

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГОРЛІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

*Збірник наукових праць
випуск 7
Літературознавство*

Засновано у 2002 році

Горлівка-2006

УДК 81+801+882+82

ББК Ш81.0+82.0

С92

- С92 Східнослов'янська філологія:** збірник наукових праць. Випуск 7.
Літературознавство – Горлівка: Видавництво ГДПІМ, 2006. – 215 с.

ISBN 966-8469-37-2

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем східнослов'янської філології.

Для наукових робітників, спеціалістів-філологів, аспірантів, студентів-філологів, викладачів української та російської літератур і мов у школі.

ББК Ш81.0+82.0

- С92 Восточнославянская филология:** сборник научных работ.
Выпуск 7. Литературоведение– Горловка: Издательство
ГГПИИЯ, 2005. – 240 с.

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем восточнославянской филологии.

Для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей украинской и русской литератур и языков в школе.

Рецензенти: д. філол. н. А.С. Зеленько
д. філол. н. В.І. Мацапура
д. філол. н. П.В. Михед

Редколегія: д. філол. н. М.М. Гіршман, д. філол. н. В.А. Глушенко, д. філол. н. В.А. Гусев, д. філол. н. А.П. Загнітко, д. філол. н. В.М. Калінкін, д. філол. н. М.О. Луценко, д. філол. н. Є.С. Отін, д. філол. н. Р.М. Римар, д. філол. н. І.І. Стебун, д. філол. н. Л.Г. Фрізман, д. філол. н. В.В. Федоров, д. філол. н. Л.І. Шевченко, к. філол. н. Н.І. Иванова, к. філол. н. С.О. Кочетова (відповідальний редактор), к. філол. н. Т.М. Марченко, к. філол. н. Н.В. Корабльова, к. філол. н. Р.А. Куцова, к. філол. н. К.Г. Олійникова, к. філол. н. Л.І. Пац, к. філол. н. В.І. Теркулов, к. пед. н. А.Р. Габідулліна.

Друкується за рішенням вченої ради Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов. Протокол №8 от 22.03.06

Постановою президії ВАК України від 30.06.2004р. №3-05/7 розділ „Мовознавство” збірника „Східнослов'янська філологія” внесено до переліку фахових наукових видань, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт.

Свідцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 6751.

ISBN 966-8469-33-X

© ГДПІМ, 2006

*І.М. Попова
(Тамбов)*

УДК 82.0

**ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ КОДОВ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
В РОМАНАХ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА 1980-Х
ГОДОВ**

В произведениях 1980-х годов, особенно в романе «Кочевание до смерти» Владимира Максимова особую значимость приобретают коды русской классики. Широко используя постмодернистский комплекс поэтических средств, среди которых основное, присущее всей современной литературе – центонность, писатель утверждает идею хаотичности жизни, потери смыслового жизненного стержня.

Как известно, для литературы XX века характерно использование «чужого слова» с различными художественными целями, такими, как характеристика образов, опора на авторитет классики, создание сатирического пафоса. Это достигается чаще всего с помощью цитирования. Для Владимира Максимова в этом плане весьма актуально творчество классиков XIX века: А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.М. Достоевского, а также народные песни и пословицы.

Судьба России на рубеже второго тысячелетия, которую пытается определить писатель в своем последнем романе, воплощается многими художественными способами, в том числе с помощью интертекста народной песни о Гражданской войне «Там вдали за рекой». Песня о буденовцах проникает во все три «реальных» временных пласта, развернутых в романе «Кочевание до смерти», (настоящее Михаила Бармина – эмиграция в Париж в 70-е – 80-е годы; прошлое Мишани – эпоха сталинских репрессий 30-е – 40-е годы; время Гордея Мамина – революция и гражданская война 1910-1920 года). Интертекст народной песни пронизывает указанные выше временные пространства романа и якобы вымышленное время, объединяя их в единый век, охватывая целое столетие жизни русского народа.

Песня о буденовцах для автора, очевидно, является критерием истинного отношения нескольких поколений людей в России к революции и ее последствиям.

Основными интертекстами художественной ткани последнего романа Владимира Максимова являются, как показал анализ: а) народные песни и другие фольклорные произведения о революции и гражданской войне; б) художественная классика XIX века; в) поэзия се-

ребряного века; г) пропагандистская радио- и газетная публицистика, агитационные клише и образцы литературы социалистического реализма, взятые на вооружение советской пропагандой; д) западная печать в ее утилитарном выражении.

В поздних романах Владимира Максимова особое место занимает слово Александра Блока, которое со всей многогранностью выявляет в романе «Кочевание до смерти» глубоко традиционное для русской литературы представление о системе жизненных ценностей прежде всего этических и эстетических.

Очевидно, что Владимир Максимов строит отдельные фрагменты своего повествования на символике, взятой из стихотворения «На железной дороге» Александра Блока. На композиционном и образно-смысловом уровне символ России-поезда заложен в художественный текст романа «Кочевание до смерти», и, возникая в писательском творческом сознании в предыдущих произведениях, протягивает нити, связующие все его творчество в целом.

Интертекст определенной части современной писателю литературы (Наровчатова, Твардовский, Пильняк, Прокофьев и др.) входит в роман «Кочевание до смерти», выполняя основную и весьма своеобразную функцию демонстрации духовного измельчания писателей, когда «высокое назначение поэта» сведено к примитивным потребностям «толпы» и происходит обезличивание искусства. Для более наглядного достижения цели автор использует приём контраста, противопоставляя некоторые образцы советской литературы истинному гуманизму А.С. Пушкина.

Владимир Максимов мастерски использует «чужое слово» с различными художественными целями (выражение авторской позиции, показ точки зрения своих персонажей и др.) Также применяются и другие культурные словесные коды, ключевые слова эпохи, основные политические лозунги, характерные фразеологизмы, что тоже влияет в результате на жанровую структуру романа «Кочевание до смерти».

Особенностью поэтики Владимира Максимова можно считать использование художественных вариаций текста-источника. Слово, фраза, образ, мотив, сюжетная линия любого классического произведения при неоднократном введении в один и тот же максимовский текст становятся «родными», обретают дополнительное значение, работающее на осмысление современного и вечного. «Чужое слово» становится при этом культурным концептом эпохи, который вызывает сопоставительные ассоциации и тем самым углубляет авторскую мысль.

Роман «Кочевание до смерти» отличается широким использованием ключевых слов, входящих в логосферу культуры «сталинской эпохи», а также периода 1950-1970-х годов, что создает эффект до-

кументальности различных сюжетных эпизодов, с поразительной точностью передает дух изображаемых временных периодов, более тонко подчеркивает авторский замысел и в конечном счете определяет специфику жанра последнего романа Владимира Максимова. В связи с этим особую значимость приобретает необычная концовка романа, которая следует после гибели всех основных персонажей (когда фабула кажется завершенной) и представляет собой имитацию газетной страницы с объявлениями без каких-либо авторских комментариев, предоставляя читателям право самим, без давления авторского сознания разобраться в смысле брачных и погребальных объявлений. Владимир Максимов подчеркивает своим центонным финалом путь в будущее, стараясь быть предельно объективным.

Соединение цитат из разных авторов в едином художественном повествовании придает новый смысл, возникающий или из прямо определяемых (хрестоматийных) цитат, аллюзий, реминисценций, цитирования ситуаций, или иной раз не опознаваемых сразу глазом обычного читателя фрагментов, вызывающих иллюзию узнавания.

Одна из функций, которую выполняет интертекст современности, состоящий из современной литературы и логосферы культуры XX столетия, заключается также в развенчании эпохи социализма. Для этой глобальной цели применяется писателем широчайшее введение самых разнообразных культурных примет времени.

Автор стремится продемонстрировать «дикое, неправдоподобное сочетание» рабского положения народа с уверенностью советских людей в том, что они живут в социалистическом раю, в царстве справедливости, равенства и братства [1, с. 623].

Символом современной послесталинской эпохи становится в романе «Кочевание до смерти» воплощение в реальность «цитаты ситуации» из стихотворения Владимира Маяковского:

«Да будь я
и негром преклонных годов,
и то,
без унынья и лени,
я русский бы выучил
только за то,
что им
разговаривал Ленин».

Освободившись из лагеря, Мишаня по пути домой из Сибири видит в Красноярске негра, читающего газету «Правда»: «Тайга над рекой и над городом дымилась, как бы выкуривая из себя последние остатки ночного озноба. Крутом было безлюдно и тихо. Лишь на одном их кнехтов залитого солнцем причала сидел оборванный негр с котомкой за плечами, уткнувшись в пожелтевший обрывок газеты

«Правда». Дикое неправдоподобие этого сочетания почудилось мне тогда продолжением пьяного бреда, но запомнилось отчетливо и надолго» [1, с. 623].

Данный эпизод, вызывая в памяти заученные еще в школе стихи В. Маяковского, являются горьким свидетельством воплощения мечты мирового пролетариата в жизнь. Но до какой степени извращена романтическая идея о всемирном братстве и равенстве свидетельствует оборванный негр, выучивший русский и отмотавший сроки в сталинских лагерях. Лживость, извращенность идеи о справедливом мире без богатых и бедных обернулась полным духовным обнищанием общества.

Отношение к поэзии является для многих персонажей Владимира Максимова критерием духовности. Может быть, поэтому на страницах всех романов идут споры о литературе, возникают образы поэтов Беллы Ахмадулиной, Андрея Вознесенского, Евгения Евтушенко, Булата Окуджавы, Михаила Светлова и многих других.

В романе «Кочевание до смерти» спившийся поэт Каземир Лисовский, отсидев в сталинских лагерях, продолжает утверждать, что «выше и нужнее женщины и поэзии» в мире ничего нет.

Стихи Лисовского как образец «ходовой советской поэзии» сразу же травестируются героями автора: «Плавню покачиваясь и слегка подвывая, он принялся читать что-то длинное и невразумительное о необыкновенной девушке, которая шагает сквозь тайгу и другие разные препятствия к нему, автору стихов, с единственным желанием взять его за руки и вместе с ним строить всеобщее счастье на нашей советской земле. Я, конечно, и мысли не допускал, что какая-то не то чтобы обыкновенная, а даже самая заваливающая вокзальная шалашовка могла сквозь чего-то прорваться к этому горбатому алкашу в шляпе, но чудны дела твои, Господи, когда тот, читал вот так, раскачиваясь и подвывая, все его физические изъяны, тот же горб, стушевывались, он словно перевоплощался в отдельный инструмент, исторгавший из себя ровную, завораживающую мелодию, а мелодия делала этот инструмент красивым» [1, с. 635].

Поэзия как духовность, поднимающая человека над землей, – это единственное, что держало людей и поднимало «до неба», по мысли Мишани.

Каземир Лисовский после чтения своих стихов начинает читать «настоящие». Он выстраивает ряд цитат неизвестных авторов, завершая его строками А.С. Пушкина: «Вот послушайте: «Ну не плачь ты, не плачь ты, как маленький, ты не ранен, ты просто убит. Дай, товарищ, сниму с тебя валенки, мне еще воевать предстоит...» или: «Снег в круг нашей обители намело, намело. Ах, зачем нас обидели так тяжело...». А уж еще лучше вот: «Ему и больно, и смешно, а мать грозит ему в окно...». Кажется проще пареной репы, а попробуй, напиши...» [1, с. 635].

Характерно, что все три стихотворные цитаты подобраны не только по принципу «простота гениальна», но и отражают трагедию народа, боль, страх, обиду, нищету («дай, товарищ, сниму с тебя валенки»).

«И больно, и смешно» – эти пушкинские строки передают отношение народа ко всему происходящему. Смешно от «неправдоподобия», нелепости, абсурда.

Пессимистический взгляд на состояние литературы 1950-1960-х годов в романе «Кочевание до смерти» определен авторским замыслом: объяснение трагедии писателей русского зарубежья, разочаровавшихся в идеалах пресловутой западной демократии.

К такому выводу можно прийти, сопоставляя литературный фон в предыдущих романах Владимира Максимова с «Кочеванием до смерти». Если в романах «Карантин» и «Прощание из ниоткуда» даются литературные портреты Булата Окуджавы, Михаила Светлова, Владимира Высоцкого, Бэллы Ахмадулиной, а также приводятся факты из жизни Осипа Мандельштама, Анны Ахматовой, то подбор литературных имен в последнем романе анализируемого писателя несколько специфичен: он выбирает не лучших писателей, проявляя определенную субъективность по отношению к современной литературе. Основным критерием ценности человека для главного героя романа «Кочевание до смерти» остается милосердие, любовь и жалость к людям, чего не хватает самому Мишане Бармину.

Литературу постсоветской ориентации Владимир Максимов противопоставляет не только классике XIX века в лице А.С. Пушкина, но и устному народному поэтическому творчеству. Как настоящее чудо рассматривает писатель Бармин русскую песню о ямщике, которая потрясает душу до самых сокровенных ее глубин. В символике традиционного фольклора изображает автор тех своих героев, которые способны сохранить в себе исконно-православное, жить по советам прадедов, строивших жизнь на мире, согласии, милосердии.

Используя образы птахи (пестрая птаха, быстрая птаха, заарканенная птаха – Надийка), ясного сокола, «вещего всадника» (Гордей), «черного ястреба» (Чумак), автор романа «Кочевание до смерти» составляет нравственные ориентиры, основанные на народном миропонимании, фольклорная цитация в данном произведении подчеркивает вечную современность народных идеалов. Песня «Из-за острова на стрежень», которую горланят арестанты вместе с капитаном корабля, поражает своей объединяющей силой, делающей всех «братьями и сестрами» [1, с. 623].

Таким образом, интертекст определенной части современной писателю Владимиру Максиму литературы присутствует в романе «Кочевание до смерти», выполняя основную функцию демонстрации духовной деградации интеллигенции и общества в целом, когда высокое назначе-

ние «поэта» низведено до низменных потребностей «толпы», пребывающей в скотском положении раба, забывшей о своем «высоком имени».

Для более наглядного, яркого достижения данной цели автор использует прием контраста, противопоставляя определенную часть советской литературы с ее заидеологизированной продажностью гуманизму пушкинских произведений и высокой художественности русского народного творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Максимов В.Е. Избранное. – М.: Терра, 1994. – С. 105.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена інтертекстів художньої тканини романів В. Максимова 1980-х рр., їх ролі у визначенні письменником долі Росії на межі нового тисячоліття

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the basic intertexts in the artistic design of V/ Maksimov's novels of the eighties, to their role in the author's interpretation of the fate of Russia on the threshold of the new millennium.

О.М. Гончаренко
(Київ)

УДК 801.81.

ОБРАЗ КОЗАКА – КОХАНЦЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ПІСЕННОМУ ФОЛЬКЛОРІ

Ліричні пісні запорозьких козаків про кохання становлять чи не найбільшу за кількістю групу в багатій та різноманітній за жанровим складом народнопісенній творчості України, продуктивний період яких припадає на час існування Запорозької Січі. Упродовж XVI-XVIII ст. поетична скарбниця народу збагатилася ліричними й епічними творами про козаків, які стали надбанням не лише українського, а й слов'янського фольклору.

І хоча збиранням і вивченням ліричних пам'яток козацтва займалися З.Доленга-Ходаковський, М.Максимович, М.Гоголь, А.Мет-

линський, М.Костомаров, М.Закревський, С.Гулак-Артемівський, М.Лисенко, П.Чубинський, Я.Головацький, М.Драгоманов, Я.Новицький, І.Манжура, Д.Яворницький, І.Франко, Ф.Колесса, М.Грушевський, М.Рильський, Б.Кирдан, О.Дей, С.Грица, В.Буряк, О.Грабович, Н.Кононенко, Н.Пазяк, Н.Ярмоленко, все ж нез'ясованим залишається проблема осмислення пісень козацького циклу про кохання в системі української лірики. Це і є метою нашої публікації.

Відомо, що умови козацької вольниці сприяли особливим стосункам між чоловіком і жінкою. Той факт, що у Січ не допускали ні жінок, ні матерів, ні дівчат та сестер, був зумовлений тим, як визначав М.Грушевський, що козак сповідував подвійну етику, бо «він почуває себе членом воєнної організації супроти людності цивільної, чи філістерської, і вважає своїм правом, а навіть «молодецтвом» топтати родинну мораль, – і тоді, коли він, вертаючись до своєї родини, почуває себе членом роду, підвласним його обичаю і моралі, і боїться кинути на дівчину найменшу тінь – «бо сватати має»» [1, т.1, с.265]. Цей козацький звичай, «був, по всякій правдоподібності, продовженням обичаю давнішого, так як він існував в обставинах князівського і докнязівського ладу, тодішніх організацій дружини – молодіжи і ще з старших, передкняжих часів, а правдоподібно – ще з передрозселення, коли також, мабуть, мали місце організації молодіжи, а з тими і конфлікти інтересів родини і племені» [1, т.1, с.265]. Тож козак більше віддавався військовій справі, яка була своєрідним проявом кохання. «Соціальні факти, які приносяться з організацією парубоцької верстви, й використовуванням її в інтересах оборони і взагалі воєнної сили, з свого боку, додають нові психологічні мотиви, які заволодіння дівчиною зв'язують спеціально з воєнним заняттям і роблять еротичу одною з приналежностей чи окрас воєнної спеціальності» [1, т.1, с.147]. Отже, козак був героєм не лише на війні, а й у повсякденному житті, коли вільно поведився з жінками, свідомо порушуючи звичаєві норми, що склалися упродовж існування соціуму. Доказом такого твердження є ліричні пісні запорозьких козаків про кохання, в яких розкриваються найінтимніші стосунки між козаком і дівчиною (жінкою, дружиною, вдовою, коханкою, шинкаркою). Пісні цієї групи є пізнішого походження, оскільки, з часом мотив боротьби козака з турецько-татарськими нападниками був витіснений темою кохання до дівчини. Акцентуючи увагу на духовному стані козака, а саме на його багатопанорамних картинах інтимного та побутового життя, пісні насичені символікою та художніми деталями. Хоч ці пісні об'єднані єдиною темою кохання, та все ж вони поєднують усі людські почуття – від ніжної прихильності і любові до ненависті. Отже, ці пісні є дуже сумними, драматичними, психологізованими.

Відзначимо, що образ козака у цих піснях поступово еволюціонує, набуває конкретної реальності: із рангу символу героїко-історичного минулого він перетворюється на носія національної просторово-кос-

мологічної ідеї, що протистоїть жінці – представниці землеробської культури. Почуття закоханих, їхні вчинки, розмови у піснях передаються у романтичному плані. Особливо вирізняється ідеалізація, гіперболізація, сентименталізація, драматизм та поетизація почуттів козака як носія мілітарної культури. Усі елементи змісту і форми пісні підпорядковані прояву почуттів закоханих. Особливо звеличується душа козака, яка здатна на глибокі переживання, емоційні прояви своєї внутрішньої сутності. У пісні «Чом соловей не щебече? Голосу не має» вказано, що козак не переймався сімейним життям, бо визнавав:

Ой чом козак не жениться? Бо щастя не має.

Утратив я щастя – долю через тую неволю,

Утратив я фортунину через тую дівчину [6, с.645].

Кохання до дівчини привносило в життя козака лише нещастя, що позбавляло його можливостей сумлінно виконувати свій святий обов'язок – захищати рідний край. Про те, що козак турбується про кохану дівчину більше, ніж про похід, бо відчуває свою провину, йдеться у пісні «Розвивайся, сухий дубе, вночі мороз буде»:

Не жаль мені дороженьки, що закурилася,

А жаль мені дівчиноньки, що зажурилася.

Не жаль мені дороженьки, що куриться курно,

А жаль мені дівчиноньки, що журиться дурно.

Не жаль мені дороженьки, що пилом припала,

А жаль мені дівчиноньки, що з личенька спала [6, с. 640].

Козаки були вірними християнами і, щоб цілком виконати обов'язок козацького життя, слід було відмовитися від усіх родинних зобов'язань, бо «як сказано в Євангелії «неодружений дбає про Господа, одружений про дружину». Отже, життя запорозького козака було своє-рідним аскетизмом, але аскетизмом, не запозиченим із зовні, а здобутим власним досвідом: «лицарю й лицарська честь: йому треба воювати, а не біля жінки пропадати» [7, с. 193]. Власне, пісенна етика представила лицарсько-козацький тип людини: чоловіка-воїна і чоловіка-коханця, особливість якої в тому, що козак не повинен був одружуватися. Цей звичай був пов'язаний з традиціями первісних чоловічих військових громад, члени яких були неодруженими й присягалися повністю присвятити усе своє життя військовій справі, а тому існувала сувора заборона входження жінок до їх складу [2, с. 148]. Очевидно, що в Січі жили виключно нежонаті козаки. Суворо дотримуючись звичаю парубкування, вони зовсім не допускали в Січ жінок. За свідченням Д.Яворницького, окрім нежонатих козаків, що проживали в Січі, були ще жонаті. Вони таємно, без відома старшин, навідували жінок. Нежонаті козаки звали себе, на відміну від жонатих, лицарями й товаришами [7, с. 192-194]. Закономірно, що лірична пісня у багатогранній художній формі відтворила своєрідне ставлення запорозьких козаків до жінок. Так, запорозьке

товариство, складаючи жартівливу пісню «Славні люди да ті запорожці», переконувало людей в тому, що козаки навіть вигляду жінок не знали:

Побачили вони цаплю на болоті, –

Отаман каже: «Оце ж то та й дівка».

А кошовий каже: «Я з нею женихався».

Осаул каже: «А я й повінчався» [6, с. 156].

Пояснити це можна лише особливістю військового устрою, коли козак повинен був зректися всього, щоб сповна виконати свій обов'язок і стати членом запорозького братства. Ось чому у пісні «Вітер віє, сонце гріє, чом малина не цвіє», козак полишає засватану ним дівчину і вирушає у похід:

Засватав козак дівчину, – зачепити не сміє.

Засватав козак дівчину, сам поїхав за Десну.

А дівчині обіцяє одружитися наступного року, наказуючи:

Рости, рости, дівчино, на другу весну.

Минає час, і дівчина втрачає надію на повернення козака:

Росла, росла дівчина та вже на стану стала,

Виглядала козака та й плакати стала [6, с. 644].

Ліро-епічні пісні, що розповідають про кохання дівчини до козака, відзначаються глибоким психологізмом, насичені деталями козацького побуту, розкривають риси характеру героїв. Мотив закоханих у розлуці, а саме: безнадійного кохання дівчини до козака передував мотиву зустрічі, що представлений у піснях: «Ей, у полі криниченька темніє», «Шумить вода, гуде вода, колесо обливає», «Вийду я за ворота, не бере мене охота». І хоча козак у цих піснях зображений несамотнім, та його функція – пасивна, оскільки відбувається зміщення смислового акценту на образ криниці, річки, броду (води), що є формою зв'язку між козаком і дівчиною. Якщо козак є об'єктом кохання для дівчини:

Коли не спить, то так лежить, чи дрова рубає.

Чи у тихого Дунаєчка коня напуває [6, с. 442],

то криниця є важливим атрибутом-символом, що уособлює кохання дівчини до козака:

Ей, у полі криниченька темніє,

Там молодий козак з неї воду піє.

Як напився, зажурився – дівчина полюбила [6, с. 442].

Сюжет цієї пісні дуже близький до поширеної на ті часи аматорської народної картини «Козак і дівчина біля криниці». Вивчаючи канонічний сюжет цієї картини, О.Найден відзначав, посилаючись на М.Костомарова, що «вода у слов'ян асоціювалася не тільки з фактором життя, а й смерті, до того ж смерті, пов'язаної з темрявою й холодом. Підкреслити це в даному разі уявляється справою важливою, оскільки дівчина біля криниці у своїй основі – втілення і самої криниці, і криничної

води з її магічними життєдайними та смертоносними властивостями; вона також богиня родючості Криниця, і діва – наречена Сонця. Водночас парубок (воїн, козак) біля криниці, як зазначалося раніше, теж становить утілення цілої низки фольклорних властивостей, символів і функцій, серед яких важливе місце посідають смертоносні начала, пов'язані з вогнем, – найбільш характерною прикметою змія. Отже, протилежності збігаються і, взаємодіючи, утворюють нове складне якісне ціле. У цьому сутність космологізму, який подекуди ще й нині зберігається у фольклорних творах» [4, с. 214-215]. Так, поворотний момент у долі козака передано через архетип води:

Ішла дівчина до броду по воду,

Задивилася на козацьку вроду:

«Ти, козаче, славний собою,

Возьми мене на човен з собою» [6, с. 550].

Про те, що козак не відчував відповідальності за дівчину, яка була йому вірною, йдеться у пісні «Од Києва до Хорола дорога розлога». Вирушаючи у похід, козак наказує дівчині, щоб не була такою довірливою:

Пригортайся, дівчинонько, другому такому,

Та не кажи тії правди, що мені самому [6, с. 443].

Чекаючи на повернення козака з далекого краю, дівчина у пісні «Повій, повій, буйний вітру, з глибокого яру» бажає:

Нехай тобі соловейко, мені зозуленька,

Нехай тобі там легенько, мені веселенько.

Нехай тобі зозуленька, щоб рано кувала,

Нехай мені соловейко, щоб я не скучала.

Нехай тобі доріжечка, мені шляшок битий,

Вернись, вернись, серце моє, вже буду любити [6, с. 444-445].

Формула замовляння передає ставлення дівчини до козака, де образ соловейка символізує радість, молодість, веселість; а зозуля – безпритульність, безрідність та самотність. Кохаючи дівчину у пісні «Поріс хомель з тином ровен, на тин посхилявся», козак виступає у ролі залицяльника:

А з чужої сторононьки козак поклонявся.

Прислав мені поклонного коня вороного.

Та козак не належить коханій дівчині, він покликаний до іншого життя:

В'їхав у село, ніхто не чував,

Як уїхав в чисте поле, конь розіграв.

Ой, тут моя смерть, тут моя печать,

Тут моє біле ложе, где я ночував [6, с. 446].

Якщо козак не міг одружитися на своїй коханій, то просив свого товариша виконати цей обов'язок, аби не зганьбити чесне ім'я дівчини. Так, у пісні «Ой, що я думаю, ой, що я гадаю» товариш коханого повертається з походу, щоб одружитися на дівчині:

К двору приїжджає – мила хворає;
У світлоньку входить в личенько цілує:
«Не журися, мила, Господь із тобою,
Вернувся я з походу, візьму шлюб з тобою!».
Та дівчина лишається невдоволеною, бо
Кого я любила – на того причина;
Кого ненавиджу – той перед очима [6, с. 446-447].

Діалогізована форма пісні дозволяла розкрити взаємні почуття закоханих:

Ой, чого ж, миленький, з личенька спав?
Через тебе, моя мила, що тебе не видав.
Ой, чого ж, моя мила, з личенька спала?
Через тебе, мій миленький, що тебе не видала [6, с.449].

Окремий цикл ліричних пісень становлять пісні про побачення, за-
коханість, залицання козака до дівчини та розлучення через наговори.
У цих піснях хоч і йдеться про почуття козака, його сумніви, прагнен-
ня, бажання, та все ж більше уваги відведено коханій дівчині, з якою
спілкувався, яку любив, тобто, що була причетна до його зрадивої
долі. М.Грушевський визначав, що ще О.Потебня «вказав на той інте-
ресний факт, що у різних слов'янських племен слово «храбр», хороб-
рий, воїн, означаючи героя, zarazом значить також і жениха. З цього
становища він радив оцінювати і назву «козака» в нашій піснетвор-
чості, яка означає вояка і zarazом аманта, героя еротичної лірики» [1,
т.1, с. 147]. У пісні «Ой, на морі, на морі» козак відмовляється від дівчи-
ни, яка причарувала його до себе зіллям. Він просить своїх товаришів,
щоб вони попередили її про те, яка очікує її доля з козаком:

Гуляв козак доволі.
Ей, гуляє, гуляє,
На молодців моргає:
«Скажіте моїй дівоньці,
Нехай мене не любить,
Нехай своїх літ не губить,
Бо я хлопець молодий,
Є ще до того убогий» [6, с.446].

Пісенна лірика про інтимні стосунки про козака з жінками уви-
разнює відмінність цих стосунків від морально-етичних принципів,
за якими жили селяни. У пісні «Іде козак улицею, не зайшло ще сон-
це» розповідається про козака, який обіцяє щиро кохати дівчину, якщо
вона пустить його ночувати:

Добривечір, дівчинонько, прийми мене на ніч,
А я тобі з серця свого віддам на добраніч.
Дівчина погоджується лише при умові, якщо він її не зганьбить:
Поговоримо з тобою, закінь прийде мати.

Пусти коня в огороді, нехай скаче в путі,
Тільки прошу, нех не топче зеленої рути [6, с. 407].

Про козака, що кохав дівчину і хоче відкупитися від неї, йдеться у пісні «На битой дороженці білий камень лежить»:

А на том каменюві чорнобривий козак сидить.

Перед ним дівчинонька плаче.

Нехай плаче і ридає –

Она щастя і доленьки не має.

Куплю тобі, дівко, чоботки-вишиваньци,

Щоби-сь мене споминала зо неділеньки враньци [6, с. 411]. Про те, що дівчина, кохаючи козака боїться неслави, йдеться у пісні «Вийшла зоря звечора, місяць не підбився»:

Ой, мій милий, чорнобривий, чого ж так опізнися?

Ой, ти ж сам, козаченько, неславоньку робиш,

Що пізенько, не раненько із улиці ходиш [6, с. 414].

В іншому варіанті пісні під назвою «Видно поле Синявое і місто Синяву» дівчина, кохаючи козака, просить його не вводити її у неславу. Але козак щиро попереджає і застерігає дівчину, щоб йому не вірила:

Не вір, не вір, дівчинонько, моїй розмовоньці,

Ой май розум і ум добрий в своїй головоньці [6, с.415].

У пісні «Ой, в полі криница безодна» дівчина боїться неслави, тому просить козака:

Не ходи, козаче, до мене,

Буде неслава на тебе й на мене.

Але козак не має сорому, відповідаючи дівчині:

Я той неслави не боюся,

Кого люблю, то з тим обоймуся.

«Ей, пливи, пливи, вінок, з водою,

А ти, дівчино, вандруй зо мною [6, с.464].

І хоча, подібне ставлення до жінок було і в лицарів чернечих орденів середньовічної Європи XII-XIVст., та все ж були свої відмінності. Вони полягали в тому, що як писав А.Скальковський: «Запорожець як людина міг кохати жінок, але кохав їх не як хоробрий лицар Середньовіччя, а як православний громадянин, не як мусульманин, а просто як козак чи січовик. Одружуватися не міг, за втрату цноти (надто в Січі) міг поплатитися головою» [5, с.211]. Про порушення козаком звичаю парубкування йдеться у пісні «Ходить, блудить козак по діброві». Козак намовляє дівчину, щоб пустила переночувати, щоб лише товариші не знали:

Ой, дівчина, переночуй мене...

Дівчино, не бійся нічого,

Взбудиш мене завтра бардзо рано,-

Так рано, щоб еще не світало,
Щоб козаки у парад не ставали,
Щоб козаки коні не сідали [6, с. 642].

Окрім чеснот та гарної вроди, козаки захоплювали дівчат неймовірними романтичними стосунками, які були зумовлені їх світобаченням. Ось чому, як співається у пісні «Там недалечко од Сорочина», дівчина «козаченька обморочила» та й ще обдарувала за кохання:

Постоли зняла, чоботи дала,
І полюбила, ще й надарила:
Вивела коника да й осідлала,
Винесла шабельку да й прив'язала,
Винесла лучок, срілочок пучок...
Винесла йому хусточку, як леліточку...
Винесла йому ще й капшук грошей:
«На ж тобі, миленький, що ти хороший!» [6, с. 416].

Інколи самі люди обмовляли, розлучали козака з дівчиною, бо не вірили в можливість їхнього кохання. У пісні «Ой Боже, Боже, з такою годиною» мати прокладає дочку, яка покохала козака. У розлуці закохані хворіють:

Як ми любилися – три годи і три неділі,
Тепер розійшлися – обоє похворіли
Ой, козак лежить в зеленій діброві,
Дівчина його – у батька в коморі [3, с. 69].

У пісні «Через тую круту гору да в ліс по калину» до розлучення молодят причетні сусіди:

Іде милий улицею, а підківки крешуть,
За ним ідуть вороженьки, як собаки брешуть.

Та найчастіше розлучення молодих відбувалося з причини від'їзду козака на війну. Про те, що козак обирав війну, а не кохану, йдеться у пісні «Загучав, загучав сивий голобонько та на зеленой дубині»:

Я тебе кидаю, тебе покидаю та на Божу волю,
А сам їду і од'їжджаю да на далеку дорогу.

І хоча козак зобов'язаний виконати свій військовий обов'язок, він переживає розлучення з дівчиною:

Ой волів би, моє серденько, сам, молод, в тебе бувати [6, с. 438].
У пісні «Ой, чом, селезень, смутен, невесел» козак сумує за дівчиною, яку засватав його ж товариш:

Ой, як же мені веселим бути,
Що вчора була дівчина моя,
А тепер нема, засватаная?
Не жаль же мені, коли б з сторони,
А то ж через двір, ще й товариш мій [6, с. 457].

Мотив нещасливого кохання між козаком і дівчиною, коли козак підмов-

ляв та викрадав дівчину, становить наступну групу ліричних пісень. І хоча сюжети цих пісень не вказують на перешкоди, які трапились на шляху закоханих, та все ж вони зосереджують увагу на почуттях козака, який розірвав стосунки з коханою, зрадив її з іншою, знеславив та осоромив перед громадою. За допомогою традиційних художніх прийомів: символів, психологічних і образних паралелізмів, метафоричних порівнянь розкривається світ дівчини, що протистоїть світу козака – «людини, дороги і степу, людини, так би мовити, зі сторони, озброєної, іноді навіть чужої... Адже у своїх атавістичних іпостасях воїн був з'єднаний із змієм-драконом, який охороняв криниці, здійснював облогу міст, вимагав у вигляді жертви-данини дівчат, царських дочок» [4, с. 226]. У пісні «Ой ізрадо, чорни очи маєш» дівчина прохає козака полишити козакування:

Покинь, милий, коня вороного,

Щоб я не забула тебе, молодого,

а також переконує його в тому, як щиро вона його любить. Та козак впевнений у дівчині: «Вірно любиш, то й так не забудеш» [6, с. 453].

Оскільки козак хотів кохати, але не міг зректися од свого покликання, тому не смів залицятися до дівчини. Ось чому народна мораль не лише засуджувала, а й застерігала козака од непоправних розгульних дій:

Іде козак дорогою, підківками креше,

За ним, за ним дівчинонька русу косу чеше.

Руса коса до пояса, за поясом квітка,

Не зачіпай, вражий сину, бо засватана дівка», –

йдеться у пісні «Ой на горі нивка, сама материнка» [6, с. 458-459]. Та й сам козак визнавав, що єдиною метою його життя була воля. Пізнавши відкритий простір степу, козак не спроможний був сприйняти мораль родини, селян, що жили за законами землі. А отже, він не лише протистоїть землеробській моралі, а й виступає порушником традиційних засад морально-звичаєвої культури. Свідченням є прийоми самохарактеристики і самоаналізу, до яких вдається козак у пісні «Іде козак дорогою». Вони яскраво відтворюють його психологію:

«Помагай Біг, женце!»: «Ой, я козак з України,

Козак з чуба, козак з міни,

Нігди в світі не заплачу,

Як хто грає, то я скачу.

Штани мої шаровари сліди замітають,

А в кишені три шеляги, і ті заважають.

Один шеляг на тютюн, другий – на табаку,

Третій шеляг шинкарочці, щоб пустила в хату [6, с. 640].

Відзначимо, що законам народної естетики була підпорядкована зовнішність козака, як і дівчини, яку він кохав. Досконалість форми полягала в тому, що козак порівнювався з місяцем, а дівчина – з червоною квіткою:

Козаче, козаче, хороший на вроду,
Як місяц з зорою стоїт на погоду.
Дівчино, дівчинонько красної уроди,
Як роза процвітає в червонім городі [6, с. 459].

І хоча кохання є закономірним і логічним продовженням стосунків між молодими людьми, та все ж для козака кохання – перешкода на його шляху, що не дозволяє сконцентрувати зусилля на виконанні військового обов'язку. Його положення роздвоюється: з одного боку він прагне насолодитися коханням, а з іншого – його переповнює нестерпне бажання повоювати, щоб відчуті недовготривалу волю, славу. У таких випадках, засватавши дівчину, козак вирушав у похід, не подбавши про неї. Тому дівчина страждала од того, що він її залишив напризволяще, і її подальша доля була нещасливою:

Ой, якби ж я, дівчинонька,
Не сватана, не плакала б, не журилася!
Широкая дороженька очеретом перетикана,

Ой, молодая дівчинонька всіх парубків да перекликала [6, с. 453].
У пісні «Ой, не відтіть світить місяць, відкіль ясни зірки» йдеться про козака, що внадився до чужої жінки: «Да внадився, да внадився, як кабан до жита». Через що і був нещадно побитий чоловіком жінки:

«Побита голова, ребра, руки і ноги одбити» [6, с. 501-502]. Про те, як жонатий козак закохався у дівчину, яка намовила вбити його жінку, йдеться у пісні «Ой, ясенько та сонечко сходе, а хмаронька заходе»:

Тай почав жінку бити:
Годі тобі, моя мерзавая,
На цім світі жити:
Через тебе, моя мерзавая,
Нельзя до дівки ходити [3, с. 75].

У пісні «Ой, в городі, та в Катеринодарі, в великому замку» козак в неволі підмовляє коханку Галюту з ним мандрувати. І хоча дівчина погоджується, все ж вона боїться прокляття батьків:

Ой, рада б я, серденько козаче, з тобою мандрувати,
Єсть у мене отець, рідна ньенька, будуть проклинати [3, с. 68].
Про зведення козаком дівчини йдеться у пісні «Ой, зацвіла калина». Дівчина повідомляє батьків, що

Ізгубила свій віночок
Під яворком зелененьким
З козаченьком молоденьким [6, с. 461],

де явір символізує людське горе, смерть, а віночок – дівоцтво.

Про стан дівчини, яку підмовив козак мандрувати, йдеться у пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе...»:

Тепер же я не дівка, не жінка,
Тепер же я безщасна мандрівка;

Тепер же я в батька не дитина, -
Послухала вдовиного сина.
Тепер же я із мосту та в воду,
Уповала на козацькую вроду [3, с. 72].

Про зведення дівчини козаками йдеться у пісні «Да в тихого Дунаєчку», записаній під Києвом. Козаки підмовляють дівчину на ім'я Гиря з ними мандрувати. І хоча дівчина не погоджується, козаки:

Звели Гирю через силу
На високу могилу;
Стала Гиря кінчатися, -
Ні з ким Гирі прощатися;
Стала Гиря помирати, -
Нема Гирі поховати. [6, с. 549].

Громада суворо карала тих, хто не дотримувався звичаїв. Тяжким злочином для козака вважалося знеславити, осоромити дівчину. За це йому доводилося терпіти покарання од своїх побратимів, або спокутувати гріх усе життя. Так, пісня фіксує трагедію, коли козака забили на смерть, бо знеславив дівчину:

Полюбили козаченьки, били-бись ми жили,
Наважили двораченьки, вже его забили [6, с. 459].

Траплялися випадки, коли козак закохувався в дівчину, яка насправді була йому сестрою. Всьому виною була війна, яка розлучала не лише закоханих, а й рідних по крові людей. У пісні «Ой, ішов козак з Дону» козак купує у пана дівчину:

Дає він за неї – двадцять п'ять червонців,
А за її мову – коня вороного,
А за її косу – всю зброю на його,
А за її личко – дає сіделечко,
А за її вдачу – цілую тисячу.

Розпитавши дівчину, чому вона сумує, козак довідується, що це його сестра. Дівчина ж нарікає братові:

Було б тобі, брате, за рученьку не брати,
Було б тобі, брате, вперед розпитати [3, с. 73].

Цей мотив споріднений з мотивом продажу братом (рідше батьком чи нареченим) своєї сестри (доньки чи нареченої) туркові у піснях про татарсько – турецькі напади і неволю: «Ци ви, кури, не пісте», «Ой поїхав Романонько», «Трава шумить, трава шумить».

Козацька пісенна лірика представила романтизований образ козака-воїна, що містить у собі рудименти сонячного божества, потойбічного змія та сакрального предка-символу, а також романтичні аспекти образотворення: надзвичайну чуттєвість козака, його надприродні можливості, дух нездоланності та волі, що передано через персоніфіковані сили природи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грушевський М.С. Історія української літератури: У 6 т. 9 кн. – К., 1993.
2. Залізняк Л.Л. Нариси стародавньої історії України. – К.: Абрис, 1994.
3. Малорусские песни, преимущественно исторические, собранные Я.П.
4. Новицким в Екатеринославской губернии в 1874-1894 годах. – Харьков: Тип. Губ. правления, 1894.
5. Найден О.С. Образ воїна в українському фольклорі: Семантичні та образні аспекти. – К.: Видавничий дім «Стилос», 2005.
6. Скальковський А. О. Історія Нової Січі, або останнього Коша запорозького. – Дніпропетровськ: Січ, 1994.
7. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (З Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся).– К.: Наукова думка, 1974.
8. Яворницький Д. Історія запорозьких козаків // Українські традиції / Упор. О.В. Ковалевський. – Харків: Фоліо, 2004.

АННОТАЦІЯ

В статье рассматривается своеобразие тематики и поэтики песен казацкого цикла о любви, которые возникли в особых условиях Запорожской Сечи. Указано, что они наиболее полно раскрывают внутреннюю суть души казака, его думы, представления, моральные нормы.

SUMMARY

The article deals with peculiar themes and poetic manner of the cossack love songs originated in a specific atmosphere of Zaporozhskaya Sech. The author points out that they best reveal the Cossack's inner make-up, his thoughts, ideas, set of moral values.

УДК 82.09

**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПАРАДИГМЫ
В ПЬЕСЕ-СКАЗКЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО
«СНЕГУРОЧКА»**

Появление «весенней сказки» А.Н. Островского в 1873 году, в эпоху торжества реалистического романа, казалось, по крайней мере, странным, поскольку современники привыкли видеть в драматургии автора реалистических социально-бытовых комедий или драм из современной русской жизни.

Философское содержание пьесы, воплощенное в нехарактерной для Островского форме, ее многогранность, глубина и тесная внутренняя связь со всем художественным миром драматурга не была замечена ни публикой, ни критиками. А между тем, как пишет А.И. Журавлева: «“Снегурочка” – это максимально сгущенный и обобщенный мир драматурга. Черты, тенденции, проблемы этого мира здесь выявлены до последней степени, и степень эта – условность, особого рода фольклоризм» [8, с. 31]. Полагаем, что «особого рода фольклоризм» – это синтез мифологических и фольклорных элементов, которые «прочитываются» в тексте пьесы-сказки.

Замысел «Снегурочки» относится к 1868 году, именно в этом году в свет выходит второй том исследований А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» с помещенными в нем версиями сказки о Снегурочке. Очевидно, основной ход событий произведения Островского был подсказан ему трехтомником Афанасьева: деятельность мифологических персонажей Мороза, Весны, Ярило и отражение этой деятельности в сюжетной канве волшебной сказки. Миф в пьесе Островского служит своеобразным кодом для описания чувств, вечных коллизий между людьми, для выражения великой драмы, разыгрываемой между природой и культурой, самого трагизма человеческого существования, личного и социального.

Действие в «весенней сказке» относится, как в мифах, к «начальным временам», когда мир находился в ином состоянии, чем теперь. Обозначенное в начальной ремарке «доисторическое время» существования гармонично обустроенного царства берендеев уходит своими корнями в то условно-мифологическое прошлое, когда, по мысли А.Н. Афанасьева, «низведенные на землю, поставленные в условия человеческого быта, воинственные боги утрачивают свою недоступность <...>. Миф и история сливаются в народном сознании...» [1, с.13-14].

Разворачивание событий в календарном плане маркировано неоднократно, причем с помощью разных систем исчисления. Во-первых, «в числах»: Весна появляется тотчас же, когда «из-за моря вернулась птица-баба» [11, с. 233], в которую Островский по созвучию имен и допустимой включенности в птичью свиту Весны превратил суслика («баба» – «бабак»): «1-го марта, по русской примете, бабак просыпается, выходит из норы и начинает свистеть» [4, с. 52]. Кроме того, хронология ведется по пасхалиям: в пьесе звучат крики «честная Масленица!» [11, с. 238] (очень похоже на афанасьевское описание [1, с. 556]) и хор берендеев исполняет песни на тему ее проводов, выносятся чучело Масленицы (Масляны).

Масленица в жизни русского народа – праздник особый. Вопреки стремлению православной церкви сделать последнюю неделю перед великим постом «полускоромной», масленица попала в число «праздников», стала синонимом самого широкого, безбрежного разгула, превратившись, по сути, в карнавал, когда «игра на время становится самой жизнью» [5, с. 13], праздничной жизнью народа. Ни один праздник на Руси так «не демонстрирует» свою генетическую связь с древними языческими празднествами аграрного типа, включающими в свой ритуал и смеховой элемент, как масленица.

Значит, исходя из православной традиции, основные события «Снегурочки» разворачиваются во время великого поста, поскольку масленица празднуется в последнюю неделю перед великим постом. Великий пост с его основной «задачей»: вызвать в душе верующих то молитвенное настроение, которое заключается в самой идеи поста, как телесного воздержания и напряженной духовной работы, предвещает величайшее событие христианской истории – искупительную жертву Христа, принесенную во имя человечества. Тогда в контексте пьесы Островского смерть Снегурочки приобретает особое «языческое» значение. Ее жертвоприношение означает, во-первых, поражение Мороза (связь с календарным циклом мифов); во-вторых, связь с ритуалом интронизации царя-жреца (если рассматривать образ царя Берендея как образ жреца); в-третьих, она становится искупительной жертвой для языческого божества Ярилы.

Своеобразный синкретизм мифологических и фольклорных мотивов создает в пьесе Островского и своеобразный мир царства берендеев.

Прилетевшая в Прологе «Снегурочки» с птицами «Весна-Красна (отнюдь не метафора, а мифологический персонаж), спускается на Красную горку» [11, с. 224]. В народе это календарное обозначение увязывалось с названием местности: «...на красных горах встречается у нас весна и восходящее весеннее солнце, с хороводными песнями и приношением хлебов; самый день, в который празднуется возврат весны..., слывет Красною Горкою: это воскресение Фоминой недели, время брачного союза неба с землею и обычная пора свадеб в городах и селах» [2, с. 360].

И у Островского в «весенней сказке» драматический конфликт касается сферы любви и брака и включен в особый весенний культ славянского мифологического и ритуального персонажа Ярилы. Это божество, связанное с идеей плодородия, прежде всего весеннего, сексуальной мощи. «Имя Ярило производится от корня «яр-» (*jag), с которым соотносятся представления о яри как высшим проявлением производительных сил, обеспечивающем максимум плодородия, прибýtка, урожая» [9, с. 650].

Известно, что в литературном тексте иногда значение образуется в виде семантических узлов. Чтобы подчеркнуть, усилить экспрессивность, подсказать интенциональное значение чего-то в своем сообщении, писатель черпает слова из определенного круга значений. Повторами, семантическими возвратами создается такой узел, который служит своей эстетической цели. Островский пользуется, главным образом, пучком значений однокоренных слов, например, характеризуя Ярило: ярый (ярный). Поскольку в древности год начинался весной, это слово получило значение «весна».

У слова *ярый*, как свидетельствует этимологический словарь, возникли два направления в развитии переносного значения. Одно из них выражает внешние признаки предмета: «весенний» > «солнечный» > «сияющий» > «ясный», отсюда *ярок, яркий*; другое – внутреннее состояние предмета: «весенний» > «теплый» > «горячий» > «возбужденный» > «увлеченный» > «гневный» > «полный ярости». Отсюда – *ярый* «сверкающий, яркий» и *ярый* «полный гнева, ярости, озлобления, страсти, силы» [12, с. 509]. Весь спектр значений используется драматургом для характеристики главного божества берендеев Ярилы.

В качестве обрамления своего песенно-стихотворного повествования истории Снегурочки, Островский использовал известную по исследованиям мифологов сущность праздника в честь Ярилы. Эти праздники иногда назывались ярилками. Они сопровождались гуляниями с песнями и плясками, «позорищами», продолжавшихся иногда всю ночь вокруг костров, горевших на возвышенном месте. Нередко носили разнuzданный характер, подчеркивающий эротический аспект культа. Афанасьев пишет: «Поклонение Ярилу, и буйные, нецеломудренные игрища, возникшие под влиянием этого поклонения, – все, в чем воображению язычника наглядно сказывалось священное торжество жизни над смертью (=Весны над Зимой)...» [1, с. 446].

Поданный в мифологическом ключе, брак обречен на трагическую развязку: одержанная Весной победа над стариком-мужем Морозом в борьбе за влияние на дочь Снегурочку оборачивается гибелью девушки, а сами божественные прототипы «состоят в нескончаемой вражде («Зиме и Лету союзу нету»), преследуют друг друга» [3, с. 677]. Это извечное противоборство заложено в самой природе персонажей и в их окружении.

Помощником Мороза в пьесе является дух леса – Леший. Он хозяин и хранитель леса, защитник и сторож Снегурочки. В восточнославянской мифологии – это воплощение леса как враждебного человеку пространства. Образ относится к низшей мифологии (термин предложен В. Маннгардтом), противопоставлен высшим богам и официальному культу. Как правило, по отношению к богам занимают вассальное положение.

Конец зиме, пропели петухи...
Полночный час настал, сторожку Леший
Отсторожил – ныряй в дупло и спи!
(Проваливается в дупло) [11, с. 225].

В этом мотиве совмещены три типичные черты образа жизни лесного духа. Во-первых, обитание в дуплистом дереве (ср.: «из пустого дупла либо сыч, либо сова, либо сам сатана» [2, с. 328]). Во-вторых, спячка под землею. «Темные подземелья... породили миф о глубоких вертепах ада, и предание: будто лешие проваливаются сквозь землю...» [2, с. 328]. В-третьих, особое буйство в зимнюю пору («лешие не все исчезают на зиму» [2, с. 328]).

Согласно мифологическим представлениям, Снегурочка представлена искупительной жертвой, которая приносится во имя избавления народа берендеев от гнева солнечного бога Ярилы, который, как выясняется, «пятнадцать лет не кажется» [11, с. 279]. Причина гнева божества – сексуальное охлаждение людей. Именно так объясняет Берендей гнев Ярилы:

.....горячности любовной
Не вижу я давно у берендеев...
Не вижу я у молодежи взоров,
Увлажненных чарующе страстью;
Не вижу дев задумчивых, глубоко
Вздыхающих. На глазках с поволокой
Возвышенной тоски любовной нет... [11, с. 279].

Изменить ситуацию оказывается можно: «мольбами лишь смягчают гнев богов / И жертвами» [11, с. 281]. Такой искупительной жертвой, способной смягчить гнев божества может стать Снегурочка:

Ее краса поможет нам, Бермята,
Ярилин гнев смягчить. Какая жертва
Готовится ему! [11, с. 295].

Ярило является антагонистом Мороза и в его устах именуется «злым», «палящим богом». Он предопределен губителем Снегурочки, ведь она – порождение Мороза: Сожжет ее, испепелит, растопит, Не знаю как, но умертвит [11, с. 233].

Берендей как руководитель жертвоприношения выступает в роли главного жреца, он организатор и главный распорядитель ритуала.

Человеческое жертвоприношение считалось высшим ритуальным актом в иерархии жертв (птица – копытное животное – человек), приносимых с целью умиловить божество, что, собственно, и достигается: «На вершине горы на несколько мгновений рассеивается туман, показывается Ярило... [11, с. 327].

«Идиллическое» царство берендеев при более внимательном рассмотрении не выглядит таким уж идиллическим. Мы узнаем от Мороза, что берендеи ленивы («злой Ярило, палящий бог ленивых берендеев») [11, с. 232], а идеал жизни для таких, как Бобыль:

Что день, то пир, что утро, то похмелье, –
Вот самое законное житье! [11, с. 248].

В этой связи чрезвычайно интересно истолкование слова «берендей» («берендейка»). В «Толковом словаре» В.И. Даля читаем: «Берендейка – бабушка, игрушка, точеная или резная штучка, балаболка... Берендеть, Берендейки строгать — заниматься пустяками, игрушками» [7, с. 83].

Такое объяснение представляется чрезвычайно важным. Поскольку царство берендеев можно рассматривать как кукольное, искусственное. Тогда становится очевидным трагическое одиночество, обреченность Мизгиря и Снегурочки с их живыми бурными страстями среди игрушечных чувств. В публичную общинную жизнь берендеевского коллектива не вписывается пробуждающееся личностное начало героев. Живые чувства Снегурочки и Мизгиря становятся опасными для царства берендеев, поскольку неуправляемы. Этим и объясняется жестокое отношение царя к героям.

Снегурочки печальная кончина
И страшная погибель Мизгиря
Тревожить нас не могут; Солнце знает,
Кого карать и миловать. Свершился
Правдивый суд! Мороза порожденье,
Холодная Снегурочка погибла [11, с. 327].

Обратим внимание, что погибла она как раз тогда, когда перестала быть холодной. Жертвоприношение Снегурочки, ее «печальная кончина» становится особенно заметной в контексте суровой жреческой архаики призыва Берендея обратиться к Солнцу:

И верю я, оно приветно взглянет
На преданность покорных берендеев.
Веселый Лель, Запой Яриле песню
Хвалебную, а мы к тебе пристанем.
Палящий бог, тебя всем миром славим!
Пастух и царь тебя зовут – явись! [11, с. 327].

Пастух и царь – два полюса мира берендеев. На первый взгляд – низ и верх социальной лестницы и, одновременно, олицетворение некоего единства.

Эта демонстративная близость монарха и пастуха восходит к древнейшему культурному архетипу, отождествляющего царя и изгоя – раба, проклятого, нищего, шута. Отголосок этой традиции запечатлен в Евангелии – в том фрагменте, где римские войны провозгласили Христа царем (Евангелие от Матфея, гл. XXVII, стих 27-31). В Европе эта древнейшая традиция была очень живуча. До XVII века здесь были в ходу своего рода шутовские фестивали с выборным пародийным королем, феномен, проанализированный в блестящей работе М.М. Бахтина [5]. В русскую придворную культуру модификация этого архетипа попала из Византии. Как известно, византийский император, появляясь перед подданными, держал в руках не только символы веры, но также «акакию», мешочек с пылью, напоминавший о ничтожестве бренного человека.

Известно, что у земледельческих народов пастух был человеком, по разным причинам «выключенным» из общего круговорота забот и трудов земледельцев. Он не хозяин, а некий общий наемный работник. В отличие от семейно-коллективного труда земледельца работа его предполагает долгое одиночество. Пастухами чаще всего были люди, живущие своим собственным миром. «Особое положение пастуха среди людей, их отъединенность от коллектива объясняют мотивы воспитания пастуха, брошенного царского сына, нечеловеческой (или двойственной) природы, связи пастуха с различными божествами и духами» [9, с. 668].

Если мифологический аспект в пьесе-сказке А.Н. Островского несколько затемнен, то фольклорные, в первую очередь сказочные элементы, «прочитываются» в структуре пьесы несомненно.

Как блестяще было доказано В.Я. Проппом, большинство сказочных мотивов восходят к обрядам посвящения, прежде всего – обряду инициации, который является древнейшей основой сказки, состоящей из четырех фаз: ухода, символической смерти, символического пребывания в стране мертвых, возвращения [10, с. 428].

В пьесе-сказке Островского частично наблюдается сюжетная схема народной волшебной сказки (отчасти «дублирующей» обряд инициации): «уход» (обособление) – Снегурочка покидает лес, уходит от опеки отца-Мороза. Вторая фаза – фаза партнерства (установление новых межсубъективных связей, в частности, обретение героем «помощников и/или «вредителей»). В сюжете «Снегурочки» на этой фазе происходит попытка контакта героини с представителями берендеевского мира: Бобылем и Бобылихой, Лелем, Кулавой, Берендеем. Здесь же происходит «умудрение», приобретение опыта и знаний, пробные искушения. Пороговая фаза в пьесе Островского оказывается вовсе не «символической смертью», как это принято в фольклорной сказке, а настоящей смертью Снегурочки и Мизгирия. Однако ей предшествует фаза преображения (наблюдается инверсия третьей и четвертой фаз), в данном случае – изменение внутреннего состояния героини, наконец, познавшей чувство любви.

В структуре «Снегурочки» наблюдаются и типичные функции действующих лиц, характерные для волшебной сказки.

Сказка начинается с некой исходной ситуации, где перечисляются члены семьи героя (в «нашем» случае это Весна, Мороз, Снегурочка).

Если попытаться по В.Я. Проппу выявить характерные функции действующих лиц фольклорной волшебной сказки в структуре пьесы-сказки А.Н. Островского, то мы получим следующую картину:

1. Отлучение из дома (Снегурочка покидает лес, в качестве «сиротки» поселяется у Бобыля). 2. Запрет. Запрет на любовь, которая опасна для героини. 3. Нарушение запрета. 4. Выдача (антагонисту даются сведения о его жертве). По сути, антагонист Снегурочки — берендеевский мир, в который она не вписывается. Главным же «берендеевцем» является царь Берендей, решающий ее судьбу. 5. Подвох (жертва поддается уговорам, убеждениям). 6. Недостача (главная «недостача» Снегурочки — «неумение» любить). 7. Вредительство. В.Я. Пропп отмечал чрезвычайную важность этой функции, «так как ею собственно создается движение сказки» [10, с. 27] и ее многообразие. В сюжете «весенней сказки» Островского в качестве «вредителей» выступают и Бобыль с Бобылихой, толкающие Снегурочку на нежеланный брак, и Лель, обманывающий надежды героини, и царь Берендей. 8. Посредничество. «Значение этого момента состоит в том, что им вызывается отправка героя из дома» [10, с. 31]. В.Я. Пропп указывает, что герой отпускается из дома, как правило, по собственной инициативе (что и происходит со Снегурочкой). 9. Функция дарителя. Пройдя ряд «испытаний жизнью», Снегурочка, не владея «волшебным средством», все же получает желанную любовь. В качестве дарителя здесь выступает Весна.

Построенная на фольклорном материале, «Снегурочка» тем не менее явилась не стилизацией фольклорного жанра, а произведением литературным, прочно вписавшимся в европейскую литературную традицию. Актуальные проблемы творчества драматурга решаются в пьесе-сказке не в конкретно-бытовом плане, а в более обобщенном мифолого-символическом.

Одной из таких постоянных в творчестве Островского тем была судьба творческой личности, художника, в первую очередь. В «Снегурочке» драматург «уходит» в легендарное доисторическое время. Здесь в дохристианском, языческом мире художником является и божество (Мороз), и верховный властитель (Берендей), и пастух (Лель).

Образ Берендея не столь однозначен. Он не только жрец (прежде всего — жрец) и правитель, он художник и философ. Берендей обладает эстетическим вкусом, является знатоком искусства, ценит юмор и шутку, способен оценить красоту, в том числе и красоту опасную для мира берендеев (например, красоту Снегурочки).

В «весенней сказке» есть еще один образ художника – пастух Лель.

Положение Леля в пьесе особенное. Он любимец верховного божества («Солнца любимый сын») и любимец царя Берендея. Он не принимает участие в повседневной жизни берендеев с их трудами и заботами, не очень подчинен их обычаям, общему укладу:

Не пашет он, не сеет; с малолетства

На солнышке валяется; лелеет...

И нежится пастух на вольной воле [11, с. 307].

Его прерогатива – праздники и игры. Лель беден (не раз называет себя «бедным», «сиротинкой»), но берендеи его опасаются, содержат его и в нем нуждаются. Даже могущественный Берендей без Леля не может умиловить Ярилу (ритуальное жертвоприношение всегда сопровождалось «музыкой» и «песнями»). Сила Леля в его искусстве. Он «создан» богом-Солнцем, который его «лелеял измлада» и «учил песни петь» [11, с. 297-298].

Перед нами романтическая концепция искусства как божьего дара и поэта как избранника богов, развернутая на материале жизни архаического общества. Романтическая свобода художника, боговдохновенность, неподвластность нормам повседневной морали, его особое одиночество. И, как это естественно для архаического мира, художество и жречество здесь неразрывно связаны. Песни Леля – это прежде всего хвалебные гимны божеству и созданному этим божеством миру. Он активный участник ритуала жертвоприношения.

Пьеса завершается песнопением Леля в честь бога Ярилы, подхваченная всеми берендеями. В результате жертвоприношения Снегурочки, гибели обманутого Мизгирия и хвалебного гимна богу-Солнцу оно являет свою милость: появляется на вершине горы в образе молодого человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В трех томах. Том первый. – М., 1995.
2. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В трех томах. Том второй. – М., 1995.
3. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. В трех томах. Том третий. – М., 1996.
4. Батюшков Ф.Д. Генезис «Снегурочки» Островского // Журнал Министерства народного просвещения. Новая серия. Ч. LXXIX. – Пг., 1917.
5. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
6. Даль В.И. Пословицы русского народа: В 2-х т. – М., 1984. – Т. 2.

7. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т – М., 1978. — Т. 1.
8. Журавлева А.И. Трагедийное в драматургии Островского // Вестник Московского ун-та. – Сер 9. Филология. – 1986. – № 3.
9. Мифология. Большой энциклопедический словарь. – М., 1998.
10. В.Я. Пропп. Морфология / Исторические корни волшебной сказки. – М., 1998.
11. Островский А.Н. Избранные пьесы: В 2 т. – Т. 2. – М., 1972.
12. Цыганенко Г.П. Этимологический словарь русского языка. – К., 1989.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається питання взаємозв'язку міфологічних й фольклорних елементів у п'єсі-казці "Снігуронька". Особлива увага звертається на етимологію власних імен та сюжетну схему народної казки. При аналізі твору використовується метод Проппа, щодо функцій дійових осіб.

SUMAMARY

The article investigates the relations between mythology and folklore in the play-tale "The Snowmaiden". The attention is also payed to the etymology of proper names and the plot-scheme of the tale. During the analysis of the story the Propp's method is applied to discribe the functions of the main characters.

*А.И. Лоскутов
(Москва)*

«ГЕЦ ФОН БЕРЛИХИНГЕН» ГЕТЕ И «БОРИС ГОДУНОВ» ПУШКИНА: О ТРАНСФОРМАЦИИ ОДНОЙ ШЕКСПИРОВСКОЙ ФИГУРЫ

1. Наследницы Леди Макбет у Гете и Пушкина

Пушкинская формула «Драма родилась на площади и представляла увеселение народное», ставшая одним из творческих ключей к «Борису Годунову», отразила произошедшее на рубеже веков переосмысление драмы – ее предмета, а отсюда и поэтики. Прежде всего это связано с возрождением в рамках движения «Буря и натиск» («Штурм унд Дранг») во главе с Й.Г. Гердером интереса к Шекспи-

ру, которого Гердер первым в Европе связал с традициями народной драмы. Й.-Г. Гете, создавший драматические вершины штюрмерства («Гец фон Берлихинген», 1774, и «Эгмонт», 1778) остался верен апологии Шекспира и после перехода от «Бури и натиска» к «Веймарскому классицизму» – прежде всего в программных статьях «Об эпической и драматической поэзии. Гете и Шиллер» (1797) и дважды переработанной «Шекспир, и несть ему конца» (1813, 1826).

Историко-драматическая «фреска» «Гец фон Берлихинген», сразу принесшая молодому Гете европейскую славу, оказала безусловное влияние на будущего автора «Бориса Годунова» [6, с. 48-49]. Очевидна преемственность не только сюжета (судьбоносный для обоих народов XVI век; иноземные нашествия и народные возмущения, ставящие под вопрос существование государства; противоборство ренессансных «титанических» властолюбцев и пр.), но и возрожденной теми же штюрмерами «свободной» формы шекспировской хроники, ставящей в центр драматического действия не интригу, а движение истории, которая, в свою очередь, впервые предстает не борьбой за троны, не трагедией крушения династий, а развитием нации, этноса [7, с. 144].

Однако «Бориса Годунова» связывает с «Гецем...» и глубокое родство двух фигур, явно и равно несущих в себе шекспировский «ген». В гетевской хронике это властолюбивая нимфоманка Адельгейда фон Вальдорф, ищущая любви ради власти и власти ради новых любовных интриг. В драме она успешно обольщает рыцаря Вейслингена и готова даже без любви выйти за него замуж – ради власти над страной и над мужчиной, в котором видит достаточный вызов силе своих чар: «Я жду его с такими чувствами, с какими редко жду гостей...//... Я не люблю его и все-таки хотела бы, чтобы он остался... я могла бы быть с ним, хотя сейчас и не хочу за него замуж» [1, т.4, с. 40, 43]. Но не колеблясь жертвует и мужем (дает ему яд), когда его ревность становится препятствием на пути к новой, еще более желанной цели – будущему императору Карлу V.

В Адельгейде легко угадываются черты шекспировской леди Макбет. И пушкинская Марина Мнишек наследует у Адельгейды не только эти черты в целом, но и их проявления в отношении Григория Отрепьева, героя своих властных планов. Так, две «роковые женщины» в весьма схожих словах побуждают выбранных мужчин к борьбе против соперников, обещая им будущую любовь и рисуя грядущие из-за промедления угрозы.

Адельгейда: «О вы, неверные! Вечно знамения и чудеса. Поезжай, Вейслинген, и заверши дело...//... Дни сменяются днями, а будущее в руках судьбы...» [1, т. 4, с. 48-49].

Марина:

«...Ты медлишь – и меж тем

Приверженность твоих клеветов стынет,

Час от часу опасность и труды
Становятся опасней и труднее,
Уж носятся сомнительные слухи,
Уж новизна сменяет новизну;
А Годунов свои приемлет меры...
...Пора, пора! Проснись, не медли боле;
Веди полки скорее на Москву.
Очисти Кремль, садись на трон московский,
Тогда за мной шли брачного посла...» [8, т. 5, с. 280, 286].

Схожи и упреки избранников в малодушии:

Адельгейда: «Живые слова ценны только тогда, когда они служат личиною для наших дел. Замаскированный, которого легко узнать, играет жалкую роль... Стоустая... молва так неумеренно восхваляла вас, что я... пожелала увидеть в лицо эту квинтэссенцию мужского пола, этого Феникса – Вейслингена...//... глаза мои открылись. Вместо деятеля, который вносит жизнь во все дела государства, не забывая при этом и своей славы... который, нагромождая друг на друга сотни великих предприятий, возносится по ним до облаков, я увидела вдруг человека, который ноет, как больной поэт, предается меланхолии, как здоровая девушка, и более склонен к праздности, чем старый холостяк...» [1, т. 4, с. 42-43, 47].

Марина:

«... Могу ль, скажи, предаться я тебе,
Могу ль, забыв свой род и стыд девичий,
Соединить судьбу мою с твоєю,
Когда ты сам с такою простотою,
Так ветрено позор свой обличаешь?
Он из любви со мною проболтался!
Дивлюся: как перед моим отцом
Из дружбы ты доселе не открылся,
От радости пред нашим королем
Или еще пред паном Вишневецким
Из верного усердия слуги» [8, т. 5, с. 284].

При этом оба обольщаемых героя вполне осознают, сколь злое-
щи их обольстительницы.

Вейслинген: «Будь настороже – искушение слишком велико. Конь мой заартачился, когда я хотел въехать в ворота замка. Мой добрый гений преградил ему путь – он знал опасности, которые меня здесь ждали...» [1, т. 4, с. 45].

Самозванец:

«...мочи нет.
И путает, и вьется, и ползет,
Скользит из рук, шипит, грозит и жалит.
Змея! змея! – Недаром я дрожал.

Она меня чуть-чуть не погубила...» [8, т. 5, с. 286].

Сравнение ролей и смыслов «роковых женщин» в «Геце...» и «...Годунове» интересно потому, что позволяет увидеть сквозь «гетевскую призму» особое, пушкинское понимание драматизма самого народного естества.

2. Гец фон Берлихинген – одинокий эпический герой

В рамках штюрмерского понимания истории герой драмы, заключающий в себе позитив национального развития, неизбежно становился отчасти эпическим – как и само действие исторической хроники. В этом смысле Гец фон Берлихинген – «вольный рыцарь», защищающий свою «вольность», в том числе и во главе крестьянского восстания, для молодого Гете безусловно эпичен, поскольку обозначает собою путь морального возрождения Германии. Однако его война неразрывна с добродушным весельем, что отражено уже в первом монологе Геца, сидящего в засаде: «Куда девались мои люди? Я должен ходить взад и вперед, чтобы сон не одолел меня. Уже пять дней и пять ночей я в засаде. Да, нелегко дается иному самая малость жизни и свободы. Зато когда ты будешь в моих руках, Вейслинген, тогда я отведу душу. (Наливает). Опять пусто!...» [1, т. 4, с. 10]. Такое добродушное противостояние оценивается народным мнением. Ср. слова Зиферса в шварценбергском трактире, по сути, вводящие в хронику тему заглавного героя: «... А прямодушный Берлихинген во всем ему (епископу) уступил. Он всегда так, если ему привалит удача» [1, т. 4, с. 8].

Война Геца «добродушна» потому, что его враги условны. Главных из них, князей и магнатов, Берлихинген считает таковыми в силу их неразумия и малодушия: «Князья еще предложат все сокровища свои за человека, которого сейчас ненавидят...//...Разве я не встречал отличных людей среди князей и разве род их вымер? Эти добрые люди бывали счастливы сами и делали счастливыми своих подданных, они терпели около себя благородного, свободного соседа, они не боялись его и не завидовали ему, у них сердце расцветало, когда они видели у себя за трапезой много себе подобных, они не обращали рыцарей в лстецов, чтобы жить с ними...//... Разве не должны мы желать, чтобы побольше таких князей правило одновременно?» [1, т. 4, с. 11, 70-71].

Таким же «вынужденно заблуждающимся» другом считает Гец и престарелого императора Максимилиана. Ср. в упомянутом монологе: «...Да здравствует император!.. Я люблю его – ведь у нас одинаковая судьба. Он должен ловить мышей для имперских чинов, а крысы в то время опустошают его владения. Я знаю, что он порою желал бы лучше умереть, чем быть душою такого хилого тела» [1, т. 4, с. 70].

Император подтверждает мнение Берлихингена о себе как о враге по недоразумению. Вопреки козням приближенных он отпускает бунтаря в его замок: «Я бы очень хотел пощадить этих людей – они

смелы и благородны. Когда я буду воевать, они будут со мною на поле сражения...//... Сейчас представится прекрасный случай привести к повиновению Берлихингена и Зельбица, но я не хочу, чтобы им причинили зло. Я бы хотел только взять их в плен, и чтобы они поклялись отказаться от наездов, жить спокойно в своих замках и не выходить из пределов своих полномочий» [1, т. 4, с. 52-53].

Желанное императору «благородное пленение» бунтовщика Берлихингена подобно тому, как сам Гец пленил бывшего друга Вейслингена – ради возрождения дружбы. А его уверенность в том, что плененные сегодня завтра будут рядом с ними на поле брани с врагами империи, подтверждает сам Берлихинген: «Дело нам всем нашлось бы... мы вместе с нашими братьями, как херувимы с пламенным мечом, встали бы у границ государства против волков-турок, против лисиц-французов, охраняя земли любимого императора и покой всей империи...» [1, т. 4, с. 71].

Силы героя направлены на сохранение либо возрождение того, что некогда было, но теперь утрачено: духовной и социальной гармонии всех сословий империи. Ср. застольный монолог осажденного в своем замке, но по-прежнему веселого Берлихингена, мечтающего о временах, «Когда слуги князей будут служить им так же верно и вольно, как вы мне служите, когда князья будут служить императору так же, как я хотел ему служить...//... чтобы... почтение к императору, мир и дружбы между соседями, любовь подданных стали драгоценнейшим семейным сокровищем, которое наследуют внуки и правнуки...» [1, т. 4, с. 70-71].

Главными же заблудшими чадами, которым следует помочь прозреть – пусть и с помощью меча, являются такие же, как и он, свободные рыцари – друзья бывшие и, как он верит, будущие. Такова история пленения Гедем Вейслингена, такого же рыцаря, но из личного тщеславия, пожертвовавшего рыцарской свободой ради придворного возвышения и перешедшего на сторону Бамбергского Епископа. Пленение – скорее рыцарское состязание, дружеская игра/охота. Победитель демонстрирует побежденному не только свою силу и ловкость, но в первую очередь свои благородство и правоту – помогая тому «прозреть» и вернуться. Пленение продолжается утощением пленника в знакомом ему с детства замке Геца – и это поражает самого Вейслингена: «...Вот ты и вернулся, Адельберт, в ту залу, где мы играли детьми, ты дорожил им тогда, ты любил его, как душу свою... когда у камина еще сидел старый Берлихинген, а мы играли вокруг него...» [1, т. 4, с. 21].

Плен оканчивается обручением очарованного Вейслингена с сестрой Берлихингена Марией, скрепляемым самим Берлихингеном.

История падения Вейслингена – главный моральный антитез истории Геца в хронике и образец «шекспировского» конфликта, теоретически сформулированного Гете много лет спустя в статье «Шекспир, и несть ему конца» – между человеком и его волей, которая внушена ему другими людьми и которой он не может противостоять:

«...в шекспировском герое воля – добрая или злая – рождается не изнутри, а из круговорота событий, в которые он попадает, иными словами, из переплетения чужих волей. Гамлет получает свою «добрую» волю к мести по вине духа отца, Макбет получает свою «злую» волю к власти по вине ведьм, Гекаты и верховной ведьмы, своей жены и т. п. Эта внушенная движением внешнего мира воля оказывается сильнее самого человека и разрушает его естество...» [2, с. 409-423].

Внутренне слабый, но тщеславный Вейслинген постоянно нуждается в опеке и поддержке. Тайную причину его измены рыцарству и дружбе раскрывает Вейслингену сам Гец: «...Тебя удержала эта несчастная придворная жизнь, тебе понравилось слоняться без дела и расшаркиваться перед женщинами...//...Ты забываешь свое достоинство свободного рыцаря, который зависит лишь от бога, императора и самого себя. Ты из кожи лезешь вон, чтобы занять место придворного шаркуна...» [1, т. 4, с. 22-23].

Вейслинген равно подчиняется злой и доброй чужой воле – по видимости преобразуя ее в свою. Великодушие бывшего друга ему мучительно – но и противостоять ему он не может: «О, если б я проснулся и все оказалось бы сном! Во власти Берлихингена! Я едва освободился от него, я, как огня, боялся мысли о нем, я надеялся его одолеть. А он – прежний, верный Гец!.. Кто может, приблизясь к нему, ненавидеть его?..» [1, т. 4, с. 21].

Противоречие уже в том, что Вейслинген надеется одолеть Геца, хотя «боится, как огня» самой мысли о нем. Адельгейда фон Вальдорф (о которой подробнее ниже), стремясь обольстить Вейслингена и вновь оторвать его от Геца, вполне точно оценивает их отношения: «Я отдаю ему (Гецу) должное. У него высокая, неукротимая душа. Именно поэтому – горе тебе, Вейслинген! Иди и готовься стать его рабом. Ты приветлив, мягок... [как и Гец]... //... Но ты уступчив, а он нет. Он увлечет тебя незаметно... Впрочем, бесчеловечно внушать тебе отвращение к будущему твоему состоянию...//...Станный ты человек, если можешь любить того, кому завидуешь! Это все одно, что подвозить провиант врагу...» [1, т. 4, с. 43-44; 46-48].

В финале умирающему от яда Вейслингену в вешем сне открывается символический смысл противостояния Гецу: «Прошлую ночь я встретил в лесу Геца. Он обнажил меч и бросил мне вызов. Я схватился за оружие – рука не повиновалась мне. Он вложил меч в ножны, презрительно взглянул на меня и прошел мимо. Он в плену, а я дрожу перед ним! Жалкий человек! Словом твоим он осужден на смерть, а ты дрожишь перед сновидением, как злодей!..» [1, т. 4, с. 43-44; 96].

Женолюбие Вейслингена – также от слабости человека, нуждающегося в любви опекающей, почти «материнской». Его оруженосец Франц, влюбленный в Адельгейду и мечтающий увести своего господина к ней,

очень точно объясняет, почему морально сломленный и расчувствовавшийся Вейслинген пленился сестрой Геца и почему честолюбец Вейслинген вскоре ее оставит: «...Будем надеяться на лучшее. Мария нежна и прекрасна. Больному пленнику нельзя ставить в вину то, что он в нее влюбился. Но за тобой, Адельгейда, жизнь, огонь, отвaga!.. Господин мой должен ехать туда! Я должен ехать туда!..» [1, т. 4, с. 34].

Любовь Вейслингена к графине Адельгейде фон Вальдорф – это история оболыщения слабого мужчины классической придворной хищницей. Придворный интриган Либетраут ради возвращения Вейслингена к бамбергскому двору использует Адельгейду «...в тоне дудки для приманивания перепелов» [1, т. 4, с. 37]. Он угадывает природу слабого Вейслингена, для которого любовь женщины и любовь властителя – лишь маски главного: надежного приюта, в особенности, того, с которым связаны ностальгические воспоминания. Он пробуждает в нем ностальгию по Бамбергу так же, как прежде Гец пробудил ностальгию по детским годам в его родовом замке: «Рукопожатые князя и улыбка красавицы! Тут не увернется никакой Вейслинген...//... Сначала я прикинулся, что ничего не знаю и ничего не понимаю в его поведении. Тут-то и пришлось ему, к невыгоде своей, рассказать мне всю историю. На нее я тотчас же посмотрел с совсем другой точки, чем он: не мог понять, не постичь и т. д. Затем я стал рассказывать разные разности о Бамберге – дело и вздор, побудил некоторые старые воспоминания, и как только я овладел его воображением, я прочно связал снова целую массу нитей, которые уже были разорваны. Он не знал, что с ним происходит, его вновь повлекло в Бамберг, почему – он и сам не знал. Когда же он углубился в себя, пробуя все это распутать, и был слишком занят собою, чтобы быть настороже, я опутал его сетью из трех могучих петель – княжеской милости, женской благодарности и лести. Так я и притащил его...» [1, т. 4, с. 37; 39-40].

Уже окончательно предав Геца, Вейслинген не в силах поднять глаза на его оруженосца Георга, о чем тот рассказывает патрону: «Он был поражен, на лице я прочел признание вины, у него едва хватило духу взглянуть на меня, – на жалкого юношу-рейтара» [1, т. 4, с. 45-46].

Примечательно, однако, что в своей афере по возвращению Вейслингена прожженный циник Либетраут движим страстным монархизмом. Наблюдая шахматную партию своего сюзерена епископа с Адельгейдой, он восклицает: «Я не играл бы в эту игру, будь я высокой особой, и даже запретил бы ее при дворе и во всем государстве...//... Я предпочел бы слушать вой погребального колокола и зловещих птиц или лай сварливой дворовой собаки – совести... среди глубокого сна, чем слышать от слонов, коней и прочей твари это вечное – шах королю!..» [1, т. 4, с. 36].

Таким образом, и Либетраут наряду с Адельгейдой внушает Вейслингену его собственную волю. Но самую парадоксальную роль в падении Вейслингена играет его оруженосец Франц. Инфантильно,

«пажески» влюбленный в Адельгейду, Франц сначала, невольно помогая Либеттрауту, увлекает ее патрона; затем сводит Адельгейду с будущим императором Карлом V и по ее наущению дает Вейслингену яд, и, наконец, под влиянием раскаяния при виде умирающего патрона топится в Майне. Таким образом, Франц как бы зеркальным двойником Вейслингена: если тому его воля постоянно внушается извне, то Франц, ставший рабом собственной воли, добровольно делает ее орудием чужих. Вместе со своим патроном Франц подтверждает слова Адельгейды о том, что мужчины «редко бывают тем, чем хотят быть, и никогда тем, чем должны...» [1, т. 4, с. 43].

Агония отравленного женой Вейслингена выглядит символической метафорой разрушения слабого человеческого естества под влиянием воли, превосходящей его силы и внушенной извне: «Я так болен... все кости мои иссохли. Изнуряющая лихорадка высосала из них мозг... Изнемогаю! Изнемогаю! Отчего ногти мои так сини? Ледяной, едкий пот обессиливает все мои члены...». И здесь же «шекспировское» понимание человеческих пороков почти переходит из подтекста в текст: «...Мы, люди, действуем не сами, – мы отданы во власть злым духам. Это их адская злоба ведет нас к гибели...» [1, т. 4, с. 96].

Победоносно противостоят Гецу в хронике не антагонистические интересы, а слепота и малодушие тех, кого он хотел бы объединить. Неслучайно нравственной эпитафией вторично предавшему Вейслингену звучат слова Геца: «Неужели и этот потерял?» [1, т. 4, с. 46]. Собственно же История в хронике – крестьянская война – вовсе не совпадает с устремлениями Геца, хотя он временно ее возглавляет, это такая же аномалия, как и предательство рыцарей (Одиночество Геца обозначено уже непохожестью на него трусоватого и сугубо домашнего сына Карла, сластены и «кухонных дел мастера». При возвращении отца из лесной засады он первым делом спешит вместе с тетей в винный погреб. Отцовский рейтар замечает: «Ну, этот не в отца, а то пошел бы со мной за конюшню». Затем он пересказывает отцу выученную историю их родового замка, но понятия не имеет, что это – замок его отца [1, т. 4, с. 20-21]). Одним из источников которого и выступает подчиненность чарам властолюбивых «леди Макбет».

Эпический герой противостоит моральным несовершенствам того самого народа, который он представляет.

3. «Борис Годунов»: возврат к драматическому эпосу без эпического героя

Пушкин углубил обозначенную Гете национальную/народную проблематику исторической хроники, по-новому увидев ее ключевой конфликт.

Структурно «Борис Годунов» – очевидная «шекспировская» хроника, описывающая исторический процесс, строго ограниченный

временными рамками правления заглавного героя. Действие начинается избранием Бориса на царство 20 февраля 1598 года и оканчивается вскоре после его смерти семь лет спустя – въездом самозванца Отрепьева в Москву и истреблением годуновской родни. Но, задавая своим правлением «хронику» действия (определяя его временной масштаб), Борис вовсе не эпический герой, он не воплощает собою национальный коллектив. Забегая вперед, скажем, что такого героя в пушкинской хронике нет вообще – как практически нет их и в хрониках Шекспира. Подобно большинству его заглавных героев, Борис шагнул на трон через труп законного претендента – убитого по его наущению младшего сына Ивана Грозного Димитрия (согласно заданной в пьесе доктрине Н.М. Карамзина). И главным «супостатом» его на момент реального начала драматического действия (1604 год) выступает общественное мнение, винящее его во всех бедах, обрушившихся на Русь в прошедшие пять лет его царствования: пожарах, голоде (в результате трех подряд неурожаев), а также смертях его собственной сестры, царя Феодора и жениха дочери:

«...Пожарный огонь их дома истребил,

Я выстроил им новые жилища.

Они ж меня пожаром упрекали!

Вот черни суд: ищи же ее любви...» [8, т. 5, с. 242].

Назвавшийся Димитрием Отрепьев – безусловно, не самостоятельный антагонист царя, а личина «суда мирского», которым он грозит Борису, еще будучи чернецом Чудова монастыря. Победоносную силу «мнения народного», ведущую Отрепьева к власти, утверждает Пушкин, перебежавший к самозванцу и посланный им к воеводе Федора Годунова Басманову, чтобы убедить того поступить так же:

«...Но знаешь ли, чем сильны мы, Басманов?

Не войском, нет, не польскою подмогой,

А мнением; да! мнением народным.

Димитрия ты помнишь торжество

И мирные его завоеванья,

Когда везде без выстрела ему

Послушные сдавались города,

А воевод упрямых чернь вязала?...» [8, т. 5, с. 316].

Но почему же народ, праведно судящий Годунова устами Пимена и Николки, орудием расправы с ним избирает стократно большего негодя Отрепьева, который, едва вступив в Москву, вырезает ни в чем не повинную годуновскую родню? Ключевое объяснение того, почему народным избранником стал именно Отрепьев, дает самому Борису Шуйский:

«...знаешь сам: бессмысленная чернь

Изменчива, мятежна, суеверна,

Легко пустой надежде предана,
Мгновенному внушению послушна,
Для истины глуха и равнодушна,
А баснями питается она.

Ей нравится бесстыдная отвага...» [8, т. 5, с. 264-265].

Народ любит не бродягу и не чудно спасшегося царя, но волю бродяги стать царем и его силу, позволяющую добиться этого. Признавая Отрепьева Димитрием, он вовсе не обязательно верит в это на самом деле. В упомянутом диалоге с Басмановым (по сути, решившем в драме судьбу гоудуновской династии) Пушкин легко готов признать, что его новый патрон – самозванец:

«Россия и Литва

Димитрием давно его признали,

Но впрочем я за это не стою.

...Быть может, он и самозванец. Только

Я ведаю, что рано или поздно

Ему Москву уступит сын Борисов» [8, т. 5, с. 316].

Народ не уверен не только в том, что краковский претендент подлинно Димитрий, но и в том, что он будет лучше Бориса. Но в самозванце народу/«черни» вправду «нравится ...бесстыдная отвага», что подтверждает Григорию пленный московский дворянин Рожнов.

«Самозванец:

Ну! обо мне как судят в вашем стане?

Пленник:

А говорят о милости твоей,

Что ты, дескать (будь не во гнев), и вор,

А молодец...» [8, т. 5, с. 304].

Любовь «черни» к «бесстыдной отваге» Бориса и отражает Марина Мнишек. В ответ на испытывающий вопрос потерявшего голову влюбленного Отрепьева:

«...Саж: когда б не царское рожденье

Назначила слепая мне судьба;

Когда б я был не Иоаннов сын...

...Тогда б... любила ль ты меня?...» [8, т. 5, с. 281] –

– Марина отвечает твердо:

«Димитрий ты и быть иным не можешь:

Другого мне любить нельзя...» [8, т. 5, с. 281].

Однако узнав, что ее избранник не Рюрикович, а беглый монах, Марина скорбит не об этом, а о том, что тот сначала малодушно «из любви со мною проболтался», а, проболтавшись, столь же малодушно в раскаянии ползает перед нею на коленях. Ее гневит не его дерзость, а его слабость:

«...Кто требовал признанья твоего?

Уж если ты, бродяга безымянный,

Мог ослепить чудесно два народа,
Так должен уж по крайней мере ты
Достоин быть успеха своего
И свой обман отважный обеспечить
Упорною, глубокой, вечной тайной.
Могу ль, скажи, предаться я тебе...
Когда ты сам с такою простотой,

Так ветрено позор свой обличаешь?» [8, т. 5, с. 283-284].

Марина раскаивается – «О стыд! О горе мне» [8, т. 5, с. 282] – не потому что доверилась самозванцу, но – самозванцу слабому и мало-душному, не способному совладать с собою. И вновь сходится с ним, поверив не в его царское происхождение, а в его силу. Гнев Отрепьева на самого себя – «...Царевич я. Довольно стыдно мне // Пред гордою полячкой унижаться...» – убеждает Марину в верности ее выбора:

«...Наконец // Я слышу речь не мальчика, но мужа.

С тобою, князь, она меня мирит.

Безумный твой порыв я забываю

И вижу вновь Димитрия. Но – слушай...

...Пока тобой не свержен Годунов,

Люби речей не буду слушать я» [8, т. 5, с. 285-286].

Марина любит не «бродягу безымянного» и не погибшего Димитрия – «давно забытого миром отрока», но «бродягу», который хочет и может стать «царем на Москве». Она любит волю к власти (в том числе и над ней самою) и силу, способную эту власть добыть.

А. Иваницкий [4, с. 54-55], впервые указавший на эту смысловую подоплеку фигуры Марины, склонен видеть отражаемую ею толпу самодовлеющей величиной в драме. С этим согласиться трудно – и здесь следует обратить пристальное внимание на постоянно чередующиеся в драме и как будто взаимозаменяемые определения «народ» и «чернь». Не систематизируя все случаи каждого словоупотребления, констатируем лишь, что «чернь» всегда означает либо социальные низы, либо силу темную и слепую – ту, что впоследствии в «Капитанской дочке» предстанет под именем «русского бунта – бессмысленного и беспощадного». Первым этот смысловой «обертон» обозначает сам Борис: «Живая власть для черни ненавистна. // Они любить умеют только мертвых» [8, т. 5, с. 242]. Та же самая «бессмысленная чернь» любит «бесстыдную отвагу» в Отрепьеве.

«Черню», однако, понятие «народа» в драме не исчерпывается. Это лишь одна, разрушительная его ипостась, которую и представляет Отрепьев. Другой, высокий лик праведного народного гнева представляют монахи Пимен, а также юродивый Николка, говорящий в лицо царю то, что думают все: «Борис, Борис! Николку дети обижают...//

...Вели их резать, как резал ты маленького царевича...//... Нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит» [8, т. 5, с. 300].

Таким образом, фигура Марины и отражаемые ею чувства толпы к самозванцу высвечивают главный конфликт хроники – между двумя началами национального естества: «народа» и «черни». Именно открывшейся ему собственной ипостаси «черни» ужасается народ в финальной «немой» сцене – увидев, как именем приведенного им к власти Отрепьева злодейски убиты жена и сын Годунова (см. в связи с этим весьма интересные наблюдения о совпадениях символики финальных «немых сцен» «Бориса Годунова» и «Ревизора»: [3, с. 37; 5, с. 13-22; 9, с. 461]).

Неразрешимость противоречий народного естества побудила Пушкина вернуться через Гете к Шекспиру: драматическому эпосу без эпического героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гете Й.-В. Собр. соч. в 10 тт. – М., 1977. – Т. 4.
2. Гете Й.-В. «Об искусстве». – М., 1975.
3. Жаравина Л.В. Комедия Гоголя «Ревизор» и трагедия Пушкина «Борис Годунов» (К проблеме жанрового взаимодействия) // Жанр (эволюция и специфика). Вопросы русского языка и литературы. Межвузовский сборник. – Кишинев, 1980.
4. Иваницкий А.И. Исторические смыслы потустороннего у Пушкина. – М.: Издательство РГГУ, 1998.
5. Ищук-Фадеева Н.И. «Борис Годунов» А.С. Пушкина и «Ревизор» Н.В. Гоголя: к истокам трагикомедии // Филологические науки. – М. – 1990. № 3. – С. 13-22.
6. Коровин Б.И. Размышления Пушкина о русской и западноевропейской истории как фон «Бориса Годунова» // Филологические науки. – М. – 1995. – №№ 5,6. – С. 14-28.
7. Михайлов А.В. Гете и отражение античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX века // Контекст 1983. – М., 1984. – С. 113-148.
8. Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 тт. – М-Л, 1949. – Т. 5.
9. Попова И.Л. Немая сцена у Пушкина и Гоголя: «Борис Годунов» и «Ревизор» // Известия Академии Наук. – Серия литературы и языка. – 50. – 3. – 1991. – С. 459-466.

АННОТАЦИЯ

В статье А.И. Лоскутова (Москва) «Гец фон Берлихинген» Гёте и «Борис Годунов» Пушкина: о трансформации одной шекспировской фигуры сопоставляются исторические драмы Гёте и Пушкина: «Гец фон Берлихинген» (1773) и «Борис Годунов» (1825). Стремясь отра-

зять судьбу народа в форме драматического эпоса, оба автора обращаются к шекспировским принципам драмы и наделяют героев «шекспировскими» аллюзиями. Политические интриганки Адельгейда фон Вальдорф и Марина Мнишек несут в себе черты Леди Макбет. Но если первая разрушает личность «потенциального» героя, Вайслингена, то вторая в своем отношении к самозванцу отражает исторически «разрушительные» черты народа как «бессмысленной черни».

SUMMARY

The article written by Andrey Loskutov (Moscow) based on Goethe's "Gots fon Berlihingen" (1773) and Pushkin's "Boris Godunov" (1825) is about transformation of a Shakespeare character where both historical dramas are compared with each other. Seeking to reflect the people's destiny within dramatical epos, both of the authors turn to Shakespeare's principles of drama and endow their characters with "Shakespeare's" allusions. Political intrigantes Adelgeida fon Valdorf and Marina Mnishek have certain features of Lady Macbeth. However, if the first one damages the personality of "potential" character of Vaislinger's, the second one reflects historically-destructive features of the nation as "meaningless mob" in her attitude towards the impostor.

*Я.В. Погребная
(Ставрополь)*

УДК 801.53(07)

НЕОМИФОЛОИЗМ В.В. НАБОКОВА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ ПИСАТЕЛЕЙ XX ВЕКА

Неомифологизм как культурно-исторический феномен складывается в начале XX века, прежде всего, в творчестве русских символистов и представляет собой усложненную и обогащенную новыми художественными приемами интерпретацию мифологизма предшествующего столетия. З.Г. Минц указывает на преемственность неомифологизма символистов по отношению к реалистическому, в первую очередь, романному наследию XIX века [12, с. 59-60]. Согласно концепции З.Г. Минц, неомифологические тенденции в художественных исканиях русских символистов нашли выражение в создании «текстов-мифов», в первую очередь романа и повести. А.В. Чепкасов рассматривает неомифологизм как обобщающее качество всей художествен-

ной системы Д.С. Мережковского [26, с. 4], а С.Д. Титаренко идентифицирует неомифологизм в циклических формах, выступающих типической чертой русского символизма [23, с. 6]. Той же тенденцией к расширению художественного бытования феномена неомифологизма в начале XX века отмечена та концепция феномена, которая предлагается В.Н. Топоровым в качестве предисловия к роману А.Р. Кондратьева «На берегах Ярыни», в которой исследователь представляет типологические разновидности неомифологизма в его художественной (от мифологической эрудиции до мифологического универсализма [24, с. 19]) и этнической (русской – петербургской и украинской [24, с. 32]) редакциях. Собственно и З.Г. Минц, устанавливая генезис неомифологизма в русском символизме, подчеркивает, что сходные тенденции формирования и выражения содержания в «тексте-мифе» были свойственны и западноевропейским символизму и модернизму, в первую очередь Дж. Джойсу и Ф. Кафке [12, с. 59]. Необходимо отметить, что в редакции Джойса неомифологизм приобретает статус сопряжения современного и архаического текстов по принципу установления глобальной аналогии, в то время как неомифологизм Кафки находит выражение в создании индивидуальной мифологии, причем не в космогонической, как у У. Блейка, а в антропоцентрической форме. Таким образом, неомифологизм начала XX века представляется широким культурно-историческим феноменом, охватывающим целую стадию становления и развития современного искусства (на синестезирующие тенденции неомифологизма в области музыки и изобразительного искусства указывал В.Н. Топоров [24, с. 41-44]).

Неомифологические тенденции в мировой литературе синхронизируются с неоромантическими и неоклассическими, а в середине XX века с явлениями «необарокко», неомистицизма (по терминологии В.М. Жирмунского «современной мистики») [5]). Очевидно, что традиционные художественные методы, подвергаясь ресемантизации в культуре XX века, осознаются, с одной стороны, в парадигме объективно существующей и сложившейся традиции, с другой, представляют собой ее качественно новую манифестацию. Так, М. Михайлова, давая сопоставительный анализ творчества С.Н. Сергеева-Ценского и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, на основе рецензии Г. Чулкова на сборник рассказов писательницы «Трагический зверинец», выстраивает ту совокупность черт, которая свойственна неореализму русской литературы начала XX века [13, с. 84].

Неомифологизм предстает феноменом пролонгированными, в отличие от неоромантизма и неореализма, подвергаясь новой редакции в эпоху постмодернизма и приобретая тем самым статус не только метода художественного воплощения содержания, но и непосредственной исследовательской стратегии, направленной на понимание и опи-

сание самого текста, например, такова інтерпретація романов В. Пелевина в диссертации А.В. Дмитриева [3], и, хотя сам термин «неомифологизм» не проактуализирован [7 и 18], однако есть указание на феномен «современного мифотворчества» [21, с. 235]. Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий подчеркивают, что постмодернизм, продолжая тенденции модернизма и авангардизма, стремится к осознанно мифологизации реальности [11, с. 379]. При этом, однако, сам термин неомифологизм применяется достаточно узко к стилизациям под мифы древних времен и народов, предпринимаемым в петербургской прозе П. Корсуновым и его коллегам по издательству «Амфора», а также в позднем романе Л. Леонова «Пирамида» [11, с. 426], такую же интерпретацию феномена неомифологизма находим у Е. Козлова [8]. Хотя стилизация выступает одной из граней того сложного и целостного феномена, который представляет собою неомифологизм.

Естественно, наиболее активный поиск определения качественно новой стратегии обращения к архаическому мифу присущ культурам, декларативно ориентированным на мифологическую традицию. Так, и писатели, и исследователи литературного процесса в Латинской Америке указывают на создание в реальности текста «некой новой космогонии» [2, с. 105] или же «cosmovision» (космовидения) [9, с. 19]. В.В. Иванов, идентифицируя художественный метод М. Элиаде-романиста, указывал, что «по своей стилистике он принадлежит к тому направлению фантастического реализма, которое объединяет лучших европейских писателей XX столетия – Платонова, Булгакова, Хармса – с Кафкой и латиноамериканскими романистами, прежде всего с Варгасом Льосой, который в последних своих романах строит возможные миры применительно не к людям, а к странам и их истории» [6, т. 3, с. 532]. Собственно тот же принцип порождения вымышленного мира в масштабах целого государства и его истории присущ и роману Дж. Апдайка “Переворот”, написанному под сильнейшим влиянием В. Набокова (среди персонажей фигурирует полковник Сирин, по неомифологическим принципам выступающий в роли набоковского антагониста – полковника КГБ). Таким образом, фантастический или магический реализм выступает аналогом новой космогонии, способом сотворения ментальных миров.

При всем многообразии типологических и этнических инвариантов неомифологизма XX века, тем не менее, возможно установить некоторый набор признаков, позволяющих идентифицировать данный феномен: 1) сознательная установка на мифотворчество, пролонгирование его в область онтологии (мифотворчество и жизнетворчество русских символистов); 2) принципиально новая, по отношению к мифологизму XIX века мифопорождающая ситуация, учитывающая парадигму интерпретаций исходного архаического мифа в культуре, а не просто направленная на идентификацию архаического мифа в совре-

менности (эссеистика Х.-Л. Борхеса); 3) пародирование центральных ситуаций и персонажей мифа (замена мифотворения глобальным обманом, представление космогонии как фокуса (К. Воннегут в «Сиренах Титана»), метатеза культурного героя и трикстера (Эллелу в романе Дж. Апдайк «Переворот»); 4) замена тезиса о равноправии ментального мира и мира действительности утверждением о единстве вымышленного и действительного миров (романы и новеллы Х. Кортасара); 5) реставрация самих схем архаического мышления, обретающих статус первичных в формировании типа поведения и отношения к действительности (Р. Клер «Китайская принцесса»); 6) семантизация или ресемантизация традиционного фетиша или случайного вещественного объекта как места сопряжения миров действительного и ментального, архаической эпохи первотворения и современности (шка тулка в романе А. Мердок «Море, море», очки в романе А. Рой «Бог мелочей», галерея в романе М. Астуриаса «Юный владетель сокровищ»). При этом необходимо подчеркнуть, что тезис о единстве ментального и действительного миров сообщает приведенным выше признакам неомифологизма универсальный статус. В этом контексте интересен такой факт: в споре об идентификации метода писателей Латинской Америки Г.Г. Маркес, полемизируя с А. Карпентьером, ставит под сомнение определение своеобразия латиноамериканского романа в терминах «магического реализма» или барокко, подчеркивая, что магия и барочность свойственны самой действительности [9, с. 31]. В современном словаре русской культуры «Константы» Ю. Степанов, давая характеристику категории «ментальные миры», указывает на единство в начальной точке развития миров ментальных и мира Вселенной, которая и сообщила обеим сущностям возможность единого процесса концептуального развития [22, с. 216].

Билингвистический феномен В. Набокова, его колоссальная художественная эрудиция, вписанность как в контекст развития русской литературы «серебряного века», так и мировой литературы второй половины XX века, сообщает идентификации феномена неомифологизма в творчестве художника знаковый статус: с одной стороны, Набоков продолжает традиции неомифологизма русских символистов, с другой, в тенденциях к расширению и обогащению феномена обнаруживает прочитываемую на синхроническом уровне взаимосвязь с современной зарубежной литературой. Л.Н. Рязузова, обращаясь к поэтике и онтологии В. Набокова, указывает на возможность их описания и анализа в терминах неомифологизма, определяет последний как явление, состоящее в обнаружении за каждым поверхностным и единичным проявлением текста глубинных и универсальных закономерностей [19, с. 5]. Однако неомифологизм Набокова, в отличие от неомифологизма символистов, ориентируется на частное, а не космичес-

кое событие или мистическое таинство (Вяч. Иванов), поэтому художественными способами и приемами его реализации выступают не рецитация обряда или ритуалистическое выстраивание нарратива (такой тип неомифологизма А.В. Чепкасов идентифицирует у Д. Мережковского [26, с. 3], а З.Г. Минц у Ф. Сологуба [12, с. 84]), а символизация вещественного объекта реальности путем пересечения узкого (идушего из диахронической глубины культуры и актуализируемого парадигмой культурного интертекста) и окказионального (образованного собственной поэтической символикой) смысловых рядов (лимон в рассказе «Венецианка» (1924), шкатулка и статуэтка в романе «Прозрачные вещи» (1972)), а также воссоздание самого мифологически-архаического типа отношения к действительности.

Набоков, ориентированный на актуализацию феноменологических качеств вещественного мира, мифологизацию художественной действительности, начинает с семантизации и ресемантизации ее объектов. «Мания упоминания», которой одержим больной в рассказе «Signs And Symbols» (1947), абсолютизирует этот принцип, поскольку все объекты действительности наделены символическим значением, и больной не ищет во множестве предметов и явлений нужные, наделенные статусом семиотических соответствий, а стремится расшифровать семиотический код всех окружающих объектов. Тотальная символизация мира, направленная на выяснение собственной роли в мироздании и получение прогноза о будущем состоянии мира, которая к тому же базируется исключительно на зримых и овеществленных объектах, а не на абстрактных понятиях – отличительная черта архаического мышления (Ф. Боас [2], Л. Леви-Брюль [10]).

Обращенность к архаическим истокам явления или объекта, ощущение параллельного присутствия мифологического времени в составе современного состояния мира ведет к искажению темпоральности, к видоизменению самой концепции линейного и необратимого времени, которое обращается вспять вследствие мифологического раскодирования истинных смыслов объектов настоящего мира и архаической идентификации его явлений и героев. Обращенность к архаическим истокам явления или объекта, ощущение параллельного присутствия мифологического времени в составе современного состояния мира ведет к искажению темпоральности, к видоизменению самой концепции линейного и необратимого времени, которое обращается вспять вследствие мифологического раскодирования истинных смыслов объектов настоящего мира и архаической идентификации его явлений и героев. А. Долинин, характеризуя соотношение времени исторического и вечного, в романе «Подвиг» приходит к выводу, что «Мартын, главный герой романа – вполне современный юноша, спортсмен, путешественник, любитель «танцев под граммофон», – умеет чувствовать «принцип вечности» в окружающем мире, и

потому в его внешне бессмысленных и бестолковых скитаниях постепенно выявляется архетип героического самоосуществления. <...> сама его жизнь, с точки зрения истории, пустая и незаметная, – становится подвигом-путем, с точки зрения вечности» [4, с. 9].

С другой стороны, двойное прочтение смысла объектов мира и поступков современных героев на уровне синхронического контекста современной реальности и на уровне диахронического раскодирования неких постоянных архетипических смыслов и значений тем не менее указывает на неизбежно существующую дистанцию между мифом и современностью, между безвременным миром мифа и линейным временем постмифологической действительности. Этот принцип двойного кода порождает сомнения в правоте поисков архаических первооснов быта и бытия и истинности их результата. Возникающая таким образом аберрация находит выражение в новом восприятии традиционных мифологических персонажей, подвергающихся искажению в современной неомифологической интерпретации: культурный герой обращается в трикстера, действующий герой в рефлектирующего. В романе Маркеса «Сто лет одиночества» функциями культурного героя наделяется цыган Мелькиадес, на всех культурных подношениях которого лежит печать возможного обмана либо ловкого трюка. Такой же характер носит продемонстрированное Падре Никонором чудо вознесения, двойную интерпретацию получает и чудо вознесения Ремедиос Прекрасной: в Макондо считают, что семья удачным обманом скрывает неизбежное обращение героини в заурядную проститутку. В романе Жозе Ж. Вейги «Тени бородатых королей» ключевым эпизодом, соединяющим мир вымышленный и действительный, становится демонстрация фокусов знаменитым магом Узком, заставляющая героя задуматься над тем, какой из миров признать реальным. В рассказе В. Набокова «Ultima Thule» (1940) наделенный сверхзнанием о потустороннем мире и способах сообщения между мирами Адам Фальтер, возможно, заурядный обманщик, ловкий фокусник. Причем, Набоков амбивалентность культурного героя современного мифа распространяет и на самого демиурга, создателя этого мира-мифа: в романе «Король, дама, валет» (1928) сумасшедший старичок-фокусник наделен одновременно статусом творца, выдумывающего героев романа, обращаясь к Францу накануне развязки, он произносит знаковую фразу: «Вы уже не существуете» [15, т. 2, с. 278]. Тем же фокусником, сотворяющим мир из ничего, Набоков видел отчасти и себя в стихотворении «Слава» (1942), давая себе определение – «базарный факир» [17, с. 272], а в лекциях по зарубежной литературе определял большого писателя как большого обманщика [14, с. 28].

Другим прямым следствием осознанного указания на присутствие архаического мифа в современной действительности выступает свободное обращение к чудесному и фантастическому: фантастические

персонажі появляются среди реальных людей, не вызывая удивления или страха. Герои Маркеса находят однажды захиревшего ангела, фантастические существа из леса и реки постоянно наблюдают за героями рассказов бразильского писателя Жозе Перегрино да Роши Фагундеса Жуниора. В рассказах В. Набокова «Нежить» (1921), «Удар крыла» (1923) к героям приходят леший и ангел, по неомифологическим принципам трансформированный в лающее, фантастическое животное. В цикле из двух стихотворений «Об ангелах» (1924) описана как нечто абсолютно естественное встреча с серафимом, который буднично вынимал занозу из босой пятки [17, с. 368]. Проницаемость современного мира, вызванная его обращенностью к генетическим первоосновам, постоянное выявление этих первооснов в поступках и облике героев, в окружающих их объектах вызывает медиацию противоположности рационального и иррационального, действительного и фантастического: в неомифологической реальности все возможно и все обратимо. Проницаемость современного мира, вызванная его обращенностью к генетическим первоосновам, постоянное выявление этих первооснов в поступках и облике героев, в окружающих их объектах вызывает медиацию противоположности рационального и иррационального, действительного и фантастического: в неомифологической реальности все возможно и все обратимо. Т.В. Цивьян, характеризуя оппозицию реального и мифологического в мифопоэтических текстах, указывала: «Реальное, представленное нашим миром, микрокосмом, является репликой мифологического, иного мира, макрокосма, который выступает то в роли гаранта, то в роли memento, в зависимости от поведения человека, как основного конструктивного элемента микрокосма» [25, с. 131]. На уровне судьбы отдельного человека эту своеобразную взаимосвязь исследовательница видит в постоянной оглядке на «нечто неуловимое, сверхъестественное, «второй шаг», по слову поэта», который направлен на установление истинного смысла событий реальной жизни [25, с. 131]. В рассказе Набокова «Гроза» (1924) современный герой встречает упавшего с неба Илью-громовержца, причем, как сам Илья из худого оборванца преображается в могучего бога, поднимаясь на небо, так и сам рассказчик становится на миг пророком Елисеем, наблюдающим вознесение Ильи. В художественном мире Набокова вторжение фантастического существа в мир вызывает преображение героя и мира: встреча с серафимом и Илей-пророком побуждает героев к творчеству – о ней незамедлительно хочется рассказать, увидев ангела, Керн в рассказе «Удар крыла» сочиняет сбивчивое письмо другу, намереваясь кардинальным образом изменить жизнь, а Изабель пытается после этой встречи продолжать жить по-прежнему и погибает: вторжение фантастического существа в мир открывает герою новые возможности, игнорировать которые нельзя.

Неомифологизм актуализирует параллельное присутствие мифа в той ситуации современной действительности, которая воссоздается в тексте. Принцип мифологических аналогий выступает способом идентификации персонажа и истинной значимости современных событий в романе Дж. Апдайка «Кентавр», в новеллах Х. Кортасара «Все огни – огонь», «Ночью на спине, лицом кверху», в новелле Х.-Л. Борхеса «Ульрика». Принцип мифологических аналогий на качественно новом уровне продолжает традиции мифологизма XIX века, предлагая, если не интерпретацию архаического прототекста, то указание на некоторый конкретный миф либо комплекс мифов, которые в свою очередь не подвергаются новому прочтению, а намечают тенденцию интерпретации и понимания современного текста. Таким образом, не мифологический образ или сюжет подвергаются интерпретации, а современная действительность и ее герои интерпретируются через призму архаического мифа. В романе Дж. Апдайка «Бразилия» классический миф о Тристане и Изольде экстраполируется в новую этническую ситуацию и сообщает героям мифологический протезизм и неточность идентификации. Вместе с тем, сводимость разнообразия персонажей к ограниченному числу архетипов и настойчивое стремление обнаружить в современности некоторые постоянные архаические схемы устройства мира порождают тенденцию не только установить связь между современным героем и мифологическим прототипом, но и указать на возможность воплощения данного прототипа в парадигме новых, исторически сменяемых человеческих индивидуальностей, сводимой к единому архетипу, мифологическому изначальному варианту. В лирике Набокова настойчиво развивается мотив метемпсихоза, повторяемости человеческих судеб («В хрустальный шар» (1918), «Через века» (1923)), а роман «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» (1941) завершается утверждением героя о том, что его душа способна жить в любом количестве избранных ею душ, поскольку на миг рассказчику удалось побыть своим братом – умершим писателем, биографию которого он пытается написать [16, т. 1, с. 191]. В романе «Соглядатай» (1930) безымянный герой обращается в созданного его воображением Смурова, и, завершив один этап истории этого героя, начинает следующий.

В романах «Подвиг» (1932) и «Лолита» (1954) Набоков интерпретирует, соответственно, древние славянские и кельтские ритуалы и мифы, но при этом мифологические прототексты выступают частью интертекстуального поля романа. Неомифологизм формируется в новой литературной ситуации, в которой текст создается посредством текстов. Мифологизируется, таким образом, сам процесс создания нового текста, заключающего в себе, с одной стороны, действительную реальность, новый космос, а с другой, созидającego этот космос из культурной рефлексии самого автора-создателя. Архаические мифы и архетипы могут трансформиро-

ваться в мир романа не непосредственно из мифологической реальности, а вычитываться из более близких хронологически источников, проактуализированных в романном интертексте. В «Лолите» помимо прямых реминисценций из кельтской мифологии (Острова Блаженства, происхождения и внешность Гумберта [20]), присутствуют и опосредованные указания на кельтскую традицию через текстуальные переключки с легендой о Тристане и Изольде, со стихотворением Дж. Китса «La Belle Dame Sans Mers», вольно переведенным самим Набоковым. Неомифологизм достигает тем самым объемного, полифинического эффекта присутствия мифа, интерпретированного как феномен полисемантический, который проактуализирован сразу в нескольких редакциях, включая и архаический инвариант. Именно сложность вычитывания архаического инварианта мифа из глубины культуры, его априори существующая неточность приводит к актуализации неомифологизмом не самого архаического прототекста, а его общей схемы, принципиального указания на возможность обнаружения такого инварианта и приблизительности его идентификации. Этим вызвана трансформация ролевого статуса мифологических персонажей и аберрация их облика в неомифологической реальности.

Неомифологизм Набокова выступает, таким образом, некоторым универсальным художественным принципом конструирования художественного космоса, начиная от слагающей его вещественности и завершая оформлением присущего ему типа времени. Созданная Набоковым литературная Вселенная обладает поразительной внутренней целостностью, общие темы и образы, варьируясь, находят выражение в лирике, эпосе и драме художника, развиваются протагонистами, второстепенными персонажами, лирическим героем, самим автором в интервью и воспоминаниях. Создаваемый Набоковым мир вписывает в свою орбиту не только всю полноту художественной парадигмы варьируемого образа, но и его возможные прочтения и интерпретации предполагаемой публикой, отсюда сквозные персонажи – критик или же несколько критиков, прочитывающих роман, или читатели и слушатели, обсуждающие замысел, образ или произведение. Набоковский мир претендует на статус всеобъемлющего феномена. Необходимо подчеркнуть, что предлагая новую идентификацию феномена литературы, автор современной теории литературы Дж. Каллер указывает, что «произведение литературы выступает как лингвистическое явление, проецирующее фиктивный мир, который включает в себя рассказчика, действующих лиц, события и (предполагаемую) публику» [27, с. 31]. Принцип параллельного выражения одного и того же смысла средствами лирики и эпоса направлен в космосе Набокова не на столкновение точек зрения антагониста и протагониста, а на взаимодополнение интерпретаций героя и автора, включая и голоса из «зала».

ЛИТЕРАТУРА

1. Боас Ф. Ум первобытного человека. – М.-Л., 1926.
2. Веши К.А. Гимарайнс Роза и Хорхе Луис Борхес – расходящиеся пути. – Латинская Америка, № 7, 2000.
3. Дмитриев А.В. Неомифологизм в структуре романов В. Пелевина. Автореферат дисс. на соискание уч. степ. канд. филолог. наук. – Волгоград, 2002.
4. Долинин А. Доклады Владимира Набокова в берлинском литературном кружке (Из рукописных материалов двадцатых годов) // Звезда, 1999. № 4.
5. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – С-Пб., 1996
6. Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. В 3-х т. – М., 2004.
7. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М., 2001.
8. Козлов Е. Неомифологизм в петербургской прозе девяностых // Звезда, 2001.
9. Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. – М., 1983.
10. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. – М., 1994.
11. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950-1990. Т. 2. – М., 2003.
12. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. – С-Пб., 2004.
13. Михайлова М. «Бывают странные сближенья...» (С.Н. Сергеев-Ценский и Л.Д. Зиновьева-Аннибал: инвариации неореализма) – Вопросы литературы, № 2, 1998.
14. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. – М., 1998.
15. Набоков В.В. Собр. соч. русского периода. В 5-ти т. – С-Пб., 1999.
16. Набоков В.В. Собр.соч. амер. периода в 5-ти т. – С-Пб., 1999.
17. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. – М., 1991.
18. Постмодернизм. – Минск, 2001.
19. Рягузова Л.Н. Концептуализированная сфера «творчество» в художественной системе В. Набокова. – Краснодар, 2000.
20. См. подробнее: Погребная Я.В. Поиски «Лолиты»: герой-автор-читатель-книга на границе миров. – М., 2004.
21. «Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник» – М., 1996.
22. Степанов Ю. Константы. Словарь русской культуры. – М., 2001.
23. Титаренко С.Д. Миф как универсалия символистской культуры и поэтика циклических форм. // Серебряный век: философско-эстетические и художественные искания. – Кемерово, 1996.
24. Топоров В.Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века // А. Кондратьев. На берегах Ярыни. – Edizioni di Michael Yevzlin. Trento, 1990.

25. Цивьян Т.В. Оппозиция мифологическое/реальное в поздних мифопоэтических текстах // Малые формы фольклора. Сб.ст. памяти Г.Л. Пермякова. – М., 1995.
26. Чепкасов А.В. Неомифологизм в творчестве Д.С. Мережковского 1890-1910-х гг. Автореферат дисс. на соискание уч. степени канд. филолог. наук. – Томск, 1999.
27. Culler J. Literary Theory. – Oxford; N.Y., 1997.

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется феномен «неомифологизма» как мифологизма литературы XX века, а также «неомифологические» приемы выражения содержания в романах и рассказах В.В. Набокова: «Подвиг», «Лолита», «Знаки и символы», «Как там в Алеппо».

SUMMARY

The “Neomythologism” phenomenon as literature mythlogism of the 20-th century is analysed together with “neomythlogical” devices for contents expression in V.V. Nabokov’s novels and short stories such as “The Feat”, “Lolita”, “That in Aleppo once”, “Sings and Symbols”.

*В.Э. Просцевичус
(Горловка)*

УДК 82. 09

ОДОЛЕНИЕ РОЛИ: ПОЭТИКА ОДЫ («ФЕЛИЦА» Г.Р. ДЕРЖАВИНА)

Выход в свет “Оды к киргиз-кайсацкой царевне Фелице” Г.Р. Державина замечателен своей “секретностью”. Она попадает на страницы “Собеседника любителей российской словесности” изустно уже известной достаточно широкому кругу лиц, в тайне от автора передававших друг другу ее содержание.

Автор не спешил с публикацией потому, вероятно, что чувствовал “нестандартность” своего творения. Последствия действительно оказались неожиданными: Екатерина II, едва ли страдавшая от недостатка ластивых песнопений, растроганно плакала, читая оду. Загадка “«Фелицы», конечно, нашла компетентных отгадчиков. Мы приведем несколько суждений – не столько для того, чтобы их оспорить,

сколько чтобы обеспечить большую отчетливость собственным наблюдениям: они имеют скорее уточняющий, дополняющий смысл и потому нуждаются в соответствующем литературном фоне.

В.Г. Белинский: “Фелица” — одно из лучших созданий Державина. В нем полнота чувства счастливо сочеталась с оригинальностью формы... Олицетворяя в себе современное общество, поэт тонко хвалит Фелицу, сравнивая себя с нею и сатирически изображая свои пороки” [1, с. 640].

Современные исследователи, в принципе, ограничиваются оценкой Белинского: “Фелица” — наглядный пример нарушения классицистской нормативности, прежде всего благодаря сочетанию оды с сатирой: образу просвещенного монарха противопоставляется собирательный образ порочного мурзы; полушутя, полусерьезно говорится о заслугах Фелицы; весело смеется автор над самим собой... Одной из идей, пропагандируемых Екатериной, была идея невиновности монарха («просвещенного» и «чистосердечного») во всех совершаемых правительством несправедливостях; вина целиком ложится на плечи “злых советчиков” — бояр и духовенства. “Фелица” с ее противопоставлением добродетельной и мудрой императрицы слабым, порочным боярам соответствовала программе Екатерины II и понравилась ей” [2, с. 21].

Очень интересно тонкое рассуждение В.Ф. Ходасевича:

“...Она (Екатерина — В.П.) очень трезво и просто смотрела на собственную особу. Дальше всего она была от того, чтобы считать себя каким-нибудь сверхъестественным существом. Когда ее изображали богиней, она принимала это как должное, но не узнавала себя в этих изображениях. Шлем Минервы был ей велик, одежды Фелицы пришлись как раз впору... В “Фелице” она увидела себя прекрасной, добродетельной, мудрой, но и прекрасной, и добродетельной в пределах, человеку доступных” [3, с. 108].

В приведенных мнениях — с разной степенью проявленности, но тем не менее — схвачены все проблемные узлы оды:

- неоднозначность и автора (Державин-Мурза), и адресата (Екатерина-Фелица) послания;
- нераздельность “объектов” собственно оды (как восхваления) и — сатиры;
- вопрос о литературной ориентации “Фелицы” и ее собственно литературных достоинствах. Именно в такой последовательности мы их рассмотрим.

На первый взгляд, позиция автора “Фелицы” мало чем отличается от той, откуда были возможны откровенные славословия, скажем, ломоносовской оды:

Заря багряною рукою

От утренних спокойных вод

*Выводит с солнцем за собою
Твоей державы новый год.
Благословенное начало
Тебя, богиня, воссияло,
И наших искренность сердец
Под троном высшего пылает,
Да счастьем твоим венчает
Его средину и конец.*

(“Ода на день восшествия на престол... 1748 года”).

В ломоносовской оде представлена, собственно, и не позиция, а, скорее, ее растворенность среди неисчислимого множества подданных, каждый из которых присоединяется к словам пиита. Она, эта позиция, определена изображаемым величием адресата более чем какими-либо особыми манифестациями.

Зачин оды Державина нацеливает, казалось бы, на нечто подобное:
Богopodobная царевна Киргиз-Кайсацкия орды!

Однако уже в следующей строфе появляется внеодического происхождения «я» и притом в, так сказать, рефлексивном контексте:

*Меня твой голос возбуждает,
Меня твой сан препровождает;
Но им последовать я слаб.*

Далее следует пресловутый “собираТЕЛЬный образ”, где находят себе место и пороки Орлова, Потемкина, Панина, Нарышкина, и самого Державина:

*Подобно в карты не играешь,
Как я, от утра до утра.*

Присвоение себе чужих пороков, равно как и поделельчивость собственными, иначе говоря – отождествление себя с другими “персонажами” придворного круга, оказывается невозможным благодаря *нетождественности* автора и мурзы, автора подставного. Именно маска мурзы создает необходимую для такого собирания дистанцию.

Эта же раздвоенность автора позволяет ему, исчислив бездну падения, приступить к своеобразному метафизическому оправданию:

*Таков, Фелица, я развратен!
Но на меня весь свет похож.
Кто сколько мудростью не знатен,
Но всякий человек есть ложь.
Бежим разврата за мечтами,
Между лентяем и брюзгой,
Между тщеславьем и пороком,
Нашел кто разве ненароком
Путь добродетели прямой.*

Эта строфа – поворотный пункт в развитии оды. На последней глубин, где “...всякий человек есть ложь”, возникает необходимость вдохновиться воодушевляющим примером. Уступительный оборот

*Нашел кто разве ненароком
Путь добродетели прямой*

относится ко “всякому человеку”, не исключая и коронованного адресата. В следующей строфе находим довольно прозрачный намек на неизбежные препятствия, ждущие путника (= царицу) на случайно обретенной тропе добродетели:

*Нашел, – но лъзя ль не заблуждаться
Нам, слабым смертным, в сем пути,
Где сам рассудок спотыкаться
И должен вслед страстям идти;
Где нам ученые невежды
Как мгла у путников, тмят вежды?..*

Самооправдание мурзы вовлекает в себя и противопоставленную “автору” особу Фелицы. Тем сильнее пафос обращения кающегося порока к воплощенной добродетели в следующей строфе, предполагающей уже двойное восприятие: 1) прерывающее “дурную бесконечность” самооправдания, позволяющее адресату (отождествляющему себя с Фелицей) противостоять “ученым невеждам” и 2) вполне традиционное, равнодостоинное ломоносовскому образу “Елисавет”: ср. у Ломоносова:

*Луга, усыпанны цветы
Царица трудолюбных пчел,
Блестящими шумя крылами,
Летит между прохладных сел;
Стекается, оставив розы
И сотом напоенны лозы;
Со тщанием отвсюду рай
Свою царицу окружает,
И тесно вслед ее летит
Усердием вперенный строй.
 (“Ода ... 1748 года”).*

У Державина:

*Тебе единой лишь пристойно
Царевна! свет из тьмы творить;
Деля Хаос на сферы стройно,
Союзом целость их крепить;
Из разногласия согласие
И из страстей свирепых счастье
Ты можешь только созидать.
Так Кормщик, через понт плывущий,*

*Ловя под парус ветер рвущий,
Умеет судном управлять.*

Далее абсолютная, лишённая конкретности хвала абсолютно добродетельной персоне, сменяется недвусмысленным перечислением действительных прикрас, содеянных россиянам Екатериной. Именно это обстоятельство служит, как правило, основанием для объяснения столь сильного впечатления, произведенного одой на царицу.

Вот, однако, загвоздка – предпоследняя строфа “Фелицы”:

*Но где твой трон сияет в мире?
Где, ветвь небесная, цветешь?
В Багдаде, Смирне, Кашемире?*

Приходится констатировать: Фелица не “совпадает” с реальным адресатом, Екатериной, как не совпадает санкт-петербургский мурза с Державиным.

Образ Фелицы, как известно, заимствован поэтом из сказки самой императрицы, сочинённой ею для внука – будущего императора Александра Павловича. В сказке рассказывалось, как русского царевича Хлора похитил киргизский хан и повелел ему найти “розу без шипов” – символ добродетели. Выполнить эту задачу помогли царевичу дочь хана Фелица и ее сын, Рассудок. Стало быть, мурза, обращаясь к Фелице, входит в царицыну сказку еще одним персонажем. В то же время – в тех же словах – Державин адресует к Екатерине, воздавая должное ее истинным заслугам. “Расстояние” между автором и мурзой (с одной стороны) и Фелицей и Екатериной – с другой – создают сферу общения между кающимся пороком и устремленной к еще большему совершенству добродетелью.

Место, находясь в котором, адресат воспринимает сатирический пафос (равно как и превознесение своих достоинств) не как извне направленный и требующий соответственной реакции, а как внутреннюю потребность и возможность самосовершенствования – это место возникает в оде в результате последовательного сопоставления мурзы и Фелицы. Обратим внимание на столь же несомненное, сколь и проблематичное обстоятельство. Сочиненность “Фелицы” и “мурзы”, естественно, не вызывает сомнений. Но в предпоследней строфе автор словно забывает о власти над плодом воображения, буквально “упускает его из виду”:

*Но где твой трон сияет в мире?
Где, ветвь небесная, цветешь?
В Багдаде, Смирне, Кашемире?..*

Банальный факт литературной условности действительным образом лишает произведение поверхностной, но необходимо навязываемой ему восприятием связности. Можно указать место в оде, откуда видна иная связность:

*Ты ведаешь, Фелица! правы
И человеков, и царей;
Когда ты просвещаешь нравы,
Ты не дурачишь так людей;
В твои от дел отдохновенья
Ты пишешь в сказках поученья
И Хлору в азбуке твердишь:
“Не делай ничего худого,
И самого сатира злого
Лжецом презренным сотворишь”.*

Сопоставление Екатерины с Фелицей в пределах своей полноты включает источник воображения (автора сказки) в состав “порожденной” им действительности, иначе говоря, императрица выступает в роли персонажа сказки, ею самой сочиненной. И это вполне “логично”, поскольку сопоставление преодолевает неявный запрет на обращение сопоставления. Следствием обращения оказывается расслоение Фелицы: Фелица предпоследней строфы явно первична как по отношению к Екатерине, так и к персонажу ее сказки.

Позволенный литературной условностью прием – уподобление императрицы «сказочной царевне» – вводит в одическое повествование тяготеющую к тавтологичности модель восприятия: Фелица *должна* замещаться Екатериной, чтобы ода была вообще *понята*. Однако полное взаимоналожение двух “образов” – предел тавтологизации – проблематизирует самоидентичность самих сопоставляемых образов. Как трон Фелицы отдалается в незримые пределы, так достоинства и благодеяния Екатерины попадают в онтологические кавычки ввиду абсолютно недостижимого совершенства, не относимого, тем не менее, ко вне мнимой инстанции, но входящего в самый акт воображения как внутренняя постоянная мера каждого поступка – в том числе, и поступка воображения.

ПРИМЕЧАНИЯ

Оды М.В. Ломоносова и Г.Р. Державина цитируются по изданию: Ломоносов. Державин. Избранное. – М.: Худож. лит., 1984.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В.Г. “Евгений Онегин” А.С.Пушкина. Статьи. Послесловие и примечание С.П. Красновой. – М., 1957.
2. Федоров В.Ф. История русской литературы XVIII века. – М., 1982.
3. Ходасевич В.Ф. Державин. – М., 1988.

АНОТАЦІЯ

У статті наводиться огляд проблемних вузлів оди Г.Р. Державіна «Феліца». Особлива увага приділяється образу монарха-просвітителя – Катерини II – як специфічному поєднанню головної героїні та адресата послання.

SUMMARY

The article reviews the problematic points in G.R. Derzhavin's ode "Felitsa". Much prominence is given to the image of the monarch-enlightener – Catherine II – as a specific unity of the main character and the message.

*И.В. Алехина
(Тамбов)*

УДК 82.0

**ИНТЕРТЕКСТ МИРОВОЙ КЛАССИКИ В
ПУБЛИЦИСТИКЕ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА**

В публицистических текстах Владимира Максимова широко используются прецедентные тексты из Библии и мировой классической литературы в качестве средств художественного воздействия на читателя. Поскольку произведения, отражающие советскую идеологию были в постреволюционный период еще свежи в памяти нескольких поколений, то писатель считает также вполне уместным их употребление в качестве культурных кодов, помогающих выявить авторскую интенцию. Очень часто хрестоматийные цитаты из русской и мировой литературы призваны оттенить и тем самым подчеркнуть иронию автора.

Вышедшая уже в «новой» России книга публицистики «Самоистребление» (1995) насыщена самыми разнообразными интертекстами. В публицистических статьях Владимира Максимова «рассыпаны» точные и глубокие литературно-критические оценки, несущие яркую метафорическую образность. Так, статья «Размышления у рыночного подъезда» содержит аллюзию на интертекст Н.А. Некрасова «Размышления у парадного подъезда». Заданный ориентир на гуманизм русской классики, на сочувствие к широкому народным массам выдерживается в максимовском произведении. Интертекстуальны заглавия многих статей, включенных в книгу: «Вся королевская рать», «Обыкновенный демофа-

шизм», «Доживем ли до п'ятниці, или Євангеліє по Хлестакову», «Клептократії всіх стран, соединяйтесь!», «Непереносима легкість застою», «Приглашение на казнь», «Шаги командора» и другие.

Казнокрадов в развалившейся армии В. Максимов называет «сорвавшимися с уставной цепи скалозубами» [1, с. 109]; Мэра Петербурга – персонажем, которого «в полном соответствии с традициями щедринских градоначальников никогда не оставляет шизофренический зуд грандиозных экспериментов...» [1, с. 115]; а «дорогие соотечественники» писателя наделены следующим авторским определением: «бессмертные караси-идеалисты», обреченные сделаться опытным полем для легиона глуповских градоначальников [1, с. 119]. Актуален для публициста не только интертекст Н.В. Гоголя, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского, но и многих менее известных русских прозаиков.

В статьях В. Максимова дается, например, глубокая оценка творчества Александра Ивановича Эртеля (1855-1908), литературная позиция которого была «отнюдь не народническая, как ее станут по недоразумению определять многие критики и биографы, а полемическая по отношению к народническому и вообще любым «направленческим» представлениям о реальностях русской жизни» [3].

В. Максимов подчеркивал: «Перечитывал недавно на досуге Эртеля и только диву давался: ведь не из самых крупных, не самых глубоких и прозорливых, а как актуально, как поразительно современно звучит сегодня! Оказывается, все уже было в отечественной истории, обо всем переговорено и передумано: и о «возвращении в цивилизацию», и о спасительности индивидуализма, и о культурной миссии большого капитала. Вот только кончились все эти мечтания весьма печально – большевистской революцией» [1, с. 53-54].

Приводя обширную цитату из «Записок степняка» А.И. Эртеля, Владимир Максимов акцентировал лицемерное желание дворянина-интеллигента Иринья Гуделкина и европеизированного мироеда Липатки Чумакова «спасти погибающую от бескультурия Россию»: каждый проект героев Эртеля зиждется на «дерзости» русских, желающих возвысить свое отечество до Европы и ради этой благородной цели не щающих никаких средств» [1, с. 57].

Владимир Максимов иронизирует также над желанием Липатки преобразовать Россию «в Европу», неся «не разрушение, а успокоение». По убеждению публициста, противопоставляя себя революционерам, персонажи Эртеля хотят преобразовать мир «не самоотвержением, а себялюбием» [1, с. 158]. Автор статьи справедливо подчеркивал прозорливость Эртеля, его художественное чутье в обрисовке типов русской интеллигенции и правомерно прилагал выводы русского писателя к современным общественным процессам: «Согласитесь, что слегка очистив текст от некоторых архаизмов и конк-

ретных примет времени, его смело можно было бы опубликовать сегодня в любом печатном издании рыночного направления. Причем разброс подписей под этими текстами мог бы оказаться самым многообразным: от пародиста Александра Иванова и К. Борового до В. Селюнина и В. Шумейко» [1, с. 61]. Тем самым в книге «Самостребление» писатель-публицист, предостерегая общество от повторения ошибок прошлого, попутно дает блестящий литературно-критический анализ творчества писателя второй половины XIX века, что говорит о его незаурядном таланте критика и литературоведа.

В статье «На круги своя...», название которой тоже представляет библейский интертекст, Владимир Максимов крайне пессимистично анализирует процессы «перестройки» в России. Преобразования кажутся писателю чисто внешними, поэтому автор обыгрывает библейский интертекст, иронически варьируя евангельскую легенду о Савле, гонителе христиан, вмиг превратившегося в Павла – ревнителя христианской веры. Вспоминая «обманные» реформы НЭПа, Владимир Максимов пишет: «Пирожки и мануфактура в Москве и Ленинграде на каждом углу, хотя в провинции по-прежнему мрут десятки тысяч от тифа и голода... Интеллигенция вояжирует по городам и весям Запада, вполне искренне убеждая своих иноязычных собеседников в чудесном перерождении большевистского Савла в вегетарианского Павла» [2].

В статье «Подведение итогов» вновь повторяется в травестированной форме библейский концепт Савла-Павла, кажущийся писателю наиболее актуальным для времени реформирования. В ответ на убежденность оппонентов в том, что возможно и истинное преображение всякого человека, изменение его убеждений, автор статьи парирует: «Савл, став Павлом, покаялся и был, естественно, прощен. Эти же (небольшевики – И.А.) настырно пытаются утверждать, что никакими Савлами они никогда не были, а всю жизнь только и делали, что славили Христа. Мало того, требуют суда и наказания для тех, с кем они еще вчера преследовали и душили других» [1, с. 30]. Давая развернутую трактовку своего понимания евангельской истории, которое полностью совпадает с церковной ортодоксальностью, В. Максимов выражает непримиримость с любыми формами лжи и фарисейства: «Обступившее российского президента радикальное воинство наподобие того библейского стада сломя голову неслось к социальной пропасти, увлекая за собой дезориентированное и безвольное общество, с перелицованными на рыночный лад большевистскими лозунгами наперевес: «Под великим знаменем зета, игрека и икса вперед к полной победе капитализма» [1, с. 38]. В данном случае симметрично варьируемые евангельские цитаты, образы, сюжеты помогают публицисту в яркой метафорической форме выразить суть происходящих в России политических событий.

Христианские понятия и категории, прилагаемые к социальным проблемам, позволяют автору и в статье «Сколько колоколу звонить» мыслить вневременными категориями, видеть в сиюминутном зерна будущего, непреходящего. Об установившемся в годы перестройки «беспредел», о попрании законов В. Максимов пишет так: «Уверяю Вас, мы с вами можем сочинить с десяток еще более жалких по содержанию и еще более авторитарных по духу конституций, можем выморить ими расстрелять еще столько же дум, парламентов, верховных советов... поставить около каждого россиянина омовца с дубинкой... – результат будет один и тот же. Потому что и мы с Вами, и тот предполагаемый омовец, и тот, над кем его поставят, и есть то самое физическое, духовное национальное и Богоданное нам тело, которое называется в мире Россия» [1, с. 42]. Христианскими идеями писатель проверяет логику происходящего.

Публицист характеризует политику СССР не только с помощью библейского интертекста, но и зачастую использует слово А.С. Пушкина, А.С. Грибоедова, М.Ю. Лермонтова и других русских классиков. Цитаты естественно сочетаются с выражениями писателя. «В тридцатые годы славную традицию «наш возвышающего обмана» продолжили в эмиграции Сергей Эфрон со товарищи» [2, с. 3]. Здесь цитата из Пушкина выражает суть советской политики. А в финале статьи делается прямая ссылка на цитату из трагедии Шекспира: «Из жалости я должен быть суровым». Поэтому свои надежды я возлагаю на Бову-Королевича, который возникает из номенклатурной тьмы советской системы и наконец-то освободит нас от удушающих чар идеологической деспотии, а на то оживающее сегодня молчаливое большинство, которое – и оно одно! – сумеет заставить эту систему наконец-то вернуть народу то, что у него было ею отнято семьдесят лет назад и что принадлежит по праву» [2, с. 3].

Статья «Хроника великой провокации» завершается перефразированными в одном месте лермонтовскими строками из стихотворения «Смерть поэта» и с пометкой В. Максимова: «Лучше не скажешь» [1, с. 97].

В эссе «Обыкновенный демофашизм» В. Максимов представляет цитаты из выступлений российских политиков и объясняет для придания сатирического колорита, кого из персонажей классической русской литературы они напоминают. Например, Сергей Носов, корреспондент газеты «Русская мысль» в Париже, заявивший, что «русская тоска – тоска отверженной историей большой нации по историческому воплощению», автором эссе сопоставляется с Лебядкиным из романа Ф.М. Достоевского [1, с. 100]. В журналистских произведениях Юрия Корякина автор видит лицемерие и наглость Фомы Опискина и т.д. Обобщая, Владимир Максимов отмечает, что «нынешние победи-

тели в России могут смело позволить себе ту же самую эпитафию» к памятнику Ф.М. Достоевского, что и поколение Луначарского, который в свое время предложил сделать следующую надпись к спроектированному памятнику автора романа «Бесы»: «От благодарных бесов» [1, с. 103]. Здесь интертекст представлен в виде сжатого совмещения традиционной формулы подписи под памятниками с наименованием знаменитого «романа-предупреждения» Ф.М. Достоевского.

Таким образом, различные интертексты мировой литературы выполняют в публицистических работах Владимира Максимова функцию смысловой актуализации ключевых компонентов текста и выступают как одно из важнейших средств поэтики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Максимов В.Е. Самоистребление / Владимир Максимов. – М.: Голос, 1995. – С. 129.
2. Максимов В.Е. На круги своя... / Владимир Максимов. Daily. – Novoye russkoye slovo. – 1987. – № 27. – С. 3.

АНОТАЦІЯ

Увага авторки статті зусереджена на функціонуванні біблійних і класичних інтертекстів у публіцистичних творах В. Максимова. Інтертекст маючи значний художній вплив на читача розглядається як ефективний засіб змістової актуалізації ключових компонентів тексту.

SUMMARY

The article centres round the functioning of biblical and classic intertexts in V. Maksimov's publicistic works/ The intertext, having a considerable artistic impact on the reader, is viewed as an effective means of content foregrounding of the key text components.

УДК 821.161.1-312.4.09

**ГЕНЕТИЧЕСКИЕ ВЗАИМОСВЯЗИ И
ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ БЛИЗОСТЬ ОБРАЗОВ В
РОМАНАХ Г.К. ЧЕСТЕРТОНА И «ПИКОВОМ ВАЛЕТЕ»
Б. АКУНИНА**

Пятый детектив Бориса Акунина «Особые поручения» объединяет два детектива: повесть о мошеннике – «Пиковый валет» и повесть о маньяке – «Декоратор». Эти произведения противоположны по сути: первый роман – легкий, шуточный рассказ об аферах некоего Момуса, одурачивающего всю Москву на манер Остапа Бендера или Чичикова; второй – рассказ о психически ненормальном человеке, ведущим обычную жизнь днем, а ночью превращающегося в злодея, убийцу, который расчленяет свои жертвы, руководствуясь, по его мнению, чувством прекрасного. Как шарлатан Момус, так и маньяк Соцкий создают «шедевры», правда, в различных сферах. Шедевры Момуса – это великолепно задуманные и проведенные аферы или, как он их сам называет, операции; «шедевры» же Соцкого – это расчлененные тела, призванные раскрыть миру в буквальном смысле внутреннее совершенство внешне уродливых людей.

Задачей статьи является выявление генетических связей и определение типологической близости образов детективов Г.К.Честертона и романа «Пиковый валет» Б. Акунина. Г.К.Честертон на родине известен в первую очередь как эссеист, критик, отечественный же читатель больше знаком с детективным наследием писателя. В отличие от своих собратьев по перу, Честертон разрушил привычную схему детектива. «По сути дела его детективные рассказы строятся на одном и том же эссеистическом силлогизме: чудесное противоречит повседневному, но разрешается всегда самым естественным, заурядным образом» [3].

Детективы Честертона – это сплошной парадокс. Выбор главного героя тому подтверждение. Католический священник патер Браун – отнюдь не колоритный персонаж, он поражает своей рассеянностью, нелепостью, тем не менее без него невозможно разгадать тайну и докопаться до истины, воссоздать реальную картину убийства или события, имевшего место несколько лет назад. Отец Браун не признает детективный метод, у него, по сути, вообще нет метода, он просто хороший знаток психологии, всегда подходит к раскрытию преступления не снаружи, анализируя лишь факты преступления, улики, он изучает

ситуацію изнутри, старается перевоплотиться в преступника. При этом католический священник, которому по роду службы пристало верить в чудеса, пророчества и проклятия, отнюдь не суверен. Он, в отличие от всех других персонажей романа, изначально скептиков и прагматиков, в конечном итоге отказывающихся от логических объяснений и признающих мистику и суеверие, единственный остается верен рациональному объяснению происходящего. Как говорит сам патер Браун: «я могу поверить в невозможное, но не в невероятное» [4, с. 284]. Борхес высказывается о детективах писателя следующим образом: «Каждая из новелл саги о патере Брауне сперва предлагает нам тайну, затем дает ей объяснение демонического или магического свойства, а в конце заменяет их объяснениями вполне посторонними» [2].

В контексте детективной литературы детективы Честертона относят к теологическому детективу, в силу того, что сыщик является католическим священником и в его речах превалируют теософские, христианские проповеди. В то же время детективное наследие Честертона – это и интеллектуальный детектив-игра, детектив-парадокс, психологический детектив, детектив-притча. Детективы Б. Акунина в определенной степени наследуют и по-своему продолжают традицию интеллектуального детектива, соединяют элементы игры и пародии.

В плане пародирования, копирования отдельных эпизодов детективов Честертона в «фандоринском» цикле можно отметить «Пикового валета» Б. Акунина. О некой преемственности традиции позволяет, в первую очередь, говорить описываемый автором герой – авантюрист Момус, он же Пиковый валет – любитель выдумок и «афер с размахом» на манер честертоновского Фламбо – мастера искуснейших мистификаций, «гения воровства» [4, с. 3]. По своей сути операции Фламбо были «обезоруживающе просты». О его «великолепных шутках» слагали легенды. Он никогда не убивал – он только крал, изобретательно и с размахом» [4, с. 3], по его следу шла полиция трех стран, но поймать его было делом не из легких.

Черты и приемы честертоновского детектива прослеживаются в канве «Пикового валета» Б. Акунина, в самой концовке романа – преступник остается безнаказанным. В целом, в плане построения образов можно выделить следующие генетические связи и типологическую близость образов:

- Фламбо-Момус: организация мистификаций, актерские данные, любовь к маскараду;
- Браун-Момус: эксплуатация брауновской психологии Момусом, мотив двойничества;
- Браун-Фандорин: наблюдательность, внимание, подход к людям;
- прием обмена ролей: вор и полицейский, жертва и преступник меняются местами.

Великолепный и неуловимый вор Фламбо фигурирует лишь в нескольких рассказах Честертона. Выследить и поймать преступника под силу лишь Брауну, однако священник всякий раз отпускает Фламбо, возлагая надежды в конечном итоге обратить его на путь истинный, что и происходит. В нескольких рассказах Фламбо наравне с отцом Брауном участвует в раскрытии преступления. Все же первая половина его жизни весьма богата хорошо продуманными и актерски сыгранными мистификациями. В этом отношении Фламбо и герой Б. Акунина – братья по духу. Внешне они совершенно не похожи: Фламбо высокого роста и сильного телосложения – приметы, которые нелегко скрыть, к тому же они известны полиции; Момус напротив – обладает весьма заурядной внешностью: «черты мелкие, невыразительные, ... нос неясного рисунка, подбородок слабохарактерный. В общем, взору задержаться абсолютно не на чем. Не физиономия, а чистый холст, рисуй на нем, что хочешь» [1, с. 29]. Да и рост у Момуса средненький, так что в плане перевоплощений и маскарада Момусу очень повезло. Фламбо также великолепно удается провести свои аферы, особо даже не маскируясь. Итак, несмотря на разницу внешних данных, подход к преступлению у них одинаковый: важен не только результат, украденная вещь, полученные обманом деньги, но и сам процесс, поскольку в душе они актеры, и «куда интереснее разыгрывать пьесы не на сцене, ... а в жизни, – заявляет Момус» [1, с. 29].

Как Фламбо, так и Момус в душе романтики, их «кражи» достойны восхищения, в организации мошенничеств они задействуют весь свой талант, воображение и мастерство. Для Фламбо очень важен пейзаж, цветовое оформление «сцены» преступления. «Как настоящий артист своего дела, Фламбо всегда старался, чтобы преступление гармонировало с определенным временем года или с пейзажем, и подыскивал для него, словно для скульптурной группы, подходящий сад или обрыв» [4, с. 35]. Театральным подходом отличается и Момус, любивший разыгрывать «веселые спектакли». Прежде чем добраться до столицы, он отыграл их немало: «мелких и крупных, триумфальных и менее удачных, но срыва, чтоб с шиканьем и освистыванием, доселе не случалось» [1, с. 30]. Теоретической основой Фламбо и Момуса является знание людей, их слабостей, психологии. Успех зависит от умения правильно использовать стереотипы мышления простых смертных: заставить их работать на свою цель.

Так, в «Странных шагах» Фламбо применяет прием заметной-незаметности, в основе данного подхода лежит весьма прозаичный факт: богатым людям свойственно не замечать обслуживающий персонал. Этой особенностью воспользовался и персонаж другого рассказа Честертон «Невидимка». Как объясняет отец Браун, преступник ухитрился стать для окружающих психологическим невидимкой. В «Странных

шагах» Фламбо в обществе джентльменов предстает безликим слугой, не представляющим для них никакого интереса, в обществе же слуг – джентльменом, на которого также не обращают внимания. В «Невидимке» Джеймсу Уэлкину удается остаться незамеченным и совершить преступление благодаря своей маскировке – форме почтальона. Момусу также удается не вызвать ни малейшего подозрения, облачившись в форму городского. При проведении очередной операции, «моментальной лотереи», он использует обычный стереотип восприятия людей: городской – слуга порядка и закона – просто не может быть мошенником и обманщиком, как почтальон не может быть убийцей, возможность обратного даже не допускается. Вот и наблюдательный Фандорин не обращает внимание на бравого городского.

Момусу удается психологически, да и физически обезопасить себя, сделать свое присутствие и участие максимально естественным и не внушающим подозрения. Стереотипы срабатывают и в другом, Момус продумывает все детали: «не просто благотворительная лотерея, а европейская, евангелистическая... в денежных делах православные инверсам доверяют, ...проходит в Попечительном совете, ... реклама в полицейской газете» [1, с. 59]. Все организовано на высшем уровне. Однако афера Момуса все равно проваливается. Конечно же, не обошлось без вмешательства г-на Фандорина, который, впрочем, действует по наитию, объявляет лотерею закрытой лишь потому, что не выиграл, а это противоречит одному необъяснимому факту – абсолютному везению в азартных играх. В этом Фандорин, как и Браун, действует похоже: усомнился не в нереальном, а в невозможном. К тому же мошенники и сами себя выдали, придумав слишком головокружительные выигрыши. Фандорин замечает Тюльпанову: «где это видано, чтобы в венецианском палаццо был каретный подъезд? В Венеции и карет-то нет, одни лодки» [1, с. 57]. В этой операции Момуса, как и в рассказе Честертона «Проклятие золотого креста», преступника выдает история. Как резюмирует Браун, «я верю в Историю, а не истории» [4, с. 285].

Правильное распределение ролей – успех всего дела, в «Летучих звездах» Честертона Фламбо устраивает настоящий спектакль. И все лишь для того, чтобы украсть бриллианты у крупного дельца Леопольда Фишера. Камни он мог без особого труда похитить, но для Фламбо важно оформление: каждое свое воровство он сопровождает соответствующей инсценировкой. Сложность, непредвиденные повороты дела не пугают мастера Фламбо. В рассказе он предупрежден сообщником, что полиция напала на его след и вот-вот должна появиться. Эта новость Фламбо нисколько не испугала, ведь он вор незаурядный, поэтому придумывает пантомиму, которая лишает бдительности всех присутствующих и так искусно всех обманывает в наряде Арлекина, пестрящем бутафорскими камнями, среди которых

и настоящие бриллианты, что никому и в голову не приходит его заподозрить; никому, кроме, конечно же, отца Брауна.

Момус, как и Фламбо, очень азартен, дерзок и слишком самоуверен. Но если преступления Фламбо направлены против одного или нескольких человек, то Момус любит действовать более масштабно, одурачивать не только огромное количество простых людей (кредитное товарищество «Баттерфляй», «моментальная лотерея»), но и высокопоставленных персон, например, самого губернатора Долгорукого (нотариальная контора «Мебиус»).

Но не только азарт, актерский талант и фантазия художника помогают Момусу в его деле. Одного этого мало, нужна еще психология, знание поведения людей не только как нечто целого, например, знание обычных человеческих пороков: любви к деньгам, легкомыслия, нетерпении; но и понимании сути каждого отдельного человека. В этом Момус сродни Брауну, он так же, как и священник, «ловец человеков», ему важно найти правильный подход, ключик к каждому, и, как только это ему удастся, план операции складывается сам собой.

Психологический подход к человеку – это то общее, что роднит жизненную философию отца Брауна и Момуса. Отец Браун использует психологический метод для поимки преступника, Момус же, наоборот, – для совершения преступления. В рассказе «Тайна отца Брауна» священник раскрывает свой метод: «Понимаете, всех этих людей убил я сам» [4, с. 312]. Правда шокирует окружающих, поэтому ему приходится пояснить: «Я не изучаю человека снаружи. Я пытаюсь проникнуть внутрь... Я – внутри человека. Я поселяюсь в нем, ...я жду до тех пор, покуда не начну думать его думы, терзаться его страстями, ...покуда не взгляну на мир его налитыми кровью глазами. И когда я знаю, что чувствую точно так же, как чувствовал убийца, мне становится ясно, кто он» [4, с. 313-314]. Такой метод Браун называет духовным упражнением: человек сможет стать хорошим, только поняв, насколько может быть плохим.

Итак, Браун для поимки преступника использует метод «двойничества», переселения внутрь другого человека. Теперь сравним метод честертоновского героя с героем Б. Акунина. Наука Момуса сводится к следующему: «Надо вообразить, будто ты – пустая склянка, прозрачный сосуд, сообщающийся с собеседником при помощи невидимой трубки. Пусть содержимое из партнера по капельке перетечет в тебя, чтобы ты наполнился жидкостью того же цвета, состава и градуса. Чтоб ты на время перестал быть собой и стал им. И тогда человек станет тебе понятен во всей своей сути, и ты заранее будешь знать, что он скажет и что сделает» [1, с. 25]. Как видим, психологический метод, как у Брауна, так и у Момуса, одинаковый, оба на некоторое время видят мир чужими глазами, но данное знание Браун использует после того, как что-то уже

произошло, его метод направлен в прошлое. Момус, напротив, использует такой подход для моделирования будущего; он, в отличие от Брауна, называет этот прием умением слушать. Помимо этого теория Момуса включает еще одно положение – умение нравиться. «Понравиться можно всякому, и нужно для этого совсем немного – понять, что за человек: чем живет, как мир видит, чего боится. А как понял, играй на нем, словно на дудке, любую мелодию» [1, с. 24].

В своих аферах Момус основывается и на свойственном всем людям моменте ожидания, когда человек, не зная чего-то, логично предполагает развитие событий в определенном, заданном ключе. Например, если фигурка купидона видна зрителю лишь наполовину, то человек логически додумывает, что в руках у ангелочка лук и стрелы, так как ему так сказать по должности налицо имеет именно эти предметы. Никому и в голову не придет заподозрить подвох в столь милом и благородном образе, все ожидают увидеть именно купидона со стрелами. Момус наделен буйной фантазией и азартной душой. Вот он и спрашивает себя: «...а ну как на самом деле там не стрела, а...?» [1, с. 36]. Именно на таком парадоксе и строится «ментальная лотерея». Все организовано очень профессионально: выбор здания, призы, реклама в «полицейской» газете, вовлечено столько средств, которые внушают абсолютное доверие, ну кто ж подумает, что ангелочек оказался «злой шутник, озорник Купидон!».

Принцип невозможности возможного часто используется в развязке детективного рассказа. Детективы как Честертон, так и Б. Акунина – не исключение из общего правила. Патер Браун не раз доказывал, как стереотипность мышления приводит людей к ложным выводам и заключениям. Так, например, в рассказе «Небесная стрела» все были совершенно уверены, что Брандер Мертон был убит стрелой, преступник находился вне стен здания, поскольку стрелами стреляют из лука, находясь при этом на значительном расстоянии. Сработало общепринятое представление. При этом все, кроме священника, забывают об истории, рассказанной в начале рассказа о том, как индеец убил белого, метко метнув в него ножом. Никто не удивился этому факту и не принял его к сведению, хотя нож как холодное оружие используют, находясь в непосредственной близости от жертвы. Браун приводит следующую мораль: «если нож мог стать стрелой, то и стрела могла стать ножом» [4, с. 197]. В «Вещей собаке» также все были уверены, что жертва в момент убийства находилась одна в беседке, тем не менее все факты свидетельствовали о том, что полковника Дрюса убили. Свидетели точно видели, что в беседку никто не входил, полковник был там один, поэтому они скорее были склонны поверить в мистику, нежели посмотреть иначе на положение дел, отбросить стереотипность представления. Во-первых, беседка сделана из переплетенных веток и планок, в ней много зазоров, во-вто-

рых, она находилась вплотную с изгородью, которая, как оказалось, была очень редкой. Убийца, стоя за изгородью, мог проткнуть полковника шпагой и удалиться, никем не замеченный. «Все эти загадочные случаи вроде истории с Желтой комнатой, – объясняет отец Браун, – когда труп находят в помещении, куда никто не мог проникнуть» [4, с. 219]. И хотя разгадка в конечном итоге оказывается довольно прозаичной, в начале расследования подобное убийство ставит в тупик и требует нетрадиционного подхода к разгадке, отказа от стереотипов.

Что касается генетических взаимосвязей сыщиков у Честертона и Б. Акунина, то в первую очередь Брауна и Фандорина роднит богатый внутренний мир, они – носители высоконравственных и моральных идеалов. Отец Браун весьма склонен к нравоучительной проповеди христианского толка, он верит в возможность возрождения преступников. Его миссия: «наставление плута на путь истинный, в предоставлении ему шанса» [3]. В этом плане ему есть, чем похвастаться, читателю известно, что Брауну удалось наставить и Фламбо, и Майкла-Лунатика на верный путь, они смогли очиститься духовно. Фандорину также не по душе человеческие пороки: алчность, честолюбие, зависть, он тоже исповедует свою философию, которая представляет собой нечто среднее между философией Запада и Востока. Ему удается спасти от «преступной» жизни Масу и Скорика, уберечь от обмана Коломбину. Однако Фандорину, как и отцу Брауну, часто не удается предотвратить преступления, изменить то, что предрешено автором.

Как и патер Браун, Фандорин наблюдательный и внимательный, ему чуждо тщеславие, он воспринимает нижестоящих не просто, как слуг или подчиненных, а как людей. Тюльпанов «был покорен обходительностью манер столь влиятельного лица: не унизит маленького человека, обращается уважительно, всегда пригласит сесть, на «вы» называет» [1, с. 10]. Интересовался Фандорин и семейными обстоятельствами Анисия, даже выразил восхищение его терпению и заботе о сестре: «Счастливый вы человек. В таком молодом возрасте вам уже есть, за что себя уважать и чем гордиться». Если до этого момента Тюльпанов себя считал самым несчастным человеком на земле: ни счастья, ни красоты, да еще сестра полоумная, то слова Фандорина заставили по-другому посмотреть и оценить себя. Видит всех и все и отец Браун. Так, в рассказе «Проклятая книга» секретарь решил разыграть безобидную шутку над самоуверенностью своего босса – профессора спиритизма Опеншоу. Если бы не наблюдательность Брауна, его внимание к людям, Опеншоу так и оставался бы в неведении и суеверном страхе. Как оказалось, секретарь профессора был очень жизнерадостный и веселый человек, проделка подобного рода была свойственна его характеру, однако профессор не только не подозревал об этом, он даже не смог описать своего подчиненного, не говоря о том, чтобы знать, где тот живет, его домаш-

ний телефон и прочие детали. Браун же замечает людей, он хорошо знал характер секретаря своего друга, ему был интересен любой человек, он в курсе семейных дел лакея, о существовании которого Опеншоу даже не подозревал, хотя тот и обслуживал его каждый день.

Подобно Брауну, Фандорин, располагая фактами, с легкостью может воссоздать портрет или картину преступления, не будучи непосредственно его участником. Так, он практически детально изображает портрет Момуса: «Два аршина и шесть вершков. Природный цвет волос светлый... глаза серо-голубые, довольно близко посаженные. Нос средний... природный голос – звучный баритон.» [1, с. 74]. Отцу Брауну тоже ничего не стоит все ясно представить, руководствуясь лишь рассказами других: «вы так хорошо описали всех этих людей, что я совершенно ясно их себе представил» [4, с. 217].

В методах расследования Фандорин выступает скорее последователем Шерлока Холмса, его знаменитого метода дедукции, при этом он не сбрасывает со счетов и психологию: знание человеческой души, типологических характеров изрядно помогает в раскрытии преступлений. Для поимки Момуса Фандорин решает воспользоваться тщеславием и излишней самоуверенностью Момуса. К тому же Момус допустил ошибку, оговорился, сказал то, что знать не мог рядовой гражданин, тем самым, сузив круг людей, помогавших ему в «операции с Фандориным». В рассказе Честертона «Око Аполлона» преступников оказалось двое, и оговорка и поведение одного из них помогли разгадать отцу Брауну их умысел.

Применяя методы своих собратьев-детективов, Фандорин, тем не менее, не является их двойником. Аккумулируя методы других, он не блекнет как образ, наоборот, Б. Акунину удастся создать новый образ действенного сыщика, нашего собрата, выражаясь современным языком, конкурентоспособного детектива.

Фандорин – активный сыщик, человек действия, сидеть на месте и логически, фрагментарно восстанавливать картину преступления не в его духе. Отсутствие азарта в играх компенсируется азартом в погоне за преступником, он любит рисковать. Используя маскарад, переодевания, он, рискуя жизнью, проникает в опасные места. В этом он и Момус похожи. Несмотря на то, что Фандорин обладает весьма характерными чертами: высокий рост, седина, заикание, перевоплощения ему мастерски удаются: седину можно закрасить, а заикание чудесным образом исчезает, как только Фандорин начинает играть новую роль. В «Пиковом валете» Фандорин решает поймать шутника его же методами. «Человека, который привык всех обводить вокруг пальца, не так уж трудно провести и самого», – говорит Фандорин [1, с. 77]. В «Око Аполлона» Честертона происходит подобная ситуация: большое преступление споткнулось о меньшее. Один хитрец, жрец, служитель

Аполлона, привык всех одурачивать, он даже не мог себе представить, что кто-то дерзнет одурачить его. «Ловкачу просто не приходит в голову, что у кого-то хватить наглости перехитрить хитреца и обокрасть вора» [1, с. 77]. В свою очередь Фандорин придумывает маскарад с индийским гостем, причем в числе задействованных лиц сам губернатор Долгорукий. Происходит «шуточный» поединок между Момусом и Фандорином, чья хитрость будет более искусней и победит в конечном итоге? В игре не прочь поучаствовать и сам автор. С одной стороны, Фандорин и его помощники, с другой – талантливый Момус и его сообщница Мимочка, которая предстает на балу в роли грузинской княжны Софики Чхартишвили. Но дуэль заканчивается вничью. Попадается Момус на другой своей афере: обмане купца Еропкина. Великолепно продуманная операция срывается из-за технической мелочи, Момусу грозит жуткая и унизительная смерть, спасением от которой оказывается появление Фандорина. Эраст Петрович предоставляет вору право самому решать, какому суду подвергнуться: по закону или по справедливости. Момус выбирает суд по закону, так как в нем всегда найдутся лазейки уйти от правосудия. В финале повести торжествует «одно для всех беззаконие», а не «одно для всех правосудие» [4, с. 202]. Пиковый валет и его верная спутница остаются на свободе. Фандорин, на манер патера Брауна, отпускает Момуса. Еропкин и ему подобные щедро откупаются перед властью за свои деяния и тем самым покупают себе свободу. Момус шантажирует судью, впрочем, последний особенно не колебался досрочно объявить дело по участию Мимы в аферах закрытым, так как, в противном случае, могли всплыть весьма пикантные подробности личной жизни самого судьи, что положило бы конец его карьеры.

Итак, в конце первой повести «Особых поручений», «Пиковом валете», торжествует, как говорил отец Браун, «одно для всех беззаконие», поскольку на «скучную законность» вряд ли можно положиться, что мы и наблюдаем в финале. Конечно же, Г.К.Честертон не единственный писатель, детективные традиции которого по-своему продолжает Борис Акунин. Тем не менее, своей парадоксальностью, элементами построения сюжета акунинский детектив во многом обязан детективу Честертону, а цикл «провинциальный детектив», где в роли сыщика выступает монашка Пелагия, является прямым продолжением традиции теологического детектива, созданного Г.К.Честертоном.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акунин Б. Пиковый валет// Особые поручения. – М.: ЗАХАРОВ. 2002. – 352 с.
2. Борхес Х.Л. О Честертоне. – <http://www.ruthenia.ru/volsky/text.html>

3. Романчук Л. Новеллистический цикл Честертонa. – <http://www.ruthenia.ru/volsky/text.html>
4. Честертон Г.К. Отець Браун. – К.: Україна, 1992. – 416 с.

АНОТАЦІЯ

В статті визначаються й простежуються генетичні зв'язки та типологічна близькість образів детективів Г.К.Честертонa і роману „Піковий валет” Бориса Акуніна. Було виявлено, що детектив Б.Акуніна певною мірою продовжує традицію англійського письменника щодо побудови сюжету, поєднання елементів гри, пародії, психологічної складової у детективному романі.

SUMMARY

In the article the genetic connections and the typology of images as for the works of G.K.Chesterton and the novel by Boris Akunin “The Peak Jack” are studied. It has been revealed that Akunin’s novel to some extent carries on the tradition of the English writer in plot construction and in combination of game, parody and psychology elements in the detective novel.

*Л.А. Власова
(Тамбов)*

УДК 82.0

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ПОРТРЕТНЫХ И ПЕЙЗАЖНЫХ ЗАРИСОВОК В РАССКАЗАХ Т. ТОЛСТОЙ

В рассказах Т. Толстой важное средство выражения авторского сознания – это портретные и пейзажные зарисовки. Голубь в рассказе «Охота на мамонта» садится на окно, когда «солнце встало» – знаменует приход нового дня, когда всё живое активизируется.

Автором производится сопоставление в тексте природного – голубя – чистой духовной птицы, символа духа святого, как она упоминается в Библии, и внутреннего душевного содержания Владимира. Владимир, как голубь, отличается чистоплотностью «сам пылесосил, сам выбивал половичок, сам закатал на зиму баклажанную икру» [1, с. 124], незлобностью и непротивлению злу Зои: «Зоинька, что это ты? Я к тебе с любовью, а ты меня как этого...» [1, с. 124]. Характерность речи «тихо мямлил», «испуганно шептал», образно сочетается со словосо-

четанием «жалобно ворковал», просто, как голубь. Сопоставление глаз птицы: «голубь с окольцованной ногой, строго глянул в Зоины глаза», и глаз Владимира «печальный взгляд инженера» [1, с. 124]. Глаза Владимира выражают кротость и нежность. Эту характеристику подчёркивает сравнение в тексте «глаза – очи». Слово «очи» имеет возвышенную поэтическую окраску, их обладатель – одухотворённый человек. Вот только улететь на свободу Владимир, как голубь, не может.

Владимир стремится на лоно природы, любит бывать в лесу, горах, на реках, и здесь очевиден подтекст, так как в диком состоянии голуби обыкновенно живут в ущельях скал, под кровом утёсов. В рассказе «Охота на мамонта» палаточный лагерь был разбит «на необитаемой скале, поросшей сосной и брусникой» [1, с. 118]. Т. Толстая в очередной раз проводит параллель между образом Владимира и голубя для того, чтобы подчеркнуть кроткий нрав и любовь к свободе.

Образные средства в тексте соотносятся с основной темой и развивают ключевые мотивы. В описании ночного леса прослеживается мотив духовного одиночества Зои: «А здесь *тяжело* бьются о скалу волны, глухо *шумит* ветер в вершинах деревьев, костёр пляшет, свою вечную пляску, и *ночь глядит в спину*» [1, с. 119]. Зоя ощущает Ад одиночества внутри себя, значит, она не совсем понимает собственное сердце, не осмысливает причины своей внутренней пустоты.

Величественная природа оттеняет внутреннее душевное умиротворение Владимира, природа сливается с героем, оживляет его, вдыхает в него жизнь. Он не чувствует себя одиноким во вселенной, каким он постоянно ощущает себя в квартире рядом с Зоей.

Человеческий микрокосм Зои и Владимира резко снижается, что в поэтике вписывается в реалистических деталях описанного похода на байдарках, но параллельно картины природы создают определённый эмоциональный ореол вокруг ощущений центральных героев.

Природа в глазах Зои приобретает негативный оттенок: «Неслись, быстро гребя, подскакивая на волнах, по сумрачному, северному, вздущемуся свинцовой темнотой озеру» [1, с. 118]. Прозрачная, свежая вода, являющаяся первоначалом живой природы, также вызывает раздражение у Зои, так как «враждебные брызги воды размывают тушь на ресницах» [1, с. 118], она не хочет «уродоваться на так называемой природе» [1, с. 118].

Владимир, напротив, представлен на фоне раннего утра, с его образом связаны первые солнечные лучи, он «был в упоении, вставал рано, пока озеро было тихим и светлым <...> оглядывался счастливыми глазами на Зою» [1, с. 119]. Его речь характеризует его как самодостаточного человека, живущего в гармонии с собой — тишина природы сливается с внутренним миром Владимира: «Ты когда-нибудь слышала такую тишину? Ты послушай, как тихо! А воздух? Благодать!» [1, с. 119].

Ефективним способом вираження авторського свідомості являється пейзаж в розповіді «Милая Шура», який починається картинною жаркого літнього московського утра, в описанні якого концентруються слова з сімей «зної», «жара». На шпилі прохладного старинного дому, «на нежилій висоті» голуби і ангели в утринному небі стаються символами животворящого духа. В деталі городського пейзажу просматривається тонка грань між живим і духовним світом. Природі ангелів відповідає легке, тонке і подвижне в матеріальному світі – вітер і світ. І в цій, здавалося б, помертвелій від жару картині, в мареві якої навіть «сонячний повітря», виникає описання міража (сна) південного узбережжя: «Вітер пішким прийшов з юга, веє морем і рожами, обіцяє дорогу по легких сходах в райські голубі краї» [1, с. 23].

Т. Толстає звертає увагу на шапку Милої Шури, на якій, кожен квіток або ягода символізує одне з часів року: «Чотири часи року – булденежі, ландиші, черешня, барбарис» [1, с. 23]. Кожен плод – це квітіння і дозрівання в один з періодів річного циклу, який відповідає життю рослин і символізує плодючість природи. В картині живої природи, на фоні якої з'являється Олександр Ернестовна, відсутній виталізм, властивий всім живим організмам. У Милої Шури не існує особливих внутрішніх цілових причин, тому «своїх-то дітей у неї ніколи не було» [1, с. 24].

Воспінання Олександри Ернестовни про свою любов – Іване Ніколаєвиче – пов'язані з образом Криму. Літо – це зрілість, повнота, жіноче, а не дівоче смітіння почуттів. Саме ця зрілість і пробудила в Іване Ніколаєвиче справжню пристрасть і любов: «В цих же очах утопився – раз і назавжди – настоячий, не бідний Іван Ніколаєвич?» [1, с. 27].

Волоси Милої Шури на фотографіях Т. Толстає порівнює з «чорним павлиньним хвостом» [1, с. 27]. Павлін, стається прообразом Милої Шури. «Павлиньні волоси» – це її розкошне оперення, а її «сокровища» в шапці перед прийняттям судбоносного рішення представлені неподражаемою грою квітів і красок, дорогих серцю безделушок: «шпильки, гребенки, шовкові шнурки, алмазний пісок... Жасминовий джинн запечатан в кристальному флаконі – ах, як він сверкне мільярдом радуг на морському ослепительному світлі!» [1, с. 30]. Бижутерія, мишура стаються засобом відтворення образу Милої Шури. При всій своїй зовнішній красі, внутрішні якості Милої Шури контрастні її зовнішності. В результаті, її характер визначив її долю – в кінці життя, своєю самотністю Олександра Ернестовна розплачується за свій гордий і хищницький нрав.

Предчуття ясної ночі настраиває на хорошу дорогу і легкий шлях: «Вона прождала в кріслі до вечора, до перших чистих зірок»

[1, с. 28]. Звёзды в рассказе, озаряют землю чистым светом, освещают путь Милой Шуре и открывают влюблённым людям тайны. Звёзды – тайники юга, хранят тайну истинной любви Ивана Николаевича.

«Алмазный песочек» – «чистые звёзды», «миллиарды радуг» – «миллиарды» световых лет счастья. Экспрессивные метафоры вызывают наглядно-ассоциативные сближения телесных и духовных миров (смысловой эллипсис), микро- и макрокосмоса. Сосчитать звёзды невозможно, как невозможно сосчитать морской песок. Сближения подчёркивают мысль, что истинная любовь бесценна. «Абстрактные понятия, примелькавшиеся вещи, детали небогатого городского пейзажа, так вольно одухотворенные автором, непременно попадают в унисон с внутренним состоянием персонажа» [2, с. 223].

Натюрморт за окном, одухотворённый автором, исполненный горечи, распределяет ощущение беды на всю природу, выражает чувство тревоги героини: «Курица в авоське висит за окном, как наказанная, мотается на черном ветру. Голое мокрое дерево поникло от горя» [1, с. 27].

Воздух также одушевляется, приобретает антропоморфные признаки, просит, кричит о случившемся несчастье: «Белый горячий воздух бросается на выходящих из склепа подъезда, норовя попасть по глазам» [1, с. 32].

В конце рассказа «Милая Шура» возникает миражное чувство ветра: «Ветер гонит пыль» [1, с. 33]. Динамический образ ветра впускает некоторое оживление, создавая картину суматохи, где множество человеческих душ. Т. Толстая вводит аллегорию о душе героини, которая отправляется к своему возлюбленному «на немыслимо далекий сияющий юг, на затерянный перрон, плывет, тает и растворяется в горячем полдне» [1, с. 34].

Картиной июльского сада начинаются воспоминания о детстве в рассказе «На золотом крыльце сидели...». «Детство, прекрасная данность и неизбежность. У сада нет конца, нет конца свету. Звуки природы выявляют хрупкость и первозданность окружающего сада: «Без конца и края, без границ и заборов, в шуме и шелесте, золотой на солнце, светло-зеленый в тени, тысячеярусный – от вереска до верхушек сосен; на юг – колодец с жабами, на север – белые розы и грибы, па запад – комариный малинник, на восток – черничник, шмели, обрыв, озеро, мостки» [1, с. 234]. Описание собственного дома, который «выбегал, смеялся», характеризует атмосферу, царящую летние месяцы на даче главной героини.

По мере взросления, описание городского пейзажа усложняется. Времена года в сознании запечатлены дискретно и фрагментарно. В рассказах детей не небесные светила устанавливают ритм, осуществляют смену дня и ночи, смену годовых циклов, и весь суточный

ритм определяют дворники: «Наклеивали на черное небо золотые звезды», на окнах «тоненькими кисточками рисовали серебряные хвосты жар-птиц» [1, с. 238]. Летняя природа одушевляется, выражаясь в антропоморфных признаках: «уже бежало, смеясь и шумя, размахивая пестрым флагом, зеленое лето с муравьями и ромашками» [1, с. 239]. Так в детском сознании представлена смена времён года, а истинное местонахождение детской души спрятано в чудесной метафорической вселенной.

Таким образом, пейзажные и портретные зарисовки выполняют в рассказах Т. Толстой функцию характеристики образов и выражения авторского сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толстая Т. Не кысь: Рассказы. – М.: Эксмо, 2004. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием их страниц.
2. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики): Монография / М.Н. Липовецкий. — Екатеринбург: М-во общ. и проф. образования РФ. Урал. гос. пед.ун-т, 1997.

АНОТАЦІЯ

Стаття містить зіставний аналіз портретних і пейзажних зарисовок як дієвих засобів розкриття авторського світогляду у коротких оповіданнях Т. Толстої.

SUMMARY

The article presents the comparative analysis of character-images and landscape-images functioning as important means of the author's outlook revelation in short stories by T/ Tolstaya.

УДК 82.

**К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ
ЭЛЕМЕНТОВ В СТРУКТУРЕ ПОЭТИЧЕСКИХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКИХ МОДЕРНИСТОВ**

Музыкальные образы, будучи переведены на язык слова, представляют собой «своеобразное эстетическое образование» (М.М. Бахтин) и демонстрируют глубинные связи между двумя видами искусства, литературой и музыкой. Музыка внутри литературного произведения есть сложная синтетическая структура, в которой реализуются две онтологические модели: композитор-произведение-слушатель и писатель-произведение-читатель, где крайние составляющие (композитор-слушатель, писатель-читатель) тождественны.

Проблема музыкального текста в литературном имеет свой генезис, ведущий нас к тем временам, когда «словесность» и «музыка» составляли единое синкретическое целое, часть общечеловеческой традиционной культуры. Последняя доныне «помнит» об этом, что, в свою очередь, даёт почву для новых художественных открытий и феноменов.

Примером инкорпорации музыкальных элементов в литературное произведение является использование принципа создания партитуры. Партитура, как известно, – форма записи нотного текста, с максимальной наглядностью фиксирующая единство вертикали и горизонтали музыкального произведения. Будучи одним из наиболее специфических атрибутов музыки, партитура в то же время допускает истолкования, уводящие за пределы музыки как таковой: в пространстве партитуры отражена трёхчленная вертикаль мирового пространства, и оркестровый аккорд может выполнять функцию мирового древа в организации музыкальной вертикали [2]. «Мифологичность» многострочной музыкальной нотной записи осознаётся и вне музыки: партитура – один из лейтмотивов учения о мифе К. Леви-Строса, который уподобляет отдельные мифологические сюжеты (или мотивы) строчкам партитуры, пучок мифов – самой партитуре, а единство мифов на уровне схем (архетипов) – гармонической организации музыки. Пример использования принципа партитуры в литературном тексте исследует Л.Л. Гервер в работе «Партитуры» в текстах Велимира Хлебникова» [5].

Как отмечает Л.Л. Гервер, В. Хлебников, для которого музыка была одной из «постоянных мира», обладал способностью проникать в сферы, закрытые для адекватного внемузыкального воплощения. «Такова и партитура: поэт откликается не только на архетипические, но и на «обы-

денные» её свойства. Среди неопубликованных текстов поэта встречаются схематические записи, в которых зафиксирована многоплановость одновременно разворачивающихся событий. Такие выражения, как «вместе и соло», «контрапункт голосов толпы и будущего» (ЦГАЛИ, ед.хр. 125, оп. 1, л. 28) указывают на то, что Хлебников во многих случаях мыслил в музыкальных категориях, «писал музыкой» как инструментом своего творчества, точнее, как множеств музыкальных инструментов, среди которых – многоголосие, зафиксированное в музыкальном тексте, и «партитура», конструктивная основа этого многоголосия» [5, с. 80]. Оркестровая и хоровая «партитуры», считает Л.Л. Гервер, лежат в основе двух произведений художника слова – ранней неологической прозы «Песнь Мирязя» и драматической поэмы 1920-х годов «Настоящее».

В рассказе В. Хлебникова «Песнь Мирязя» мир предстаёт вечно юным, становящимся. Это произведение – одно из воплощений мифа о музыкальной игре как устроительном и гармонизирующем начале. «Песнь» построена по принципу перечисления, посредством которого очерчиваются ярусы мирового пространства. Вселенная охватывает «бездну», «дно морское», «озеро», «берега», «чашу», «небо». Ярусы сменяют друг друга, как регистры в музыкальной пьесе. Каждому из них соответствуют звучания инструментов. По мнению исследователя «Песнь Мирязя» вообще можно воспринимать как предвестник и аналог хлебниковских «мировых страниц», которые представляют собой род записей-картинок, в которых зафиксированы открытые поэтом законы времени. «При всей их наповторимости, – пишет исследователь творчества В. Хлебникова, – «страницы» выстраиваются в бесконечный ряд текстов, призванных воссоздать картину мира, вместить «все» его элементы и указать на принцип их соотносённости друг с другом. Черты древних изображений и описаний узнаются в хлебниковских «мировых страницах»: в симметричном расположении элементов по вертикали и горизонтали (у Хлебникова также по диагонали), в изображении растений – животных (в том числе и змея в основании «страницы») – людей; светил; строений; в оперировании числом – словом – изображением. Структурирующую роль в древних картинах выполняли не только древо, лестница, вервь, но и музыкальное звучание (пение, игра на инструменте), охватывающее все мировые зоны и организующее их по вертикали» [5, с. 81]. Заметим, что на пение Кришны в произведении откликаются деревья (корни, ствол, крона которых соответствуют основным зонам), животные, начавшие свой танец пастушки, боги, луна и окружающие её созвездия.

Итак, музыкальная партитура, как это показывает Л.Л. Гервер, оказывается и «холстом соответствий». Антропоморфный пейзаж – портрет божества, сотворённый звуками свирели, подобен Лицу «Бобэоби», многоголосие которого образовано пятью «пениями». «В «Песни Мирязя» осуществилось намерение Хлебникова пользоваться

«вновь созданными словами», писать словами одного корня, эпитетами мировых явлений, живописать звуком. Поэтому «Песнь», на партитуру которой поэт бросил «все свои краски и открытия», может быть названа «мировой страницей», письменами, на которых запечатлены подробности звучащего многокрасочного мира» [5, с. 84].

Драматическая поэма «Настоящее» выстраивается по принципу многохорной партитуры, что подчёркивается и названием глав, включённых автором в ткань произведения («Голоса», «Песни»). Сам В. Хлебников называл это произведение оперой и литургией. А по наблюдениям исследователя Л.Л. Гервера «два фрагмента, расположенных в центре листа, можно интерпретировать как своего рода партитурные записи. Одна из них включает «Хор богатых», «Хор бедных», «Хор пленных»... Линия слева, объединяющая строки, выполняет роль акколады, а заключающая эту запись пометка «Литургия восстания», видимо, обозначает сумму всех хоровых звучаний, указывая на жанр произведения. Округлые линии другой записи подобны строчкам партитуры, они очерчивают границы между звуковыми пластами поэмы» [5, с. 84]. Идея одновременных сочетаний, воплощённая автором в поэме, находит своё отражение в композиционном построении текста. Кроме того, ярусная структура поэмы закладывается Хлебниковым в «рисунках-партитурах наброска, одна из которых – трёххорная! – соответствует строчке другой» [5, с. 85]. Л.Л. Гервер, изучив хлебниковские рисунки, пришёл к выводу, что поэма «Настоящее», вне сомнений, имеет партитурное устройство. В данном произведении автор реализовал и развил идею мира-оркестра, города- хора (конструкция которого подобна Вавилонской башне), пространства, в котором господствует звуковое действие, названного «город-звук», в котором царят улицы-звуки, звуко-люди.

Обращение к теме музыки, а также использование музыкальных элементов в структуре художественных произведений является характерным явлением для русской литературы начала XX века, в чём можно убедиться, обратившись к творчеству Б. Пастернака. Теме музыки в творчестве поэта посвящено немало работ [1; 6; 7; 12]. Исследователи изучали различные аспекты реализации данной темы в творчестве писателя – от проблематики до поэтики отдельных произведений, рассматривались черты определённых художественных методов, нашедших своё отражение в поэтических и прозаических текстах Б.Л. Пастернака. Тем не менее, на наш взгляд, оказался малоизученным такой аспект как черты импрессионизма в поэзии и прозе Пастернака. Текстом, на примере которого и можно рассматривать элементы импрессионистического стиля, является стихотворение «Импровизация» (1915).

Известно, что для импрессионизма (как художественного стиля) «ценным и единственно реальным становилось лишь то, что мимолётно, неуловимо, невыразимо ничем, кроме ощущений. Художествен-

ний образ строился на зыбких недосказанностях и туманных намёках, приоткрывавших “завесу” над роковой игрой бессознательных стихий в жизни человека” [8, с. 121]. Представители импрессионизма стремились передать предмет в отрывочных, мгновенно фиксирующих каждое впечатление штрихах, но при этом принадлежащих целому. Как писал М. Волошин, рассуждая о творениях французских живописцев, “импрессионисты уничтожили всю привычную логику рисунка, ту координацию зрения, которая позволяет нам двигаться в трёхмерном пространстве. Они довели видимое до первых впечатлений прозревшего слепого или новорождённого ребёнка. Они одним росчерком вычеркнули весь критический опыт глаза, который миллионы лет учились определять пространство по внешним перспективным признакам и располагать вещи планами в стройном порядке. Они превратили весь мир в миллионы лучеиспускающих точек, в миллионы трамплинов, отбрасывающих лучи солнца в наш глаз” [4, с. 220].

В стихотворении Б.Л. Пастернака, названном «Импровизация», фиксируется мимолётное, неуловимое, невыразимое ничем, кроме ощущений. Вспомним, что импровизация как раз и предполагает «составление стихов, музыки ... во время их исполнения» [9, с. 302], то есть данный процесс предполагает воспроизведение новых ощущений. В тексте фиксируется живописная картина, в которой мастер акцентирует внимание на предмете, его фактуре, контрастной цветовой гамме, крупной пластичной линии, характерной для техники живописи импрессионистов, создающей ощутимость образа. Как говорил О. Мандельштам, поэзия – это «пучок, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» [10, т. 2, с. 374]. И стихотворение Пастернака представляет собой некий «пучок смыслов», векторно-направленных и отражающих попытку собрать их в единое впечатление. Пастернак как бы рассчитывает на интуицию читателя, в чём, кстати, сказалось влияние интуитивиста Анри Бергсона. Читательская (зрительская) интуиция должна была подсказать разветвлённость и многоликость образа, выхваченного Пастернаком из зрительного ряда картины. Порой неожиданная свежая метафора («ночь тёрлась о локоть», «волною обглодано дно», «полуночный дёготь», «гортани запруд») приводит к рождению ассоциации “первого впечатления”, раскрывающей яркое “целое” творения художника. Яркое выраженная импрессионистичность этого стихотворения, в котором автор исходит из конкретики личного восприятия, позволяет перенести акцент с того, «что говорится» на «как говорится», «природа становится природой творчества, проблемой самоотождествлённости языка» [9, с. 297]. Текучесть, размытость, относительность мира в ощущениях приводит к высокой степени образности в этом произведении, к пониманию поэзии как тропа поэтического настроения, «переживая которое в слове, автор как бы расходует себя и, искореняя «красноречие», стремится

ся к «прозе», к опредмечиванию музыки, противопоставленной косным шумам мира» [9, с. 298]. А поставленная, в целом, импрессионистами проблема выражения через «я» уникальной творческой личности, определения самодостаточности творчества так или иначе, как это происходит в стихотворении Пастернака, приводит к вопросу о границах субъективности в творчестве. И то, что говорит В.М. Толмачёв об импрессионизме Ш. Бодлера, в равной степени применимо и к опыту Пастернака: «Он заставляет поэзию звучать, отражать в цепочке слов («соответствий»), смысловые связи которых ослаблены. А музыкальные переклички ... усилены, ранее никем не испытанный «стук» сердца, уникальное душевно-поэтическое состояние» [9, с. 298].

Вспомним, что, например, в «Разговоре о Данте» О.Э. Мандельштам характеризовал процесс восприятия читателем звучащей поэзии, дополненной возникающими зрительными образами: «Поэзии Данта свойственны все виды энергии, известные современной науке. Единство света, звука и материи составляет её внутреннюю природу» [10, т. 2, с. 366-367]. Кроме такого наблюдения, мы встречаем: «Дант, когда ему нужно, называет веки – “глазными губами”». Это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мёрзлых слёз и образуют корку, мешающую плакать... Итак, старданье скрещивает органы чувств, создаёт гибриды, приводит к губастому глазу» [10, т. 2, с. 375]. У Пастернака мы можем наблюдать такое скрещение органов чувств, когда значимыми становятся зрительный ряд (рояль со стаей клавишей, клавиша как клюв птицы, тёмная ночь, пылающие «кубышки с полуночным дёгтем», «обглоданное дно лодки», «чёрные, крепкие клювы», «темно»); звуковой ряд («хлопанье», «плеск», «клёкот», «крикливые», «полоскалась», «рулады»); пространство («я вытянул руки», «я встал на носки», «пруд», «волны»); мир понимаемый, и мир с отпечатком потусторонности, необъяснимости; факты осязания материи («кормил с руки», «ночь тёрлась о локоть», «рулады в ... искривленном горле»). Зритель или читатель всем своим существом воспринимает стих. Поэтому столь значимым становится весь спектр возможных ощущений, рождённых в процессе импровизации, в том числе и цветовых.

Логичным было бы рассмотрение цветообозначения как отражения поэтики (техники) импрессионистов. М. Волошин так определял палитру произведений импрессионистов: «И он (Клод Моне. – А.В.) исчерпывает все возможные комбинации света и дополнительных тонов под различными углами освещения и прозрачности воздуха» [4, с. 218]. Для техники импрессионистов характерно также обращение к фиолетовому цвету: «Фиолетовый цвет в тених при своём первом появлении произвёл ошеломляющее впечатление. Теперь в пейзаже он стал такой же традицией, как старый коричневый соус и тени из битюма» [4, с. 220]. Таким примером может служить сти-

хотворение того же О. Мандельштама «Импрессионизм», наполненное сиреневыми, фиолетовыми и лиловыми оттенками красок. Но мы видим, что в стихотворении Пастернака царит чёрно-белая гамма с преобладанием темных, чёрных красок.

Как видим, техника художников-импрессионистов реализуется в поэтике прозаических и поэтических произведений Пастернака, актуализируя эмоционально-смысловую насыщенность речи, воплощая в художественном слове то, что В. Брюсов называл «реализмом», освобождающим искусство от «замкнутых, очерченных предметов» ради «всего мира во сне» [3, т. 6, с. 51]. Поэт-импрессионист воспринимает реальность, направляя всё своё внимание на непосредственно полученное впечатление и уводя при этом логические причины и следствия на второй план. Стремление не рассказывать о жизни, но воссоздавать её, фиксируя каждое мгновенно улетяющее впечатление, требовало от поэта системы специальных приёмов. Таким комплексом поэтических средств зачастую становится техника художников-импрессионистов, творчески отлитая в прозе и поэзии Б.Л. Пастернака.

Итак, мы видим, что, обратившись к отдельным примерам использования музыкальных элементов в структуре поэтических произведений, можно сделать вывод об определённой распространённости подобных приёмов в практике художников слова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баевский В.С. Кристина Фишер. Музыка и поэзия: Музыкальная сторона лирики Пастернака // Известия РАН. Серия лит. и язык. – 1999. – №6. – Т. 58.
2. Барсова И.А. Мифологическая семантика вертикального пространства в оркестре Рихарда Вагнера // Проблемы музыкального романтизма. – Л., 1987.
3. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1975.
4. Волошин М. Лирика творчества. – Л., 1988.
5. Гервер Л.Л. «Партитуры» в текстах Велимира Хлебникова // Хлебниковские чтения. – СПб., 1991. – С. 80-90.
6. Кац Б. Раскат импровизаций: музыка в жизни и творчестве Бориса Пастернака. – М., 1991.
7. Кацис Л.Ф. Пастернак и Шопен (О второй редакции «Баллады» Б. Пастернака «Бывает, курьером на борзом...») // Известия РАН. Серия лит. и язык. – 1998. – №4. – Т.57.
8. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
9. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2003.
10. Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1991.

11. Михайлова О.В. Рецензия: Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX в). – М.: Индрик, 2001. – 248 с. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: РЖ/РАН ИНИОН. – М., 2003. – №1. – С.41-46.
12. Фоменко И.В. Музыкальная композиция как черта романтического стиля (на примере творчества Пастернака 20-х годов) // Вопросы романтизма. Межвузовский сборник. – Калинин, 1975. – Вып. 2.
13. Ясюкович И.В. Музыкальные образы в русской романтической прозе 30-40-х годов XIX века: Автореф. дис. ... к. филол. н. – Коломна, 2003. – 21с.

АНОТАЦІЯ

В поданій статті автор здійснює спробу аналізу деяких прикладів типології музичних елементів у структурі поетичних творів. Дослідження здійснюється на матеріалі творчості російських модерністських письменників (Б. Пастернак, В. Хлебников).

SUMMARY

The author of the given article makes an attempt to analyse the typology of musi element in the structure of poetic text, exepified by the creative works of Russian modernists (B. Pasternak, V. Khlebnikov).

*М.М. Глазкова
(Тамбов)*

УДК 82.

ПОЛИМИЗМ ПУБЛИЦИСТИКИ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА

Публицистика В.Максимова, отличающаяся смелостью, бескомпромиссностью гражданских убеждений автора, истинного патриота, затрагивала вопросы политики, религии, идеологии, литературной жизни, национального самосознания, была непримирима к фальши не только советского, но и постперестроечного общественного устройства (как и западной демократии) и ассоциировалась порой с современным русским антизападничеством и «почвенничеством».

В числе очень немногих интеллигентов В. Максимов возвысил голос протеста против жестокого насилия, против кровавого беспредела. Он отстаивал свою позицию с присущими ему страстью и талантом публициста.

Высокая оценка писательской и гражданской позиции Владимира Максимова содержится в словах Никиты Струве: «... он остался в истории Российского государства – как Герцен со своим «Колоколом» ... «Континент» – единственный в течение 17 лет глоток свободы и честного слова» [1].

Публицистическая деятельность Владимира Максимова начиналась с 1973 года, когда писатель соприкоснулся с диссидентским движением.

Писатель, обращаясь к эпистолярному жанру, заявляет властям об определенности своего оппозиционного политического и нравственного выбора и предупреждает о пагубности возможных репрессий для самих же их организаторов («В качестве предупреждения», 1973); обосновывает свой разрыв с официальной литературой, бросая гневное обвинение союзу писателей в «политическом мародерстве», «литературном торгашестве» («Секретариату Московской писательской организации», 1973).

Провозглашая свое право на свободу творчества, писатель самоопределялся и как художник христианской направленности. В «Открытом письме Генриху Бёллиу» (1973 г.) Владимир Максимов упрекает Г. Бёлля в унынии и оппортунизме, проявившемся в склонности к компромиссам с левыми силами. Сам Владимир Максимов уже стоял на позициях абсолютной непримиримости, относясь с подозрением даже к левому крылу социал-демократов, и полемику с Г. Бёллем продолжил в эмиграции.

Открытое письмо «К братьям Медведевым» (1973 г.) содержит упрек «легальному марксисту» Рою и его брату-эмигранту Жоресу в политическом лукавстве.

Уже в первых публицистических опытах проявились характерные черты максимовского стиля: полемическая направленность высказывания, использование в качестве критерия в оценке человека, его деятельности евангельских канонов, намеренное заострение обсуждаемой проблемы до парадокса. В критике существующей власти писатель апеллировал к христианским ценностям, указывал на свое религиозное мироощущение как на обоснование оппозиционности.

Владимир Максимов заговорил о необходимости возвращения к традиционным для России духовным основам жизни, к вере. Вся послереволюционная действительность воспринималась теперь им как результат действия разрушительной и античеловеческой по своей сути доктрины марксизма, как результат адского эксперимента над народом. Основным негативным результатом послеоктябрьских десятилетий писатель называет навязываемое политиками разрушение тра-

диционных духовно-нравственных основ личности русского человека с его тысячелетней традицией православия.

Публицистика Максимова зиждется на идее о грядущем нравственно-духовном возрождении народа России. По мнению писателя, «в тоталитарном мире наступила эпоха духовного пробуждения...» [2], и задача оппозиции мыслилась публицисту «в изменении нравственной атмосферы внутри общества» [2].

В 1979 году Владимир Максимов начал создавать «Интернационал сопротивления», направленный на сплочение всех сил эмиграции с целью скоординировать общую политику против коммунистического империализма.

В отличие от многих других писателей-эмигрантов третьей волны, Максимов никогда не был пленником антикоммунистических убеждений. Он обладал редким в наше время мужеством – бесстрашием перед упрямыми фактами, реальностями жизни. В статье «Янки, убирайтесь домой!» Владимир Максимов объясняет своё понимание неприятия европейской интеллигенцией американского образа жизни. Американцы живут, следуя определённому штампу, не приемля спора, столкновения мнений, серьёзной дискуссии. «Средний американец – это “совок наизнанку”, заранее уверен, что всегда и во всём он прав, что американская политическая система – самая совершенная, что все смертные в нашем грешном мире нуждаются в его советах, помощи, руководстве» [3]. Писатель, пытаясь пробудить национальную гордость, самосознание России, пишет: «...все усилия американской политической системы направлены сегодня на окончательный развал, распад, аннигиляцию нашей страны» [3].

Констатация полной моральной и духовной несостоятельности Запада, за внешним благополучием и респектабельностью которого скрывается грядущий крах, прозвучала у В. Максимова в его нашумевшем памфлете «Сага о носорогах» (1979 г.). Образ «носорога» как стадного животного, полностью выражающего суть современного западного и эмигрантского интеллектуального мещанина, подсказан пьесой Эжена Ионеску «Носороги».

«Сага о носорогах» стала своеобразной реакцией писателя на первый опыт общения с западным миром, итогом наблюдения за жизнью эмигрантской колонии. Впечатления оказались неутешительными: «... Для человека моего склада и характера первым и, пожалуй, самым мучительным испытанием на Западе явилось полное смещение спектра этических, эстетических и политических критериев, принятых здесь в оценках людей, событий, ценностей» [2].

Вдалеке от Родины В. Максимов остаётся истинным патриотом, и в самые трагические минуты в жизни страны (расстрел «Белого дома» 1993 года) звучит голос Максимова: «Если ты “наслаждаешь-

ся” тем, как избивают и убивают людей, тогда о чём нам говорить?” [4]. Писатель объясняет разрыв с рядом русских поэтов, в частности с Б. Окуджавой: “К сожалению, теперь между мной и большинством из этих людей пролегла кровь. Русская кровь, российская кровь. Им на неё плевать, мне – нет” [4]. Спустя год, в 1994 году в Варшаве на конференции “Новые явления в восточнославянских литературах в 80-х годах XX века”, А. Щупловым было взято интервью у В. Максимова, в котором писатель определил политическую позицию: “...христианский анархист” [5]. Казалось бы, два далёких друг другу понятия. Но, ссылаясь на историю первых христиан, не принимавших власти как таковой, В. Максимов признаётся: “Мне, наверное, будет неудобно при самой идеальной власти. Во мне есть какой-то комплекс: вообще не переношу проявление власти во всех видах. Даже в человеческих взаимоотношениях”. Своим кредо писатель считает фразу из романа “Карантин”: “Всегда – с побеждёнными, никогда – с победителями!” [5].

В последнем интервью, опубликованном в газете “Правда”, Владимир Максимов подводит итог прожитому и сделанному: “Я никогда не выступал против России. Я выступал против идеологии. Я считал, что это – единственный груз, который мешает России становиться могущественной страной. Это была моя большая трагическая ошибка. ... я внутренне разрушаюсь от ощущения полной безнадёжности и полного бессилия повлиять на изменение ситуации. ...Если не будет России, то вся моя жизнь – абсолютно бессмысленна.” [6].

Последние двадцать лет жизни писателя прошли в эмиграции, но, по его же признанию, он никогда не был эмигрантом в полном смысле слова, ибо в мыслях и чувствах своих всегда неизменно оставался с Россией, что и было оценено передовыми людьми. Истинны слова С. Залыгина: “...причастен ко всему, обо всём у него болела душа.” Созвучен изложенному и отклик А. Деметьева: «Он остался человеком высоконравственным, удивительно добрым, полным милосердия. Он был верующим, может быть, Бог помогал ему оставаться на высоте добра, справедливости, надежды. И это был человек, прошедший со своей страной через страдания. Он является частью многострадальной России».

ЛИТЕРАТУРА

1. Струве Г.П. Русская литература в изгнании. – Нью-Йорк, 1976.
2. Максимов В.Е. Сага о носорогах. – Frankfurt/M, 1981.
3. Максимов В.Е. Янки, убирайтесь домой//РОАЦ. 10.01.–2001. – 12-06.
4. Максимов В.Е. С душевной болью за Россию. Беседа с Владимиром Максимовым// Правда. – 1995. – № 55-57.

5. Максимов В.Е. “Я – христианский анархист: мне будет неудобно при самой идеальной власти...” (Интервью с писателем Владимиром Максимовым) // Независимая газета. – 2000. – № 224. – С. 9.
6. Максимов В.Е. История одной капитуляции // РОАЦ. – 10.01.2001. – 12-06.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається політизм публіцистики В. Максимова, націленої на розкриття повного морального і духовного занепаду як пост-родянської Росії, так і західної демократії.

SUMMARY

The article deals with polymism of V. Maksimov's publicistic work aimed at disclosure of complete moral and spiritual impotence of both post-Soviet Russia and Western democracy.

*Луцик Анна
(Нежин)*

ФИЛОСОФИЯ СНОВ В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Особое место среди «предзнаменований» Л.Н.Толстого занимают сны Карениной и Вронского. Причину происхождения снов Карениной и Вронского мы рассмотрели с точки зрения аналитической психологии (в связи с концепцией К.Г. Юнга), поскольку сновидения являются звеньями цепи взаимодействия психики с окружающим миром и в какой-то мере объясняют толстовскую трактовку законов мироздания, отраженных в романе.

Как известно, существуют определенные воззрения, согласно которым все психические процессы ограничиваются сознанием. Но если что-то существует за пределами чувственной перцепции, то, как отмечал К.Г. Юнг, «мы вправе говорить и о психических элементах, узнать о существовании которых мы можем только косвенно» [1].

Согласно исследованиям К.Г. Юнга, сновидение представляет собой психический продукт, возникающий независимо от сознания сновидца. Именно поэтому для объяснения природы возникновения снов героев романа «Анна Каренина» мы используем в своем исследовании теорию аналитической психологии, а не применяем психоанализ (по З. Фрейду), в котором также используется анализ и трактовка сновидений.

Одним из спорных вопросов аналитической психологии и психоанализа является отношение к природе возникновения снов. В частности, З. Фрейд считает, что сновидения имеют «волевой смысл», называемый вытесненным желанием: «любое сновидение оказывается осмысленным психическим феноменом, который может быть в соответствующем месте включен в душевную деятельность бодрствования» [2]; в то время как, по К.Г. Юнгу, сновидения «являются непроизвольными, спонтанными продуктами бессознательной души, и потому – чистыми продуктами природы, не искаженными никаким сознательным намерением»; «про сновидение можно сказать, что оно входит в сознание в виде сложного построения; связь же его элементов друг с другом бессознательна. Лишь ассоциациями, соотносимыми впоследствии с отдельными его образами, можно доказать возникновение их...» [3]. Таким образом, сновидение представляет собой сопоставление элементов, вначале чуждых сознанию, но распознаваемых путем непринужденного ассоциирования.

Концепция К.Г. Юнга дает возможность очертить психологическую схему «замкнутого круга» литературной жизни Карениной: истинные предвестники надвигающейся беды – интуитивный, бессознательный отклик Анны (сновидение-кошмар) – постепенная смена поведения героини – приближение трагической развязки романа Анны и Вронского – собственно трагическая развязка. Сновидение в данной схеме занимает вполне определенное место, выполняя важную функцию «катализатора» психических изменений, которые происходят в душе Карениной.

Сознание же, как известно, в значительной степени продукт восприятия внешнего мира и ориентации в нем. Не случайно французские и английские психологи 17-18-го столетий пытались вывести сознание из ощущений, говоря, что «нет ничего в разуме, что до того не присутствовало бы в чувстве». Разъясняя понимание места и роли сознания в психике, К.Г. Юнг в свое время отмежевывался от З. Фрейда, который «выводит бессознательное из сознания». «Я ставлю вопрос обратным образом, – говорил он, – возникающая в сознании вещь вначале не осознается, и осознание ее вытекает из неосознанного состояния... так что сознание скорее всего продукт бессознательного» [2].

Тема сновидений в романе Л.Н. Толстого очень важна не только для понимания снов Карениной и Вронского как предвестников трагического финала их романа, но и как результат деятельности коллективного бессознательного, повлиявшего на конечный исход судеб героев.

Бессознательное включает в себя все психические элементы, выходящие за пределы сознательного представления, и поэтому с «эго» не связано. Психику нельзя приравнивать к сознанию: она неизмеримо шире.

В пользу бессознательной природы снов говорит, прежде всего, то, что, «осознав» свою «фантазию смерти», Анна Каренина от снов

не избавилась – наоборот, сновидения стали еще больше мучить героиню. К тому же, Вронский видел тот же самый сон, что и Каренина (причем до того, как Анна рассказала ему о своем сновидении). В снах Карениной и Вронского все совпадает до мелочей: облик «мучичка», его действия и даже французская речь.

Бессознательное, интуитивное понимание Анной «фатальной предначертанности» своего бытия в конечном итоге начинает оказывать влияние и на ее сознание, что с очевидностью отмечается в «нарушении» поведения главной героини. На фоне этого состояния под воздействием «фатальных предвестников» в речах, поведенческом коде Анны все настойчивее проявляется тяготение к развязке, которая возможна, по убеждению главной героини, только в случае ее смерти. В пользу того, что это – не «сознательные индивидуальные традиции» (выступающие в данном случае у Анны Карениной как бессознательные), говорит тот факт, что, во-первых, бессознательное онтогенетически старше сознания, а, во-вторых, бессознательное, как известно, не поддается никакому воздействию сознательных волевых актов.

Кстати, научное понимание сновидения, несмотря на тысячелетние попытки, ушло вперед очень мало, – и в этом единодушны практически все исследователи: основополагающими остаются работы З. Фрейда, К.Г. Юнга, Э. Фромма. Интересно мнение З. Фрейда, приведенное в его работе о толковании сновидений относительно понимания сновидений «шеллингианцами»: по его мнению, оно «представляет собой очевидный отзвук твердого убеждения древних о божественном происхождении сновидений» [3]. Кстати, обсуждение способности сновидения «прорицать», предсказывать будущее, все еще не закончено.

В этой связи нам представляется уместным небольшой экскурс в историю данного вопроса. Отзвук первобытного понимания снов лежит, очевидно, в основе их оценки у народов древности. Они предполагали, что сновидения связаны со «сверхчеловеческим миром» и потому приносят откровения со стороны богов и демонов (предвещают будущее). Аристотель высказал мысль, что сновидение является не Божьим посланием, а имеет природное, то есть демоничное происхождение (поскольку природа скорее демонична, чем божественна); сон не возникает из сверхъестественного откровения, а является результатом законов человеческого духа. Макробий и Артемидор подразделяли сновидения на пророческие и не пророческие; пророческие, в свою очередь, делились на прямое пророчество, предсказание и символическое сновидение [3]. Это донаучное понимание сновидений вполне гармонизировало с общим мировоззрением древних, которое проецировало в качестве реальности во внешний мир только то, что имело реальность в духовной жизни (это касалось и содержания снов).

Таким образом, «бессознательная» природа снов предполагалась еще в глубокой древности. Теория К.Г. Юнга в какой-то степени также связана с «религиозным мировоззрением», его психологическая система включает понятие коллективного бессознательного и предсказательную сущность архетипических продуктов.

В.Д. Днепров считает, что у героев Л. Толстого «чувственное восприятие... оплетается массой связей со сферой эмоций и сферой мышления, и поэтому занимает наиболее важное место в “совокупной жизни сознания” [4]. Иными словами, исследователь указывает на замеченную нами динамику перехода бессознательных действий героев Л. Толстого в сознательные, но с той разницей, что В.Д. Днепров не рассматривает их с точки зрения аналитической психологии, дающей возможность более глубокого изучения места и роли сновидений в общей структуре романа.

Проанализируем в соответствии с концепцией К.Г. Юнга сон Анны Карениной, не связанный с образом «мужичка»: «Одно сновидение почти каждую ночь посещало ее. Ей снилось, что оба вместе были ее мужа, что оба расточали ей свои ласки... И она, удивляясь тому, что прежде ей казалось это невозможным, объясняла им, смеясь, что это гораздо проще и что они оба теперь довольны и счастливы. Но это сновидение, как кошмар, давило ее, и она просыпалась с ужасом».

Сон Анны указывает на необходимость принесения в жертву отношений, концентрировавшихся исключительно на конкретных реальностях жизни.

Исходя из того, что, по К.Г. Юнгу, архетипы – это типичные способы «понимания», а сны героев романа «Анна Каренина» – непосредственный психический продукт этих архетипов, можно предположить, что коллективное бессознательное Карениной и Вронского состоит из суммы совершенно определенных архетипов. «Архетип в себе... есть некий непредставимый наглядно фактор, некая диспозиция, которая в какой-то момент развития человеческого духа приходит в действие, начиная выстраивать материал сознания в определенные фигуры. Меня уже часто спрашивали, откуда берется архетип: приобретается он или нет. Ответить на этот вопрос прямо нельзя. По определению, архетипы суть некие факторы и мотивы, упорядочивающие и выстраивающие психические элементы в известные образы (зовущиеся архетипическими), но делается это так, что распознать их можно лишь по производимому ими эффекту» [5].

Современная трактовка архетипов тождественна определению К.Г. Юнга. В.П. Самохвалов, например, определяет их как «прообразы базисных особенностей личности». Используя метод трактовки снов, применяемый в аналитической психологии (по К.Г. Юнгу), данный исследователь отмечает, что их «культуральные прототипы связаны с поисками истоков... этноса и культуры» [1]. Таким образом, архетип является тенденцией к образованию представлений опреде-

ленного мотива – представлений, которые могут отличаться в деталях, не теряя при этом своей базовой схемы.

Сон-кошмар Вронского и Анны Владимир Набоков называет «двойным» и считает, что «он скрепляет вензелеобразной связью два индивидуальных сознания – случай хорошо известный в так называемой реальной жизни» [6]. Назвав одновременное сновидение Карениной и Вронского «мигом телепатии», В. Набоков не стал, однако, искать причины его возникновения. Хотя, по его утверждению, этот сон играет исключительно важную роль в книге, поскольку «чудовищный ночной кошмар» Анна и Алексей видят «с ужасными провидческими подробностями» [6].

Нам представляется, что коллективное бессознательное было истинной причиной появления ночного кошмара обоих героев романа. Кстати, «кошмар» символизирует у постфрейдистов «интенсивный психический конфликт», основанный на страхе [5].

Согласно К.Г. Юнгу, бессознательное следует принципу автономности и, таким образом, рефлектирует не внешний мир, а само себя. Коллективное бессознательное, в отличие от личного, никогда не приобреталось личным опытом и состоит из комплекса архетипов. И, если продолжать следовать юнговской теории применительно к роману «Анна Каренина», в сложившейся трагической ситуации, описанной в романе Л. Толстым, у Вронского и Карениной активизировался соответствующий ситуации архетип, в результате чего скрытые в нем взрывные силы пришли в действие. Наиболее сильно воздействие этого архетипа проявилось у Анны, сновидение-кошмар не переставало мучить главную героиню вплоть до самой смерти.

Таким образом, при анализе снов главных героев романа «Анна Каренина» можно говорить, в соответствии с юнговской концепцией, о «реальности психического» (или психической реальности) в романе. Одним из ее проявлений и являются сновидения Карениной и Вронского – психическая форма коллективного бессознательного. Следует отметить, что для самого К.Г. Юнга психическая реальность была единственной «очевидностью», и, как он говорил, «высочайшей действительностью» как в жизни, так и в творчестве.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Самохвалов В.П. Психоаналитический словарь и работа с символами сновидений. – Симферополь: «Сонат», 1999. – С. 37; 24.
2. Фрейд Зигмунд. Толкование сновидений. Часть 1. – СПб.: Алатейя, 1999. – С. 16.
3. Юнг К.Г. Сознание и бессознательное. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 37-38; 58.
4. Днепров В.Д. Искусство человековедения: Из художественного опыта Льва Толстого. – Л.: Советский писатель. Л.О., 1987. – С. 234.

5. Аналитическая психология. Словарь. В.В.Зеленский. – Спб.: Б.С.К., 1996. – С. 23.
6. Набоков В. Лекции по русской литературе (Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев). – М.: Независимая газета, 1996. – С. 255/

АНОТАЦІЯ

Стаття містить спробу дослідити причини походження сновидів Кареніної та Воронського з точки зору аналітичної психології (на основі концепції К.Г. Юнга). Сноведіння розглядаються як елементи «психічної реальності», які певною мірою пояснюють толстовську трактовку законів всесвіту у романі «Анна Кареніна».

SUMMARY

The article presents an attempt to trace the genesis of Karenina's and Vronsky's dreams in terms of analytical psychology (with respect to Ch. Yung's conception). Dreams treated as elements of "mental reality" help to reveal L. Tolstoy's interpretation of the universe laws in the novel "Anna Karenina".

*Е.В. Любезная
(Тамбов)*

УДК 82.0

АКТУАЛИЗАЦИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ КОДОВ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ

Совмещение в творческой личности Татьяны Толстой художника и публициста – явление органичное, так как ее эссе представляют собой яркие в поэтическом отношении, насыщенные философской мыслью произведения.

Одним из эффективных художественный приемов писателя-публициста является интертекстуальность. Лирические эссе, собранные под рубрикой «Частная годовщина», наполнены интертекстуальными выражениями, выполняющими функцию актуализации кодов классической литературы.

Для эссе «Смотри на обороте» (1999) особенно актуален код поэзии серебряного века, в свою очередь ориентированный на интертекстемы античности. Описывая свое путешествие в итальянский город Равенну, Татьяна Толстая, как и в других эссе («Туристы и па-

ломники» и «Нехоженная Греция») вводит символический сквозной мотив утраченного и обретенного рая.

В «Смотри на обороте» мысль о возможности «райского места» на земле подает автору ее давно умерший отец. Случайно найденная старая открытка с изображением «наивного рая»: зеленых лугов с белыми овечками под синим бескрайним небом – стала своеобразным «билетом в рай». Отправляясь по следам отца, увидевшего рай в Равенне, автор эссе видит вначале только «мертвый, суетный, жаркий город» [1, с. 67].

Татьяна Толстая описывает Равенну сквозь призму художественного восприятия Александра Блока. В блоковском стихотворении «Равенна»:

Далеко отступило море,

И розы оцепили вал... [2, с. 72].

У Т. Толстой: «Когда-то здесь был порт, но море давно и далеко отступило, и его либо заняли болота, розы, пыль и виноград» [1, с. 66].

У Блока: «А виноградные пустыни, Дома и люди – все гроба

Лишь медь торжественной латыни Поет на плитах, как труба» [2, с. 72].

Вслед за поэтом серебряного века Татьяна Толстая выстраивает цепочку времен: «Могила Данте. Могила Галлы Пладиции. Могила моего отца» [1, с. 68]. «Наивный зеленый рай на помятой открытке», – все, что осталось от отца. Но это и есть самое главное, так как память предков, культурная память, в частности, русская классика, идеями которой живут последующие поколения, позволяет найти Истину. Автором эссе с помощью блоковского интертекста проводятся антиномии: «жизнь – смерть», «важно – неважно», «было – стало», «волновало – ушло», «плескалось море – стали пустоши». Отец «ходил, смеялся, пил вино, закусывал, писал»... – теперь – «его нет». Было когда-то дно моря – а теперь поля; ползали крабы – теперь ходят ослы. Там где струились водоросли – расцвели розы, а вместо древней итальянской блистательной столицы – бродят разочарованные «архитектурным старьем» американские туристы, не воспринимающие величия былой культуры. «Розовые распахонки» американских туристок заменили «наивный рай». Пастораль противопоставлена меркантилизму: сегодня «нельзя видеть рай даром» [1, с. 69]. Вместо моря автор слушает «приглушенный разноязыкий говор, похожий на морской шум», ее крутит в медленных людских водоворотах... [1, с. 69-70]. Поэтому, наверное, автору – «скучно и плохо» там, где отцу было «изумительно прекрасно» [1, с. 70]. Внезапно в гробнице Пладиции толпа туристов внезапно превращается «в толпу грешников»: «Во тьме открылся путь, дано обещание, предъявлено доказательство, все будут спасены, не надо никаких объяснений – волшебная синяя бездна, воздвигнутая над нами безымянными художниками, сама говорит, поет на языке без слов» [1, с. 72]. Это чудо сотворяет слепой инвалид.

Для автора эссе – становится откровением это «великое утешение красотой» [1, с. 73], потому что когда-то «неизвестному византийскому мас-

теру, одухотворенному верой, представилась красота Господнего сада» [1, с. 74]. Автор эссе увидела благодаря слепцу, как «на обороте тьмы вспыхивает синий свет райского преддверия» [1, с. 74]. Теперь она поняла Истину: «Мы слепы... мы в тысячу раз более слепы, чем этот старый человек в коляске. Нам шепчут, но мы затыкаем уши, нам показывают, но мы отворачиваемся. У нас нет веры: мы боимся поверить, потому что боимся, что нас обманут. Мы уверены, что мы – в гробнице» [1, с. 75].

Актуализация кода культуры путем интертекстирования стихотворения А. Блока «Равенна» выполняет функцию выражения авторского сознания также в «Нехоженой Греции», где Греция предстает как «первый и последний земной рай», где «боги неслышно носятся в ветре над ее скалами и заливами» [1, с. 129]; где «вино и любовь – не грех перед Господом, а радость на пиру его», – как сказал автору эссе «один старый мудрый грек, обернувшись и замешкавшись на пороге между земным раем и раем небесным» [1, с. 130].

Интертекст серебряного века актуализируется и в эссе «Лилит» (1998), в котором женщины серебряного века названы «ундинами», «нядамами» и «глубокими омутами». Как и в стихах А. Блока, В. Брюсова, К. Бальмонта здесь заявлено, что хрупкость – главное в женской природе: «Женщина начала века несет весь мир на голове» [1, с. 94].

«Обморочные пациентки доктора Жука» противопоставлены женщинам революции: «Сонька – комиссарша, эскадронная шкура, в кожаной куртке с мужского плеча» [1, с. 95]. «Из затемненной комнаты выходит преображенная женщина, женщина-мальчик, тонкая, как игла» [1, с. 95]. Т. Толстая как будто анализирует портреты женщин начала века, сквозь них прозревая «время».

Через изменения моды, преображение женских шляпок даются характеристики различных эпох. Дореволюционная эпоха – это шляпы-цветы, клумбы, корабли. Это эпоха романтического символизма, вечной женственности.

1920-е годы, время гражданских войн отражается в облике женщин: «На маленькой головке, словно память о фронтовой конанеде – скуная шляпка – грибок, копия немецкой каски, пустой перевернутый походный котелок, – нет каши, съели» [1, с. 95-96].

В 1930-е годы модным становится берет: «Берет та же каска, только мягкая, смягчившаяся, уступившая и отступившая, уменьшившаяся в размерах, податливая... Ветер дует в спину, ветер разметал старые империи Европы и Азии, то ли еще будет!» [1, с. 96-97]. Потрясает автора эссе «отчаянная, отважная женственность» военных лет. Теперь модна «шляпка-менингитка – маленькое блюдечко, лилипутское напоминание о былом величии. Женщина – это все еще шляпка, женщина без шляпки все еще не одета, не украшена... Шляпка пляшет на голове, ... елозит, не зная где остановиться, словно бы предчувствуя, что еще немного – и

она слетит, покатится колесом в чуланы... Но, собственно, все конечно... Свобода, свобода! Вот и конец шестидесятых» [1, с. 98].

Изменения мира, отраженные в моде, свидетельствуют о потере духовности: «Дик и страшен лик свободы для того, кто пропустил два поколения... Вместо молодых, приличных женщин – таборы босоногих цыганок, табуны мотоциклетных менад. Вместо платьев – ночные сорочки, вместо шляп – волосы, волосы, волосы. Распущенные, висящие, болтающиеся, развевающиеся на ветру... все разрешено, ничто не важно – все одинаково прекрасно, мир есть театр, жизнь – шарада» [1, с. 98-99].

Интертекстом поэзии серебряного века формируется главный авторский вывод. Если первая часть «Лилит» – это экскурс по историческим эпохам через преображение шляпки, то вторая часть представляет собой описание встречи с сумасшедшей старухой в начале 1970-х годов: «Эта женщина, древняя как океан, пережила все геологические эры, не дрогнув, не струсив, не изменив, не покинув свой пост, подобно японскому солдату, верному императорской присяге» [1, с. 100].

Шляпка старухи пережила все эпохи: «На голове у нее было нечто вроде сиденья от плетеного стула, нечто, похожее на модель первого самолета, построенного пионером – двоесником, нечто напоминающее старые бинты. Там, где сквозь бинты пробивалась проволока, они проржавели. Сбоку прикрученная к проволоке черными нитками, раздавленная, но узнаваемая, висела цветущая яблоневого ветвь» [1, с. 100]. Сохранить свою неистребимую романтическую хрупкую женственность старухе помог «взгляд» великих поэтов ее времени:

«Она осталась там, где всегда была – «у моря, где лазурная пена, где встречается редко городской экипаж», там, где «над розовым морем вставала луна», там, где «очи синие, бездонные цветут на дальнем берегу, там где море шумит, как мертвая, покинутая своим обитателем ракушка, где под плеск волны всем белым и пенным, вечным, как соль, снится придуманный большой мир, обитаемый смертными нами» [1, с. 101].

Татьяна Толстая смотрит на художественные миры А. Блока, В. Брюсова, К. Бальмонта глазами писателя-постмодерниста. Об этом говорит тот факт, что название рассказа «Лилит», а не «Ева», носит имя первого варианта женщины, неудачного, переделанного впоследствии, Богом на Еву. По Толстой, не столько в женственной хрупкости суть женщины, сколько в ее духовной стойкости.

В эссе «Ряженые» (1998) происходит актуализация интертекстов революционной эпохи: цитат из поэзии Владимира Маяковского, популярных народных песен советского времени, политических лозунгов. Цель интертекстуальных включений – утвердить авторскую идею о тотальной лжи, которая процветает вокруг в «эпоху перестройки».

Голландские документалисты на Красной площади берут интервью, чтобы составить представление о переменах в России. С пер-

вых строк в тексте эссе проявляется на всех уровнях Ложь: «наварали, что в Москве +3»; «детская шапка из зайца, который, боюсь, при жизни был котом»; шапка автора представляет собой «ложно-тибетское сооружение», это «овца под лису», голландские журналисты купили себе ушанки из «синтетического барана».

Ложью оказываются и восстановленные архитектурные ценности столицы: «На свежестроенных Воскресенских воротах вспыхивали золотые орлы-новоделы и прожигали глаза сквозь линзы слез» [1, с. 77]. Автор видит также «свеженькую Иверскую часовню, похожую на пятигорский киоск над лечебным источником. Не Москва, а Минводы, толкучка, вселенская барахолка» [1, с. 77]. А под Красной площадью таятся «торговые залы, лабиринты, бутики, запчасти к Ильичу...» [1, с. 77].

Ложь творят и голландские документалисты, назвавшие себя коммунистами, чтобы взять интервью у русских коммунистов-ампиловцев: «Нам с Робом сунули в руки крепкие древки, и, окутанные алым кумачом, в позе рабочего и колхозницы, мы символически попрали гидру капитализма» [1, с. 78]. Ложь проповедуют ампиловцы, которые хотят учредить «народное телевидение – чтоб без рейтингов» [1, с. 79]. Символично, что одна из частей эссе «Ряженные» названа «Интерлюдия» (обобщение всех людских пороков, свойственных всем людям) [1, с. 79], главный из которых ложь.

«Казанский храм возвели недавно на месте общественной уборной» [1, с. 80]. Ложные нищие говорят: «Да мы не местные... Куда ж нам еще?» Куда ж еще идти солдату, когда сожгли родную хату? Я огляделась – пункт обмена валют, дорогой винный магазин... Полы мраморные. Самый центр Москвы, самое доходное место...» [1, с. 82-83]. Ложью проникнуты лица матерей: «Обе матери, переведя выражения лиц из скорбного режима в постный, махнули руками» у маленького нищего «веселое лживое личико» [1, с. 83].

Название частей эссе «Ряженные» тоже интертекстуальны, например, название главы «Виновата ли я», – из народной песни. Заголовок главы «Я себя под Лениным чищу» представляет собой интертекст поэмы В.И. Маяковского и используется Т. Толстой в прямом смысле: «Пошли под землю, к Ленину. И мы спустились к Ленину» [1, с. 84]. Тем самым достигается эффект иронического описания. Далее в тексте сталкиваются интертексты библии и политические лозунги, так конкурент мальчика Вани пел «с иериханскими мощностями в голосе». Эта цитата из библии несет в себе горькую авторскую иронию: не могут люди использовать свои таланты «во славу Божию».

В эссе «Ряженные» действуют ложные Ленины: «Лениных, собственно, было двое: один покрупнее, плакатно-красивый, другой – мелкий, щуплый, с отработанным прищуром» [1, с. 84]. Есть там и «Горбачев, больше похожий на Берию. Торговка дипломов о высшем образовании»

сеет ту же беспринципную ложь. «Я подошла ко второму Ильичу, прищуренному». Лицо у ложного Ленина «омерзительно значительное», – пишет Т. Толстая [1, с. 86]. Т. Толстая иронизирует: «... мой разговор с вождем мирового пролетариата, пусть фальшивым насквозь, но ведь должна же я была поговорить с кем-то за этот день, пусть ряженым, но человеком, а мне в этом Ленине почудилось человеческое начало, Бог знает почему» [1, с. 87]. Знаменательно, что маска Ленина приросла к персонажу-двойнику, герой так вошел в роль, что хочет управлять всем миром: «Я уже могу... Я готов... Пусть только позовут...» [1, с. 88].

«Милый удачливый жулик» не «в ответе за ложь, воровство и хаос, за нищету, за беженцев, за гражданскую войну, и за террор тридцатых годов, и за миллионы бессмысленно убитых» [1, с. 89]. Автор эссе делает горький вывод: «Главный ушел от ответа, а этот, случайно похожий, фиглярствует и скоморошествует, вызывая смех и шутки, опошляя море крови, которое никогда не просохнет...». История, начавшись как трагедия, в который раз повторяется как фарс, и спросить за это не с кого», – таков вывод автора эссе [1, с. 89].

Звучащая на площади советская песня: «На красной площади всего круглей земля» входит в финальный раздел эссе [1, с. 90], становясь интертекстуальным знаком эпохи лжи. «Площадь была безвидна и пуста» [1, с. 90] – библейский интертекст подтверждает авторскую интенцию. Т. Толстая подчеркивает: «В запертой по случаю понедельника могиле лежал кормилец Анатолия Ивановича, человек, при жизни тоже всю выдававший себя за другого: звал себя, например, Николаем, носил парик, жил по поддельным документам, придумывал себе фамилии, – скажем «Тулин», да и других фамилий у него было множество» [1, с. 91]. Вождь мирового пролетариата предстает как «генеральный ряженный».

В конце произведения Красная площадь оказывается не красной, а «белой, метель сыпалась с крыш». А когда голландцы снимают «поземку, метущую и метущую по черным молчаливым камням» [1, с. 91], то площадь делается вдруг черной, каменной: ложь уничтожила красоту древней культуры.

Таким образом, интертексты успешно используются в лирических эссе Татьяны Толстой в качестве культурных кодов, адекватно выражающих авторскую интенцию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толстая Т.Н. День: Личное / Татьяна Толстая. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – С. 21.
2. Блок А.А. Собр. сочинений. Т. 4. / Александр Блок. – М. – Л., 1946. – С. 66.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена аналізу актуалізації інтертактем як особливих культурних кодів у ліричних есе Т. Толстої. Інтертекстуальність розглядається як ефективний художній прийом, що адекватно виражає авторську інтенцію.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of foregrounded intertextemes as specific cultural codes functioning in T. Tolstaya's lyrical essays. Intertextuality is viewed as an effective artistic device adequately expressing the author's intention.

*Л.І. Морозова
(Горлівка)*

УДК 82.0

**ДО ПИТАННЯ ПРО ШЛЯХИ ЗАСВОЄННЯ
ЕПІСТОЛЯРНОЇ ФОРМИ ХУДОЖНЬОЮ ЛІТЕРАТУРОЮ
(НА МАТЕРІАЛІ АНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ)**

Одним з найцікавіших літературних феноменів є епістолярна література, до якої відносять художні твори, при написанні яких використовується форма листа, узагальнена законами художньої умовності [4, с. 242]. Проте наявні у цій сфері історико-літературні розвідки [1-3, 6-10] залишають поза увагою саме поняття “епістолярна форма” (далі у тексті – ЕФ), нез’ясованою є специфіка її функціонування у художніх творах і т.ін. Ми вбачаємо можливість розв’язання даного кола проблем у вивченні шляхів засвоєння ЕФ художньою літературою, оскільки це дасть змогу систематизувати й узагальнити наявні у цій сфері спостереження, що і є метою даної статті. Відомо, що становлення і розвиток епістолярної літератури відбулися у добу античності, тому матеріалом дослідження стали тогочасні художні твори, при написанні яких була використана ЕФ.

Як відомо, в античні часи соціальнозначуща потреба у фахівцях з написання листів зумовила введення до складу обов’язкових навчальних дисциплін риторських шкіл спеціального фаху, присвяченого епістолярному стилю, в рамках якого передбачалося написання листів від імені вигаданого адресата на вигадану тему. По суті, це стало першим кроком на шляху відходу від реальності до умовного світу, створеного

автором вигаданого листа, тобто, мався на увазі „змодельований світ”, подібний вигаданому світу художнього твору. Через неусвідомлення цієї якісної зміни до епістолярного стилю античних риторів висувалися вимоги, подібні вимогам до художнього стилю, хоча і припускалася певна довільність у виборі засобів виразності для створення ефекту невимушеності викладення. Оскільки традиціоналістична монологічна культура замість поняття „жанру” оперувала поняттям „жанровий стиль” [5, с. 87], то стильові відмінності між листом як побутовим явищем і спорідненою з ним ЕФ довгий час вважалися їх диференціальними ознаками.

На наступному етапі спостерігався синтез ЕФ з творами інших жанрів – історичні оповіді, діалоги, хрії, апофтегми, які були написані раніше [7, с. 196], що було спричинено „наслідуванням” як естетичним принципом традиціоналістичної монологічної культури, а також прагненням античних авторів зруйнувати усталений жанровий стереотип у бік наближення до потреб тогочасного читача, який напевне втомився слухати довгі філософські діалоги або проповіді, слідкуючи за складним розвитком думки. Більш привабливим для нього були оповіді про життя давніх героїв, більш зрозумілими – розповіді про життя сучасників, отож перед античними авторами постала необхідність віднайти нові форми пропаганди їх морально-етичних і філософських поглядів. Найбільш придатним для цього виявився „фіктивний лист” з його можливістю відтворити узагальнений образ людини, що відповідало принципу етопеї – на той час типово риторичному способу створення характеру. При цьому античні ритори спиралися на граматика Деметрія (І ст. н.е.), який з цього приводу зазначив: „как и диалог, письмо должно содержать характерное в наибольшей мере; ведь в письме каждый человек создает изображение собственной души. И хотя из всякой другой речи можно узнать характер пишущего, но не так как из письма” [10, с. 162].

Проте „фіктивний лист”, подієвість якого була суттєво обмежена хронологічно і локально (припускався показ одного епізоду з життя героя), мав невеликі потенції багатостороннього показу характеру героя, тому античні автори вдалися до тематичної циклізації „фіктивних листів” шляхом показу послідовного розвитку у вигляді мандрівки героя (Листи Фемістокла, збірка листів Есхіла) або у формі листування декількох осіб між собою (Сиракузьський цикл з Сократівської збірки, Листи кініків). Крім того, використання ЕФ для передачі широковідомого історичного і біографічного матеріалу мало значення і як своєрідний експеримент у плані можливостей композиційної побудови і стилістики художнього твору, завдяки якому вдалося намітити систему композиційних прийомів для створення більшої напруженості і драматизму перебігу подій, розробити особливий тип „ідеологічного конфлікту”, який веде до моральної перемоги героя та окреслити два різновиди сюжетної побудови: перший має витоки в історіографії і базується на детальній розробці драматичних епізодів,

які поєднанні загальним перебігом подій (Листи Фемістокла); другий має у своїй основі мотив „наверенення” і бере початок від філософських діалогів й апофтегм (Листи кініків). Надалі, у пізньогрецький період, перший з них трансформувався у пригодницький роман, тоді як другий закладив підвалини для візантійської агіографії [7, с. 225].

Специфічною рисою цього етапу освоєння ЕФ є суспільна значущість головного персонажу: найчастіше автор свідомо обирав філософа, героя–мудреця, образ якого розкривався у „листах” і „спогадах” його учнів і в його власних листах і нотатках, де наводилися хрїї й апофтегми [7, с. 197]. Крім уславлення життя реальної особистості, такий відбір мав на меті пропаганду його філософських поглядів, що відобразилося в обов'язковому розгляді типово кінічної теми автаркїї, а також у наявності характерного сюжетного ходу: той, хто мав владу, пропонує своє заступництво філософу, проте останній відмовляється [7, с. 197]. На даному етапі етопеям, при написанні яких використовувалася ЕФ (Листи Фемістокла, Листи Есхіна), притаманний показ незмінності і пасивності характеру головного героя через прагнення відтворити завершений характер, відомий читачу з інших джерел. Існуючий в історичних творах схематизм зображення суспільно значущих осіб, дидактичність філософських трактатів долаються саме завдяки використанню ЕФ, яка припускає, хоча й обмежено, введення вигаданих епізодів й осіб, що дозволяє драматизувати оповідь за рахунок зіткнення різних точок зору, психологічно мотивувати вчинки головного героя і побудувати єдину лінію його поведінки. Наявна порівняно невелика кількість побутових подробиць зумовлювала композицію, оскільки виступала експозицією або засобом зв'язку з попереднім „листом”, що сприяло створенню цілісного як характерної ознаки художнього твору.

Софістична риторика врахувала досвід своїх попередників у плані можливостей ЕФ в етопеї, проте акцентувала увагу на питаннях практичної моралі [7, с. 205], тому, наприклад, у Сократівській збірці показ подій з життя головного героя базується на зображенні деталей побуту і на відтворенні міжособистісних стосунків, а фактичні подробиці життя супроводжуються вказівкою на певну емоційну реакцію з боку персонажів [7, с. 211]. Л. Фрейберг співвідносить це з аналогічними зображеннями картин побуту й емоцій їх персонажів, наявних у літературі сократичних діалогів [10, с. 162], проте, на наш погляд, це є результатом врахування з боку риторів-софістів єдиного інформаційного джерела, якому вони прагнули уподібнити вигаданий ними образ. Попри це надалі дана тенденція набула особливої ваги, практично показавши можливості ЕФ для відтворення внутрішнього світу людини, що наблизило її ще на один крок до художньої літератури.

Вищеперераховані досягнення засвоєння ЕФ тогочасною літературою знайшли своє відображення у пізній грецькій прозі, в якій точне

слідкування сюжету зразку за умови припустимої різниці в емоційному забарвленні суб“єктивно обраних місць змінилося на творче осмислення використаних джерел і суворий відбір епізодів для досягнення максимального художнього ефекту [10, с. 169]. Отож, мова йде про типове для того часу розуміння „mimesis“, що дає підстави говорити про приналежність творів подібного характеру до художньої літератури.

Найвідоміші твори античної епістолярної літератури – це “Листи Хіона з Гераклеї”, “Листи Алкіфрона до Еліана”, “Листи Філострата” та “Листи Аристенета”

„Листи Хіона з Гераклеї” (I ст. н.е.) вважається єдиним відомим античним „романом у листах”, якому притаманні струнка сюжетна побудова з зав’язкою, розвитком дії, що супроводжується відступами, перипетією й епілогом [10, с. 165]. Вони вміщують 17 об’єднаних єдиним сюжетом стилізованих листів маловідомого учня Платона, при цьому автор твору мав на меті створити образ ідеального філософа, людину високої моралі, адже Платон як носій глибоких знань вміло використовував їх у суспільному житті [10, с. 164]. Образ Хіона, формального адресанта листів, представлений у динаміці (перші з його „листів” подані як написані недосвідченим юнаком, а останні – зрілою людиною, яка пізнала філософію і готова використати її задля порятунку Батьківщини) і в той же час багатосторонньо, у стосунках з різними людьми. Так, 14 листів адресовані батьку Хіона Матрісу, 9-й лист написаний до друга Біона, передостанній є копією з листа до Клеарха, останній є листом-прощанням з Платоном, поява якого важлива з точки зору завершеності оповіді [10, с. 164-165]. Динамізм і багатосторонність образу головного героя, як і розширення хронологічних рамок оповіді до п’яти років є наслідками показу характеру у процесі становлення, що принципово відрізняє „Листи Хіона” від Листів Фемістокла або Сократівського циклу, де характер представлений як статичний, завершений.

Нерозмежованість жанрової системи античності дається взнаки у стилізації „листів” згідно виділених граматиком Деметрієм типів. Так 1-й з них оформлюється як втішальний, 2-й і 8-й як лист-рекомендація, 3-5-й, 10-й, 13-й як оповідальні, 6-й як лист-подяка, 7-й як лист-заперечення, 9-й як дружній, 11-й як лист-пояснення, 14-й як лист-повчання, 15-й як лист на захист [10, с. 170].

Отже, автор „Листів Хіона з Гераклеї”, спираючись на історичні і філософські джерела створив оригінальний художній твір, використавши потенції ЕФ для створення певного художнього образу.

“Листи Алкіфрона до Еліана” (III ст. н.е.) відтворюють картини життя різних соціальних верств IV ст. н.е. Порядок їх розташування не зумовлений тематично, проте серед них можна виділити 4 групи листів: 22 листи рибалок; 39 листів селян; 19 листів гетер; 42 листи параситів [10, с. 171]. Про їх приналежність до художньої літератури свідчить те, що

вони містять завершену розповідь про певну подію, тобто у них наявна епічна фабула. В той же час серед листів параситів є такі, в яких яскраво передані почуття і переживання їх героїв на фоні окремих моментів з їх життя, що є результатом впливу ліричної фабули, зумовленої використанням ЕФ. Очевидно, що автор даного твору циклізував деякі стилізовані листи, щоб утворити тематичні лінії, наприклад, листи рибалок торкаються таких тем, як труд рибалок, життя і смерть, багатство і бідність, кохання, море і земля як засоби існування [10, с. 174]. Прагнення змістовної єдності наявне й у трьох з тридцяти дев'яти наявних пар листів селян. Так, формальними адресантами 6-го і 7-го листів є чоловік і жінка, 24-го і 25-го – господар та його служниця; 15-й лист є запрошенням у гості, а 16-й відповідь на нього [10, с. 178]. Аналогічна тенденція спостерігається й у листах гетер, 8-ий та 9-ий з яких утворюють тематично зв'язану пару, а 2-й, 6-й, 7-й і 18-й написані від імені однієї особи, що розширює можливості розкриття характеру дійових осіб [10, с. 183].

Алкїфрон надав дійовим особам значущі імена, що разом з умовністю ЕФ трансформувало звертання як першоелемент листа у заголовок, наприклад „Той, хто любить штиль, горбатуму”, „Той, хто живе на кораблі, стерновому”, „Добрий мисливець любителю ловів” тощо [10; с. 173]. Домінуючою стильовою рисою даного твору є риторичність, яка виявляє себе у пишномовній вступній частині „листа” та в його сентенційному завершенні, а також в активному використанні прислів'їв широкого тематичного спектру (міфологія, історія, світ тварин і неживої природи взагалі, суспільне життя людини) [10; с. 184].

Отож, листи Алкїфрона можна вважати практичним втіленням можливостей ЕФ для написання невеликого за обсягом художнього твору, в якому відтворена лише одна подія з життя героя і передані його думки і почуття протягом відносно невеликого проміжку часу.

“Листи Філострата” виникли внаслідок взаємодії ЕФ з олександрійською любовною елегією. Умовність ЕФ спричинила те, що у більшості з 73-ох послань ім'я формального адресанта не названо, відсутнє й обов'язкове для античного листа звертання „такий-то (пише або звертається) до такого-то”. Проте 18-ти листам тексту передую примітка – ім'я формального адресанта, яке органічно входить до складу листа і замінює традиційне звертання. Хоча домінування ліричної фабули практично виключає циклічність, листи Філострата характеризуються певною тематичною єдністю: оспівують жіночу красу, кохання, привабливість юнаків, чотири з них (67-68-й, 71-й, 73-й) торкаються стилістичних питань. Автор твору розкриває свою особистість у роздумах, у розширених, інколи до половини тексту, екскурсах у міфологію, які все ж не втрачають своєї привабливості для читача [10; с. 186]. Таким чином, найціннішим досягненням Філострата для літератури став його досвід освоєння ЕФ у ліричних жанрах.

“Листи Аристенета” (V ст. н.е.) є свідченням подальшого нівелювання ЕФ на користь утворення нового жанру – новели, оскільки попри формально наявне традиційне епістолярне звертання до кожного з двадцяти восьми епізодів I книги і двадцяти трьох епізодів II книги сюжетно мотивованим є її використання у 17-19-му, 21-му листах I книги і 6-му, 9-му, 13-му і 16-му листах II книги [10; с. 188-189]. В інших випадках ЕФ стала даниною традиції етопеї або була зумовлена необхідністю проникнення у внутрішній світ героя та його психологічної характеристики, що спричинило певну монологізацію оповіді, неприпустиму для античного листа. Попри „наслідування” як провідний естетичний принцип того часу, Аристенет все ж знайшов особливий спосіб мотивації використання ЕФ: за традиційним епістолярним звертанням слідував розгорнутий заголовок, що мало вказати на цілісність даного епізоду у ряду інших і надавало йому статус самостійного твору.

Подібно до аналогічних античних творів автор „Любовних листів” об’єднав усі стилізовані листи єдиною темою – кохання, використав значущі імена кореспондентів та інших дійових осіб твору, як наприклад, Аристенет, Філокалос, Філоплатан тощо і впорядкував сюжети і мотиви таким чином, щоб передати атмосферу й оточення давніх греків, запозичуючи сюжети і мотиви у Каллімаха, Лукіана, Менандра. Стилістично він наблизив свій текст до текстів Гомера, Гесіода, Сапфо, Платона, Алкіфрона завдяки згадкам про давні грецькі свята, звичаї і міфи. Слід зазначити, що Аристенет уклав стилізовані листи майже повністю з цитат з античних авторів, посилаючись на першоджерело, а інколи не вказуючи його, але попри епігонство він створив особливий ритм і специфічний стиль оповіді, майстерно об’єднавши фрази, взяті з різних джерел, змінивши при цьому одне-два слова (найчастіше – форму дієслова) або ж додавши зв’язки фрази, в яких міститься авторська ремарка, що засвідчують стилізовані листи №№10-13, 15, 17-19, 22, 26, 28 книги I та №№1, 12, 18-19 книги II. При цьому йому вдалося поєднати риторичну майстерність з мистецтвом передачі психологічного портрету, як наприклад у монологах дійові особи, де відтворені плач, жалоба, радість у стилізованих листах №№12, 14, 16-19, 23-26, 28 книги I або №№1-3, 5 книги II [7; с. 196 – 198].

Таким чином, попри яскраво виражене наслідування іншим зразкам античної літератури Аристенет створив оригінальний твір, цілісний у своєму стилі й ідейній спрямованості.

Вищевикладений матеріал свідчить про те, що естетичне засвоєння листа як побутового явища започаткували риторські школи, в яких практикувалося написання листа від імені вигаданого адресата на вигадану тему. Наступним кроком на цьому шляху став “фіктивний лист”, подієвість якого була обмежена хронологічно і локально через притаманний йому показ одного епізоду з життя героя. Античні автори по-

долали цей недолік, використавши тематичну циклізацію “фіктивних листів” для показу послідовного розвитку подій у вигляді мандрівки героя або у формі листування декількох персонажів між собою. Проте свідомо обрана античними письменниками суспільна значущість зображуваного головного героя змушувала їх показувати його завершений характер статично як такий, що відомий читачу з інших джерел. Тому у пізній грецькій прозі точне слідування сюжету зразку змінилося на творче осмислення відомих джерел і суворий відбір епізодів для досягнення максимального художнього ефекту, що дає підстави говорити про приналежність подібних творів до художньої літератури. Однак схематизм у зображенні героя, хронологічна і локальна обмеженість зображуваних подій, пишномовність і дидактизм змусили античних авторів відмовитися від циклізації “фіктивних листів”, наслідком чого стали нівелювання ЕФ і монологізація оповіді, що разом з трансформацією звертання у заголовок за умови збереження значущості основної частини сприяли становленню новели, провідного літературного жанру доби Відродження.

Перспективу подальшого дослідження ми вбачаємо у вивченні особливостей функціонування ЕФ у наступні культурно-історичні епохи, що сприятиме з'ясуванню жанрової специфіки творів, при написанні яких використовувалася ЕФ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердичевська Л.А. Бог не помер, однак треба вбити його (“Лист до батька” Ф. Кафки) // Наукові записки КМА. Теорія та історія культури. Т.18. – К., 2000. – С. 80-84.
2. Виноградова Е.М. Закономерности и аномалии эпистолярного повествования в художественном произведении // Русский язык в школе. – 1991. – №6. – С. 53-58.
3. Елина Е.Г. Эпистолярные формы в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина. – Саратов: Саратовский ун-т, 1981. – 90 с.
4. Гром“як Р.Т., Ковальов Ю.І. та ін. Літературознавчий словник-довідник (Нота бене). – К.: Академия, 1997.
5. Малкова М.В. Категория жанра в современном эстетико-культурологическом значении // Категории и проблемы культурологи. Сб. трудов. Вып. 156. – М.: РАА им. Гнесиных, 2000. – С. 62-99.
6. Миллер Т.А. Античные теории эпистолярного стиля // Античная эпистолография – М.: Наука, 1967. – С. 5-25.
7. Миллер Т.А. Псевдоисторическая эпистолография // Античная эпистолография – М.: Наука, 1967. – С. 192-225.
8. Петровский Ф.А. Письма в римской комедии // Античная эпистолография – М.: Наука, 1967. – С. 153-161.

9. Попова Т.В. Византийская эпистолография // Византийская литература.- М.: Наука, 1974. – С. 181-230.
10. Фрейберг Л.А. Фиктивное письмо в поздней греческой прозе // Античная эпистолография – М.: Наука, 1967. – С. 162-191.

АННОТАЦИЯ

Автор данной статьи рассматривает пути освоения письма как явления повседневности в античной литературе для выявления особенностей его функционирования в литературно-художественной сфере в процессе становления эпистолярной формы. Анализируя произведения античной эпистолярной литературы, он рассматривает влияние эпистолярной формы на их композицию и стилистику.

SUMMARY

The author of the article considers mastering epistolary skills as a common occurrence in classical literature with the aim of revealing the peculiarities of its functioning in belles-letters in the act of the epistolary form being developed. Special regard is given to the influence of the epistolary form on the composition and stylistic features of ancient epistolary works.

*Я.О. Ноткина
(Горловка)*

УДК 82. 09

АВТОРСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ «ПУШКИНСКИЙ ДОМ» А. БИТОВА

Литература о романе А. Битова «Пушкинский Дом» поистине необъятна. Это связано и, безусловно, с собственными достоинствами главного романа одного из крупнейших русских писателей двадцатого века, и с все возрастающим теоретическим интересом к такому значимому явлению литературы последних десятилетий, как постмодернизм.

Проблема, заявленная в заглавии настоящей статьи, как ни странно, практически не обсуждается на сотнях страниц исследований, посвященных роману. Центральными, узловыми понятиями, которые подвергаются детальнейшему анализу, являются, как правило, «автор», «герой», «персонаж» и т.п. Конечно, это обстоятельство нельзя объяснить теоретической, философской «близорукостью» исследователей. Дело,

видимо, в том, что сам роман – и в целом постмодернистская литература – как бы изначально сориентированы на обсуждение, осмысление трагического – в избранной ею, литературой, – факта расслоения, размывания, упразднения тех ценностных центров, с упрочением, актуализацией которых связывается – связывалось! – представление о человеческой личности как непрозрачном ядре, истоке собственно человеческих же проявлений. Характерно, например, что в главе большого исследования природы постмодернизма на русской почве М. Липовецкого, посвященной «Пушкинскому Дому» ни разу не употреблено само слово «личность», не говоря уже о каких бы то ни было рассуждениях на эту тему. В небольшом эссе, написанном по поводу книги М. Липовецкого, новосибирский ученый В. Мароши пишет: «С точки зрения эманации внеаходимости (Бог – Автор – рассказчик – повествователь – герой) роман о романе А. Битова представляет собой вторжение хаоса и мутной материи в прозрачную сферу смысла. Последний именно в силу своей изначальной однородности требует неукоснительного соблюдения границ, дистанции, постепенности опрозрачивания. В самом деле, происходит «разгром музея», то есть переступание-преступление той заветной и почитаемой черты, которая отделяет в музее объект от созерцающего его субъекта. Подумать только, Автор, повествователь и герой сливаются в некий запутанный клубок, где остается только произнести «чур меня, деконструкция!» [4, с. 34].

В самом деле, тотальное взаимопревращение традиционных фигурантов любого теоретического исследования превращает само это исследование в некий постмодернистский текст: «Книга «Русский Постмодернизм» соткана из сотен книг и наверняка послужит основанием для последующих» [4, с.34].

В настоящей статье мы ставим перед собой следующую цель: ответить на уже обозначенный выше вопрос – почему до боли привычный концепт «личность» фактически элиминируется из теоретико-литературных исследований, трактующих о романе А. Битова «Пушкинский Дом»? Как нам кажется, это, собственно говоря, отрицательное наблюдение поможет понять нечто существенное как в самом романе, так и в сложившемся к нему отношении.

Вот характерное, в этой связи, замечание тамбовской исследовательницы В.В. Карповой (речь идет о деде главного героя, Левы Одоевцева): «Образ Модеста Одоевцева непосредственно связан с проблемой «симулякра» культуры, и эту связь можно охарактеризовать как противостояние. В его образе воплощается та грань авторского сознания, которая творческой активностью противостоит симулятивной подмене жизни, реализованной в образах Левы и особенно Митишатьева, В эпоху тотального «омассовления» Модест Платонович сохраняет черты неповторимой личности, духовной индивидуальности. **Его фигура настолько значима для**

автора-романиста, что он не решается обрисовать его как живую личность. Автору важно показать Модеста Платоновича как знак, за которым стоит вся классическая и модернистская культура в ее критическом противостоянии реальной современности. М.П. Одовцев противопоставлен в романе другому концепту, за которым не стоит уже ничего, «симулякру» Митишащеву» [2, с. 10. – Выделено нами – Я.Н.].

Итак, противостояние «симулякру», находит исследовательница, настолько значимо для автора – какую бы его ипостась не иметь в виду – что связать это противостояние с живой личностью не представляется возможным. (Симулякр – вообще ключевое понятие во всех практически работах о романе).

С понятием личность связан еще один образ в романе «Пушкинский Дом». Это – дядя Диккенс. С его образом связывает ностальгический пафос и М. Липовецкий. Он тоже видит в нем некий положительный полюс, так сказать, повествования, и абсолютно близкий, и столь же недостижимый для героя, Левы. Иллюстрируя мысль о «внутренней свободе» д. Диккенс, о его готовности к неполному пониманию как качественно иному, недоступному тому же Леве типу участия в реальности, ученый цитирует роман: «Когда он надевал рубашку, то он как бы понимал рубашку, появлялся галстук – это было то, как он понимал галстук» [1, с. 33-34].

Это, в самом деле, весьма показательная оценка. Совершение самого обыкновенного действия, ежедневно практикуемого, легко воспроизводимого трактуется повествователем (опять-таки, не важно какой его «личиною», «маской») как некий живой акт, акт свободного участия в мире, участия в мире без посредников.

А ведь именно обилие посредников размывает, диссипирует, так сказать, реальность в «глазах» других героев романа. В. Карпова так описывает эту особенность постмодернистской прозы: «Автор, расщепляющийся в тексте на множество масок, создает эксплицитную персонажную систему авторских масок, от выявления сути которых зависит разрешение всех поднимаемых в произведении проблем. Критика позиции Автора-Бога не позволяет А. Битову вести монологическое повествование, кроме того, он отказывается и от субъективности единственного повествователя. Для того, чтобы представить более точную художественную картину, писатель вводит многообразные авторские маски, которые в качестве субъектов сознания, реализующих изучение действительности в тексте, объединяясь, дают максимально объективную оценку бытия. Только такой «полифонический» подход к действительности, по мнению автора, может претендовать на истинность полученного результата» [2, с. 12].

Не станем оспаривать точность, на которую претендует исследовательница в раскрытии авторского замысла. Констатируем лишь тот факт, что многообразие «авторских масок» вряд ли может способствовать созданию «более точной художественной картины».

Іменно «масочність», не преднамеренная, а, по одной из мыслей автора романа, совершенно неизбежная, неисчерпаемая, затягивает в водоворот «симуляции». Автор-повествователь-герой всегда «готов» к тому, чтобы обнаружить самого себя в качестве исполнителя чьей-то роли, в качестве умножающего, повторяющего уже ставшее, бывшее, и, на этом только основании, не должное, ложное, не годящееся – как минимум. Это относится даже к творческой истории романа, один из эпизодов которой рассказал сам А. Битов: «Плохо ли это, хорошо ли было, но «Пушкинского Дома» не было бы, прочти я Набокова раньше, а что бы было вместо – ума не приложу. К моменту, когда я раскрыл «Дар», роман у меня был окончательно дописан до 337-й страницы (т.е. до конца сюжетной части), а остальное, до конца – в клочках и набросках. Я прочитал подряд «Дар» и «Приглашение на казнь» я – заткнулся, и еще прошло полгода, прежде чем я оправился, не скажу от впечатления, – от удара, и приступил к отделке финала. С этого момента я уже не вправе отрицать не только воздушное влияние, но и прямое, хотя и стремился попасть в колею написанного до обезоружившего меня чтения. Всякую фразу, которая сворачивала к Набокову, я старательно изгонял, кроме двух, которые я оставил специально для упреков, потому что они были уже написаны на тех забежавших вперед клочках» [1, с. 397-398].

Как нам кажется, ключевым психологическим моментом, внимание к которому может кое-что пояснить в «изгнании» личности из мира постмодернизма, является страх повторения как такового, вне зависимости от его конкретного наполнения. Герои постмодернистов не в состоянии, как дядя Диккенс, «понять галстук» только и именно потому, что они уже повязывали его вчера и будут – обязательно – повязывать его завтра. Любое повторение мнится такому герою – и писателю! – как подрывающее, делегитимирующее личное участие в мире.

Тоска и страх перед повторением – глубинный лейтмотив присутствия постмодерниста в мире. М. Липовецкий, как образец такой оценки, приводит слова из эссе о романе «Пушкинский Дом» Ю. Карабчиевского: «В опубликованных уже после смерти Карабчиевского фрагментах этого эссе звучит весьма резкая оценка финала романа Битова: «Разыгрывается какая-то оргия саморазрушения <...> Как будто какая-то внешняя сила заставляет его <Битова> писать не что-нибудь, а именно роман: и именно в соответствие с тем, как она, эта внешняя сила, представляет себе слово «роман». Или Будто играет какая-то волшебная гармошка, и мы пляшем и пляшем бесконечного гопака, а на лицах у нас – тоска и усталость...» [3, с. 137].

Это, на наш взгляд – если не обращать внимания на негативную эмоциональную окраску – блестящая характеристика спланированного автором «Пушкинского Дома» постмодернистского эффекта [3, с. 137].

Итак, по Липовецкому – «спланированный автором эффект» заключается во внушении тоски повторения, тоски и усталости перед некой

«внешней силой». Обращаясь – по его собственному мнению – к теоретическому опыту М.М. Бахтина, М. Липовецкий развивает эту мысль в следующем направлении: «Подрывая вненаходимость и отстаивая «субъективность, частность решения», отстраняясь от «божественной», демиургической точки зрения Толстого и оглядываясь на Достоевского, который сам никогда не скрывает своей «подселенности» к героям: он их стесняет, они не забывают, что он их может видеть, что он – их зритель – всем этим Битов добивается вполне определенного художественного эффекта: насколько возможно тесно сближает ценностные контексты безличного Автора и не скрывающего своей субъективности Романиста. Причем создается иллюзия, что контекст Романиста как бы поглощает контекст Автора с его вненаходимостью» [3, с. 147].

Теперь мы можем сжато описать суть проблемы, как она нам представляется и с сугубо психологической, и с теоретической точек зрения.

Приведенная цитата из книги М. Липовецкого обнажает, как нам кажется, фундаментальную неточность мышления, приводящую и к «потере личности» в самом постмодернистском повествовании («дискурсе»), и в его научном восприятии.

Понятие «вненаходимости», введенное в философский оборот М.М. Бахтиным, указывает на востребованность творческого усилия, обеспечивающего как эстетическую вмняемость человека, так и его этическое «неалиби» в бытии, иначе говоря, его личное участие в бытии. Это усилие подразумевает не «внутреннюю свободу» – это словосочетание, при всей его кажущейся необязательности, вводит в рассуждение опять-таки фундаментальную неточность, но свободу пушкинскую, «тайную».

Своеобразный «след» такого усилия мы – герой, автор, ученый – угадываем в повязывании-понимании галстука дядей Диккенсом. «Знак» личности, который В. Карпова видит в деде Одоевцеве, совпадает с образом и дяди Диккенса.

Акт такого усилия не вписывается – по определению! – ни в какой «контекст» и вовсе не равнозначен, как это, по-видимому, представляется М. Липовецкому, «всесилию», «Всезнанию» и прочим атрибутам автора. Разоблачение любой реальности как симулякра – следствие тяготы повторов, а самое эта тягота – следствие тяготения к фактически предполагаемому укоренению вне мира с позиции изнутри него. Там, мнится постмодерну, личность обретает желанную свободу.

Но дело в том, что и внутри мира такое поведение (значимо, но тайно вненаходимое!) находит форму. И эта форма – ритуал. (Еще одно слово, наряду с «обрядом», третируемое в ученых текстах за очевидные коннотации с «симулякрами» и проч.)

Ритуал – то же «понимающее» повязывание галстука – это, с одной стороны, угнетающий повтор, но, с другой – лично-тайное участие в мире, практика тайной, не опознаваемой внеаходимости.

Ритуал проявляється в мирі як угнетаюче повторення тільки при тому «умовно», що особиста участь в мирі мниться як ніби маюче власне, унікальне «тіло» – форму.

Страх повтору – це страх перед таємною відповідальністю, котрою не з ким розділити.

Ми передполагаємо, що спеціальне розглядання проблеми ритуалу як форми особисто-участиного в мирі поведінки може скорректировать деякі культурологічні аберації, навязливо дезорієнтуючі літературознавчі дослідження постмодернізму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Битов А. Пушкинский Дом. – М.: Современник, 1989.
2. Карпова В.В. Автор в современной русской постмодернистской литературе (на материале романа А. Битова «Пушкинский Дом»). Специальность 10.01.01 – Русская литература. Автореф. дисс...канд. филол. наук. – Тамбов, 2003.
3. Липовецкий М. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики). – Екатеринбург, 1997.
4. Мароши В.В. Автор как герой в романе А. Битова «Пушкинский Дом» // Дискурс. – 3-4, 1997.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена аналізу одного із самих проблемних “компонентів” роману А.Бітова “Пушкінський Дім”, а саме концепції особистості, яка пов’язана з проблемою симулякра культури. Автор акцентує увагу на тому, що особистість являє собою знак, за яким стоїть ціла культура і культурна спадщина, але який не був притаманний дискурсу постмодернізму. Проблема особистості розглядається на різних рівнях від стилістичного до “геройного”.

SUMMARY

The article is dedicated to one of the most problematic “components” of A.Bitov’s novel “Pushkin House” namely the conception of personality, connected with the problem of simoulyacker of culture. The author pays her attention to the fact that the personality is a sign behind which there is a whole culture and cultural heritage, but that we cannot find in the discourse of postmodernism.

УДК 82.091

**ПОРТРЕТНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЯК ЗАСІБ
КОНСТРУЮВАННЯ САТИРИЧНОГО ОБРАЗУ
У ТВОРАХ В.ТЕККЕРЕЯ ТА І.ФРАНКА**

Ім'я Вільяма Теккерея презентує одну з найяскравіших постатей в історії світової літературної сатири. Вагомість творчого доробку цього англійського письменника визначається не лише естетичною довершеністю безпосередньо його творів, але й тим потужним впливом, який його художні досягнення мали на представників інших національних літератур, у тому числі й європейського Центро-Сходу. Серед письменників цього регіону, в доробку яких, художні надбання видатного британського сатирика знайшли свій творчий розвиток, одне з перших місць належить Іванові Франкові, який добре знав і глибоко шанував його творчість (про це свідчить епістолярій Каменяра). Тут доречно згадати й вислів М. Ткачука, який зазначав, що у своїй творчості Франко „продовжує традиції О. Бальзака, Ч. Дікенса, В. Теккерея, А. Тrolлопа” [4, с. 143].

Цілком зрозуміло, що художній спадок В. Теккерея та І. Франка як постатей, знакових для відповідних національних літератур, не є недослідженим чи мало вивченим. Різні аспекти їхньої творчості розглядалися в десятках і сотнях наукових розвідок, у тому числі й таких ґрунтовних як – відповідно – роботи В. Івашевої, В. Вахрушева, Н. Чечот, Л. Пантучкової, Нортропа Г. Рея та І. Басса, О. Білецького, Г. Вервеса, Р. Гром'яка, Т. Гундорової, І. Денисюка, М. Ільницького, М. Ласло-Куцюк, Д. Наливайка, М. Ткачука, С. Щурата. При цьому, однак, жодного разу сатирична спадщина цих двох видатних представників англійської та української літератур не ставала предметом спеціального аналізу в його компаративістичному аспекті.

У межах даного наукового викладу ми зупинились лише на одній з істотних граней означеної проблеми – з'ясуванні окремих особливостей сатиричного письма обох митців, поставивши собі за мету виявлення типологічних збігів та генетичних контактів при використанні портретної характеристики як засобу конструювання сатиричного образу в романі В.Теккерея „Ярмарок Суети”, що становить вершину сатиричної творчості англійського письменника, та текстах Ів.Франка („Борислав сміється”, „Для домашнього вогнища”, „Основи суспільності”, „Рутенці”, „Слимак” та ін.).

Слід одразу зазначити, що портрет (у тому числі й сатирично забарвлений) є одним з поширених засобів „характеротворення, типізації та

індивідуалізації персонажів” [2, с. 562], в основі якого лежить передача візуальних вражень від предмету художнього зображення. Виходячи із загальновідомого постулату про те, що зовнішній вигляд людини, вираз її обличчя, погляд і т. ін. відбивають особливості внутрішнього, психоемоційного стану людини, письменники зосереджують увагу на міміці конкретного персонажа (тобто, виражальних рухах м'язів обличчя), пантоміміці (тобто, характерних особливостях рухів усього тіла, що мають „виражальне” значення), динаміці його мовлення (особливостях інтонації, темпу, тембру, ритму). Одним з вагомих компонентів портретної характеристики є вбрання людини, оскільки часто саме одяг людини чітко виявляє риси її вдачі, майновий стан, естетичні смаки, професійну діяльність чи рід занять загалом. Досвід світової літератури свідчить, що портрети персонажів можуть різнитися за своїм „обсягом” (тобто бути докладними, *розгорнутими*, чи *фрагментарними*, коротенькими замальовками, де зовнішній вигляд персонажа окреслюється лише кількома виразними штрихами) та *місцем розташування* в художньому тексті (тобто можуть подаватися одразу ж в експозиції, чи при першій появі персонажа, чи розгортатися поступово у відповідності до розвитку сюжету, супроводжуючись „нагнітанням”, „нагромадженням” чи зміною деталей), – це, як неодноразово наголошували дослідники, „залежить від традицій, особливостей літературного напрямку, норм відповідного жанру, індивідуального стилю митця” [2, с. 562].

У сатиричних творах Теккерея та Франка, як свідчать результати наших спостережень, портретні характеристики мають переважно неповний, фрагментарний характер. Вони не виокремлюються графічно (абзац тощо), а вклинюються у суцільний текст твору на різних етапах розвитку сюжету (нерідко навіть у слова автора при прямій мові, як ми побачимо далі), постаючи у вигляді коротких замальовок чи навіть окремих деталей, які дозволяють „у сконцентованому, спресованому вигляді економно і з великою експресивністю” виразити авторську ідею і здатні викликати „широкий спектр асоціацій”, „замінити собою розлогий опис, авторську характеристику, <...> цілий епізод тощо” [2, с. 731].

При цьому сатирично насичена портретна характеристика використовується обома письменниками вибірково – для створення *певних* категорій образів. Передусім це стосується персонажів, що є представниками *вищих верств суспільства* (у відповідності до особливостей соціальної структури Англії та Галичини), а також дійових осіб, які є носіями негативних моральних якостей.

У романі Теккерея саме портретні замальовки (чи окремі яскраві деталі зовнішнього вигляду) героїв забезпечують сатиричне звучання образів представників світу, охопленого епідемією снобізму – від „кривоногого” негра Самбо, кучера Седлі, до найбільших лондонських вельмож – маркиза Стайна чи графа Буллока-молодшого:

„Свічки осявали <...> блискучу лисину лорда Стайна у віночку рудого волосся. Він мав кущуваті брови й неспокійні, налиті кров'ю очі, оточені сіткою зморшок. Нижня щелепа в нього випиналася вперед, а коли він сміявся, з рота хижо витикалися два білі ікла. <...> Його милість був невисокий, широкогрудий і кривоногий” [3, с. 335];

„Якби тоді вже був винайдений флердоранж <...>, то міс Марія <...> сіла б у дорожню карету поруч із старим, лисим, червононосим, хворим на подагру Буллокам-молодшим <...>” [3, с. 110] і т. п.

Сатирична насиченість заакцентованих в описах маркіза Стайна та графа Буллока портретних деталей, пов'язаних із віковими змінами їх зовнішності, підсилюється контрастними описами чи міркуваннями автора, що підкреслюють молодість і вроду жінок, що в даний момент знаходяться поруч із названими героями – юною нареченої графа Буллока міс Марії та „невинної овечки” Бекі, зокрема:

„Вельможний лорд Стайн стояв біля каміна <...>. Полум'я весело палахкотіло і потріскувало за ґратками. На каміні горіло зо два десятки свічок. <...>. Вони чарівно освітлювали постать Ребеки, що сиділа на канапі <...>. Вона була в рожевій сукні, свіжій, мов троянда, її білі, як сніг, руки і плечі поблискували крізь тоненький газовий шарф, який ледь прикривав їх, волосся кучерями спадало навколо шиї, а з-під тугих шелестких згорток шовку визирала ніжна чарівна ніжка в чарівному черевичку і в прозорій шовковій панчосі” [3, с. 336].

Цей образ свіжості, жіночої чарівності й краси, що виникає у палахкотінні свічок, виступає різким контрастом до того уособлення старості й непривабливості, яке у тій самій обстановці являє собою її залицяльник (ми наводили цей опис вище). Особливо підсилюється цей контраст завдяки згадці про „чарівну ніжку” Бекі і „криві ноги” маркіза Стайна.

Взагалі, слід наголосити, що оскільки саме хижка врода Бекі окреслюється Теккереєм лише кількома виразними штрихами (зелені, „чарівливі” очі, руде волосся) є головним „капіталом” „маленької жінки” у наполегливому прагненні буржуазної кар'єри і процвітання, тому у тексті Теккереєвого „Ярмарку” ми не знайдемо жодного негативного штриха у її зовнішності, хоча саме вона є у романі найяскравішим уособленням ідеології снобізму.

У творах І.Франка об'єктом активного застосування сатирично забарвленої портретної характеристики – з огляду на особливості соціоетичної та економічної ситуації в Галичині – стає передусім ціла галерея „хижаків” доби капіталізму, створення якої вважається науковцями безсумнівним новаторством письменника [4, с. 174]. При цьому у текстах Франка – на відміну від роману англійського письменника – сатирично насичена портретна характеристика стає одним з ефективних засобів реалізації опозиції „український (тобто свій) / не-український (тобто чужий)”, на існування якої вказував, зокрема, М.Ткачук. Як свідчать наші спостереження,

найчастіше у категорію „чужий” у Франка потрапляють особи єврейського походження, оскільки на той час саме представники цього етносу зосередили у своїх руках найбільшу частину промислового та економічного потенціалу Галичини і були головними визискувачами і без того зубожілого українського населення. Тому саме образи „чужинців”-євреїв – крупніших та дрібніших власників нафтових ям та їх „вірників”, „касієрів”, „наглядачів”, торговців, шинкарів тощо – стають одним із головних об’єктів викриття у творах І.Франка, у тому числі й шляхом сатирично забарвленої портретної характеристики. Це стосується, зокрема,

Германа Гольдкремера, головного бориславського нафтового магната: „<...> Він (Гаммершляг – І.П.) <...> чимраз глибше <...> упокорював того товстеняного, спокійного <...> багача” [5, т. 15, с. 285];

Іцика Бауха, власника кількох невеликих нафтових ям:

„Ох-ох-ох, <...> – сказав, важко зітхаючи, низький, а грубезний жид, Іцик Баух” [5, т. 15, с. 405],

„Один тільки грубий, червононосий Іцик Баух недовірливо хитав головою” [5, т. 15, с. 407],

„Несподіваний напад так налякав Іцика, що той, як був з <...> глухим виразом лица, так таки в тім положенні і задеревів, а тільки кліпання вибалушених сірих очей давало знати, що се не бездушна брила м’яса і товщу, а якась живина” [Ф/50, т. 15, с. 426];

Гольдкремерового „вірника” Мортка, зовнішність якого є водночас і огидною, і смішною, і „жалюгідною до комізма” [4, с. 181]:

„Се був високий, рудий пейсатий жид з недобрим позором сивих очей і з недобрим виразом на піганистім (веснянкуватім – І.П.) лиці” [5, т. 15, с. 328],

„Герман обернувся. Вірник, маленький, обшарпаний жидок, біг за ним, задиханий, почервонілий, махав руками і головою, немов цілий був на пружинах” [5, т. 14, с. 418],

„Лице Морткове, рябе і погане, прояснилось при кінці якимось злодійським усміхом” [5, т. 15, с. 459];

поліцейського ревізора Гірша з повісті „Для домашнього огнища”:

„- Ах, нічого! Се тільки так. Се у мене часом так буває, – радісно відповів Гірш, а рівночасно, моргаючи з комічно-таємничим видом, давав до пізнання, що ховає в душі якийсь секрет <...>. Та, нараз, прихильюючи своє лице, в тій хвилі подібне до лица грецького сатира, близько до капітанового обличчя і довірливо моргаючи очима, він запитав майже шепотом <...>” [5, т. 19, с.127];

єврейки-шинкарки з оповідання „Муляр”:

„В шинку не було нікого <...>, а за шинквасом дрімала стара товста жидівка” [5, т. 15, с.62].

Опозиція „свій-чужий” виразно вчувається не лише в портретних описах окремих представників галицького єврейства, але й в характері зображенні єврейської громади загалом:

(„По хвилі показалась на улиці мов чорна гоготяча хмара – се був кагал жидівський з рабином всередині” [5, т. 15, с. 260-261] і т. п.).

Особливо чітко ця опозиція у її соціоетнічному аспекті – як протистояння двох ворожих суспільних сил („жидів-капіталістів” та маси ріпників-українців) – проступає у романі „Борислав сміється”:

„Жиди стали, мов теля перед новими воротами” [5, т. 15, с. 453],

„Жидівня крутилася та гомоніла коло кожної хати, лестилася, як ті пси, до кожного господаря, насили тягла до коршмів або й таки в хатах поїла людей, видурюючи по кусникові ґрунту під закопи” [5, т. 15, с. 355] і т. п.

У наведених описах та портретних замальовках сатиричний ефект виникає за рахунок акцентування читацької уваги на кумедних ситуаціях, у яких опиняються герої у комічних чи не зовсім естетичних подобицях їх зовнішнього вигляду, загального враження від їх жестів, рухів, вчинків, переданих за допомогою стилістично знижених іменників, прикметників, негативно забарвлених порівнянь („мов чорна гоготяча хмара”, „мов теля перед новими воротами”, „як ті пси”). При цьому вважаємо необхідним наголосити, що в текстах Франка ми не знайшли жодної сатиричної подобиці, що торкалася б, наприклад, зовнішності Фанні Гаммершляга чи Гольдкремерової дружини Рифки, не зважаючи на те, що вони є членами родин найбільших дрогобицьких багатців. Вочевидь, причина цього полягає у тому, що жива, романтична натура Фанні, яка не сприймала „товариства дрогобицьких „панів емансипованих”, „глухих а зарозумілих жидків” [5, т. 15, с. 439], які виказували „більше ушанування для батькового маєтку, ніж для її прикмет”, імпонувала Франкові; марно він вирізняє її з-поміж інших дрогобицьких дам, як „розцвітаючу півонію” з-поміж „відцвілих будяків”. Щодо Рифки, то її Франко потрактовує лише як ще одну Гольдкремерову жертву, психопатична неадекватність поведінки якої є наслідком „золотої гарячки”, що охопила її чоловіка.

У деяких випадках опозиція українства і єврейства, що зачіпає не тільки соціально-економічні, але й морально-етичні фактори, реалізується фактично саме за рахунок розгорнутих портретних характеристик позитивних і негативних героїв. При цьому деталі сатиричного характеру, що фіксує автор у зовнішньому вигляді негативних персонажів, стають ефективним засобом не лише для створення сатиричних образів, але й відображення змін їхнього майнового стану та духовної еволюції.

Яскравим прикладом такого використання портретної характеристики є оповідання „Слимак” (1881), де в межах дуже невеликого за обсягом (9 сторінок друкованого тексту) художнього твору автор тричі подає опис зовнішності одного з головних героїв – Юдки Маультромеля, фіксуючи ті зміни, що відбуваються з ним через інтервал у десять років. На початку оповідання, на шляху героя до Борислава, куди

він вирушив у пошуках щастя, цей персонаж постає як „мізеренький, скулений і обшарпаний жидок, майже з старечим без виразу лицем, маломовний і немов сумовитий. Його худі ноги ледве здужали додержати кроку <...>, а маленькі запалі оченята неспокійно бігали в ямках, немов злякалися чогось та хотіли де-будь сховатися” [5, т. 15, с. 221]. Цей опис різко контрастує з зовнішнім виглядом і вдачею Слимака, „столярського челядника”, з яким Юдка зустрівся по дорозі до Борислава. Сликак, „високий, крепкий і вродливий, нісся просто й легко, всміхався часто і часто затягав веселих пісень” [там само].

Такими ж контрастними є описи зовнішності героїв оповідання, коли вони знову зустрічаються через десять років. Тільки тепер – за принципом „віддзеркалення” – „сумним”, „похнюпленим”, „нужденим”, з „блідим” і „зіссаним” лицем, з „хорими”, „вихудлими” ногами змальовується Слимак, що стратив усе своє колишнє здоров'я та веселість на нафтових ямах та у сімейних негараздах („Жінка розпилася і вмерла, перевела все, що я мав”), у той час як Юдка розбагатів, відкрив шинок на головній бориславській вулиці, обзавівся жінкою та дітьми. Певні зміни відбулися і в зовнішньому вигляді та поведінці героя:

„А в шинку, поміж п'яними робітниками звивався, мов пискор, скулений, хоть і не дуже-то мізерний жидок: то був Юдка. А за шинквасом стояла гідка, як ніч, але багато вбрана жидівка, звичайно з одним або з двома дітьми на руках: то була його жінка” [5, т. 15, с. 223].

Заакцентовані тут Франком дві яскраві деталі – „не дуже-то мізерний” (тобто розповнілий), та „багато вбрана” жінка Юдки промовисто свідчать про відчутне покращення майнового стану колись худого німечного й „обшарпаного” жидка.

Ще більш виразно ріст матеріального достатку, а разом з ним і зміна внутрішнього стану та світовідчуття Юдки вчуваються в характерних деталях останнього, заключного опису його зовнішнього вигляду:

„Погана, як ніч, поморщена вже жидівка, стояла за шинквасом <...>. А по шинку походжував підстаркуватий уже жид, з гарним животиком, у атласовій бекеші, переперезаній святочним шовковим поясом <...>. На його гладкім, блискучім, хоч жовтім лиці виднівся супокій і вдоволення. То був Юдка” [5, т. 15, с. 227].

Ці яскраві ознаки фінансового процвітання та душевного благополуччя різко контрастують із обстановкою, в якій на подвір'ї Юдки впродовж десяти років жив, а точніше, заживо гнів постарілий Слимак, і з виглядом самого Слимака, що був спричинений його жалогідним існуванням, та виразом його обличчя:

„<...> В куті майже зовсім у воді, купа трісок, гиблівків, перегнених на гній, накладених високо верства на верству, а на тій купі, заритий у той гній до половини і ледве покритий старими чорними

шматами, лежав чоловік, синій, мов боз, сухий, як скіпа, з виразом страшенного болю і якогось жалю на поморщеном лиці. Се був Слимак, а правду кажучи, тільки труп Слимака ..." [5, т. 15, с. 228-229].

Наведені спостереження з усією очевидністю свідчать, що портретна характеристика використовується тут Франком як ефективний засіб розкриття динаміки внутрішнього світу та відображення основних етапів соціальної історії героїв. При цьому негативний у своїй сутності образ Юдки, що у такий страшний спосіб „віддячився” українському хлопцеві за його душевну доброту і щирість, витворюється автором за рахунок зміни саме сатирично-насичених портретних деталей: *вигляду* і *виразу* його обличчя („старече (тобто поморщене – І.П.)” лице, „маленькі запалі оченята” „в ямках” > „гладке, блискуче” лице; „лице без виразу”, „сумовитий”, „оченята неспокійно бігали” > вираз „супокою і вдовolenня”); *тілесних* характеристик (фізична статура, фізичні можливості, хода), а *також манери* поведінки („скулений”, „мізерненький” > „скулений, хоть і не дуже-то мізерний” > „з гарним животиком”; „худі ноги”, що „ледве здужали додержати кроку”, > „звивався, як піскор”, > „походжав”); *вбрання* („обшарпаний” > вбраний „в атласову бекешу, переперезану святочним шовковим поясом”).

Сатирично забарвлена портретна характеристика використовується Франком і при створенні образів представників інших прошарків та етнічних груп (поляки, русини тощо), якщо вони несуть у собі моральні риси чи виконують соціальні функції, що заслуговують на сатиричне висміювання. Це стосується, приміром, представника галицько-руської інтелігенції, „літерата” Дениса (оповідання „Знеохочений” з циклу „Рутенці”), талант якого полягав лише „в штуці бавлення панночок”:

„(Денис – І.П.) усміхнувся, або радше вишкірив почорнілі зуби, з яких двох передніх зовсім не ставало. Той усміх <...> виявив ясно ту труп’ячу мертвоту, що була його визначною прикметою” [5, т. 15, с. 29].

Такі ж виразні сатиричні деталі знаходимо в описі зовнішності „господина надзирателя” з Львівської бурси (оповідання „Молода Русь” з того ж циклу), з заслуги якого чотирьох бурсаків вигнали з бурси за те, що вони читали „якогось Шевченка”:

„Господин надзиратель, чоловік низький, грубий, чорновидий, зі скляними, тупо спокійними очима і з лицем напівмонгольським, напівмав’ячим, в одній хвилі своєю появою кинув загальний перестрах на бурсаків” [5, т. 15, с. 20].

Характерні деталі цього опису, особливо „тупо скляні очі”, „напівмонгольське, напівмав’яче” лице свідчать про розумову, інтелектуальну, культурну обмеженість, невігластво, дикість людини, якій довірені освіта і виховання молодого покоління.

Майже гротесковим є й опис зовнішності одного з персонажів оповідання „Іригація”, „майстра фармації і хірургії” (як він, воче-

видь, сам себе величав) єврея Фледермауса, який під виглядом лікування зіпсутих нервів дружини пана Андрониковського насправді кохався з нею під носом у чоловіка:

„З себе він невеличкий, з низьким лобом, довгим закривленим носом, тонкими губами і широкими устами, з кістками, вистаючими на висках, і з довгими, як у малпи, руками а коротенькими ніжками <...>” [5, т. 18, с. 135].

Таку ж саму гротескову диспропорцію знаходимо й у описі родини священника, що у повному складі прийшла подивитись на запуск іригаційної машини (оповідання „Іригація”):

„Але от вийшов панотець, молодий ще, низенький і худенький панотчик, обіч нього висока, товста і повновіда паніматка, а позад них здоровенна і товста, як прикадок, мати паніматки” [5, т. 18, с. 126].

Характерні сатиричні деталі віднаходимо і в образі маршалка з цього ж оповідання:

„<...> (Маршалок – І.П.) добув собі з кишні хустку, обтер собі нею спотіле, широке та товсте, майже квадратове, а надто ще занглієцька виголене обличчя, встромив свої сірі, в товщу потопаючі очі, в машину, <...>” [5, т. 18, с. 126].

Цікаво відзначити, що сатиричні деталі використовуються Теккереем та Франком при змалюванні й тих персонажів, які, маючи більший чи менший майновий статус, опустили не лише внутрішньо, але й у сенсі зовнішнього вигляду. Це стосується передусім господаря Королевиного Кроулі сера Пітта Кроулі, в оселі якого Бекі змушена була служити гувернанткою

(„<...> Двері відчинив чоловік у вилинялих штанах і гетрах, брудному сюртуку і зношеній куртці, намотаній на шию під неголеним підборіддям, з блискучою лисиною і червоним хитруватим обличчям, на якому світилася пара неспокійних сірих очиць і весь час крилися в глузливій посмішці губи” [3, с. 70];

„Уяви собі присадкуватого, вульгарного, дуже брудного дідка, бідно вбраного, в поношених гетрах, що курить жахливу люльку і варить собі у казанку також щось жахливе” [3, с. 75])

і галицького Гобсека о. Нестора з повісті І. Франка „Основи суспільності”, який через нещасливе кохання до п. Олімпії Лісовецької (Торської) втратив не лише цвіт своїх почуттів, але й нормальну людську подобу, перетворився на руїну – і духовну, і фізичну:

„Всякому, хто б перший раз побачив невелику, згорблену, поморщену та третячу фігуру о. Нестора, мимоволі насунулось би порівняння зі старим, зверху прив’ялим, а всередині хробачливим грибом” [5, т. 19, с. 177].

„Так і здавалось, що ота жовта поморщена шкура тільки й держить кості без крихітки м’яса та крові, що оця велика сива голова <...> ось-ось злетить з тулуба, – так неміцно держалась вона на довгий

худій шиї, Худі, аж страшні, руки з довгими кістлявими пальцями, <...> запалі груди, вихудлі ноги, обуті без панчіх у якісь старі та по-топтані пантофлі, доповнювали образ о. Нестора” [5, т. 19, с. 176].

У наведених описах сатиричний ефект виникає за рахунок натуралістичних подробиць, що фіксують прояви старіння персонажів, їх, так би мовити, гігієнічної занедбаності, деталі їх вбрання і вербалізуються за допомогою негативно забарвлених епітетів, порівнянь, зменшених форм слів.

Характерні збіги щодо використання сатирично забарвленої портретної характеристики у текстах Теккерей та Франка знаходимо й при описі дам з привілейованих прошарків суспільства – у романах „Ярмарок Суєти” Теккерей та „Борислав сміється”.

Пор.:

у Теккерей:

„Натомість полковник (Родон Кроулі – І.П.) змуджено позіхав серед герцогинь і поважних придворних дам. Ті старі торби, граючи в карти, зчиняли такий гвалт за кожну п’ятифранкову монету <...>” [3, с. 323].

„Дивитися на якусь опасисту графиню років шістдесяти, декольтовану, в зморшках, підфарбовану і підрум’янену до самих повік, з мерехтливими діамантами в перуці, швидше повчально і корисно, ніж приємно (! – І.П.). <...> Як може леді Каслмоулді тримати високо голову, коли сонце світить прямо у вікно карети, нещадно виводячи на світ божий усі ті зморшки і брижі, якими час поорав її лице?” [3, с. 420];

у Франка:

„Дами ті – були то по більшій часті старі і погані жидівки, котрі недостатку молодості і краси старались покрити пишним і виставним багатством. Шовки, атласи, блискуче каміння і золото так і сяяло на них. <...> Одна тільки Фанні, дочка Гаммершляга, визначувалась з поміж дам <...> молодістю і красою, і виглядала між ними, мов розцвітаюча півонія між відцвілими будяками” [5, т. 15, с.260] і т. п.

Наведені описи свідчать, що український письменник, так само як і англійський романіст, при змалюванні жінок з заможних суспільних верств досягає сатиричного ефекту шляхом акцентування естетично непривабливих вікових змін та невдалих спроб компенсувати їх за рахунок надлишку показного багатства чи косметичних засобів, що споріднює між собою поважних дрогобицьких дам і „відцвілих султанш” Теккереевого «Ярмарку Суєти».

Протиставлення „виставного багатства” та непривабливої зовнішності як засіб досягнення сатиричного ефекту зустрічаємо в романі Теккерей і при описі колишньої щирої приятельки Емілії з пансіону пані Пінкертон – мулатки міс Суорц, на якій після банкрутства Седлі батько й сестри Джорджа Осборна мають намір його одружити:

„<...> Вернувшись додому (Джордж – І.П.) застав у вітальні сестер, убраних у накрохмалений муслин, обох опікунок, що квоктали на

задньому плані, і наївну міс Суорц в атласній сукні її улюбленого бурштинового кольору, в бірюзових браслетах, незчисленних каблучках, квітках, перах та інших блискучих оздобах, таку саму елегантну, як сажотрус (! – І.П.) святкового дня. <...> Її руки з розчепіреними пальцями лежали на відкритих жовтим атласом колінах. Всілякі оздобы й сережки аж горіли на ній. Вона весь час заковувала очі і страшенно пишалася, вважаючи себе на диво гарною” [3, с. 189].

Нагнітання кольористичних подробиць („бурштиновий”, „жовтий”, „бірюзовий”, „блискучий”), характерні епітети („розчепірені пальці”), іронічне порівняння („така сама елегантна, як сажотрус святкового дня”), підсилені контрастним образом Емілії, що виникає в уяві Джорджа („<...> Дівчата затарахкотіли про моди й останній прийом у дворі. У брата аж голова заболіла від їхнього базікання. Він порівняв їх з Емілією, їхнє верескливе цокотіння з її ніжним мелодійним голосом, їхні пози, лікті, їхні накрохмалені сукні з її покірними лагідними рухами і скромною граційністю” [3, с. 189]), якнайповніше виявляє пустоту, самовдоволеність, пиху, відсутність будь-якого смаку, притаманні багатій спадкоємиці міс Суорц.

Отже, при зіставному аналізі особливостей використання портретної характеристики в процесі конструювання сатиричних образів у творах Теккерея та Франка ми виявили такі збіги, які дають достатні підстави, щоб зайвий раз висунути гіпотезу про існування контактно-генетичних зв'язків між Теккереєвим „Ярмарком Суети” і сатиричними творами українського письменника.

Це стосується, передусім, прийому аніمالізації зовнішньої подоби персонажів, що яскраво проявляється у портретних характеристиках лорда Стайна та поліцейського ревізора Гірша з Франкової повісті „Для домашнього вогнища”.

У романі Теккерея така аніمالізації відбувається за рахунок акцентування у зовнішності маркіза рис, які викликають асоціації з хижим зажерливим звіром. Коли одного разу під час гри у карти Бекі завела розмову про те, що їй потрібна компаньйонка як та „моральна вівчарка”, котра б „відганяла від неї (світських – І.П.) вовків”, лорд Стайн погоджується з нею: „Люба невинна овечка, вам справді потрібна вівчарка” [3, с. 336]. При цьому вираз його обличчя, що супроводжує ці слова („виставивши вперед підборіддя й огидно вищиривши зуби, (маркіз – І.П.) втупив у Ребеку маленькі очі” [3, с. 336]), свідчить про те, що він добре розуміє недвозначний натяк, прихований у словах Бекі і саме він є тим вовком, який дивиться на неї як на знадливу здобич („люба невинна овечка”) і не має наміру упускати її.

Наділений, попри блискучий письменницький талант, й неабияким хистом до малювання, Теккерея, як відзначав М.Алексєєв, прекрасно розумів, що „одна мальовнича деталь часто говорить більше закінченого портрета” [1, с. 448]. Тому, намагаючись увиразнити „вов-

чу”, „хижацьку” сутність маркіза Стайна, письменник фіксує читацьку увагу лише на одній яскравій деталі його зовнішності – його зубач:

„Коли він (маркіз Стайн – І.П.) сміявся, з рота хижо витиналися два білі ікла” [3, с. 336].

За такою ж схемою – від словесної декларації поведінкового статусу відповідного персонажа до його (статусу) „натуралізації” у зовнішності персонажа – розкриває Франко у повісті „Для домашнього огнища” образ поліцейського ревізора Гірша.

У розмові з капітаном Ангаровичем, не виявляючи ніякого співчуття до занапащених, проданих до будинків розпусти галицьких дівчат – жертв афери, організаторів за своїм службовим обов’язком якої він розшукує, Гірш цинічно-відверто уподібнює себе мисливському собаці:

„Ми, ревізори, комісари, є як ті пси: покажуть нам звіра, спустять з припону – наш обов’язок зловити його. А решта не до нас належить <...>” [5, т. 19, с.123].

І лише після проголошення цього кредо Франко, реалізуючи та ще більше увиразнюючи ту саму бінарну опозицію, що окреслилася у згаданому вище епізоді з роману Теккерей „вівця (здобич) – вовк (хижак, що полює на неї)”, намагається ніби „матеріалізувати” риси зовнішньої подоби хижого, кровожерливого звіра у портреті Гірша:

„Капітан (Антось Ангарович – І.П.) аж стрепенувся з обридження, побачивши на лиці сього чоловіка проблеск якоїсь звірської радості, радості вовка, що бачить стовплене в огорожі стадо овець і знає, що може рвати, і душити, і гризти їх, і ні одна з них не здужає ані втекти, ані супротивлятися йому” [5, т. 19, с.123].

Перегук між портретними характеристиками Стайна і Гірша вчувається і в тому, що обидва автори акцентують увагу на одній і тій самій деталі їх зовнішності, що загалом є відмінною ознакою будь-якого хижака – його міцних зубач:

„Гірш своїми малими блискучими оченятами вдивлявся в нього і напів’яно-добродушний, а напівхитрий усміх грав на його лиці, розширюючи його грубі м’ясисті губи і виказуючи за ними білі крепкі зуби, немов готові рвати і шарпати живе м’ясо” [5, т. 19, с.125].

При цьому, як бачимо, якщо Теккерей лише констатує цю характерну деталь („хижо витиналися два білі ікла”), то І.Франко розширює і збагачує зміст цієї „подробиці”, роз’яснюючи її значення („білі крепкі зуби, немов готові рвати і шарпати живе м’ясо”).

Про існування безпосереднього діалогу між українським письменником та англійським сатириком свідчить й інший характерний збіг, який так само стосується деталей зовнішньої характеристики героїв, які, однак, чітко виявляють внутрішні, приховувані, порухи їхньої душі.

Йдеться, зокрема, про той епізод з роману „Ярмарок Суєти”, коли Бекі, яка вже вийшла заміж за Родона Кроулі і тому не могла прийня-

ти аналогічної пропозиції від його батька сера Пітта Кроулі, тим не менше намагається будь-що не втратити прихильності старого джен-тльмена і тих вигод, які вона від цього могла мати:

„Ребека простягла йому руку. Серце в неї розривалося з плачу, кучерики нависли їй на чоло і розсипались по мармуровій плиті каміна, куди вона поклала голову. <...>

– <...> Коли я думаю про те, що ви мені пропонували, серце моє сповнюється вдячністю, повірте мені. Я не можу стати вашою дружиною, але дозвольте мені ... дозвольте бути вашою дочкою!

З цими словами Ребека впала навколішки з трагічною міною, вхопила його (Пітта Кроулі – І.П.) зашкарублу, чорну лапу своїми біленькими, тонкими, м'якенькими, наче оксамит, пальчиками, з безмежним благанням і довірою глянула йому у вічі” [3, с. 138].

Характерні подробиці цієї ситуації, творчо переосмислені Франком у відповідності до специфіки сюжетних колізій його твору, зустрічаємо у повісті „Основи суспільності” на початку того епізоду, в якому пані Олімпія намагається „позичити” грошей у колись закоханого у неї о. Нестора та вмовити його переписати свою маєтність на їхнього спільного сина:

„<...> Пані Олімпія зробила артистичну паузу і гляділа на нього меланхолійно солодкими очима, <...> Вона, добре обчислюючи ефект кожного свого слова, через стіл простягла свою руку, не зовсім іще позбавлену краси і еластичності, і м'яко стиснула нею костомачи, обтягнуті поморщеним жовтим пергаментом, що становили руку о. Нестора” [5, т. 19, с.182].

Як бачимо, в обох випадках сатиричний ефект виникає за рахунок поєднання різко контрастних описів жіночої (тонка, м'яка, красива, еластична) та чоловічої (зашкарубла, чорна, поморщена, жовта) руки, що реалізуються шляхом одночасного використання емоційно-піднесених та стилістично знижених, негативно-забарвлених лексичних одиниць. Доповнюваний характерним – „благально-довірливим” (у Теккерей) та „солодко меланхолійним” (у Франка) поглядом очей обох героїнь, цей контраст свідчить про нещирість їх почуттів, про те, що цей жест є лише елементом тієї комедії, яку кожна з жінок розігрує для досягнення своїх егоїстичних цілей.

Зіставний аналіз особливостей використання портретних замальовок у сатиричних текстах В.Теккерей та І.Франка, результати якого (аналізу) подано вище, дає можливість зробити декілька принципових висновків.

По-перше, опис зовнішності героїв є ефективним засобом конструювання сатиричного образу у творах англійського і українського письменників.

По-друге, сатирично насичена портретна характеристика використовується обома митцями вибірково, лише для певних категорій образів: у Теккерей це передусім представники найвищих кіл англійсь-

кого суспільства, у той час як у творах українського письменника – з огляду на специфіку національно-історичного та суспільно-економічного розвитку – цей діапазон включає у себе представників різних соціальних верств і етнічних груп.

І по-третє, виявлені збіги у використанні портретної характеристики Теккереем і Франком дають підстави говорити не лише про типологічні збіги у манері їх сатиричного письма (у тому числі й на поетикальному рівні), але й про існування прямих контактено-генетичних зв'язків між їхніми творами, що робить даний ракурс дослідження проблеми перспективним і значимим для вивчення взаємин двох відповідних європейських літератур.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев М.П. Теккерей-рисовальщик // Алексеев М.П. Из истории английской литературы. – М.-Л.: ГИХЛ, 1960. – С. 419-452.
2. Літературознавчий словник-довідник // За ред Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Коваліва. – К.: ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
3. Теккерей В.М. Ярмарок Суєти. – К.: Вища школа, 1983. – 442 с.
4. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції). – Тернопіль, 2003. – 384 с.
5. Франко Ів. Збір. творів у 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1976-1986.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається питання про особливості використання сатирично забарвленої портретної характеристики у творах В.Теккерей та Ів.Франка. Автор з'ясовує категорії персонажей, негативна внутрішня сутність яких виявляється через деталі зовнішнього вигляду, аналізує шляхи вербалізації сатиричних рис у тексті. Розглядається також питання про можливість існування контактено-генетичних зв'язків між аналізованими творами двох авторів.

SUMMARY

The article deals with the problem of peculiarities of usage of satirically coloured portrait characteristics in I.Franko's and W.Theckerey's pieces of art. The author clarifies the categories of characters and their inner negative nature being manifested by the details of appearance and analyses the ways of verbalizing of satiric features in the text. The question about possibility of existence of the contact and genetic connections between analysed pieces of art of the two authors is also regarded.

ЗМІСТ

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

И.М. Попова

**ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ КОДОВ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
В РОМАНАХ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА 1980-Х
ГОДОВ** 3

О.М. Гончаренко

**ОБРАЗ КОЗАКА – КОХАНЦЯ В УКРАЇНСЬКОМУ
ПІСЕННОМУ ФОЛЬКЛОРІ** 8

Л.В. Дербенёва

**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ И ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПАРАДИГМЫ
В ПЬЕСЕ-СКАЗКЕ А.Н. ОСТРОВСКОГО
«СНЕГУРОЧКА»** 20

А.И. Лоскутов

**«ГЕЦ ФОН БЕРЛИХИНГЕН» ГЕТЕ И «БОРИС
ГОДУНОВ» ПУШКИНА: О ТРАНСФОРМАЦИИ ОДНОЙ
ШЕКСПИРОВСКОЙ ФИГУРЫ** 28

Я.В. Погребная

**НЕОМИФОЛОИЗМ В.В. НАБОКОВА В КОНТЕКСТЕ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ ПИСАТЕЛЕЙ
XX ВЕКА** 40

В.Э. Просцевичус

**ОДОЛЕНИЕ РОЛИ: ПОЭТИКА ОДЫ («ФЕЛИЦА»
Г.Р. ДЕРЖАВИНА)** 50

И.В. Алехина

**ИНТЕРТЕКСТ МИРОВОЙ КЛАССИКИ В
ПУБЛИЦИСТИКЕ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА** 56

Н.Н. Валуева

**ГЕНЕТИЧЕСКИЕ ВЗАИМОСВЯЗИ И
ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ БЛИЗОСТЬ ОБРАЗОВ В
РОМАНАХ Г.К. ЧЕСТЕРТОНА
И «ПИКОВОМ ВАЛЕТЕ» Б. АКУНИНА** 61

Л.А. Власова

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ ПОРТРЕТНЫХ И ПЕЙЗАЖНЫХ ЗАРИСОВОК В РАССКАЗАХ Т. ТОЛСТОЙ	70
---	-----------

А.В.Воеводина

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В СТРУКТУРЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКИХ МОДЕРНИСТОВ	75
---	-----------

М.М. Глазкова

ПОЛИМИЗМ ПУБЛИЦИСТИКИ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА	82
--	-----------

А.А. Луцик

ФИЛОСОФИЯ СНОВ В РОМАНЕ Л.Н.ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»	86
---	-----------

Е.В. Любезная

АКТУАЛИЗАЦИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ КОДОВ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ	91
--	-----------

Л.І. Морозова

ДО ПИТАННЯ ПРО ШЛЯХИ ЗАСВОЄННЯ ЕПІСТОЛЯРНОЇ ФОРМИ ХУДОЖНЬОЮ ЛІТЕРАТУРОЮ (НА МАТЕРІАЛІ АНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ)	97
---	-----------

Я.О. Ноткина

АВТОРСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ «ПУШКИНСКИЙ ДОМ» А. БИТОВА	104
---	------------

І.Р.Плавуцька

ПОРТРЕТНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЯК ЗАСІБ КОНСТРУЮВАННЯ САТИРИЧНОГО ОБРАЗУ У ТВОРАХ В.ТЕККЕРЕЯ ТА І. ФРАНКА	110
--	------------

Наукове видання

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

**Випуск сьомий
Літературознавство**

Відповідальний редактор С.О. Кочетова
Технічний редактор К.О. Дирява
Коректори: І.А. Герасименко
Н.А. Жихарева
Є.А. Гопштер

Підписано до друку 27.03.2006
Формат 60х84/16. Папір Maestro
Гарнітура Times. Друк - різнографія
Умов.-друк. арк. 6,69. Обл.-вид. арк. 7,75.
Умов.-вид. арк. 7,2.
Тираж 500 прим. Зам. № 137

Видавництво ГДПІМ
84626 м. Горлівка, вул. Рудакова, 25