушкова // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева: сб. ст. по материалам Вторых Международных Зайцевских чтений. – Калуга, 2000.
4. Бахтин М. Проблема речевых жанров / Михаил Михайлович Бахтин // Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М., 1979.
5. Прокофьев Н. И. Язык и жанр: Об особенностях языка древнерусских хождений / Н. И. Прокофьев // Русская речь. – 1971. – № 2.

6. Аверинцев С. С. Истоки и развитие раннехристианской литературы // История всемирной литературы: в 8 т. – Т.1. / С. С. Аверинцев. – М., 1983.
7. Исупов К. Г. Паломничество / К. Г. Исупов // Дикое поле. – Режим доступа к журн.: <http://www.dikoeполе.org/index.phpa=num>
8. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности / И. А. Есаулов – М., 2004.
9. Озерецковский Я. Н. Плавание по Белому морю в 1835 году / Я. Н. Озерецковский // Соловецкое море. – Вып. 3. – 2004.
10. Муравьев А. Н. Путешествие ко Святым местам в 1830 году / А. Н. Муравьев // Святые места вблизи и издали: Путевые заметки русских писателей I половины XIX века. – М., 1995.

### **Анотація**

Стаття висвітлює паломництво в жанровому аспекті. В ній описані риси паломницької прози та їхні трансформації у ході літературного розвитку.

### **Annotation**

The article highlights the pilgrimage in the genre aspect. It describes the features of the pilgrimage narration and their transformation in the course of literary development.

*Стаття надійшла до редакції 28.05.2013*

*Стаття поступила в редакцію 28.05.2013*

УДК 821.161.1-1.09'06

Ройтберг Н.В.

## ПРОБЛЕМА САМООПРЕДЕЛЕНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В НОВОЙ ПОЭЗИИ (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

Новая (актуальная) литература, находящаяся в процессе становления, является в настоящее время одной из наиболее обсуждаемых тем филологической науки, предметом многочисленных споров и дискуссий. Не только и не столько критики, сколько литературоведы пытаются выяснить – что представляет собой современная литература как объект изучения? каковы ее основные тенденции? какие методы анализа могут быть к ней применимы и какие принципы лежат в основе поэтики литературы, в частности поэзии, 1990-х – 2000-х гг.?<sup>\*</sup> Многие категории и установки поэтики подверглись переосмыслению и в свете новой поэтической практики требуют принципиально иного метода рассмотрения и анализа. Так, в новой поэзии мы наблюдаем становление несколько отличных от поэзии последней четверти XX века форм выражения авторского сознания, иное наполнение категории «лирический герой». Несомненно, данные изменения обусловлены общим «сдвигом координат» в литературно-поэтической плоскости.

Если в 1990-е «расстановка сил» на поэтическом поле была более-менее очевидной<sup>\*\*</sup> (большинством исследователей принята

---

\* «<...> введение нового (“незавершенного”) материала в обиход науки требует от последней коррекции методологических принципов и творческого поиска наиболее адекватных подходов. Литературоведение последних лет ...активно демонстрирует интерес к текущему литературному процессу (включая актуальные, маргинальные и массовые его явления). Этот интерес все больше ... начинает осмысляться как теоретическая проблема <...>» [1, с. 62].

\*\* Эпштейновская классификация является не совсем точной и неполной: метареализм (или: «необарокко» (М.Липовецкий); «дискрет-акмеизм» (И.Кукулин)) и концептуализм вовсе не были оппозиционными направлениями, и не были единственными в пост-перестроечной литературе. Другое дело, что концептуализм являлся «одним из центров в общем контексте неподцензурного искусства» [2, с. 364].

популяризированная М. Эпштейном оппозиция концептуализм/метареализм) и имелся соответствующий ей методологический арсенал, то 2000-е пестрят многообразием равнодостоящих поэтических страт (постконцептуализм, мистический авангард, неосентиментализм, постакмеизм, объективистская поэзия, метафизическая поэзия, лингвопоэтика и пр.) при отсутствии четко выраженной характеристики поэтической ситуации – то ли состояние «ремиссии» [3], то ли *предстояние* новому периоду развития [4], то ли хаотичное расширение и разрастание ((ср. с определениями: «экстенсивная литература» (Е. Абдуллаев), поэзия «поверх барьеров» (В. Губайловский)). При такой неопределенности вполне объяснима тенденция молодой поэзии к редукции противопоставлений, например, *географически-временного характера* (Россия/эмиграция; столица/провинция; разделение поэтов на поколения). Несомненно, в возрастной «маркированности» новой поэзии как поэзии «тридцатилетних» есть известная доля условности: представителями мейнстрима сейчас выступают не только те поэты, дата рождения которых приходится на конец 1960-х – начало 1970-х (Евгения Лавут, Глеб Шульпяков, Дмитрий Воденников и др.), но и представители более позднего поколения, получившие «пропуск» в литературу благодаря премии «Дебют» и ежегодному альманаху молодой литературы "Вавилон", издававшемуся в 1992–2004 гг. - т.н. "Поэты «Вавилона»" или «двадцатилетние» (Анастасия Афанасьева, Марианна Гейде, Юлия Идлис и др.). Однако невозможно себе представить текущий литературный процесс и без таких имен как Ольга Седакова (род. 1949 г.), Борис Херсонский (род. 1950 г.): «в начале 1990-х произошел прорыв, уравнивший в качестве дебютантов пятидесяти- и двадцатилетних» [5, с.17]. В этом смысле справедливо утверждение А. Д. Алехина о том, что нельзя «подгонять» смену поэтических эпох под хронологическую смену столетий: «новая поэзия» началась, как он считает, в начале 1990-х и длится по сей день [6].

*Жанрово-стилевое своеобразие* новой поэзии, как нам представляется, обусловлено следующими факторами: прежде всего, это отмеченная еще Ю. М. Лотманом способность

---

литературы задействовать «жизненное сырье», изменять иерархию жанров в процессе обновления, «новое вино» поэзии ищет для себя «новые мехи»<sup>\*</sup>; во-вторых, существование нынешней литературы в двух измерениях – реальном (собственно литература) и виртуальном (т.н. сетература<sup>\*\*</sup>); в-третьих, хронологическая близость постмодернизму<sup>\*\*\*</sup> и, наконец, открытость, незавершенность новейшей поэзии.

Некоторая методологическая растерянность литературоведов при попытке анализировать молодую поэзию вполне объяснима: произошла «полная смена литературного кода» (С. Тимина), на авансцене поэзии появилось множество новых персоналий, представителей «generation-30» (Д. Бак), в творчестве которых переосмыслению и «перекодировке» подвергаются категории жанра и стиля (визуальная поэзия, песенная лирика, верлибр и пр.). Исследователи фиксируют усиливающиеся процессы прозаизации поэзии (актуализация таких жанровых форм как «большой» верлибр, лироэпическая поэзия). Сильные изменения претерпевают также метрико-ритмическая и интонационная системы русского стихосложения, категории автора, читателя, лирического героя.

Проблема лирического героя (понятие «лирический герой» мы трактуем как единство «субъекта-в-себе» и «субъекта-для-себя» [8, с. 344], а в терминологии М. М. Бахтина – как «образ-личность») в новой поэзии – это проблема самоидентификации, «самообнаружения», самовыявления лирического «я». В данной

---

\* «Литературоведческое исследование текущего литературного процесса, очевидно, не может ограничиться только включением <...> тех или иных актуальных явлений в поле научного осмысления. Подчиняясь логике научной рефлексии, мы неизбежно приходим к необходимости теоретического осмысления нового объекта исследования <...> изменение предметной области ведет к переосмыслению представлений о границах “литературности” (“художественной словесности”))» [1, с. 67].

\*\* В частности, в связи с освоением интернет-пространства возникли новые экспериментальные формы визуализации текста, такие как «фларф», «поэглы», «спамоэзия» [7].

\*\*\* Ср. с попытками идентифицировать сегодняшнюю литературу как литературу после «третьей волны постмодернизма» (И. С. Скоропанова), литературу «пост-постмодернизма» (М. А. Можейко), «после-пост-модерна» (А. Д. Алехин) и пр.

работе мы постараемся отметить некоторые аспекты проблемы, вынесенной в заглавие.

Еще в 1987 г., приводя свою классификацию основных поэтических направлений, М. Эпштейн определил одно из них как «исчезающий архив или поэзию исчезающего «я»»: «наиболее традиционная из всех новых поэзий, сохраняющая в качестве центра некое лирическое «я», но уже данное в модусе ускользающей предметности, невозможности, элегической тоски по личности в мире твердеющих и ожесточающихся структур» [9, с.363].

Для современного поэтического сознания характерен синдром «смерти лирического героя» (И. Кузнецова) – «утрата автором его собственного образа», «обвал авторского представления о себе» [10, с. 182].

Из работ, посвященных рассмотрению «кризиса лирического героя», отметим исследования А. Штраус [11] и А. Житенева [12], где авторы отмечают в качестве одной из основных характеристик лирического героя новой поэзии его «несостоятельность»: «В поэзии 1980-2000-х гг. универсальные поэтологические модели, включая модель «идиосинкратической идентичности», оказываются более невозможны, поскольку абсолютизация ситуативной истины исключает возможность построения любого «готового» образа «я»» [12]. Житенев выделяет три стадии трансформации лирического субъекта: «для 1980-х проблема субъекта – это проблема авторитетности высказывания»; «в 1990-е под вопросом оказалась уже не авторитетность высказывания, а сама способность субъекта артикулировать истину и быть искренним в своем высказывании»; наконец, в 2000-е произошел «окончательный отказ от такой трактовки текста, в центре которого непременно находится личность автора, трансцендирующая и себя, и мир» [там же]. Изменение отношений между «я» и текстом отмечают А. Уланов [13], И. Кукулин: сомнению подвергнуты как реальность высказывающегося и утверждаемого «я», так и его связь с текстом», «я» стало принципиально уязвимым и принципиально недооформленным» [14].

Авторы поэтических произведений ставят вопрос о конституции исчезающего субъекта (классический пример – «Имярек и Зарема» Г. Дашевского, «элементарная вещь» (ЭВ)



Д.Голынюк-Вольсона), актуализируют проблему самоопределения: «Все мозги вокруг пожухли // Уж не жук ли я, не жук ли?//Все, все, все? Вокруг? Неужли?// Уж не уж ли я? Не уж ли?» (Л.Виноградов) [15, с. 111].

Процесс «исчезновения» и «расслоения» лирического героя можно условно разделить на несколько типов. Постараемся их маркировать:

- *обращение к теме детства*, противопоставление «я» взрослого и «я» детского: «Я быть собою больше не могу:// отдай мне этот воробьиный рай, // трамвай в Сокольниках, мой детский ад отдай» (Д. Воденников) [16], встреча героя с самим собой в детстве: «<...> я два часа смотрел на этот город <...> но видел не громадины Ист-Энда <...> а мальчика с портфелем из клеенки, // который на Сиреновом бульваре // уходит от меня все эти годы» (Г. Шульпяков) [17];

- *преодоление своего «я»*, его абсолютная открытость окружающему миру и, как следствие, - *растворение «я»*: «Джема аль-Фна» Г.Шульпякова, где лирический герой желает магическим путем вернуть свое истинное «я» и осознает его сопричастность всему окружающему миру: «Я – продавец мяты, сижу в малиновой феске!»//«Я – погонщик мула, стоптанные штиблеты!»//«Я – мул, таскаю на спине газовые баллоны!»<...>Теперь, когда меня бросили одного посреди медины, я с ужасом понял, // что я – это они: продавцы и погонщики, зазывалы и нищие, // ремесленники и бродяги; что я смотрю на мир их черными глазами; // вдыхаю дым кифа их гнилыми ртами <...>Я хотел найти себя, но стал // всеми! всеми! <...> // Мне кажется, что я не существую <...>» [18] или его же стихотворение-миниатюра о всепроницаемости «я» для окружающего мира: «я похож на него, я такой же, как он, // и моя пустота с миллиона сторон // проницаема той, что не терпит во мне // пустоты — как вода, — заполняя во тьме // эти поры и трещины, их сухостой — // и под кожей бежит, и становится мной» [19];

- *отказ от «я»*, самоумаление: «Господи, посмотри на меня: // Видишь? // Меня нет, // Ибо есть только то, что больше меня» (А.Афанасьева [20, с. 17]), «Нет меня. Я лишь буфер, сквозняк, перекресток <...> // Не собой быть – а теми, тобою и теми, // той собакой и деревом тем» (И. Кузнецова) [21]; «до чего меня

мало//мало в этом котле//в этом месиве свежем//в новом мира  
клочке//в реве, в хоре медвежьем//в страшном божьем зрачке»  
(Е. Лавут) [22, с. 39];

- *трансформация «я» в окружающий пейзаж*, ландшафт:  
«Посмотри, сколько лет, кем-то выброшенная на сушу // ...я бегу от  
себя, как поток остывающей лавы, //превращаясь в ландшафт,  
оставаясь навеки снаружи» (И.Кузнецова) [23]; «живет пейзаж в  
моем окне, // но то, что кажется вовне // окна, живет внутри меня// в  
саду белеет простыня, кипит похлебка на огне, // который тоже есть  
во мне» (Г. Шульпяков) [24];

- *мотивы идентичности «я» и «ты»*: «и вот мне приснилось  
что ты это каждое «ты»//что нет в языке ни «она» и ни «он» и тем  
более//«я» //что другая реальность лишь только завеса//что  
выйдешь из платья как будто из темного тела//повсюду в тебя//и  
что ты есть открытое поле//и книга», «Что мне делать, я – это ты, я  
повсюду с тобой, поправляю рюкзак и шагаю в ботинках тяжелых»  
(И. Кузнецова [25, с. 109]);

- *отождествление себя с внешним объектом*: «Я смотрю на  
клен и становлюсь кленом» (А. Афанасьева) [20, с. 14];

- *затруднительность, проблемность своей «самости»*:  
«Возьми меня у меня, // Забери меня у меня, // Обменяй на всякие  
мелочи, // Обними меня крепче, // Задуши меня ночью // Подушкой,  
// Мне меня много, столько не нужно, // Мне меня страшно»  
(М. Гейде [26]), «О, как бы я хотел, // чтоб кто-нибудь // всё это мог  
себе, себе присвоить – //а самого меня перечеркнуть, //перебелить,  
преодолеть, // удвоить, // как долг – забыть, // как дом –  
переустроить, // как шов, как жизнь, как шкаф – перевернуть», «Не  
смерть страшна, небытие — кошмар//Мне стыдно, Айзенберг,  
самим собою быть» (Д. Воденников) [27], «кто выдумал меня  
придумай теперь другую //пока я еще могу от себя отвыкнуть»  
(Е. Лавут) [28];

- *запутанность, «необжитость» лабиринта «я»*: «Обрастаешь  
собой, открывая в себе чуланы, //комнаты, где не погашен огонь,  
ампира//бесконечные лестницы – набережные канала – //бродишь  
всю ночь и не можешь найти сорта» (Г.Шульпяков [29]);

- *мотивы безумия и суицида*: «безумие привкус железа во рту//я  
больше не выдержу я перейду//за мыслимую черту//черти  
предначертывай сбудется бус//рябинное горькое пламя и пусть//я

выйду из тела нет я не боюсь//в светящуюся наготу» (И.Кузнецова [30]);

- *расщепление «я» во множество иных субъектов*: «так я и вертелся, когда под Пасху // поселиться во мне пришли лисица, // петух и кот, кот и петух, кот и лисица//<...>но зато теперь никто меня не покинет. // Ни петух, ни кот, ни заяц, ни волк нетленный, //ни петух, ни кот, ни лиса Андреевна» (Д.Воденников) [27];

- *использование форм косвенного представления лирического героя*, например, субъектный неосинкретизм и поэтическое многоголосие: «В голубом цветении руку свою нахожу. // Такой пропажей была! // Безрукий ходил и смущенный отсутствием я // Ущербностью пятипалой // Таким вот я был, и таким больше быть не хочу // В цветении голубом обнаружил он руку свою // Такой был недостающий! // Без тела лежала я в свете цветочном// В отдельность тюремную // Заключение будто умерло время//Такой я была, и такой больше быть не хочу» (А. Афанасьева) [20, с. 37] (выделено нами – Н.Р.).

Таким образом, в новой поэзии очевидна «децентрация» лирического героя, его смешение с другими «я» и другими «голосами»: «стихи отстоят от авторского «я» и не замкнуты на нем, но в центре произведения оказывается не внешний рассказ о человеке, а метафорическое изображение определенного типа или даже нескольких типов сознания» [31], перед нами скорее хор, чем герой; не субъект, но межсубъектное взаимодействие, связывающее разные «я», – т.н. «трансубъективная поэзия» (И. Кукулин). Как известно, посредством поэта «высказывается» сам язык, и, видимо, сегодняшнее клипово-фрагментарное, монтажное мировосприятие «провоцирует» язык именно на такую «полисубъектную» форму выражения. Что будет дальше с лирическим героем? Покажет время.

### Цитированная литература

1. Бондаренко М. Текущий литературный процесс как объект литературоведения/ М.Бондаренко // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62.

2. Кукулин И. «Сумрачный лес» как предмет ажиотажного спроса, или Почему приставка «пост-» потеряла свое значение / И. Кукулин // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59.
3. Житенев А. Период ремиссии /А. Житенев // Вопросы литературы. – 2008. – № 5.
4. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн – М.: Новое литературное обозрение, 2004.
5. Орлицкий Ю. Где начинается и где заканчивается современная русская поэзия? /Ю. Орлицкий // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – С. 15-21.
6. Алехин А. Поэзия в ситуации после-пост-модерна /А. Алехин // Вопросы литературы. – 2012. – № 1.
7. Губайдуллина А. Н. Международная научная конференция Восьмые сапгировские чтения «Двенадцать лет без Сапгира (Русская поэзия последнего десятилетия)» / А. Н. Губайдуллина // Вестник гуманитарной науки. – 18-19 ноября 2011 г. – № 2 (18). – М.: РГГУ
8. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. в 2 т. – Т. 1 / Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004.
9. Эпштейн М. Каталог новых поэзий / М. Эпштейн // Современная русская поэзия после 1966. Двухязычная антология. – Берлин, 1990.
10. Кузнецова И. Поэт и лирический герой: дуэль на карандашах / И. Кузнецова // Октябрь. – 2004. – № 3. – С. 181-190.
11. Штраус А. В. Проблема лирического героя в современной поэзии: новые тенденции 1990-х-2000-х годов: дисс. канд. филол. Наук / А. В. Штраус – Пермь, 2009. – 138 с.
12. Житенев А. Порождающие модели и художественная практика в поэзии неомодернизма 1960-2000-х гг.: автореф. дисс. докт. филол. Наук / А. Житенев – Воронеж, 2012. [Эл. ресурс]. Режим доступа: [http://doc2all.ru/article/24092012\\_92140\\_zhitenev](http://doc2all.ru/article/24092012_92140_zhitenev).
13. Уланов А. Общие места / А. Уланов //Вопросы литературы. - 2001. - № 3. - С. 3-13.
14. Кукулин И. Прорыв к невозможной связи (Поколение 90-х в русской поэзии: возникновение новых канонов) /И. Кукулин // НЛО. – 2001. - № 50.

15. Андеграунд (История и мифы ленинградской неофициальной литературы) – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 224 с.
16. Воденников Д. Holiday: Книга стихов / Д. Воденников – СПб.: ИНА-Пресс, 1999. [Эл. ресурс]. Режим доступа: [www.vavilon.ru/texts/prim/vodennikov1c.html](http://www.vavilon.ru/texts/prim/vodennikov1c.html).
17. Шульпяков Г. Camden town / Г. Шульпяков // Книга стихотворений Щелчок [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://www.liter.net/act/shelchok/book.htm>.
18. Шульпяков Г. Джема аль-Фна / Г. Шульпяков Журнальный зал, Интерпоэзия, 2008, N4 [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2008/4>.
19. Шульпяков Г. Человек на экране. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://www.shulpyakov.ru>
20. Афанасьева А. Полный шар / А. Афанасьева – М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2012.
21. Кузнецова И. «Интерпоэзия» / И. Кузнецова – 2005. – № 2 [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2005/2/kuzn6.html>.
22. Лавут Е. Амур и др. / Е. Лавут – М.: ОГИ, 2001.
23. Кузнецова И. Внутреннее зрение / И. Кузнецова – М.: Воймега, 2010.
24. Шульпяков Г. «Прозрачен как печатный лист...» / Г. Шульпяков [Эл. ресурс]. Режим доступа: [http://www.litcetera.net/publ/poehzija/gleb\\_shulpyakov/30](http://www.litcetera.net/publ/poehzija/gleb_shulpyakov/30)
25. Кузнецова И. Стихотворения / И. Кузнецова // «Новый Мир». – 2004. – №10.
26. Гейде М. Слизни Гарроты / М. Гейде – М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2006 // [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/geide2-1.html>.
27. Воденников Д. Стихотворения / Д. Воденников [Эл. ресурс]. Режим доступа: [libros.am/book/read/id/343630/s](http://libros.am/book/read/id/343630/s).
28. Лавут Е. Стихотворения / Е. Лавут [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://litfest.ru/load/>
29. Шульпяков Г. «Интерпоэзия» – 2005. – №2 [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://www.magazines.russ.ru/interpoezia>
30. Кузнецова И. Стихи / И. Кузнецова // «Дружба Народов». – 2011. – № 6.

31. Кукулин И. «Создать человека, пока ты не человек...» / И. Куклин [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2010/1/ku11.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/1/ku11.html).

### **Анотація**

В новій поезії – «поезії тридцятирічних» – категорія ліричного героя підлягає глибокому переосмисленню. Сучасний ліричний герой має тенденції до розщеплення, нівелювання, зникнення. Цільне, самодостатнє «я» замінюється взаємодією декількох різних суб'єктів, різних свідомостей – звідси звернення до мотиву відмовлення від «я», ототожнення «я» з оточуючим світом, використання форм непрямої презентації ліричного героя тощо.

### **Annotation**

Lyric hero category is exposed to profound revise in new «thirty aged» poetry. Today's lyric hero has disintegration, disappear tendencies. Intact «Me» is substituted for several different subjects, different consciousnesses interaction, it causes I-reject phenomenon, I and universe identifying, making use of lyric hero indirect presentation form etc.

*Стаття надійшла до редакції 26.07.2013  
Статья поступила в редакцию 26.07.2013*

УДК 0.82

Посудиевская О. Р.

## ВАРИАНТЫ ОСМЫСЛЕНИЯ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО» В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX ВЕКА

Конец XIX века известен в истории как время расширения межкультурных связей и одновременного усиления напряжения во взаимоотношениях между ведущими мировыми державами – Англией, Россией, Германией и США. Стремление ведущих интеллектуалов эпохи к осмыслению причин межкультурных конфликтов и к поиску возможности межкультурного диалога находит отображение в литературном процессе в проблеме encounter – встречи/столкновения «своего» и «чужого», ставшей особенно распространенной в англоязычной литературе. Особым аспектом этой проблемы стали взаимоотношения между Америкой – молодой страной, быстро набирающей силу, и «старой» Европой, неуклонно идущей к Первой мировой войне. Одни из наиболее ярких примеров воплощения encounter «старого» европейского и «нового» американского общества находим в творчестве О. Уайльда (рассказ «Кентервильское привидение», 1887), Г. Джеймса (повесть «Дейзи Миллер», 1878) и М. Твена (роман «Простаки за границей», 1867).

Небольшой юмористический рассказ Уайльда был написан после годичного пребывания писателя в Америке, где лидер эстетизма был вынужден столкнуться со всеми проявлениями «чужого» способа жизни. Типичные черты американского мироощущения – позитивистское отношение к действительности и прагматизм – воплощены в образах членов семьи Отис, купивших старинный английский замок, где они парадоксальным образом сталкиваются с хранителем «старой» культуры – призраком бывшего владельца поместья. Джеймс, повествуя о пребывании юной американки в европейском обществе, выявляет пагубность европейской морали, сковывающей жизненную энергию представительницы «новой» нации набором строгих моральных норм и «...ритуальных жестов, за которыми

скрываются бесчувственность, лицемерие, обман, интриги» [1, с.107]. Американцы Твена, напротив, совершая годичное путешествие по странам Старого Света, постепенно воспринимают возвышенную атмосферу древней европейской истории, приобщаются к наследию ушедших времен.

Названия всех трех произведений выдвигают на первый план имена главных героев, но отличием является их выбор: у Джеймса и Твена это американцы, а у Уайльда – англичанин. Герои Джеймса и Твена – реальные граждане США конца XIX века, а героем Уайльда становится призрак рыцаря-феодала эпохи расцвета английского абсолютизма. Подобный выбор, похоже, обусловлен повышенным интересом авторов к той стороне конфликта «своего» и «чужого», к которой они сами принадлежали по происхождению, - американской (Джеймс и Твен) и английской (Уайльд).

Помимо наличия сходной сюжетной линии (приезд американцев в Старый Свет) и единой проблемы encounter, фактором, объединяющим произведения, различных по жанровым признакам и эстетическому наполнению, является принцип изображения американских героев как людей с «простым» взглядом на мир, или «простаков» (innocent), «...свободных в своих взглядах и суждениях от любых предрассудков...со здравым смыслом и практичных...» [2, с.101]. «Простаки», не осознающие духовной связи со Старым Светом, рассматривают богатое историко-культурное наследие и традиционные культурные и моральные ценности европейского общества с точки зрения «стопроцентного американца» [1, с.107]. Твен даже выносит это понятие в название романа, указывая, таким образом, на наиболее желательный для него способ восприятия читателем его «простодушных» соотечественников, иронизирующих над достопримечательностями Европы.

Понятие «простодушный» появляется и у Джеймса. Как считает его главный герой (американец, переехавший в Европу), «Мисс Дейзи Миллер выглядела слишком простодушной. Некоторые люди говорили ему, что...американские девушки чересчур простодушны»\* [3, с.314]. Ведь чувства «простодушной» американской девушки «...были...чисты и природны...», но она

---

\* Перевод, где не указано специально, – мой. – О. П.



«полностью забывала об условностях поведения приличной молодой девушки в Европе» [4, с. xvi]. Строгим моральным нормам европейского общества противопоставляется простодушие и открытость прекрасной американки, даже имя которой указывает на чистоту ее души: “Daisy” (т.е. маргаритка) – прекрасный цветок с белыми лепестками, символизирующий красоту, юность и свежесть [5].

В рассказе Уайльда понятие «простодушный» имплицитно, оно проявляется лишь в имени дочери американцев - Вирджинии, которая, согласно сюжету, оказывается единственной из членов своей семьи, кто способен принять английского призрака и помочь ему обрести вечный покой. Семантическое ядро этого имени – virgin («девственный», «чистый», «непорочный») – можно толковать как намек и на чистоту души героини, и на то, что ее сознание, не обремененное европейскими моральными и культурными нормами, оказалось своеобразной “*tabula rasa*”, способной воспринять достижения «старой» культуры.

Конфликт американского «простодушия» с традиционным европейским мироощущением («Кентервильское привидение», «Дейзи Миллер»), его сопоставление с традиционным европейским восприятием окружающего мира («Простаки за границей») становится сюжетообразующим ядром произведений. Так, один из главных приемов уайльдовской иронии – несоответствие ожиданий Кентервильского призрака – сэра Саймона (а, вместе с ним, и читателя) вызвать у американцев Отисов традиционное для европейцев состояние ужаса при встрече с потусторонним миром и того, что происходит в действительности. Парадоксальное столкновение возвышенно-поэтической атмосферы, окружающей сверхъестественное явление, с банальным, приземленным его восприятием «простаками» создает юмористический эффект. Так, сэр Саймон в ужасе бежит от «привидения Отисов», не осознавая, что это – изобретение реальных людей. В этом эпизоде юные американцы по-своему адаптируют «чужое» – литературные традиции в изображении проявления сверхъестественного: старинный готический шрифт используется для написания типового рекламного проспекта. Твен также с мягким юмором снимает ореол романтики и загадочности с историко-культурного наследия Старого Света, демонстрируя его с позиции «простака» (к

примеру, история любви Абеяра и Элоизы трансформируется в обыденную житейскую историю о неопытной девушке, соблазненной «негодяем с холодным сердцем» [6]). А у Джеймса американка проявляет полное безразличие к печальной истории о Бониваре во время путешествия по Шильонскому замку.

Удивляющее читателя безразличие американцев к историко-культурным традициям европейского прошлого усиливается их необыкновенным прагматизмом. К примеру, при посещении пещеры с останками доисторических людей «простодушные» путешественники с «Квакер-Сити» не только не испытывают благоговейных чувств, но и замечают с практической точки зрения, что пещера «не представляет общественного интереса», так как ее обитатели «более не могут голосовать» [6]. Со всей очевидностью прагматизм американских героев в рассказе Уайльда раскрывается в размышлениях мистера Отиса о том, что сверхъестественное существо может стать «достоянием общественного музея» или его можно «купить вместе с предметами мебели в замке» [7, с.191]. Традиционное для персонажей европейской готической литературы чувство ужаса перед потусторонним миром побеждено расчетливостью и напористостью представителя «новой» нации.

Не удивительно, что читатель начинает верить в преимущество «нового» американского мироощущения перед устаревшим европейским взглядом на реальность, сформированным во многом благодаря художественной реальности европейской литературы, а поэтому часто неспособным трезво оценить быстро меняющийся мир. У Уайльда под влияние средневековых предрассудков попадают не только реальные англичане, но и сам сэр Саймон, который не осознает различий между реальной действительностью и выдуманным книжным миром. Однако поведение уайльдовских героев резко контрастирует с впечатлениями американцев Твена от европейских достопримечательностей, связанных с легендами о потустороннем. Так, овеянный суевериями вид долины Дан «не доводит разумных людей до судорог», яблоки в долине Мертвого моря не рассыпаются в пыль, а гроздь винограда в Ханаанской земле – маленькие [6].

Сами американцы кажутся читателю более приспособленными к жизни в мире накопления материальных благ и научно-технического прогресса. У всех трех авторов эти герои обладают

неутомимой кипучей энергией и жадной жизни, недостающими холодным и чопорным европейцам. Младшие сыновья Отисов необыкновенно шумливы и непослушны, а брат Дейзи не ложится спать всю ночь. У миссис Отис «прекрасные черты лица» (a superb profile), а герой Джеймса – Уинтерборн – поражен «восхитительно прекрасной» девушкой с «необыкновенно ясными и честными» глазами [3, с. 308, 310]. Создается впечатление, что энергичные американцы подавляют европейцев. Превосходство США над Старым Светом проявляется в многочисленные утверждения героев о том, что лучшие актрисы и самая модная одежда уже давно находятся в Америке, Бостон – великий культурный центр, американские мужчины и сладости – самые лучшие в мире, а один из путешественников Твена «...выглядит умнее всей Французской Академии вместе взятой» [6].

Неразрывно связанными с носителями «новой» культуры оказываются последние достижения науки и техники. Кентервильский призрак вынужден отступить и, в конце концов, сдается под напором трех новинок. Пятновыводитель фирмы Пинкертон (Pinkerton's Champion Stain Remover and Paragon Detergent) уничтожает сверхъестественным образом появляющееся кровавое пятно, для цепей призрака предлагается смазочное средство с американским названием «Восходящее солнце демократической партии» (Tammany Rising Sun Lubricator), а когда сэр Саймон пытается напугать реальных людей «знаменитым раскатом демонического смеха» (“celebrated peal of demoniac laughter”), то ему дают микстуру от несварения желудка доктора Добелла (Dr Dobell's tincture). Миссис Миллер признается, что во всей Европе нельзя найти такого же специалиста, как американский доктор Дэвис (Dr Davis). В «Простаках за границей» техническое превосходство Нового Света имплицитно: оно проявляется только в некоторых замечаниях американцев, например, о том, что железная дорога не комфортабельна, а кусок мыла считается диковинкой.

В произведениях раскрываются характерные особенности восприятия и взаимодействия Старого и Нового Света. Европейцы у Уайльда и Джеймса не принимают представителей «новой» нации, считая их «жалкими» (wretched), «находящимися на низком материальном уровне существования» (on a low material level of existence), «отвратительными» (dreadful), «безнадежно

вульгарными) (hopelessly vulgar), «довольно дикими» (rather wild) и «совершенно невоспитанными» (completely uncultivated). Тетя Уинтерборна обвиняет племянника в том, что он как американец слишком простодушно относится к поведению бывшей соотечественницы (“You are too innocent”); сам герой, решивший, что Дейзи не стоит уважения, замечает, «как ловко она сыграла уязвленное простодушие» (“...how smartly she played an injured innocence!”) [3, с. 319, 359]. Но у Твена ситуация противоположна: дикими и необразованными «бродягами» (outcasts) предстают сами европейцы в глазах цивилизованных американцев, которых удивляют «безграничная суеверность» (boundless superstition), «странная» (strangest) и «смешная» (funniest) жизнь представителей Старого Света, которые «совершенно не знают о том, что мир меняется» (“...perfectly unaware that the world turns round”) [6].

Тем не менее, во всех трех произведениях у американцев появляется ностальгия по «чужому», которое раньше было «своим», - по историческим корням, по культуре и литературе «старой» Европы. Отисы, отвергавшие важность историко-культурных традиций, приобщаются к ним; Дейзи, несмотря на разочарование в Риме, вскоре погружается в созерцание садов Пинчио и восхищается красотой Колизея при лунном свете. Путешественники Твена сперва иронично отмечают, что государственный переворот Наполеона III имел для Оттоманской империи гораздо большее значение, чем «чудеса вымысла» и «романтика» приключений Аладдина в мире арабской магии (“Who talks of the marvels of fiction? Who speaks of the wonders of romance?”) [6]. Однако прагматичные американцы внезапно осознают, что их интерес к европейскому искусству и художественному творчеству многократно усилился.

Как показывает американский автор, путешествие по Старому Свету меняет мироощущение представителей «новой» нации: «простаки» обретают способность воспринимать и уважать «чужое». Меняется и отношение самого рассказчика к европейским культурным реалиям – от иронии и пародирования до искреннего восхищения. Так, герой погружается в созерцательное спокойствие при виде пейзажа в Лаго ди Гарди, открывает для себя Венецию, наполненную поэзией и романтикой при лунном свете, а в Смирне ощущает себя персонажем сказок «Тысячи и одной ночи», где его

слугами являются великаны и джинны. Прагматичный гражданин США вдруг признает, что «чудесные воспоминания» о Святом городе «никто ни за какие деньги не сможет у него купить», а все достижения Америки не сравнятся с достижениями египетской цивилизации, которая «знала...все о врачевании и хирургии, открытое наукой лишь впоследствии... которая владела... высококачественными предметами необходимости, свойственными продвинутой цивилизации» [6].

Американский путешественник, возвращая себе способность восторгаться достижениями «старой» культуры, побеждает прагматизм и потребительское отношение к жизни. Но это – единичный случай, который контрастирует с общим процессом прагматизации сознания, утилитарного отношения к духовному богатству и традициям. Разрешение проблемы encounter «своего» и «чужого» в «Дейзи Миллер» более трагично: смерть юной американки отягощена осознанием того, что даже бывший соотечественник не считает ее достойной уважения. В отчаянии героини как бы отображены чувства самого Джеймса, который, подобно своим американским героям, был вынужден приспособиться к «набору ритуальных жестов» морали Старого Света [1, с. 107]. Оптимистичная нота, правда, звучит в конце произведения: Уинтерборн осознает и несправедливость по отношению к девушке, и собственную потерю “innocence” – наивности, стремления к развитию индивидуальности и свободе от строгих правил европейской морали. Однако, как замечает автор, это осознание не приводит к существенным изменениям в его мироощущении и судьбе: герой начинает жить прежней жизнью под влиянием европейских моральных норм. Согласно «трансатлантической» версии разрешения encounter, компромисс «своего» и «чужого» невозможен, а представители «старой» и «новой» культур не способны к взаимному диалогу.

Самым оптимистичным взглядом на проблему encounter англичан и американцев, как кажется читателю, является английский взгляд Уайльда: его герои возвращаются к историко-культурным традициям Старого Света и к прекрасному художественному миру, созданному европейской литературой, и даже рождаются с английскими аристократами. Однако при всей видимости счастливого финала, компромисс «своего» и «чужого»,

«старого» и «нового» - иллюзорен. Ведь хранителя «старого» мира хоронят, с ним прощаются навсегда. Вместе с сэром Саймоном как бы уходит в небытие тот мир поэзии и воображения, который стимулировал в людях веру в сверхъестественное, усиливал их способность поэтизировать реальность. И сам рассказ, где все это показано, построен в форме ироничной пародийной игры со штампами готической литературы, что указывает на ненатуральность изображаемых событий и их неосуществимость в действительности.

Воплощая encounter «стопроцентных американцев» со Старым Светом, английский, «трансатлантический» и американский писатели пытаются осознать общественную ситуацию в современном им мире, осмыслить «свое» в его контакте с «чужим». Ведь в процессе взаимодействия с чужой, иной культурой «человек начинает глубже осознавать свою собственную культуру, свое мировоззрение» [8, с. 24] – усиливается его рефлексия над ситуацией в современном ему обществе и над подходом к жизни в целом.

Свою рефлексию по поводу разрешения межкультурных коллизий авторы отображают через историю судеб главных героев. Американка Джеймса проигрывает встречу/столкновение с европейскими моральными нормами, «простаки» Твена осознают культурное превосходство Старого Света над Новым. У Уайльда, благодаря специфичному выбору главного героя, проблематика усложняется: мотив encounter разворачивается не только в сфере столкновения «своего» и «чужого» (английского и американского), но и в конфликте материального и идеального, «старого» традиционного и «нового» технократического взглядов на мир, возвышенного мира фантазии, поэзии и реальности. Несмотря на то, что американские герои принимают наследие «старой» патриархальной культуры (которое было для них «чужим»), автор внезапно вводит парадоксальный образ расчетливой и прагматичной английской маркизы, которая, по логике, должна это наследие сохранять (для нее оно – «свое»). Факт отсутствия различий в мироощущении представителей английского высшего света и американского среднего класса позволяет предположить, что в образах уайльдовских американцев, на самом

деле, воплощена своеобразная печальная версія пісателя об універсальном ходе общественного развития.

### Цитированная літэратура

1. Анастасьев М. Другий Г. Джеймс / М. Анастасьев // М. Анастасьев. Етюдi про амерыканську літэратуру / Вікно в світ. – Київ, 1999 – № 4. – С. 104-110.
2. Анастасьев М. Індіанська тэрыторыя / М. Анастасьев // М. Анастасьев. Етюдi про амерыканську літэратуру // Вікно в світ. – 1999. – № 4. – С. 100-101.
3. James Henry. Daisy Miller / Henry James // Henry James: Collected stories. – David Campbell Publishers Ltd., 1999. – p. 305-364.
4. Bayley John. Introduction / John Bayley // Henry James: Collected stories. – David Campbell Publishers Ltd., 1999. – p. xi-xxiii.
5. АBBY Lingvo dictionary. Версия 12. [Электронный ресурс]: - 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): 12 см. – Систем. требования: Pentium; 32 Mb RAM; CD-ROM Windows 98/2000/NT/XP.
6. Twain Mark. The Innocents Abroad [Эл. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.classic-library.org.ua/twain-mark/the-innocents-abroad/> – Последнее изменение: 23.02.2007
7. The Collected Works of Oscar Wilde. The Plays, the Poems, the Stories and the Essays including De Profundis. – Wordsworth Editions Ltd, Hertfordshire, 1997.
8. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова. – М., 2008.

### Анотація

В статтi йдэцца про спрыняття «свога» та «чужога» як феномена англо-амерыканскай літэратуры кінца ХІХ сторіччя, дослiджуюцца творы О. Уайльда, М. Твена та іншых, осмыслюецца магчiмiсть міжкiльтурнага дiялогу.

**Annotation**

The article deals with perception of «own» and «other» as a phenomenon of Anglo-American literature in the end of XIX century, works by O. Wilde and M. Twain are researched and the possibility of intercultural dialog is comprehended.

*Стаття надійшла до редакції 15.11.2013*

*Стаття поступила в редакцію 15.11.2013*



УДК 821.111: 410.1

Бондарь Н.Ю.

## СВОЕОБРАЗИЕ ПОНЯТИЯ «РОДНОЙ ДОМ» В РОМАНЕ У. СТАЙРОНА «ВЫБОР СОФИ»

Роман американского писателя У. Стайрона «Выбор Софи» (1979) посвящен событиям, которые наложили отпечаток на всю последующую историю человечества. Фашизм и расизм как тотальные проблемы современности – так определяет его тему С. Белов [1, с.179-180]. Здесь поднимается проблема противостояния злу нацизма; С. Белов даже называет его философским трактатом о мировом зле [1, с.178]. Роман ставит вопрос об ответственности личности за свою частную судьбу в контексте общей истории. Большое внимание в нем уделено искусству в «эпоху Освенцима» (Т. Адорно) как отражению микро- и макрокосма на определенном историческом этапе.

Однако, несмотря на то, что достаточно широкий круг исследователей обращался к различным поэтологическим аспектам «Выбора Софи», своеобразие архетипа «родного дома» в нем ранее не изучалось. Так, поэтику композиции романа с большей или меньшей степенью развернутости рассматривали Т. Н. Денисова [2], А. М. Зверев [3], Г. П. Злобин [4], М. М. Коренева [5], Е. А. Стеценко [6]. В диссертационной работе Т. А. Мараховской уделено внимание проблеме личности и ее становления в романах Стайрона [7]. Е. В. Дубинина изучала традиции пуританства в творчестве писателя, а также эстетическое своеобразие его индивидуального метода в соединении с этической доминантой [8, с.10]. Л. Цехановская в ряде работ проанализировала экзистенциальный аспект произведений Стайрона, роль музыки, функции пейзажа и снов, а также элементы южной литературной традиции в его творчестве. Цель настоящей статьи – определить своеобразие понятия «родного дома» в романе У. Стайрона «Выбор Софи» и попытаться, таким образом, несколько восполнить этот пробел в изучении его художественного мира.

При всем трагизме военных событий и безытности военного времени образ дома в романе сохраняется как особая и весьма важная архетипическая модель. Классическое понимание дома – это связь с семьей, своим родом, защита и опора, приют и душевный комфорт. В первую очередь, таков родительский дом. Вместе с тем восприятие персонажами родительского дома как особого защищенного места может быть иллюзорным, что выяснится по ходу рассуждений о родном доме героев романа У. Стайрона.

Начало повествования в романе «Выбор Софи» относится к 1947 году. Это, по мнению Е. В. Дубининой, тот момент исторического развития, когда главной темой становится сущность цивилизации и осмысление духовных итогов первой половины XX века [9, с.68]. Рассказчик – двадцатидвухлетний вирджинец Стинго, мечтающий стать писателем. Он увольняется из редакции, которая находится в Манхеттене, в дорогом районе Нью-Йорка, и переезжает в Бруклин, где решает посвятить себя писательству. В Бруклине молодой человек знакомится с полькой Софи Завистовской (в девичестве – Беганьской), бывшей узницей Аушвица (Освенцима). Рассказчик описывает события военного времени со слов Софи, которая не все сразу сообщает о себе. Сначала она вспоминает свое детство, отца, любимого мужа. И только потом Стинго узнает о трагической судьбе детей Софи и ее пребывании в концлагере.

Модель «родительского дома», казалось бы, базируется вначале на архетипических основаниях, когда действуют охранительные силы и Мудрые Наставники. Софи рассказывает Стинго о своем родном доме в прекрасном довоенном Кракове, где она по-настоящему чувствовала тепло и уют домашнего очага. Софи уверяет Стинго, что это был древний дом, построенный много веков назад. Здесь она родилась и росла, вышла замуж и оставалась в этом доме, пока не пришли немцы; потом ей пришлось уехать в Варшаву. С оглядкой на происшедшее (жизнь в Европе, пребывание в концлагере и послевоенная эмиграция в Америку) Софи считает, что у нее было два настоящих дома: родительский дом в Кракове и съемная квартирка в пансионе Етты Зиммермен в Бруклине, где поселяется и Стинго. Оба дома становятся для Софи

символами мирной жизни. Первый, родной, воплощает «старое доброе прошлое» и светлую юность, после которой полноценная жизнь героини оборвалась, хотя существование не прервалось. Не случайно Софи говорит о том, что обожала родительский дом, в частности, и потому, что там у нее была своя комната, где она могла мечтать. А через улицу находился другой старый дом с затейливыми печными трубами, на которых гнездились аисты. Всё это олицетворяло для Софи мирную, счастливую, защищенную жизнь, где человек никогда не бывает одинок, потому что его веками хранят добрые гении рода. Стремление и привязанность Софи к дому заложены в самом имени героини, так как Софи, на уровне христианских представлений о мире, – это «строительница, созидаящая мир, как плотник или зодчий складывает дом как образ обжитого и упорядоченного мира...» [10, с.464]. Дом в мирном Кракове – это воплощение тепла; он был «в период между двумя войнами – покойным. В нем царила атмосфера уютной безмятежности» [11, с.329], в частности, благодаря матери Софи. Мать играла на пианино, музыка разносилась по всему дому, и Софи было «так тепло и уютно, и спокойно» [11, с.110]. Понятия «дом» – «мать» – «колыбель» – «мир» неразрывны для героини, и довоенный родной дом охватывает весь этот «мирный» спектр. В первой части рассказа Софи о довоенном доме, таким образом, реализуются архетипические основания образа дома. Здесь отмечаем наличие Матери-охранительницы и защитницы, Мудрого Отца (архетипический вариант – Старца), который выполняет функцию Учителя в прямом и переносном смыслах (отец Софи – университетский профессор и наставник в житейских ситуациях). Но по мере развития событий все эти архетипические признаки окажутся нестойкими, окказиональными.

Так, с началом войны разрушается семейная идиллия. У Софи раскрываются глаза: она понимает, что ее отец и муж – антисемиты. Со временем в сознании молодой женщины происходит переоценка понятия «родительский дом», что в архетипическом контексте связано с деформацией мотива «добрых охранителей» (Мудрых Родителей), «наставников», «учителей», которые не смогли подготовить девочку к серьезным жизненным испытаниям. Родители всегда мало считались с мыслями и потребностями самой Софи, распорядившись на свое усмотрение ее

судьбой: ее выдают замуж за преданного ученика отца, всячески направляют ее жизнь, мягко подчиняя себе, что в то время воспринимается героиней как необременительная необходимость. Впоследствии Софи беспощадно оценивает свою жизнь в «родном доме», где она играла роль «популярной девочки», «добротной дочери», «преданной супруги», «любящей матери». Родной дом воспринимается теперь Софи как ненастоящий, «игрушечный», «сказочный» (и здесь неслучайна поздняя ассоциация Софи с домом и сказками братьев Гримм), с коннотацией горькой иллюзорности. Пребывание в таком доме не приучило героиню к самостоятельному мышлению, не воспитало в ней чувства собственного, личностного и национального самоуважения. Понимая всю отвратительность заигрывания отца, профессора Беганьского, с нацистской идеологией, она, тем не менее, в качестве домашнего секретаря послушно перепечатывает на машинке его антисемитскую брошюру.

В силу этого наиболее мощной деформации подвергается один из древних архетипических мотивов Мудрого Отца как эквивалента «мудрого старца», «учителя» (иногда «волшебника» и «колдуна»), что имеет огромное значение при формировании архетипа дома. Профессор Беганьский, который в рассказах Софи поначалу выступает как образец «любимого и любящего» отца и дедушки, достойного публичного человека, который защищает евреев, оказывается эгоистом и антисемитом. Судьба, однако, распорядилась так, что своим лояльным и даже подобострастным отношением к нацистам он фактически спровоцировал трагедию семьи и сам стал жертвой.

Но это осознание придет к героине позже, после всех перенесенных страданий, а вначале утрата родительского дома для Софи и ее детей оборачивается поисками угла (архетипическая модель «не-дома»). Война забрасывает ее в Варшаву, сталкивает с Вандой, участницей Сопротивления, и теперь Софи вынуждена жить с детьми в чужом городе и чужом доме. Далее следует арест Софи и отправка в концлагерь – архетипическая модель «не-дома» трансформируется здесь в «антидом», антагонистический по отношению к человеку. Довоенная Европа на метафорическом уровне также предстает неким «домом», несколько традиционным

и чопорным, ранее неизменно доброжелательным и защищенным, но впоследствии разрушенным.

Совсем иная судьба и иной дом у другого героя романа, юного Стинго, с которым Софи сводят обстоятельства. Он провел жизнь в благополучной Америке, которая не знала ужасов войны, но и здесь перед человеком неизбежно встают вопросы выбора и личной ответственности за себя и за окружающий мир. Переплетение судеб этих двух персонажей (Софи – Стинго) создает контраст, подчеркивающий неизбежность решения экзистенциальных проблем. Родной дом Стинго, с его точки зрения, не соответствует модели «дом – уютное гнездо». Рассказчик вспоминает его только в связи со своей виной перед матерью и описывает свою «колыбель» скорее как клетку: «В нашем крошечном домике на кухне стояла маломощная угольная плита, а в гостиной был игрушечный камин» [11, с.408] (*In our tiny house we had a weak coal-burning furnace in the kitchen, supplemented in the living room by a toy fire-place* [12, p.359]). Легкомысленный мальчишка, Стинго как-то оставил мать одну дома, когда она уже не могла ходить и подбрасывать в камин дрова, то есть в совершенно беспомощном состоянии. Стинго вспоминает, как он вбежал в комнату и увидел «чахлый огонь в холодной дымной комнате» [11, с.410] (*those feeble embers in the cold smoky room* [12, p.361]). Мать в скором времени умирает. С ее смертью дом теряет остатки уюта и тепла, которые хозяйка дома все-таки пыталась сохранить. Так, в воспоминаниях Стинго родной дом остается “*tiny*” («крошечным»), с “*a toy fire-place*” (с «игрушечным камином») и “*cold*” («холодным»), особенно после смерти матери. Дело в том, что Стинго сознательно рвется в «большой мир», в «большую жизнь», и с детским жестоким максимализмом оценивает родное гнездо. Примерно в то же время Софи в оккупированной фашистами Европе принуждена не по своей воле покинуть дом и узнать «всамделишную» правду жизни с ее нечеловеческой жестокостью.

Американец Стинго по определению несколько более «технологичен», чем воспитывавшаяся в «старой доброй Европе» Софи, и для него, как для мужчины, потеря матери и дома – тяжелый, но довольно естественный процесс. Стинго – южанин, то есть представитель той части Америки, где выше всего ценились патриархальные традиции, где из поколения в поколение

передавались истории об именитых «белых» семействах и огромных родовых поместьях с бесчисленными рабами. У Софи война отняла не просто реально существовавший дом и семью, но и обрубил культурные корни: в Америке она не столько живёт, сколько существует (причем в финале добровольно прерывает это бессмысленное существование). Стинго же по своей воле покидает отчий дом (шире – американский Юг, где вершилась вековая несправедливость) в надежде отрешиться от рабовладельческого прошлого семьи и начать свою писательскую карьеру, новую жизнь. В какой-то мере сказывается здесь и американская «пионерская» традиция отказа от комфортности, склонность к перемещениям, приключениям, неприязнительность в вопросах быта, сосредоточенность на важнейшем деле жизни (в контексте романа – это мечта стать писателем). Правда, следует заметить, что хотя юноша и рвется из родительского дома, но неоднократно возвращается туда мысленно – он даже готов вернуться туда, но уже с Софи, чтобы начать семейную жизнь.

Итак, оба главных персонажа романа «Выбор Софи» лишены родного дома как такового, хотя и по разным причинам. Несмотря на некоторую фронтирьерскую позицию, тщательно искореняемая юным Стинго тяга к оседлости, свойственная южанам, сказывается на его отношении к американскому дому Лапидасов. Как-то Софи и ее возлюбленный Натан знакомят Стинго с Лесли Лапидас, дочерью фабриканта пластмассовых изделий, которая недавно закончила колледж. Она приглашает начинающего писателя в гости. У Стинго появляется шанс познакомиться с ментально «иным» домом – еврейским. В силу предрассудков и предубеждений, он представлялся Стинго гнетущим, темным и мрачным (как та синагога, куда он заходил ради интереса в детстве). Но, вопреки его ожиданиям, дом Лапидасов оказался другим: «изящный, тщательно реставрированный кирпичный дом в стиле греческого ренессанса возвышался в некотором удалении от улицы, посреди небольшой зеленой лужайки, окаймленной полукружием гравийной подъездной аллеи...» [11, с.226]. Горничная провела Стинго в огромную кремово-белую гостиную с громоздкой мебелью, с картинами Боннара и Дега, с полками, ломящимися от книг. Здесь действительно есть свет и простор – то, чего Стинго так не хватало в обиталище его родителей. Однако дом

у Лесли – не родовое гнездо, а недавно приобретенный дом нуворишей. И тут в развивающиеся любовные отношения героев вторгается тема войны. Оказывается, Лапидасы начали процветать в тридцатые годы, рискнув наладить выпуск пластмассовых пепельниц, а во время Второй мировой войны – запалов для семидесятипятимиллиметровых артиллерийских снарядов, вследствие чего разбогатели и смогли отреставрировать для себя старинное здание. Лесли жалуется Стинго, что ее семья, «несмотря на внешний цивилизованный и спокойный облик, является настоящим собранием восковых чудовищ»: «безжалостный и честолюбивый отец», «гадкая младшая сестра и старший брат-идиот», «людоедка мать», которая ведет себя «по отношению к Лесли, как мстительная сука» [11, с.245]. В архетипическом плане перед читателем разворачивается, казалось бы, модель «дома-перевертыша», «дома-навыворот», или, по словам Ю.М. Лотмана, «антидома». Неопытный Стинго поначалу принимает эти обвинения за чистую монету, пока не знакомится с родителями Лесли, которые, как оказалось, искренне любят свою дочь: отец называет ее «моя принцесса», мать заботливо относится к девушке. Лесли посещает психиатров, что входит тогда в моду так же, как и бравада собственными комплексами и даже распущенностью, – получившая прекрасное воспитание Лесли шокирует Стинго своей сексуальной раскованностью и пейоративной лексикой. В результате все это оказывается наносным, ненастоящим, игрой взрослого избалованного ребенка, в то время как Софи переживает истинную экзистенциальную трагедию: утрачивает родной дом, разочаровывается в мудром наставничестве отца, переживает предательство мужа, попадает в концлагерь Освенцим, лишается детей.

Домом в широком смысле слова является, конечно, не только здание, дающее приют своему хозяину на протяжении определенного отрезка его жизни. В романе «Выбор Софи» на метафорическом уровне представлены два более масштабных «дома»: дом-Европа (старый, добрый, но разрушенный) и дом-Америка (новый, все время расширяющийся). Казалось бы, разница огромна. Однако автор, сравнивая Польшу с Югом Америки, находит схожесть не только в диких и печальных пейзажах, но и в каких-то особенностях национального духа: «...эту схожесть

создает дух нации, ее исстрадавшаяся от междоусобиц, скорбная душа, в муках ставшая такою – подобно душе нашего старого Юга – под влиянием превратностей судьбы, лишений и поражений» [11, с.342-343]. Польша, пострадавшая от междоусобиц, от иностранных порабощений, подобно американскому Югу, после войны была разрушена, стала нищей аграрной страной. И самая ужасная черта, присущая обоим «домам-странам», – национализм, который привел к возникновению жестокости и страдания: «И в Польше, и на американском Юге поражения рождали яростный национализм» [11, с.343]. США на заре своего становления «переболели» расизмом, а потом начали развиваться как демократическое государство; Польша была культурно развитой европейской страной, а потом едва не погибла в годы фашистской оккупации. Автор ставит вопрос о том, действительно ли случайны такие совпадения. Ведь выбор Софи – отказ от участия в польском антифашистском Сопротивлении – своего рода зеркало и общего «польского» выбора в годы Второй мировой войны. Известно, что восставшее еврейское гетто Варшавы просило поляков помочь если не личным участием в восстании, то хотя бы оружием, однако не нашло поддержки у сограждан страны, которую евреи также считали своей родиной. Мировая история, как и личная судьба, по Стайрону, развиваются по законам парадокса: полька Софи, которая в свое время отказалась от борьбы с фашизмом и отрестилась от принадлежности к еврейству (см. сцену селекции [11, с.660-664]), по сути, разделяет судьбу евреев: лишается дома, родины, семьи, детей. Америка – казалось бы, свободная, перспективная, развивающаяся страна – так и не стала для Софи родным домом. Здесь вообще отсутствуют архетипические приметы родного дома – нет стабильности, психологической комфортности и защищенности, отсутствуют Мудрые Наставники. Американский возлюбленный Софи, Натан, вначале воспринимается ею как избавитель (случай в библиотеке, когда Натан выводит Софи из обморока [11, с.141-142; 182-183]) и окружает ее поистине отцовской заботой. Он лечит Софи, которая страдает после концлагеря малокровием, истощением и цингой, заботится о ней, что на архетипическом уровне, казалось бы, совпадает с функцией Отца и даже Волшебника или Шамана, поскольку Натан устраивает Софи консультации у лучших



американских врачей, велит пить различные препараты и снадобья (мотив волшебного/шаманского зелья). Натан отводит Софи к хорошему зубному технику, лично готовит ей пищу, богатую кроветворными телами (алиментарный сакральный мотив) и т.д. В результате происходит преобразование Софи: она вновь становится ослепительно красивой, как до войны, и относительно счастливой рядом с Натаном.

Но и возлюбленный Софи не может дать ей счастья. Таким образом, само понятие «дома» для героини оказывается подорванным, разрушенным не только извне (Вторая мировая война, оккупация Польши, а затем и всей Европы, вынужденная эмиграция за океан), но также изнутри. Постепенно происходит пересмотр семейных традиций и ценностей и, как страшное откровение, приходит осознание всегдашнего ласково-вежливого материнского безразличия, тирании отца, его двуличия и антисемитизма, предательства мужа. В русле мотива разрушающегося на всех уровнях родного дома далеко не случайными становятся и арест самой Софи, и гибель ее детей в концлагере. Таким образом, распространенный архетипический мотив возвращения в родные стены, «в дом», сменяется принципом трагического «невозврата». И неслучайно в финале романа Стинго, пережив смерть Софи и Натана, плачет по всем «униженным и оскорбленным», замученным в рабстве или концлагерях, уничтоженным и загубленным. Это своего рода реквием мирового, исторического масштаба.

Таким образом, рассмотрев модель «родительского» дома в романе У. Стайрона «Выбор Софи», можно сделать вывод, что наиболее распространенный в классической англоязычной литературе архетип дома заметно утрачивает такие необходимые функции, как защита, физический и душевный покой, теплота отношений. По крайней мере, они оказываются «скользящими», неустойчивыми, окказиональными. Определенной ревизии подвергается даже такой устойчивый литературный архетип, как «родительский дом» – в смысле эталонного «родного дома». Многие его приметы и характеристики разрушаются событиями Второй мировой войны, которая приходит в антагонистическое противоречие с самой идеей дома. Так, на уровне композиции это происходит с образом отца Софи, который в ее рассказах поначалу

выступает как образец «любимого и любящего» отца и бабушки, достойного человека, защищающего евреев (архетип Мудрого Отца, Наставника, Учителя), а в финале романа обнажает свое истинное лицо эгоиста и антисемита. Неумолимая художественная логика приводит к тому, что и родительский дом Софи оказался в итоге «игрушечным», ненастоящим, неспособным к тому, чтобы защитить и спасти ее саму и детей, а также воспитать в самой Софи чувство личного и национального самоуважения.

### **Цитированная литература**

1. Белов С. Б. Бойня номер «X»: Литература Англии и США о войне и военной идеологии / Белов С.Б. – М., 1991.
2. Денисова Т. Н. Экзистенциализм и современный роман / Денисова Т. Н. – К., 1985.
3. Зверев А. М. Логика литературного десятилетия / А.М. Зверев // Литература США в 70-е гг. XX века. – М., 1983. – С. 11–79.
4. Злобин Г. Выбор Уильяма Стайрона / Г. Злобин // Иностранная литература. – 1981. – № 1. – С. 78–82.
5. Коренева М. М. Голос автора – «голос действительности» / М. М. Коренева // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе в 70-е годы. – М., 1982. – С. 252–259.
6. Стеценко Е. А. Судьбы Америки в современном романе США / Стеценко Е. А. – М., 1994.
7. Мараховська Т. А. Проблема особистості в романах Вільяма Стайрона: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Т.А. Мараховська – Дніпропетровськ, 2005.
8. Дубініна О. В. Творчість Вільяма Стайрона. Етика та естетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О.В. Дубініна – К., 2005.
9. Дубініна О. Традиції пуританства в творчості В. Стайрона / О. Дубініна // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 68–72.
10. Аверинцев С. С. София / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х тт. / Гл.ред. С. А. Токарев. – М., 1992 – Т.2. Л-Я. – С. 464–465.

11. Стайрон У. Выбор Софи : [роман] / Уильям Стайрон; [пер. Т. Кудрявцевой]. – СПб, 1993.
12. Styron W. *Sophie's Choice* / W. Styron. – New York, 1983.

### Анотація

У статті визначається специфіка моделі «батьківського» дому в романі американського письменника другої половини ХХ ст. У. Стайрона «Вибір Софі». Мета статті – показати, що найбільш поширений у класичній англomовній літературі архетип дому помітно втрачає такі необхідні функції, як захист, фізичний і душевний спокій, теплоту відносин. Багато його прикмет і характеристик руйнуються поступовим введенням додаткової негативної інформації, пов'язаної з подіями Другої світової війни, що є концептуальним антагоністом ідеї дому.

### Annotation

The article deals with the peculiarity of the model of “parental” home from novel by W. Styron *Sophie's Choice*. The aim of this article is to show that the most common in classical English literature the archetype of the home noticeably loses much necessary features like security, physical and mental calmness, warmth of relations. A lot of his signs and characteristics are destroyed by gradual introduction of additional negative information related to the events of World War II.

*Стаття надійшла до редакції 08.08.2013*  
*Статья поступила в редакцию 08.08.2013*

УДК 821. 111. 09 (092)

Дубравська З.Р.

## КОНЦЕПТ БАТЬКА В ПОСТМОДЕРНІСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

(на матеріалі романів Мартіна Еміса)

Батьки і діти – одвічна проблема, що виникає перед людьми різних поколінь. Щоправда, трактується вона в різні часи по-різному. Життєві принципи старших колись вважалися засадами людського буття, але вони відходять у минуле, і на зміну їм приходять нові життєві ідеали, що належать молодому поколінню.

Взаємини батьків і дітей часто ставали об'єктом письменницької уваги в українській та зарубіжній літературі: І. Нечуй-Левицький «Кайдашева сім'я», О. Коломієць «Дикий Ангел», І. Тургенєв «Батьки і діти», О. Пушкін: «Станційний наглядач», Оноре де Бальзак «Батько Горію», Дж. Олрідж «Останній дюйм» та інші. Навколо них, природно, виникає коло інших важливих питань – освіти, морального вибору, вдячності, взаєморозуміння. І кожен автор обирає власну художню призму.

Актуальність нашої розвідки зумовлена тим, що майже немає комплексних досліджень, присвячених вивченню образу батька у творчості Мартіна Еміса.

Метою статті є висвітлення концепту батька у творчості Мартіна Еміса. Матеріалом для дослідження слугують романи «Досвід», «Гроші: записка самогубця» та «Записки про Рейчел».

При написанні використовуємо положення науково-критичних праць, присвячених образу батька (Г. Гудмундсдюттір [1], П. Дж. Ікін [2], А. Беглі [3], Дж. Дайдерік [4], Е. Фергюсон [5], Г. Кеулкс [6]).

У своєму дослідженні автобіографії постмодернізму «Кордони між: автобіографією та художньою літературою в життєписі постмодернізму», Г. Гудмундсдюттір стверджує, що життєписи, де наратор пише про своїх батьків, творять унікальний жанровий сценарій [1, с. 190]. Ці тексти можна називати гібридами, оскільки вони цілісно не відображають ні автобіографії, ні біографії. Стосунки між батьками і дітьми наповнюють ці специфічні дискурси тематично і структурно. Розглядаючи діалектику

автобіографіі і біографіі в больш загаліх рыхах, П. Дж. Ікін у свай праці «Як нашэ жытця стаюць історыямі» (“How our Lives become Stories”) зауважуе, што рэзновід автобіографіі, де автор прысвячае значну частіну тэксту расповіду про ще чіюсь жытэву історыю, напрыкінці ХХ ст. атрымав назву жытэпіс. Автор мотывуе це тым, што «Я» живе і мае зв’язкі з іншымі «Я» [2]. Шоб абгрунтувати тэарэтычны падхід до аналізу цьога напрыхму в сучасній автобіографіі, П. Дж. Ікін пропонуе власны жанровы рэзновід, называючы автобіографіі, які высвітлююць взаемны між асобістостямі, *відноснымы* автобіографіямі [2, с. 85], чы *відноснымы* жытцямі [2, с. 69].

Яскравымы взірцямі рэзв’язання згаданої праблематыкы слугуюць романы англійскаго пісьменніка-постмодэрніста М. Еміса: «Запыскы про Рэйчел» (“The Rachel Papers”, 1973), «Грошы: запыска самогубцы» (“Money: A Suicide Note”, 1985) та автобіографічны роман «Досвід» (“Experience”), напысаны авторам 2000 року.

Як чытаемо в А. Беглі, Мартін та його бацько «поставылы на перше місце міцны, незворушны догавір про любов», і «Досвід» є частыною сывіскаго абав’язку опысаты смерць свого бацька» [3]. Це своерідне «*бацькосывіство* в серці кныгы» [7] впадае у вічы вже з першых сторынок роману «Досвід».

Прыкметно, што мемуары Мартына Еміса рэзпочынаюцьса саме зі слова «Бацьку!» [8, с.3]. Одначе, воні не лунаюць з уст Мартына, як мы можемо передбачаты, а з вуст його одынацятыріднаго сына Льюіса. Пысля слів дычыны йде бацькывска відповідь – «Так?» [8, с.3]. Далі автор упродовж всього абзацу пыше, як бы на це відповів його власны бацько: «Та - а - а - а - к ?» – глыбнынм голосом, што озычае тымчасове чы постыйне рэздратування» [8, с.3].

Як зауважуе Джеймс Дыдерык (James Diederick) у свайй монографіі «Розумыючы Мартына Еміса» (“Understanding Martin Amis”), «цей пчыаток тчыно закладае патрыаральны фокус та вызначенысть наступны мемуарыв» [4].

Анонімны оглядач німецькаго журнала “Die Zeit” («Час»), што тажко спостерыгав за жытэвымы паралеламы Кынгслі та Мартына, опрыявненымы в «Досвіді», звернув увагу на наратывны фокус,

який слугує знаряддям висвітлення теми «батьківства-синівства» і пронизує увесь роман [9].

Крізь ці безперервні нарративні переміщення, на думку Фергюсона [5], у «Досвіді» зображено паралельний розвиток подій у житті батька і сина. Тоді, коли Кінгслі занепадав і вже від середини (свого) життя «йшов хиткою ходою на зустріч смерті» (“awkward lurch towards death”) [5], Мартін прямував від юнацтва до зрілості з новими силами, успіхом, ставши батьком, з повним багажем знань та з новими зубами.

Паралелі між Мартіновим та батьковим життєвим розвитком не є, звісно, безперечними. У певному сенсі це приклади зворотної симетрії, оскільки «Досвід» змальовує перший та останній фрагмент життя Мартіна і Кінгслі. І все ж такі сходження вражають: Кінгслі завершував свій життєвий шлях хворобами та смертю, Мартін з молодого, недосвідченого Озрика перетворився на знаменитого зрілого письменника завдяки подоланню життєвих проблем та негараздів. Еміс зумів побороти страх смерті. Автор називає такий період «кризою середини життя». Його постійні дентальні проблеми, що призвели до втрати всіх зубів та реконструкції ротової порожнини, стали чи не найбільшою кризою. Болісно переживши видалення всіх верхніх зубів, автор з відчаєм і жахом говорить про реальні речі: «Безнадійно шукаючи компромісів та шляхів вирішення, мої нижні зуби все ще залишалися на місці. Але в новому просторі над ними, де неможливо щось розпізнати, панувала темрява, безодня, тунель, який весь час прямував до мого відмирання» [8, с.85].

Усі ці вислови засвідчують: Еміс зазнав важкої травми, водночас вони є паралеллю до передсмертної хвороби батька. Відчуття фатальної обмеженості та швидкоплинності людського життя посилилися після втрати батька. Гевін Кеулкс (Gavin Keulks) порівнює мотиви смерті та відсутності з екзистенційною віссю, на якій лежить «Досвід» [6, с.219]. Він також звертає увагу на тему смерті Кінгслі, яка повторюється у двох різних контекстах. У першій частині Мартін зображає втрату батька як безодню, у яку він потрапив. Автор пише: «Когось більше з нами немає. Спадкоємної постаті, батька, людини, яка стояла між сином і смертю, більше немає з нами; і це більше не повториться. Він утрачений» [8, с.7].

У другій частині «Досвіду» згадану тему автор порушуе вдруге і докладно опрацьовуе перед тым, як апісати астанныя хвіліны жытця бацька: «Зараз 1995 рік, а він був там із 1949 року. Спадкоємну постать вже викреслено, і там немає нікого між тобою та вмиранням. Смерть вже бліжчэ і нагадуе тобі: патрэбна багата што встыгнуці зробіці. Є діці, якіх трэба вихаваті, є кнігі, які патрэбна пісаті. Ты маэш што зробіці» [8, с.345].

У цьому выпадку тэхніка павторів выкарыстоўваецца і для крystalізаціі процитаваных фрагментаў, і для паяднання цих двох абзацаў. Хоча роздзяе понад трыста старінок тэксту (першы та другі урывок), у фразі «Спадкоёмна постать» ідзецца про яго бацька. Більшэ того, слоў «смерць» знову з'яўляецца в другому абзаці. Фраза «більшэ з намі нямае» таж неадноразово павторюецца.

Стосункі між Емісамі пдтверджуюць той факт, що вони прынялі аналагічныя жытцёвыя рашэння. Не лішэ Мартін ішоў професійною дарогаю свого бацька, щоб стаці пісьменнікам-романістам, але яго жытцёва стэжына таж нагадувала бацькову. І Кінгслі, і Мартін розійшліся зі сваімі першымі дружынамі, залішышы малолітніх дццяў. Оскількі Мартін пережыў розлучэння сваіх бацькаў, він добра знаў, як цэ важка переносять діці. Саме тому він переймаецца почуттыямі сваіх дццяў. Автор часта звяртаецца до свого бацька за парадом, бо він сам прайшоў тым шляхам і можа яго зразумці.

У зворушлівым абзаці про пережывання та досвід абох Емісів щодо розлучэння Мартін распавідае, як пдтрымуваў яго бацько після розлучэння з Антонію Філіпс (Antonia Philips). В арыганалі чытаемо: “Stopping being married to someone,” he had written, ten years earlier, ‘is an incredibly violent thing to happen to you, not easy to take in completely, ever.’ He knew I was now absorbing the truth and the force of this. And he knew also that the process could not be softened or hastened. All you could do was survive it. That surviving was a possibility he showed me, by example. But he did more. He roused himself and did more. ‘Talk as much as you want about it or as little as you want’: these words sounded like civilization to me, in my barbarous state, so dishevelled in my body and mind. Talk as much or as little...I talked much. Only to him could I confess how terrible I felt, how physically terrible, bemused, subnormalised, stupefied from within,

and always about to flinch or tremble from the effort of making my face look honest, kind, sane. Only to him could I talk about what I was doing to my children. Because he had done it to me.

And he responded, and he closed that circle: his last fatherly duty” [8, с.99]. («Перестати бути з кимось одруженим» він написав ще десять років тому, «неймовірно відчайдушну річ, яка може з тобою коли-небудь трапитися, не так легко сприйняти»). Він знав, що зараз я поглинав всю її правду та силу. Він також знав, що цей процес неможливо полегшити чи пришвидшити. Усе, що ти міг зробити, – пережити це. Це пережиття він продемонстрував мені своїм власним прикладом. Але він зробив більше. Він підвівся і зробив більше. «Хочеш багато говорити про це – говори, хочеш мало говорити – говори мало»: ці слова звучали для мене, як голос цивілізації в моєму дикому стані, у моєму розхристаному тілі та думках. Хочеш, – говори багато, хочеш – мало... Я говорив багато. Лише йому я міг зізнатися, як жахливо себе почував, як жахливо фізично, приголомшено, ненормально, вражаюче і завжди здригаючись та тремтячи від зусиль робити вираз обличчя чесним, добрим, здоровим. Лише з ним я міг поговорити про те, чого завдав своїм дітям. Бо так він вчинив зі мною. І він відповідав, і він замикав це коло – своїм останнім батьківським обов’язком»).

Розмаїті повтори, які з’являються в цьому абзаці, («Він знав» – «Він також знав», «пережити» – «пережиття», «робив більше» – «робив більше», «Хочеш – говори багато, хочеш – мало», «Лише йому я міг» – «Лише йому я міг», «жахливо» – «жахливо», «І він» – «І він») використано також і для того, щоб ще раз наголосити на чомусь дуже важливому, і підкреслити паралелі досвіду розлучення і Кінгслі, і Мартіна.

Коли Мартін пройшов крізь горно розлучення, – пише Дайдерік, – це «поглибило зв’язок з його батьком» [4, с.184]. Глибоко усвідомивши всі труднощі та неприємності, які пережив його батько в 1960-х роках, розлучившись з Хіллі, і в 1980-х, коли його друга дружина, Елізабет Джейн Говард (Elizabeth Jane Howard), пішла від нього, він зумів вибачити батькові за завдані ним травми в дитинстві. Мартін вибачив батькові за те, що той пішов від них. Своєю чергою автор щиро висловлює слова вдячності за батьківську підтримку в найтяжкі хвилини його життя.



Ознайомившись з автобіографічним романом «Досвід» Мартіна Еміса і читаючи усі його наступні романи, не важко буде відстежити спільні автобіографічні моменти, пов'язані із життям автора. Особливо це стосується образу батька та їхніх стосунків. Часто герої романів розповідають про батьків, ведуть листування, наводять паралелі в їхніх біографіях.

У юнацькому віці Мартін Еміс зустрічався з жінкою, у якої були стосунки з його батьком. Одна жінка на двох – на батька і на сина. Така ж колізія розгортається і в романі «Гроші». Джон Селф розповідає: “It’s like this. There’s a Father, a Mother, a Son and a Mistress. The Mistress is shared by Father and Son. She was Father’s first, but then Son muscled in there too. Son knows about Father but Father doesn’t know about Son...” [10, с.61]. («Це для прикладу так. Є тато, мама, син і коханка. Коханка, спільна у батька і сина. Спершу вона була з батьком, а пізніше – із сином. Син знає, що в неї роман з батьком, але батько не знає про роман сина...»).

Критично ставлячись до свого зовнішнього вигляду, Джон Селф починає характеризувати зовнішність своїх батьків: “My dad isn’t fat. My mother wasn’t either. What’s the deal? Can money fix it? I need my whole body drilled down and repaired, replaced.” [10, с.11]. («Мій батько не схильний до повноти. Мама також. У чому ж річ? Чи могли б гроші тут допомогти? Усе моє тіло потрібно висвердлити, залатати та полагодити»).

Обом головним героям до вподоби стиль їхніх батьків. Якось під час чергової зустрічі з батьком Джон Селф зауважує: “He was wearing a black leather jacket and a white silk scarf. He’s got a good rug, my dad, silvery and plentiful. I wouldn’t mind looking like that when I’m his age. Actually, I wouldn’t mind looking like that now. I wouldn’t have minded looking like that five years ago, come to think of it, or even ten. It’s the clock, the ticker. My heart’s not right.” [10, с.139-140]. («На ньому була чорна шкіряна куртка та білий шовковий шарф. Волосся у батька також гарне, сріблясте і густе. Я б також хотів так виглядати в його віці. Власне, я б не проти виглядати так і зараз. Я б не заперечував, коли б виглядав так років п’ять чи десять тому, якщо подумати. Уся річ у серці, у двигуні. Мій мене підводить»).

Як ми помітили, повторення фрази “I wouldn’t mind” («я б не проти», «я б не заперечував») є типовою мовною технікою Мартіна Еміса, до якої він вдається при описі

батька. І Чарльз Хайвей, і Джон Селф, зрештою – Мартін Еміс, хочуть наслідувати своїх батьків.

Схожість ми віднаходимо також і в манері поведінки. Свідченням цього є наступні рядки: “Anyway, we both behaved in character – the same character.” [10, с.167]. («У будь-якому випадку, ми вдалися до своєї звичної манери – кожен свої. Щоправда, манери у нас збігалися»).

На початку роману «Записки про Рейчел» Мартін Еміс розповідає про головного героя Чарльза Хайвея: змальовує нам його зовнішній вигляд, описує характер, розповідає про батьків головного персонажа, зосереджує увагу, власне, на татові. Про нього він пише: “It’s strange; although my father is probably the most fully documented character in my files, he doesn’t merit a note-pad to himself, let alone a folder. Mother, of course, has her own portfolio, and my brothers and sisters each have the usual quarto booklet (excepting the rather inconsequential Samantha, who gets only a 3p Smith’s Memorandum). Why nothing for my father? Is this a way of getting back at him?”

At the top left-hand corner of every page in which he features, I write ‘F’.” [11, с.8]. («Дивно: попри те, що в моїх архівах батько, очевидно, найдокладніше описаний персонаж, йому не відведено навіть особистого записника, не кажучи вже про папку. У мами, звичайно, є власне портфоліо, а в моїх братів та сестер – по звичайному буклету (окрім досить непередбачуваної Саманти, яка отримала лише записник за три пенси). Чому ж у мого батька – нічого? Можливо, це спосіб йому помститися.

На кожній сторінці, де згадується про нього, в лівому верхньому кутку я пишу літеру «Б»).

Як і в автобіографічному романі «Досвід», у «Записках про Рейчел» найбільш згадуваною постаттю є батько. Чарльз Хайвей розповідає про характер свого батька, його становище в суспільстві, його досягнення, наміри. Пише й про те, як, дійшовши зрілого віку, він, нарешті, вирішив подбати про своє здоров’я. Окрім щоденної гри в теніс, батько грає в сквош, займається спортом, тренується. Більше часу почав приділяти своїй зовнішності та здоров’ю. Адже, досягнувши бажаного, залишалось лише продовжити ці миті здоровим способом життя. Чарльз дивується, звідкіля в батька стільки наполегливості та ентузіазму

[11, с.8]. У цьому контексті ми можемо говорити про культ здоров'я, що панує в сучасній цивілізації.

У своєму романі Мартін Еміс зосереджує увагу також і на листуванні Чарльза Хайвея зі своїм батьком. Автор змальовує настрої героя, коли той збирається написати батькові листа: спершу налаштовується, шукає аркуш паперу, знаходить ручку, формулює думку і пише: "Dear Father. This has not been an easy letter to write." [11, с.66]. («Дорогий батьку! Мені нелегко було писати цього листа»). На цій фразі автор обриває свою думку. Далі йде звичайна розповідь. Власне, таким неочікуваним відступом письменник акцентує увагу наратора на вже згадуваній проблематиці.

Цікавить головного героя також і сім'я його коханої: хто її батьки, які у них стосунки. Хоча дівчина розповідає здебільшого про матір, Чарльз все ж допитується про батька [11, с.69].

Коли хлопець занедужав, Рейчел часто відвідувала свого коханого. Одного разу відвідати хлопця приїхав його батько. Чарльз був дуже розгублений та збентежений. Навіть нервував, мовляв, для чого він приїхав? Та все ж змушений був зустрітися з ним та познайомити зі своєю дівчиною. Батько був приємно вражений.

Хоча Чарльз і намагався всіляко продемонструвати свою самостійність та дорослість, думка батька була для нього надзвичайно важливою. Знайомлячи Рейчел з батьком, хлопець був упевнений, що дівчина справить на нього гарне враження, адже він добре знав смаки свого батька. Тут автор вдало це підкреслює: "I introduced Rachel, with some pride." [11, с.106]. («З гордістю я представив Рейчел»).

Хоча він і дуже нервує через присутність батька, але прислухається до нього. Іноді він навіть пишається ним: "Nothing would thrill me more, by the way, than to be able to say that my father was an ad-man or a PRO. But, among other things, he was the editor of a business-law fortnightly magazine. This sounds promising. I know, but the paper has an excellent arts section, with the best cinema critic, and the book page had recently won outspoken praise from a forum of distinguished academics." [11, с.118]. («Між іншим, ніщо не може привести мене в більший жах, як необхідність визнати, що мій батько – рекламний агент чи піарщик. Але, на щастя, він ще й редактор бізнес-журналу, який виходить двічі на місяць. Зрозуміло,

що це також звучить «не надто», але в журналі є чудовий розділ «Мистецтво» з блискучими публікаціями про кіно, а літературна сторінка нещодавно отримала схвалення на форумі видатних академіків»).

Чарльз описує батька до найдрібніших деталей. Звертає увагу на манери, тон, настрої, навіть одяг. “My father was in the passage to the bathroom. He was wearing a fashionable black polo-neck jersey (fashionable, that is, among the weasly middle-aged) whose sleeves he was rolling down. He not only looked quite good, he looked quite nice.” [11, с.128]. («У коридорі, що веде до ванної кімнати, я зустрів батька. Він був одягнений в чорну сорочку останньої моделі (поширену, звичайно, лише серед старших) і саме розкочував рукави. Він виглядав не просто гарно, він виглядав неперевершено»). Як бачимо, Чарльз лише вдавав байдужість. Повторення фрази «він виглядав» нагадує застосування цієї техніки в автобіографічному романі «Досвід». В обох романах Мартіна Еміса повтори стають важливим художнім засобом у творенні образу батька.

Дещо далі бачимо ще один цікавий епізод: “...(we) go downstairs, and lie in bed, talking. About her life. About my childhood. About our fathers.” [11, с.167]. («...(ми) йшли вниз. Там ми лежали на ліжку і розмовляли. Про її життя. Про моє дитинство. Про наших Татів»). Як бачимо, навіть за таких обставин розмови велися власне про батька.

Під час чергової зустрічі з батьком у них відбулася розмова. Чарльзу не терпілося повідомити батькові про зарахування до Оксфорду. Батько був радий за сина. Ніби між іншим він поцікавився, як справи з його дівчиною. Чарльз зніяковів і сказав батькові, що між ними все скінчено. Бачачи реакцію хлопця, батько намагався його заспокоїти: “These things come and go. It’s all experience.” [11, с.221]. («Це приходить і відходить. Це все досвід»). Тоді хлопець додав: “Why does it take so long coming and so little time going.” [11, с. 221]. («Чому це так довго приходить і так швидко відходить?»). На це батько лише посміхнувся.

Навіть такий побіжний розгляд засвідчує, що образ батька є одним з найпоширеніших у романах Мартіна Еміса. Зазвичай це втілення краси, інтелекту, добра, щирості та харизматичності. Саме такими словами можна схарактеризувати батька письменника

Кінгслі Еміса. Про нього йдеться в автобіографічному романі «Досвід», його образ проступає і на сторінках інших відомих його романів.

### Цитована література

1. Gudmundsdyttir G. Borderlines: Autobiography and Fiction in Postmodern Life-Writing. Postmodern Studies 33 / Gunnthyrunn Gudmundsdyttir. – Eds. Theo D’haen and Hans Bertens. Amsterdam, New York, 2003.
2. Eakin P. J. How Our Lives Become Stories: Making Selves / Paul John Eakin. – Ithaca and London, 1999.
3. Begley, Adam. ‘All for a Liberace Smile? Amis in the Dentist’s Chair’. Review: Experience by Martin Amis. The New York Observer, 29 May 2000. <<http://www.observer.com/node/42996>>
4. Diederick J. Understanding Martin Amis / Lames Diederick. – 2nd edition. – Columbia, 2004.
5. Ferguson E. ‘Paperback of the Week’. Review: Experience by Martin Amis / Euan Ferguson // The Observer, 1 April 2001. – P. 18.
6. Keulks G. Father and Son: Kingsley Amis, Martin Amis, and the British Novel Since 1950 Gavin Keulks. – Madison, Wisconsin, 2003.
7. Rusbridger, Alan. ‘All About My Father’. The Guardian, 8 May 2000. [Ел. ресурс]. Режим доступу: <http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,218578,00.html>
8. Amis M. Experience / Martin Amis. – New York, 2000.
9. Annon. Alle Haben Geweint. Review: Die Hauptsachen (German title of Experience) by Martin Amis // Die Zeit, 5 January 2006. – S. 18 – 21.
10. Amis M. Money. A Suicide Note / Martin Amis. – Penguin books, 1985.
11. Amis M. The Rachel Papers / Martin Amis. – Harmondsworth, 1984.

### **Аннотация**

В статье рассматривается концепт отца и нарративные стратегии его представления в контексте постмодернистского дискурса. Исследования проведено на материале романов Мартина Эмиса «Опыт», «Деньги: записка самоубийцы» и «Записки о Рэйчел».

### **Annotation**

The article dwells on the concept of the father and the narrative strategies of its representation in the context of postmodern discourse. The investigation is based on the material of Martin Amis's novels "Experience", "Money: A Suicide Note" and "The Rachel Papers".

*Стаття надійшла до редакції 06.07.2013*  
*Стаття поступила в редакцію 06.07.2013*

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Белінська Є. В.** - аспірант Донецького національного університету.
- Білоконь С. А.** – к.ф.н., ст. викладач кафедри теорії літератури та світової культури ДонНУ
- Бондар Н. Ю.** – ст. викладач кафедри суспільно-гуманітарних дисциплін Шосткинського інституту СумДУ.
- Галицька Є. Г.** - викладач кафедри практики перекладу, аспірант Донецького національного університету.
- Дубравська З. Р.** - викладач кафедри практики англійської мови Дрогобицького державного педагогічного університету.
- Євстратова О. В.** - асистент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету.
- Казимиrowa К. В.** - аспірант Донецького національного університету.
- Козлова Е. О.** - аспірант Донецького національного університету.
- Колтакова Н. Г.** – ст. викладач кафедри суспільно-гуманітарних дисциплін та методики їх викладання Донецького обласного інституту післядипломної педагогічної освіти.
- Левченко А. В.** - асистент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету.
- Міннуллін О. Р.** - к.ф.н., ст. викладач кафедри теорії літератури та худ. культури ДонНУ
- Ліщенко Н. Ф.** - аспірант Донецького національного університету.
- Панчехіна М. Н.** - аспірант Донецького національного університету
- Посудівська О. Р.** – викладач кафедри іноземних мов Дніпропетровського національного університету.
- Ройтберг Н. О.** – випускниця Донецького національного університету.
- Рибалка І. С.** - ст. викладач кафедри англійської філології Маріупольського державного університету.
- Свенціцька Е. М.** – д.ф.н., професор ДонНУ
- Судосева І. С.** - аспірант кафедри теоретичної та історичної поезії Російського гуманітарного державного університету (Москва, Росія).
- Урсані Н. М.** - доцент кафедри української літератури Донецького національного університету.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Белинская Е. В.** – аспирант кафедры русской литературы Донецкого национального университета.

**Белоконь С. А.** – к.ф.н., преподаватель кафедры теории литературы и мировой культуры ДонНУ

**Бондарь Н. Ю.** – старший преподаватель кафедрды общественно гуманитарных дисциплин Шосткинского института СумГУ

**Галицкая Е. Г.** – преподаватель кафедры практики перевода, аспирант Донецкого национального университета

**Дубравская З. Р.** – преподаватель кафедры практики английского языка Дрогобычского государственного педагогического университета

**Евстратова О. В.** – ассистент кафедры английской филологии Мариупольского государственного университета.

**Казмирова Е. В.** – аспирант Донецкого национального университета.

**Козлова Е. О.** – аспирант Донецкого национального университета

**Колтакова Н. Г.** – старший преподаватель кафедры общественно-гуманитарных дисциплин и методики их преподавания Донецкого областного института последипломного педагогического образования.

**Левченко А. В.** – ассистент кафедры английской филологии Мариупольского государственного университета.

**Миннуллин О. Р.** – к.ф.н., ст.преподаватель ДонНУ

**Лищенко Н. Ф.** – аспирант Донецкого национального университета.

**Папчехина М. Н.** – аспирант Донецкого национального университета

**Посудивская О. Р.** – преподаватель кафедры иностранных языков Днепрпетровского национального университета.

**Ройтберг Н. А.** – выпускница Донецкого национального университета.

**Рыбалка И. С.** – ст. преподаватель кафедры английской филологии Мариупольского государственного университета.

**Свенцицкая Э. М.** – д.ф.н., профессор ДонНУ

**Судосева И. С.** – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Российского гуманитарного государственного университета (Москва, Россия).

**Урсани Н. Н.** – доцент кафедры украинской литературы Донецкого национального университета.



## ЗМІСТ

### Розділ 1. Матеріали III Концептуальної конференції молодих вчених «Філологія XXI сторіччя»

Судосева І.С.	Конструктивна роль інтер'єру в «Перетворенні» Франца Кафки	6
Колтакова Н. Г.	Істина як плетиво в художній практиці Б.І.Антонича та Арман	18
Міннуллін О.Р.	Естетичне бачення та справжня реальність в ліриці (на матеріалі поезії Б.Рижого)	27
Ліщенко Н.Ф.	Теоретичні проблеми урбопоетики	38
Казімірова Є.В.	Модус трагічного в українській драмі періоду раннього модернізму (на матеріалі драматичної творчості Лесі Українки)	52
Білокін С.О.	Жанрова специфіка філософського та інтелектуального роману	58
Рибалка І.С.	Фабульний плюралізм як механізм відкриття художнього тексту	64
Галицька Є.Г.	Особливості художнього світу п'єси Т.Стоппарда «Every good boy deserves favour»	72
Белінська Є.В.	Трагічний аспект вивчення весільної обрядовості в романі-епопеї М.Шолохова «Тихий он»	86
Панчехіна М.Н.	«Чудо» та «Химерне» в поезиці магічного реалізму	91
Левченко А.В.	Техніки герменевтичного кола та розтягнення змісту при сприйнятті художнього тексту (на матеріалі оповідань Марка Зайчика)	98
Yevstratova O.	Interrelation of author and character (based on the short story by O'Henry "A dinner at - *")	105

### Розділ 2. Теорія літератури. Поетика

Урсані Н.Н.	Художня інтерпретація життя Олексія, чоловіка Божого, в «Елегії» Ф.Прокоповича	111
Свенцицькая Е.М.	Своєрідність художності малої прози Ф.М.Достоевського (на матеріалі оповідання «Бобок» та повісті «Кротка»)	121
Козлова Е.О.	Паломництво як літературний жанр	134
Ройтберг Н.В.	Проблема самовизначення ліричного героя в новій поезії (до постановки питання)	141
Посудієвська О.Р.	Варіанти осмислення «свого» та «чужого» в англо-американській літературі кінця XIX сторіччя	151
Бондар Н.Ю.	Своєрідність поняття «рідний дім» в романі У.Стайрона «Вибір Софі»	161
Дубравська З.Р.	Концепт батька в постмодернічному дискурсі (на матеріалі романів Мартіна Еміса)	172
<b>Відомості про авторів</b>		<b>183</b>

## СОДЕРЖАНИЕ

### Раздел 1. Материалы III Концептуальной конференции молодых ученых «Филология XXI век»

Судосева И.С.	Конструктивная роль интерьера в «Превращении» Франца Кафки	6
Колтакова Н. Г.	Истина как плетение в художественной практике Б.И.Антоныча и Армана	18
Миннуллин О.Р.	Эстетическое видение и подлинная реальность в лирике (на материале поэзии Б.Рыжего)	27
Лищенко Н.Ф.	Теоретические проблемы урбопоэтики	38
Казиминова Е.В.	Модус трагического в украинской драме периода раннего модернизма (на материале драматического творчества Леси Украинки)	52
Белоконь С.А.	Жанровая специфика философского и интеллектуального романа	58
Рыбалка И.С.	Фабульный плюрализм как механизм открытия художественного текста	64
Галицкая Е.Г.	Особенности художественного мира пьесы Т. Стоппарда «Every good boy deserves favour»	72
Белинская Е.В.	Теоретический аспект изучения свадебной обрядовости в романе-эпопее М.Шолохова «Тихий Дон»	86
Панчехина М.Н.	«Чудо» и «Причудливое» в поэтике магического реализма	91
Левченко А.В.	Техники герменевтического круга и растягивание содержания при восприятии художественного текста (на материале рассказов Марка Зайчика)	98
Yevstratova O.	Interrelation of author and character (based on the short story by O'Henry "A dinner at - *")	105

### Раздел 2. Теория литературы. Поэтика

Урсани Н.Н.	Художественная интерпретация жизни Алексея, человека Божьего, в «Элегии» Ф.Прокоповича	111
Свенцицкая Э.М.	Своеобразие художественности малой прозы Ф.М.Достоевского (на материале рассказа «Бобок» и повести «Кроткая»)	121
Козлова Е.О.	Паломничество как литературный жанр	134
Ройтберг Н.В.	Проблема самоопределения лирического героя в новой поэзии (к постановке вопроса)	141
Посудиевская О.Р.	Варианты осмысления «своего» и «чужого» в англо-американской литературе конца XIX века	151
Бондарь Н.Ю.	Своеобразие понятия «родной дом» в романе У.Стайрона «Выбор Софи»	161
Дубравская З.Р.	Концепт отца в постмодернистском дискурсе (на материале романов Мартина Эмиса)	172

Сведения об авторах		184
---------------------	--	-----

## **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 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. 51-52. — Донецьк: ДонНУ, 2013. — 187 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, 2013

Підписано до друку 20.06.2014 р. Формат 64x80 1/16.

Ум. друк. арк. 11,75. Друк лазерний. Зам. № 848. Накл. 100 прим.

Надруковано в ТОВ «Цифрова типографія»

Адреса: м. Донецьк, вул. Челюскінців, 291а, тел.: (062) 388-07-31, 388-07-30

Видавництво Донецького національного університету,  
83055, м. Донецьк, вул. Університетська, 24