



*Міністерство освіти і науки України*  
*Ministry of Education, Science of Ukraine*

*Херсонський державний університет*  
*Kherson State University*

**ПІВДЕННИЙ АРХІВ**  
**PIVDENNIY ARKHIV**

(Збірник наукових праць. Філологічні науки)  
(Collected papers on Philology)

Випуск — **LXIV**  
Issue

**Херсон — 2016**  
**Kherson**

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації, серія КВ № 7937, зареєстровано 29.09.2003.

Рекомендовано до друку вченою радою ХДУ (протокол № 9 від 30 травня 2016 р.)

**ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР:**

Ільїнська Н.І. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету

**ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА:**

Омельчук С.А. – доктор педагогічних наук, доцент, декан факультету іноземної філології Херсонського державного університету.

**ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР:**

Клімчук О.В. – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету

**ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ:**

Белехова Л.І. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри англійської мови та методики її викладання Херсонського державного університету;

Бондарева О.Є. – доктор філологічних наук, професор, директор Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка;

Демецька В.В. – доктор філологічних наук, професор, декан факультету перекладознавства Херсонського державного університету;

Заболотська О.О. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри англійської мови та методики її викладання Херсонського державного університету;

Кормілов С.І. – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри історії новітньої літератури та сучасного літературного процесу Московського державного університету імені М.В. Ломоносова (Російська Федерація);

Корнієнко О.О. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської та зарубіжної літератури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова;

Мацапура В.І. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури Полтавського національного університету імені В.Г. Короленка;

Ройтер Т. – доктор філологічних наук, професор Інституту славістики Альпен-Адрія університету (Республіка Австрія);

Романова Н.В. – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри німецької мови Херсонського державного університету;

Руденко Л.М. – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри слов'янських мов та методик їх викладання Херсонського державного університету

Сакре Н. – кандидат філологічних наук, викладач університету Рене-2 (Французька Республіка);

Тропіна Н.П. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської мови та загального мовознавства Херсонського державного університету.

Офіційний сайт видання:  
[www.pa.stateuniversity.ks.ua](http://www.pa.stateuniversity.ks.ua)

Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск LXIV. – Херсон: ХДУ, 2016. – 120 с.  
© ХДУ, 2016

Certificate on state registration of printed mass medium, series KV № 7937, registered on 29.09.2003.

Recommended for publication by the academic council of Kherson State University (protocol № 9, May, 2016)

**EDITOR DIRECTOR:**

Ilyinska N.I. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of Department of World Literature and Culture named after Prof. O. Mishukov of the Kherson State University

**DEPUTY CHIEF EDITOR:**

Omelchuk S.A. – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Dean of Faculty of Foreign Philology of the Kherson State University.

**EXECUTIVE SECRETARY:**

Klimchuk O.V. – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Senior Lecturer at Department of World Literature and Culture named after Prof. O. Mishukov of the Kherson State University.

**EDITORIAL BOARD MEMBERS:**

Bieliekhova L.I. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor at Department of English Language and Methods of Teaching of the Kherson State University;

Bondareva O.Y. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Director of the Institute of Human Sciences of the Borys Grinchenko Kyiv University;

Demetska V.V. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Dean of Faculty of Translation of the Kherson State University;

Zabolotska O.O. – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of Department of English Language and Methods of Teaching of the Kherson State University;

Kormilov S.I. – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor at Department of History of Modern Literature and Contemporary Literary Process of the Lomonosov Moscow State University (Russian Federation);

Korniienko O.O. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of Department of Russian and Foreign Literature of the National Pedagogical Dragomanov University;

Matsapura V.I. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor at Department of Foreign Literature of the Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University;

Roiter T. – Doctor of Philological Sciences, Professor of the Institute of Slavonic Studies of the Alpen-Adria-Universität Klagenfurt (Republic of Austria);

Romanova N.V. – Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor at Department of German Language of the Kherson State University;

Rudenko L.M. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor at Department of Slavic Languages and Methods of Teaching of the Kherson State University;

Sacre N. – Candidate of Philological Sciences, Lecturer at Rennes 2 University (Republic of France);

Tropina N.P. – Doctor of Philological Sciences, Professor, Head of Department of Russian Language and General Linguistics of the Kherson State University.

Official website of edition:  
[www.pa.stateuniversity.ks.ua](http://www.pa.stateuniversity.ks.ua)

Pivdenniy Arkhiv. Philology: Collected papers. Issue LXIV. – Kherson: Kherson State University, 2016. – 120 p.  
© KSU, 2016

## ЗМІСТ

<b>1. ЛІТЕРАТУРА ЗАРУБІЖНИХ КРАЇН.....</b>	<b>9</b>
А. Степанова. СИНТЕЗ АПОЛЛОНИЧЕСКОГО / ДИОНИСИЙСКОГО КАК МОДУС РЕАЛИЗАЦИИ ФАУСТОВСКОЙ ТЕМЫ В РОМАНЕ ОЛДОСА ХАКСЛИ «О ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР».....	10
Ю. Запорожченко. ГЕРОЙ-КОЛЛЕКЦИОНЕР В НЕМЕЦКОМ ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ (П. ЗЮСКИНД, М. БАЙЕР).....	22
М. Іконнікова. КОНЦЕПТ <i>CURIOSITY</i> У РОМАНІ ГРЕМА СВІФТА «ЗЕМНОВОДНИЙ КРАЙ».....	30
М. Milova. WORKING ON LITERARY ANALYSIS: FROM THEORY TO PRACTICE.....	35
<b>2. ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО.....</b>	<b>39</b>
Н. Долгая. «ДОСТОЕВСКОЕ» В МАЛОЙ ПРОЗЕ Р. Л. СТИВЕНСОНА («МАРКХЕЙМ», «СТРАННАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ДЖЕКИЛА И МИСТЕРА ХАЙДА»).....	40
В. Силантьева. РИЛЬКЕ И ЦВЕТАЕВА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНА (ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ).....	46
Н. Абабина, Г. Кочеткова. А.П. ЧЕХОВ И П.О. РЕНУАР. ГОРОДСКАЯ СЦЕНКА В ЭСТЕТИКЕ ХУДОЖНИКОВ.....	55
А. Пашкуров. ОССИАНИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ В ПОВЕСТИ О. М. СОМОВА «КИЕВСКИЕ ВЕДЬМЫ».....	63
І. Микитин. ІНТЕГРАЛЬНІСТЬ ОБРАЗУ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА У ТВОРЧОСТІ КАСТАНА АБГАРОВИЧА.....	70
<b>3. РОСІЙСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА.....</b>	<b>77</b>
В. Мацапура. РАССКАЗ ЧЕХОВА «ПРИПАДОК»: ПОЭТИКА И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ.....	78
Е. Хомчак. ПРОБЛЕМА СОЗНАТЕЛЬНОГО / БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. ГОНЧАРОВА.....	85
А. Висоцький. НАЙСВЯТІШИЙ СИНОД І ВОЛОДИМИР СВЯТИЙ (З ЦЕНЗУРНОЇ ІСТОРІЇ РОМАНУ М. ЗАГОСКІНА «АСКОЛЬДОВА МОГИЛА. ПОВЕСТЬ ВРЕМЁН ВЛАДИМИРА ПЕРВОГО»).....	90

<b>4. УКРАЇНСЬКА МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА.....</b>	<b>95</b>
Т. Бикова. КОНЦЕПТОСФЕРА «ЗЕМЛЯ» ЯК ОДИН ІЗ СМИСЛОВИХ ЦЕНТРІВ МЕГАОБРАЗУ ГУЦУЛЬЩИНИ У ПОЕТИЧНІЙ ВІЗІЇ «МОЛОДОМУЗІВЦІВ» .....	96
Г. Бокшань. ХРИСТИЯНСЬКО-ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР ПРОБЛЕМИ ВИБОРУ В ПОВІСТІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК «КІТ З ПОТОНУЛОГО БУДИНКУ» .....	103
Л. Йолкіна. УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ XVI – XVIII СТ. У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ ВОЛОДИМИРА ПЕРЕТЦА .....	108
Г. Бітківська. ПРОБЛЕМИ ДРАМАТУРГІЇ НА СТОРІНКАХ УКРАЇНСЬКИХ ЧАСОПИСІВ НА МЕЖІ XX–XXI СТОЛІТТЯ .....	114

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>1. ЛИТЕРАТУРА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН.....</b>	<b>9</b>
А. Степанова. СИНТЕЗ АПОЛЛОНИЧЕСКОГО / ДИОНИСИЙСКОГО КАК МОДУС РЕАЛИЗАЦИИ ФАУСТОВСКОЙ ТЕМЫ В РОМАНЕ ОЛДОСА ХАКСЛИ «О ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР».....	10
Ю. Запорожченко. ГЕРОЙ-КОЛЛЕКЦИОНЕР В НЕМЕЦКОМ ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ (П. ЗЮСКИНД, М. БАЙЕР).....	22
М. Иконникова. КОНЦЕПТ CURIOSITY В РОМАНЕ ГРЭМА СВИФТА «ЗЕМНОВОДНЫЙ КРАЙ».....	30
М. Milova. WORKING ON LITERARY ANALYSIS: FROM THEORY TO PRACTICE .....	35
<b>2. СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>39</b>
Н. Долгая. «ДОСТОЕВСКОЕ» В МАЛОЙ ПРОЗЕ Р. Л. СТИВЕНСОНА («МАРКХЕЙМ», «СТРАННАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ДЖЕКИЛА И МИСТЕРА ХАЙДА»).....	40
В. Силантьева. РИЛЬКЕ И ЦВЕТАЕВА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНА (ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ).....	46
Н. Абабина. А.П. ЧЕХОВ И П.О. РЕНУАР. ГОРОДСКАЯ СЦЕНКА В ЭСТЕТИКЕ ХУДОЖНИКОВ.....	55
Г. Кочеткова, А. Пашкуров. ОССИАНИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ В ПОВЕСТИ О. М. СОМОВА «КИЕВСКИЕ ВЕДЬМЫ».....	63
І. Микитин. ИНТЕГРАЛЬНОСТЬ ОБРАЗА ЮРИЯ ФЕДЬКОВИЧА В ТВОРЧЕСТВЕ КОЕТАНА АБГАРОВИЧА.....	70
<b>3. РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>77</b>
В. Мацапура. РАССКАЗ ЧЕХОВА «ПРИПАДОК»: ПОЭТИКА И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ.....	78
Е. Хомчак. ПРОБЛЕМА СОЗНАТЕЛЬНОГО / БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. ГОНЧАРОВА.....	85
А. Висоцкий. СВЯТЕЙШИЙ СИНОД И ВЛАДИМИР СВЯТОЙ (ИЗ ЦЕНЗУРНОЙ ИСТОРИИ РОМАНА М. ЗАГОСКИНА «АСКОЛЬДОВА МОГИЛА. ПОВЕСТЬ ВРЕМЁН ВЛАДИМИРА ПЕРВОГО»).....	90

<b>4. УКРАИНСКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>95</b>
Т. Быкова. КОНЦЕПТОСФЕРА «ЗЕМЛЯ» КАК ОДИН ИЗ СМЫСЛОВЫХ ЦЕНТРОВ МЕГАОБРАЗА ГУЦУЛЬЩИНЫ В ПОЭЗИИ «МОЛОДОЙ МУЗЫ».....	96
Г. Бокшань. ХРИСТИАНСКО-ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫБОРА В ПОВЕСТИ ГАЛИНЫ ПАГУТЯК «КОТ ИЗ УТОНУВШЕГО ДОМА».....	103
Л. Ёлкина. УКРАИНСКАЯ ПОЕЗИЯ XVI – XVIII В. В НАУЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ ВЛАДИМИРА ПЕРЕТЦА.....	108
Г. Биткивская. ПРОБЛЕМЫ ДРАМАТУРГИИ НА СТРАНИЦАХ УКРАИНСКИХ ЖУРНАЛОВ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ.....	114

## CONTENTS

<b>1. LITERARY PROCESS: THEORETICAL AND HISTORICAL ASPECTS.....</b>	<b>9</b>
A. Stepanova. APOLLONIAN AND DIONYSIAN'S SYNTHESIS AS A MODUS OF REALIZATION OF FAUSTIAN THEME IN ALDOUS HUXLEY'S NOVEL «BRAVE NEW WORLD».....	10
Yu. Zaporozhchenko. THE COLLECTOR CHARACTER IN GERMAN POSTMODERN NOVEL (P. SÜSKIND, M. BEYER).....	22
M. Ikonnikova. CONCEPT CURIOSITY IN GRAHAM SWIFT'S NOVEL WATERLAND .....	30
M. Milova. WORKING ON LITERARY ANALYSIS: FROM THEORY TO PRACTICE.....	35
<b>2. COMPARATIVE LITERATURE.....</b>	<b>39</b>
N. Dolga. "DOSTOEVSKY'S" IN R.L. STEVENSON'S SHORT PROSE ("MARKHEIM", "THE STRANGE CASE OF DR. JEKYLL AND MR. HYDE").....	40
V. Silantyeva. RILKE AND TSVETAEVA IN THE CONTEXT OF EUROPEAN MODERNISM (LITERATURE AND ART).....	46
N. Ababina. ANTON CHEKHOV AND PIERRE-AUGUSTE RENOIR. URBAN SCENE IN THE ARTISTS' AESTHETICS.....	55
A. Pashkurov, G. Kochetkova. OSSIANIC MYTHOLOGY IN THE STORY «THE WITCHES OF KIEV» BY O. M. SOMOV.....	63
I. Mykytyn. Yu. FEDKOVYCH'S INTEGRAL IMAGE IN KOETAN ABGAROVICH'S CREATIVE WORK.....	70
<b>3. RUSSIAN LANGUAGE AND LITERATURE.....</b>	<b>77</b>
V. Matsapura. CHEKHOV'S SHORT-STORY "THE STROKE": POETICS AND LITERARY CONTEXT.....	78
H. Khomchak. THE PROBLEM OF CONSCIOUS / UNCONSCIOUS IN I.A. GONCHAROV'S CREATIVE WORK.....	85
A. Vysotskiy. THE SACRED GOVERNING SYNOD AND VOLODYMYR THE GREAT (FROM THE RELIGIOUS CENSORSHIP OF M. ZAGOSKIN'S NOVEL «ASKOLD'S GRAVE. THE STORY OF VOLODYMYR THE FIRST'S TIME»).....	90

<b>4. UKRAINIAN LANGUAGE AND LITERATURE.....</b>	<b>95</b>
T. Bykova. CONCEPTUAL „LAND” AS ONE OF THE SEMANTIC CENTER CHARACTER OF HUZULSHCHINA IN POETIC VISION OF «YOUNG MUSE».....	96
G. Bokshan’. CHRISTIAN AND EXISTENTIAL ASPECT OF THE PROBLEM OF CHOICE IN THE STORY “THE CAT FROM THE DROWNED HOUSE” BY HALYNA PAHUTIAK.....	103
L. Yolkina. UKRAINIAN POETRY OF THE XVI – XVIII CENTURIES AT THE SCIENTIFIC PERCEPTION BY V. PERETZ .....	108
G. Bitkivskaya. PROBLEMS OF DRAMATIC ART AT PAGES OF UKRAINIAN MAGAZINES AT THE TURN OF XX-XXI CENTURIES.....	114



**1. Література зарубіжних країн**

**1. Литература зарубежных стран**

**1. Literary process:  
theoretical and historical aspects**

*доктор филологических наук,  
профессор кафедры  
английской  
филологии и перевода  
Днепропетровского  
университета  
имени Альфреда Нобеля*

## **СИНТЕЗ АПОЛЛОНИЧЕСКОГО / ДИОНИСИЙСКОГО КАК МОДУС РЕАЛИЗАЦИИ ФАУСТОВСКОЙ ТЕМЫ В РОМАНЕ ОЛДОСА ХАКСЛИ «О ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР»**

1920-1930-е годы явили в литературном процессе период «расцвета» антиутопий – жанра, отразившего противоречия европейской культуры, обозначенной Освальдом Шпенглером как «фаустовская». «Безграничное пространство, способное развить из себя совершенную форму мира» [1, с. 345], явившееся, по мысли философа, прасимволом фаустовской души, обрело конкретные очертания. Популярность антиутопии в литературе объяснялась тем, что к этому времени фаустовские проекты преобразования мира уже были реализованы (октябрьская революция в России и создание СССР, революция в Германии, следствием которой стало создание Веймарской республики и позднее – приход к власти фашизма и уже явная в 1930-е гг. угроза второй мировой войны). Фаустовская идея мировых преобразований становилась реальностью, и эта реальность была пугающей. В определенном смысле антиутопия этого периода не столько представляла неутешительный футурологический прогноз, сколько отражала уже наступившую реальность, ситуацию «здесь» и «сейчас». Говоря об особенностях жанра антиутопии XX в., В. Маканин отмечал: «В каком-то смысле это, может быть, страхи будущего, но это – настоящее в конденсированной форме. Это настоящее. Это не ужас, а реальность. Так увиденная реальность» [2, с. 212]. «К началу 1930-х гг., – отмечает В. Гудкова, – идея Великой утопии обретает конкретику чертежа» [3, с. 13]. Конкретику обрело и понимание того, что преобразование мира влечет за собой преобразование, изменение человеческой природы, и это оказалось гораздо страшнее. В совершенном мире должны жить совершенные люди, и потому, чтобы достичь полного соответствия, нужно изменить не только мир, но и саму человеческую природу, предварительно разрушив ее до основания. Литература изобилует проектами совершенного мира, однако при этом вопрос о «модели» совершенного человека остается открытым. В результате возникает несоответствие: образ совершенного миропорядка накладывается на человека «архаичного», «не дотягивающего» до высоких требований прекрасного будущего, и это неизбежно вызывает неразрешимый конфликт «природного» и «цивилизационного», человеческого и фаустовского, осмысленного в литературе как противоборство дионисийского и аполлонического начал. Единственный способ избежать конфликта – вернуться к одному из основных принципов романтического мироощущения: недостижимости идеала. Утопия должна оставаться утопией.

Именно эта мысль звучит в романе Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (1932). Предпослав роману в качестве эпиграфа известное изречение Н. Бердяева об угрозе осуществления утопий: «Утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит другой мучительный вопрос: как избежать их окончательного осуществления...» [4, с. 614], Хаксли в своем романе приходит к выводу о несостоятельности самой идеи утопии, опровергая тем самым и веру Е. Замятина в идею вечной революции, и

надежду на формирование гармоничной человеческой личности, уравновесившей полюса аполлонического и дионисийского.

В романе Е. Замятина конфликт аполлонического / дионисийского как столкновение двух миров – Единого Государства и Мира за зеленой стеной – представляет собой столкновение коллективного и индивидуального, единого и единичного, природного и городского сознания и, в конечной своей сути, конфликт человеческого и фаустовского начал, которые антагонистически разведены в два чуждых друг другу мира. В осмыслении этого конфликта усматривается мысль писателя об ограниченности, несостоятельности обоих начал, существующих в отдельном друг от друга проявлении, и в то же время – об их несоединимости в художественном пространстве романа: «Аполлоническое начало, – отмечает Т. Давыдова, – дает лишь подобие счастья – благополучие, дионисийское – свободу, чреватую трагедией» [5, с. 138]. Революция терпит поражение. Но в ее образе – мечта писателя о свободном гармоничном человеке, в котором рациональное и эмоциональное, интеллектуальное и чувственное органично дополняют друг друга.

В современном литературоведении стала традиционной точка зрения о том, что «О дивный новый мир» Хаксли генетически связан с романом Замятина «Мы», который оказал огромное влияние на английского писателя [6; 7; 8; 9; 10 и др.]. Так, В. Чаликова отмечает, что «щепетильный момент в проблеме влияния Замятина на английскую утопию связан... с Хаксли..., который почему-то отрицал факт своего знакомства с книгой Замятина, подтвержденный многими свидетельствами» [6, с. 156]. Подчеркивая близость пафоса и стиля романов Замятина и Хаксли, исследовательница выделяет в поэтике произведений ряд сходных черт, указывающих, по ее мнению, на определенное идеологическое родство: «Так же, как читатель Замятина, читатель Хаксли с первых страниц оказывается среди событий и персонажей совершенно незнакомого мира: экспозиции практически нет. Сюжет Хаксли, как и Замятина, строится на столкновении тейлористско-фордистской, духовно мертвой, чувственно пресной цивилизации с дикой и яркой природой «дикарей». Государство в обоих романах – орган, отпускающий подданным принудительное счастье, основа которого – стабильность. Оба возникли в результате последней и окончательной всемирной революции» [6, с. 156]. Нельзя не согласиться и с В. Чаликовой, и с другими исследователями в том, что некая идентичность замыслов Замятина и Хаксли имеет место, тем более, что взятые в качестве эпиграфа слова Н. Бердяева сразу намекают на «русский след» английской антиутопии. И все же представляется, что сходство это слишком явное, слишком лежит на поверхности, чтобы быть столь однозначным. Думается, что за внешним сходством (образов, сюжетных ходов, полярности структурной организации и т. п.) просматривается диалог двух философских систем – западноевропейской и восточной, в рамках которого концепция Хаксли предстает пессимистической инверсией относительно оптимистической философии Замятина (мы полагаем, что можно говорить об оптимизме Замятина, поскольку в его романе сохранена вера в бесконечную революцию и мечта о гармоничной личности). Речь идет о ситуации, в которой, по выражению Р. Гальцевой, «встреча двух мировоззренческих систем, выявившая уклон каждого, оказалась встречей двух способов философского самоупражнения» [11, с. 193]. Отмечая генетическое различие западноевропейского и русского философского мышления, Р. Гальцева, по сути, определяет разницу западной и восточной антиутопической традиций: «На утопическое дерзание автономного (западноевропейского – А. С.) разума, задумавшего решать «быть или не быть» бытию, здесь отвечает благодушная, мечтательная расположенность (разума русского – А. С.) «пребывать» в бытийной истине, не отвечающая потребности в сознательном ее уяснении» [11, с. 193]. Так, относительно благодушная мечтательность Е. Замятина подвергается дискуссионному переосмыслению в тотальном разочаровании и безысходности О. Хаксли.

Думается, что в романе «О дивный новый мир» Хаксли продолжает развивать идею Замятина о гармоничном обществе и гармоничной личности, представив в образе Мирового Государства попытку воплощения мечты русского писателя. Конфликт аполлонического / дионисийского в романе Хаксли парадоксально обостряется именно в результате попытки гармоничного объединения двух начал. Тем самым в «Дивном новом мире», как в кривом зеркале, отражаются замятинская мечта о гармонии и идея вечной революции.

В традиционной литературоведческой трактовке образ Мирового Государства предстает как воплощение доведенной до гротеска идеи цивилизации, поработившей человека, уродующей его внутренний мир. На первый план выводится образ государственной системы, совершающей «насилие над телами, умами и душами» [12, с. 23]. И на первый взгляд, с этим сложно спорить: в самом деле, в образе мирового государства явлен мир цивилизации, в котором перевернуто представление о традиционных ценностях (например, слова «отец», «мать», «семья», «брак» являются неприличными, даже ругательными, и, напротив, приветствуются беспорядочные половые связи как признак здорового организма). Традиционные ценности, упорядочивавшие прежде духовную жизнь человека, ныне заменены правилами и законами главноуправителей: христианский Бог давно умер и заменен на бога цивилизации – автомагната Генри Форда, чье изобретение – автомобильный конвейер – пародируется в образе конвейера человеческой жизни, «выпускающего» возвращенных в пробирках функциональных членов общества, заранее поделенных на касты: альфа, бета, гамма..., каждая из которых призвана выполнять в Мировом Государстве определенную роль. Идея Мирового Государства предстает воплощением тотального превосходства аполлонического начала, явленного в образе строго упорядоченного мира, в котором осуществляется контроль не только над природой, но и над человеческой жизнью. Символом этого упорядоченного мира предстает город – огражденное пространство, где ограда понимается как «геометрический символ победной воли человека» [13, с. 602]. Аполлоническое начало акцентируется и в художественной номенологии, явленной в системе «говорящих» имен, которая формируется по принципу узнаваемости. В этой связи В. Чаликова, сравнивая систему персонажей в романах Хаксли и Замятина, справедливо отмечает: «Если персонажи «Мы» – «нумера», то ономастикон «Прекрасного нового мира» – это словарь политиков и идеологов XIX–XX вв.: анархисты, коммунисты, фабианские социалисты, американские президенты, фашисты, популисты...» [6, с. 156], добавим к этому – писатели, ученые, философы, создатели бизнес-империй. С одной стороны, ономастикон Хаксли можно воспринимать как элемент пародии на существующие политические и общественные системы. Но с другой, если отвлечься от «политической» трактовки романа, можно обратить внимание и на то, что при всей своей неоднозначности прототипы персонажей «Дивного нового мира» – яркие индивидуальности, сильные личности, в противовес «нумерованной» безликости замятинских героев. В этом Хаксли традирует ницшеанский образ «градозизждущего Аполлона» как гения принципа индивидуации и одновременно трансформирует его же идею «сверхчеловека» как воплощения индивидуальности коллектива, реализованной в лозунге Мирового Государства «Общность, одинаковость, стабильность».

Актуализация аполлонической идеи подчеркивается и композицией романа: образ нового миропорядка представлен в самом начале произведения, где речь идет о «производстве» человеческой жизни и специфике ее бытия в Мировом Государстве. Сущность нового «аполлонического» мира, его искусственность, продуцирующая мысль об опасности цивилизации, получает наиболее яркое отражение в контрастных противопоставлениях, представляющих структуру третьей главы, где выстроенные по монтажному принципу эпизоды, повествующие о жизни в новом мире, прерываются эпизодами экскурса в прошлое, о котором как о великой опасности рассказывает Его фордейшество Муста-

фа Мунд в соответствии с ведущим идеологическим принципом Мирового Государства – «История – сплошная чушь» [13, с. 551]:

*Родной, родимый дом – в комнатенках его, как сельди в бочке, обитатели... Духота, теснота; настоящая тюрьма, притом антисанитарная; темень, болезни, вонь <...>*

*Ленайна вышла из ванны, обтерлась насухо, взялась за длинный свисающий со стены шланг... Струя подогретого воздуха обдула ее тончайшей тальковой пудрой. Восемь особых краников предусмотрено было над раковиной – восемь разных одеколонов и духов <...>*

*А в духовном смысле родимый дом был так же мерзок и грязен, как в физическом. Психологически это была мусорная яма, кроличья нора, жарко нагретая взаимным трением спершихся в ней жизней, смердящая душевными переживаниями <...>*

*– С кем развлекаешься сегодня вечером?*

*– Ни с кем.*

*Ленайна удивленно подняла брови [13, с. 553].*

Так, на одной странице представлены два мира как две навсегда разделенные цивилизацией культурных традиции. И, на первый взгляд, налицо отмеченное исследователями сходство образов, сюжетных линий, момент двоемирия. Однако по ходу повествования в описании нового «аполлонического» мира просматривается иная его ипостась, связанная с развитием дионисийского начала. Строго определенная функциональность каждой касты, гипнопедическое воспитание, высокий уровень развития технической цивилизации в Мировом Государстве сочетаются с планомерной культивацией дионисийской энергии. В романе актуализируются образы «цветозапаховой» музыки – синтетического искусства, призванного воздействовать на органы чувств – зрения, обоняния, слуха; «ощущальных» фильмов, вызывающих эффект осязания; мотивы любви исключительно как физиологического удовольствия с обязательной частой сменой партнеров и обязательных спортивных игр на природе и т. п. Думается, все это по своей сути представляет собой формирование телесного мироощущения, опыта телесного бытия, имеющего дионисийские корни.

Дионисийская тема получает свое развитие в образах музыки и танца (парного и группового). В сцене танцевального вечера в новооткрытом кабаре, где четыреста пар, подчиненные музыке, двигаются в единый такт в состоянии навеянного «сомой» блаженства, угадывается сходство с дионисийской оргией, в которой эффект опьянения вином – неотъемлемым атрибутом дионисийского действия – заменен дурманом наркотической таблетки. Нарастание и кульминация всеобщего экстаза метафорически передается через нарастание и снижение музыкального звука, смену регистра и тональности, отражающих эмоциональное состояние танцующих:

*Как мелодичные коты под луной, взывали сексофоны, стонали в альтовом и теноровом регистрах, точно в смертной муке любви. Изобилуя обертонами, их вибрирующий хор рос, возносился к кульминации, звучал все громче, громче, и наконец по взмаху руки дирижера грянула финальная сверхчеловеческая, неземная нота, отбросив в небытие шестнадцать дудящих людишек, грянул гром в ля-бемоль мажоре. Затем, почти в бездыханности, почти в темноте, последовало плавное спадание, диминуэндо – медленное, четвертями тона, нисхождение в доминантовый аккорд, нескончаемо и тихо шепчущий поверх биения ритма (в размере 5/4) и наполняющий секунды напряженным ожиданием. И вот томление разрешилось, взорвалось, брызнуло солнечным восходом... [13, с. 581].*

На некий мотив священнодействия в этой сцене указывает и место: новое кабаре открыто в Вестминстерском аббатстве. В едином музыкально-танцевальном порыве герои романа достигают того состояния, которое А. Лосев в определении сущности дионисийского обозначил как «блаженный восторг, поднимающийся в недрах человека, когда насту-

пает такое же нарушение *principii individuationis*, восторг опьянения. Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны, просыпаются те дионисические чувствования, в подъеме которых субъективное исчезает до полного самозабвения» [14].

Однако кульминационной точкой развития дионисийской темы в романе Хаксли является представленная в пятой главе сцена «сходки единения», где церемония «фордослужения», включающая ритмические движения в такт тамтамов, возгласы («Пей-гу-ляй-гу») и песнопения, приобретает черты первобытного ритуала, исполняя который герои романа забываются в общем экстазе.

В прививаемом жителям Мирового Государства первобытном опыте осуществляется сублимация духовных порывов в телесное бытие, представляющая некую пародию на образ природного человека. В трактовке Хаксли единение аполлонического и дионисийского не является долгожданной гармонией: в Мировом Государстве дионисийское контролируется аполлоническим и «используется» для его усиления («Прочная цивилизация немыслима без множества улаживающих пороков» [13, с. 695]). Возникает классическая ситуация «аполлонического зацветания дионисийского экстаза и музыки. Оргийное безумие, являясь плодоносной почвой для всякой образности, порождает из себя аполлоническое оформление» (Лосев). Образность, о которой говорит А. Лосев, в романе Хаксли передается яркой метафорой «связь цветов с электрошоком» [13, с. 542], развенчивающей мечту о гармонии природы и цивилизации и подчеркивающей невозможность гармоничного единения аполлонического и дионисийского начал.

Идея противопоставления аполлонического / дионисийского в «Дивном новом мире» реализуется на двух уровнях – *пространственном и индивидуально-личностном*, где акцентируются противоречия двух начал и одновременно их условность.

*Пространственный* уровень включает в себя мотив противопоставления города и деревни, представляющий модификацию конфликта фаустовского и человеческого и вскрывающий его условность. Исследователи отмечают, что роман Хаксли выставляет на суд читателя две культуры жизнестроительства – «цивилизованную», урбанистическую и «естественную», природную [15, с. 59].

Образ футуристического Лондона – столицы Европы, являющий оплот цивилизации, воплощение аполлонического начала, внешне представляет собой гармоничное, упорядоченное пространство – город, органично вписанный в природный ландшафт, не пострадавший от преобразовательной деятельности человека. Представленные в романе зарисовки городского пейзажа выдержаны в лирико-поэтическом стиле и сочетают в себе описание активной деятельности людей и мудрый покой природы.

Сквозь панорамный образ нового Лондона, как палимпсест, просвечивает прежний город, угадывающийся по сохранившейся целиком или частично топографии – Нотинг-Хилл, Вестминстерское Аббатство, район Шепердс-Буш, округ Хаунслоу, пригороды Brentford и Сток-Поджес, улица Флит-Стрит, Черинг-Тийский (в прошлом Черинг-Кросский) вокзал и т. д. Историческая топография Лондона в романе представляет единственную связь нового города с прошлым, как бы соединяя два мира и два его состояния – новый, в котором «каждый счастлив», и старый, в котором уделом человека были старость, нищета, страдания, болезни – все то, от чего смогла избавиться цивилизация, получив контроль над человеческой жизнью. Однако различие оказывается только внешним, мнимым. Цивилизация не изменила человеческую сущность. В новом Лондоне, где «каждый счастлив», сохраняются, казалось бы, пережитки прошлого – зависимость человека от мнения высшего света, стеснение и неприкаянность, которую чувствуют герои, тоска (несмотря на употребление таблеток сомы) и душевная пустота.

В развитии городской темы в романе отчетливо звучат два мотива, определяющих «взаимоотношения» с Лондоном главных героев – Бернарда, Гельмгольца и Ленайны. Первый – мотив отчуждения и одиночества, рождающий образ несчастного сознания, – реализуется в описаниях психологических состояний персонажей, возникающих в процессе «допущения города до себя и себя до города»:

*Бернард был сейчас все так же тоскливо отъединен от прочих, как и в начале сходки, еще даже горше обособлен, ибо опустошен. Оторван и далек в то время, когда другие растворялись в Высшем Организме; одинок, как еще никогда в жизни, и безнадежней прежнего замурован в себе. Из вишневого сумрака в мир обычных электрических огней Бернард вышел с чувством отчужденности, обратившимся в настоящую муку. Он был до крайности несчастен [13, с. 588].*

*Ленайна молчала. Она сидела в углу бледная, синие глаза ее туманились непривычной грустью, и эта грусть отгородила, обособила ее от окружающих [13, с. 650].*

Своего кульминационного звучания мотив одиночества и внутренней пустоты достигает в «крамольном» стихотворении Гельмгольца, разрушающем иллюзию всеобщего счастья и единства и являющем образ города как абсурдного пространства:

*Со мной разговор затевает,  
Все громче свое запекает  
Химера? абсурд? пустота? –  
И ею ночь городская  
Гуще, плотней занята,  
Чем всеми теми многими,  
С кем спариваемся мы.  
И кажемся мы убогими  
Жителями тьмы [13, с. 655].*

С мотивом отчуждения в романе типологически связан мотив тоски по свободе, являющий образ города как пространства, ограничивающего устремления человеческого духа, подавляющего индивидуальность: «Разве не манит тебя другая свобода – свобода быть счастливой как-то по-иному? Как-то, скажем, по-своему, а не на общий образец?» (Бернард) [13, с. 592]; «Приходилось ли тебе ощущать, будто у тебя внутри что-то такое есть и просится на волю, хочет проявиться? Будто некая особенная сила пропадает в тебе попусту – вроде как река стекает вхолостую, а могла бы вертеть турбины» (Гельмголец) [13, с. 576-577]. Воплощение мечты о совершенной форме мира – город – представит пространством, в котором человеческий дух не может существовать, где существование возможно лишь в том случае, когда бытие подменяется забытьем, вызванным постоянным воздействием наркотика.

Отчужденность городского сознания усугубляется тем, что в новом мире связь с природным сознанием разорвана окончательно. В Мировом Государстве остался лишь один очаг деревенской культуры, являющий воплощение природного первобытного сознания – индейская резервация, насчитывающая несколько деревень и поселков и расположенная за «гордой оградой», отделяющей ее от нового мира. Городское и природное сознание, таким образом, отдалились на противоположные, разделенные стеной непонимания и неприятия полюса культуры. Индейская резервация превратилась в место для экстремальных туристических прогулок, которые совершались в эти края жителями «Заоградного мира». Но подобные посещения вызывали лишь взаимную неприязнь.

\* Фамилия Мустафы указывает на Альфреда Монда – английского финансиста, создателя и главу крупной химической монополии Imperial Chemical Industries. Мوند известен как автор теории «гармонии» классовых интересов рабочих и капиталистов, которая получила название «мондизм».

Однако непримиримость и противопоставление двух миров и двух типов сознания в романе оказываются достаточно условными. Индейская деревня как воплощение природного, плоть от плоти земли, сознания весьма далека от совершенства. Город героями романа воспринимается как чужое пространство, но и природа не является матерью. Как отмечает И. Головачева, в утопии Хаксли «экзотическая природа при всей ее пышности и красоте предстает враждебной или в лучшем случае безразличной к человеку» [15, с. 61], как и город. В описании Мальпаиса акцентируется грязь, вонь, валяющиеся повсюду трупы животных, пьянство индейцев, жестокость и бессмысленность обрядов. Природная естественность, казалось бы, противопоставленная искусственной цивилизации, отталкивает своей безысходностью и являет, скорее, естественный распад коллективного родового сознания – в деревне жители испытывают такое же одиночество, как «новомиряне» в городе: «*Всегда, всегда один и одинок*» [13, с. 624] – перманентное состояние Дикаря Джона в Мальпаисе, неоднократно акцентируемое автором.

Неприятие обоих типов культур – урбанистической и «естественной» деревенской – побуждает Хаксли к поиску иного типа пространства, где гармоничное «жизнестроительство» оказалось бы возможным. Таким пространством, по мысли писателя, является остров, образ которого намечен уже в «Дивном новом мире» и получает свое дальнейшее развитие в последней утопии Хаксли «Остров» (1962). Но уже в 1954 г. в романе У. Голдинга «Повелитель мух» и эта мечта была развеяна.

Таким образом, на вопрос «что Хаксли полагал предпочтительным в конструируемом утопическом мире – радикальную цивилизованность или радикальную естественность?» исследователи справедливо отвечают: «Ответ очевиден: ни то, ни другое» [15, с. 59]. Неприятие писателем обеих крайностей И. Головачева связывает с критикой Хаксли выделенных им в эссе «Новый романтизм» (1931) двух видов романтической эстетики. Согласно Хаксли, «первый преувеличивает значимость индивидуального и естественного. К представителям этого вида он причисляет не только классических романтиков, но и Руссо, которого справедливо считал ответственным за концепцию естественного человека. Второй тип романтизма Хаксли называет «новым». Писатель критикует его за то, что он преувеличивает значение материального, технического и социального. К «новым романтикам» Хаксли причисляет кубистов, супрематистов, конструктивистов и поэтов различных авангардистских направлений. Очевидно, что он полагает и тот и другой «романтизм» неудовлетворительными: оба искажают правду о человеке и человечестве» [15, с. 59].

Исследовательница права: видение Хаксли «правды о человеке и человечестве» выходит далеко за рамки романтической эстетики. В попытке осмысления писателем «естественного» и «искусственного» типов человека, олицетворяющих дионисийское и аполлоническое начала, видится мысль о несовершенстве человеческой природы как таковой, вследствие чего и идея синтеза двух этих полюсов, высказанная Е. Замятиным в романе «Мы», не является выходом из тупиковой ситуации.

Идея всеобщего человеческого несовершенства реализуется в романе на *индивидуально-личностном* уровне развития конфликта аполлонического / дионисийского, где представлены два мировоззренческих антипода – Мустафа Монд и Дикарь Джон, в осмыслении которых явлена демифологизация популярных в литературе первой половины XX в. двух человеческих типов – «цивилизованного» и «природного».

Иронический подтекст в характеристике образов Мустафы и Дикаря ощутим уже в том, что она выстраивается по принципу пародии на идею гармоничной человеческой лич-

---

\* Эта тенденция, по всей видимости, восходит к Вольтеру, который критически относился к концепции «естественного человека» Руссо.



ности: ни Мустафа, ни Дикарь не являются воплощением аполлонического или дионисийского начал в чистом виде.

Уже фамилия Мустафы – Монд – содержит намек на идею «гармонии»\*. Мустафа Монд в прошлом – талантливый ученый-физик, преступивший законы и ограничения, связанные с научной деятельностью в Мировом государстве: отверг *«правоверную теорию варки»* и стал *«варить по-своему. По неправоверному, недозволенному рецепту»* [13, с. 687]. В сцене его беседы с Дикарем впервые возникает мотив вечного познания и, на первый взгляд, угадывается аллюзия на образ Фауста-ученого, преобразователя мира. Но это впечатление тут же опровергается автором: несостоявшийся Фауст-Монд отрекся от науки – первобытный инстинкт самосохранения, совершенно не свойственный легендарному персонажу, оказался сильнее и вытеснил (подавил) фаустовские порывы Мустафы. В отличие от Фауста он оказывается не способным ни на бунт, ни на какие-либо жертвы и соглашается на предложенную ему должность в Совете Главнуправителей. И хотя «жертва» предполагалась достаточно условная: Мустафе грозила не «умертвительная камера», а всего-навсего ссылка на остров, где он мог бы и дальше заниматься наукой и служить истине, Мустафа свободе научного поиска предпочел «власть под надзором».

Кроме того, Мустафа является единственным персонажем «Дивного нового мира», сохранившим связь с культурной традицией прошлого. Несмотря на внушаемую жителям Мирового Государства максимуму *«История – сплошная чушь»* [13, с. 551], Монд прекрасно ориентируется в сложных перипетиях историко-культурных процессов. Его образование выходит далеко за рамки установленных правил «дозировки» знаний, что, по законам нового мира, граничит с крамолой, подрывая, тем самым, «цивилизаторские» истоки сознания Главнуправителя: *«Ходят ведь странные слухи о старых запрещенных книгах, спрятанных у Монда в кабинете, в сейфе. Поэзия, библии всякие – фторд знает что»* [13, с. 551].

На деградацию аполлонического начала в образе Мустафы указывают и его приобретенные за время службы на посту Главнуправителя Западной Европы убеждения, реализовавшиеся в ряде принятых законов и правил: *«Не одно лишь искусство несовместимо со счастьем, но и наука. Опасная вещь наука; приходится держать ее на крепкой цепи и в наморднике»* [13, с. 686]. Страх перед Шекспиром и неконтролируемым научным знанием символически указывает на страх перед самим Аполлоном – покровителем наук и искусств. В этом смысле говорить о том, что образ Мустафы Монда есть воплощение аполлонического начала, можно лишь с рядом оговорок.

Восприятие автором «природного» человеческого типа также не столь однозначно. Уже в описании наружности Дикаря Джона заявлен момент некоей неестественности, искусственности образа. Автор представляет его не как индейца, а как *«молодого человека в одежде индейца»*, чья внешность являет прямую противоположность традиционно узнаваемому облику индейца, нечто вроде образа «индейца-наоборот»: *«косы его были цвета соломы, глаза голубые, и бронзово-загорелая кожа была кожей белого»* [13, с. 609]. В этой связи одежда индейца, скорее, напоминает попытку принять чужое обличие. Именно так Джона воспринимают обитатели индейской деревни – как чужака, рожденного женщиной из *«Заоградного мира»*. Казалось бы, в силу обстоятельств своего происхождения – гены «цивилизованных» родителей, пробудившие в Дикаре страсть к учебе, и начала природной индейской культуры, впитанные с детства, – Дикарь Джон и должен был явить образ гармонично развитой личности, в характере которой аполлоническое / дионисийское нашли бы свое органичное единение и равновесие. Однако на самом деле мировоззрение Дикаря представляет собой не гармоничный синтез, а причудливый сплав индейских обычаев и религиозных верований и нравственных максим Шекспира: *«Лежа в постели, он рисовал в воображении Небо и Лондон, Богоматерь Акомскую и длинные*

ряды младенцев в чистеньких бутылках и как Христос возносится и Линда взлетает; вообразил Всемирного начальника инкубаториев и великого Авонавилону» [13, с. 618]. Из этого гротескного пассажа, представляющего пародию на замятинскую идею синтеза, по сути, проистекает авторская логика поведенческих характеристик Джона, в которых акцентируется чрезмерная чувствительность («На глазах его выступили слезы» [13, с. 610]; «Джон сел и заплакал» [13, с. 619]; «Закрыв лицо руками, разрыдался» [13, с. 673] и т. п.), частая смена настроений, склонность к самоистязанию («Стоит у маяка парень, обнажен до пояса, и хлещет себя веревочным бичом. Спина у парня вся в багровых поперечных полосах, и струйками сочится кровь» [13, с. 703]; «Он грудью кинулся на можжевеловый, хватая в объятия не бархатное желанное тело, а охапку жестких игол» [13, с. 705] и т. п.), постоянное чувство неудовлетворенности и вины. И в этой связи свойственная Джону манера постоянно цитировать Шекспира, его попытки отстаивать свою свободу, поведение праведника, способного на настоящее, глубокое чувство, – все это напоминает чужую одежду индейца, и чужое обличье, сквозь которое просматривается иная сущность персонажа – образ «истерика, мазохиста, страдающего от Эдипова комплекса» [15, с. 61], который в силу своей искусственности не может выступать чистым антиподом «цивилизаторскому» началу.

Пародийно-ироничный план осмысления образа Джона в романе Хаксли свидетельствует о демифологизации традиционного в литературе образа благородного дикаря\* – воплощения деревенской простоты нравов, противопоставленной городской распущенности, а также воплощения врожденной добродетельности человека до его соприкосновения с цивилизацией. Здесь отметим, что в романе Хаксли процесс соприкосновения Дикаря с цивилизацией метафорически трактуется не столько как отравление, сколько как самоотравление: «Я вкусил цивилизации и отравился ею... я вкусил своей собственной скверны» [13, с. 698]. В этой самохарактеристике Дикаря усматривается критическое отношение Хаксли к идее синтеза аполлонического / дионисийского, связанное с неприятием в качестве идеала ни «естественного», природного, ни цивилизованного человеческого типа. Более того, по мысли писателя, синтез этот опасен, поскольку именно он приводит к порабощению человека цивилизацией, поскольку свобода необходима человеку, прежде всего, для удовлетворения своих собственных желаний и инстинктов: «Индустриальная цивилизация возможна лишь тогда, когда люди не отрекаются от своих желаний, а, напротив, потворствуют им в самой высшей степени» [13, с. 695]. В этой связи и образ вечной революции как борьбы за свободу предстает, скорее, как поза самолюбования, как «грандиозный эффект», как игра, у которой не может быть серьезных последствий. Такое восприятие бунтарства, свойственное Бернарду Марксу, иронически оценивается автором:

*Бернард вышел гордо, хлопнув дверью, ликуя от мысли, что он один геройски противостоит всему порядку вещей; его окрыляло, пьянило сознание своей особой важности и значимости. Даже мысль о гонениях не угнетала, а скорей бодрила. Он чувствовал в себе довольно сил, чтобы бороться с бедствиями и преодолеть их, даже Исландия его не пугала. И тем увереннее был он в своих силах, что ни на секунду не верил в серьезность опасности.*

*Вечером он поведал Гельмгольцу о стычке с Директором, и отвагою дышала его повесть [13, с. 597].*

Эта же мысль, содержащая выпад против романтической концепции бунтарства, которое предстает слишком эстетизированным, звучит в конце романа:

*В натуральном виде счастье всегда выглядит убого рядом с цветистыми прикрасами несчастья. И, разумеется, стабильность куда менее колоритна, чем нестабильность.*

*А удовлетворенность совершенно лишена романтики сражений со злым роком, нет здесь красочной борьбы с соблазном, нет ореола гибельных сомнений и страстей. Счастье лишено грандиозных эффектов [13, с. 683].*

Таким образом, желанная гармония не может быть достигнута ни путем гармоничного единения, ни путем революции. В этом смысле представляется, что в антиутопии Хаксли содержится не столько критика конкретного социально-политического режима (пародия на демократический строй США, как отмечают исследователи), в романе сквозит разочарование в самой человеческой природе, исковерканной вследствие множества исторических и духовных экспериментов. В тотальном разочаровании Хаксли усматривается пессимизм Джойса, пришедшего к отрицанию человеческой культуры как таковой. По мнению исследователей, в романе «Улисс» Джойса три главных героя олицетворяют различные начала человеческого существования: Леопольд Блум – «всякий и каждый», воплощение первобытного инстинкта; его жена Мерион Твиди – пародия на образ вечной женственности, воплощение инстинкта деторождения, выродившегося в доминирование плотского начала и неприкрытую откровенность сексуальных влечений; Стивен Дедал – воплощение ущербного интеллекта [16, с. 272-273]. Эти же три начала человеческого существования просматриваются и в романе Хаксли, где Джон (наиболее распространенное английское имя, может содержать намек на джойсовского «всякого и каждого») являет воплощение первобытного инстинкта; Бернард Маркс – воплощение интеллекта – так же, как и Стивен Дедал, замкнут в своем недовольстве миром и скептицизме. Некая ущербность психики Дедала проецируется Хаксли на физическую ущербность Маркса – в его портрете неоднократно подчеркивается низкий рост, непривлекательная внешность, контрастирующая с красотой его друга Гельмгольца, в психологической характеристике выделяются худшие стороны образованного интеллигента: мстительность, зависть, мелочность, трусость, склонность к интригам, хвастовству и т. п. Наконец, Ленайна Краун – воплощение сексуального инстинкта – так же, как и Мерион Твиди, озабочена исключительно своими связями. Подобно замыслу Джойса, герои «Дивного нового мира» представляют тройное «Я» одного героя в сочетании инстинктивного, рационального и чувственного начал, и в глазах автора не являются образцом ни в своем единстве, ни по отдельности, воплощая, по сути джойсовскую идею деградации человеческой души.

В этой ситуации сама постановка вопроса о поисках совершенного миропорядка и человеческого идеала становится бесперспективной, что и приводит исследователей творчества Хаксли к мысли о том, что «Дивный новый мир» представляет собой философскую книгу о несостоятельности самой идеи утопии [12, с. 19].

#### **Литература:**

1. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – В 2 т. – М., 1998. – Т. 1. – С. 345.
2. Цит. по: Ли Сын Ок. Русская антиутопическая драматургия 1920-1930-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – СПб., 2008. – № 37 (80). – С. 210-214. – С. 212.
3. Гудкова В. Рождение советских сюжетов. – М.: НЛО, 2008. – 456 с. – С. 13.
4. Бердяев Н. Демократия, социализм и теократия // Бердяев Н. Смысл творчества. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Хранитель, 2007. – 668 с. – С. 605-627.
5. Давыдова Т. Т. Фаустовская коллизия в романе Евгения Замятина «Мы» // Гете в русской культуре XX века. – М.: Наука, 2004. – С. 128-143. – С. 138.
6. Чаликова В. Антиутопия Евгения Замятина: пародия или альтернатива? // Чаликова В. Утопия и культура. Эссе разных лет: В 2 т. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – Т. 1. – С. 150-194.

7. Любимова А. Ф. Диалектика социального и общечеловеческого в романах О. Хаксли «О дивный новый мир» и Е. Замятина «Мы» // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX-XX веков. – Пермь: Изд-во Пермского гос. ун-та, 1990. – 144 с. – С. 107-113.
8. Баран Г. П. Художественное пространство и время в романах Е. Замятина «Мы» и О. Хаксли «О дивный новый мир» // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: в 11 кн. – Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. ун-та, 1997. – Кн. 5. – С. 38-43.
9. Киреева Н. В. Принцип полярности как способ структурной организации романов Е. Замятина «Мы» и О. Хаксли «О дивный новый мир» // Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе XIX-XX веков. – Благовещенск: БГПУ, 1999. – Вып. 4. – С. 47-56; Киреева Н. В. К вопросу о типологической общности романов Е. Замятина «Мы» и О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932): их связь с творчеством Ф. М. Достоевского и У. Шекспира // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня: в 11 кн. – Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. ун-та, 2000. – Кн. 9. – С. 97-105.
10. Дробышева И. В. Сюжетно-композиционные и образные инварианты антиутопии у О. Хаксли и Е. Замятина // Проблемы типологии русской и зарубежной литературы. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2003. – 266 с. – С. 86-97.
11. Гальцева Р. А. Очерки русской утопической мысли XX века. – М.: Наука, 1992. – 208 с.
12. Анджапаридзе Г. А. Печальный контрапункт светлого завтра... // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. – 986 с. – С. 5-27.
13. Хаксли О. О дивный новый мир // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. – 986 с. – С. 525-710.
14. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 959 с. / Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/lofef/01/3.html>.
15. Головачева И. В. Путь на Запад, путь на Восток: «иное» в утопиях Олдоса Хаксли // Известия Российского государственного педагогического университета. Серия Общественные и гуманитарные науки. – СПб.: Изд-во РГПУ, 2008. – № 11 (62). – С. 58-64.
16. Ивашева В. В. Джеймс Джойс // История зарубежной литературы XX века (1917-1945) / Под ред. проф. Л. Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 1980. – 392 с. – С. 269-277.

#### Анотація

### **Г. СТЕПАНОВА. СИНТЕЗ АПОЛЛОНІЙСЬКОГО / ДІОНІСІЙСЬКОГО ЯК МОДУС РЕАЛІЗАЦІЇ ФАУСТОВСЬКОЇ ТЕМИ У РОМАНІ ОЛДОСА ХАКСЛІ «О ДИВНИЙ НОВИЙ СВІТ»**

У статті досліджується своєрідність синтезу та антисинтезу аполлонійського та діонісійського начал у романі О. Хакслі «О дивный новый мир». Спроба створення гармонічного світу та гармонічної особистості аналізується в аспекті реалізації у романі фаустовської теми. Процес деміфологізації ідеї гармонії та вічної революції у О. Хакслі розглядається у співвідношенні з осмисленням цих ідей у романі Є. Замятина «Ми».

**Ключові слова:** утопія, гармонія, аполлонійське, діонісійське, фаустовська культура, цивілізація.

**Аннотация**

**А. СТЕПАНОВА. СИНТЕЗ АПОЛЛОНИЧЕСКОГО / ДИОНИСИЙСКОГО  
КАК МОДУС РЕАЛИЗАЦИИ ФАУСТОВСКОЙ ТЕМЫ  
В РОМАНЕ ОЛДОСА ХАКСЛИ «О ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР»**

В статье исследуется своеобразие синтеза и антисинтеза аполлонического и дионисийского начал в романе О. Хаксли «О дивный новый мир». Попытка создания гармоничного мира и гармоничной личности анализируется в аспекте реализации в романе фаустовской темы. Процесс демифологизации идеи гармонии и вечной революции у О. Хаксли рассматривается в соотношении с осмыслением данных идей в романе Е. Замятина «Мы».

**Ключевые слова:** утопия, гармония, аполлоническое, дионисийское, фаустовская культура, цивилизация.

**Summary**

**A. STEPANOVA. APOLLONIAN AND DIONYSIAN'S SYNTHESIS  
AS A MODUS OF REALIZATION OF FAUSTIAN THEME  
IN ALDOUS HUXLEY'S NOVEL «BRAVE NEW WORLD»**

The article is devoted to the investigation of originality of synthesis and antisynthesis of Apollonian and Dionysian in Aldous Huxley's novel «Brave New World». Attempt of creation of the harmonious world and the harmonious person is analyzed in aspect of Faustian theme realization in the novel. O. Huxley considers demiphologisation process of harmony's ideas and eternal revolution in the ratio with understanding of the given ideas in Ye. Zamyatin's novel «We».

**Key words:** utopia, harmony, Apollonian and Dionysian, Faustian culture, civilization.

УДК 821.112.2:7

Ю. Запорожченко

кандидат филологических наук,  
доцент кафедры зарубежной  
литературы  
Одесского национального  
университета имени И. И. Мечникова

## ГЕРОЙ-КОЛЛЕКЦИОНЕР В НЕМЕЦКОМ ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ (П. ЗЮСКИНД, М. БАЙЕР)

Во второй половине XX в. формируется кризисное мироощущение, вошедшее в эстетику постмодерна и определившее появление новых моделей героя, в частности, героя-коллекционера. По мнению А. Извекова, причиной кризиса личности стала неограниченная свобода выбора, предлагаемая современным обществом потребления. В общем, индивид оказался перед выбором, диапазон которого расширился до невероятных пределов. Испытывая недоверие к так называемым метанарративам («универсальным концепциям, претендующим на исключительную и тотальную трактовку бытия»), человек вынужден искать новые новые пути для «самоуверенности личности» [1, с. 9–10].

Закономерно, что кризисное состояние мира находит отражение в изменении типажа героя: на арену выходит персонаж, пытающийся выжить в мире-хаосе, стремящийся обрести смысл существования в массмедийном симулякральном пространстве. Характеристики такого персонажа уже не определяются личностными параметрами; его поведение, пишет Г. Кучумова, становится «жестовым» (условным, ритуальным). В ситуации отсутствия «истины» и божественной инстанции персонаж либо выступает в качестве «борца» с тривиальными мифами, либо занимает нейтральную позицию, архивируя/коллекционируя «означающие» [2, с. 103]. В этом случае *герой-коллекционер* прочитывается как постмодернистский вариант художника, «собирающего себя» в новой, «симулякральной» реальности [2, с.181].

Отметим, что впервые типология героя современного немецкого романа была разработана Г. Кучумовой в диссертации «Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980–2000 гг.)» (2010 г.) [2]. Анализируя новейшие произведения немецкой литературы, она обосновывает наличие новых моделей личности, ставших «мощным инструментом» разрушения стереотипов общественного сознания [2, с. 378]. К таким моделям исследователь относит *архивиста, вуайериста, номада*, и, в частности, *коллекционера*. В данной статье мы обращаемся к знаковым *коллекционерам* современности – героям романов «Парфюмер» П. Зюскинда (1985) [3] и «Летучие собаки» Марселя Байера (1995) [4]. Названные тексты довольно давно считаются классикой немецкого постмодернизма, а их герои – собиратель запахов Жан-Батист Гренуй и коллекционер звуков Карнау – дополняют галерею знаменитых коллекционеров XX в. (Джон Фаулз «Коллекционер», Томас Харрис «Молчание ягнят», Умберто Эко «Имя розы», Б. Акунин «Пелагия и красный петух»). Таким образом, актуальность нашего исследования связана не только со стремлением выявить основные принципы функционирования образа в литературе, но и с попыткой осмыслить данную модель героя как продуктивную в литературе постмодернизма.

Безусловно, галерею образов коллекционеров в литературе XX в. открывает «Коллекционер» Дж. Фаулза (1963). По мнению А. Куляпина, этим образом Фаулз положил начало постмодернистскому прочтению героя. В отличие от классического собирателя артефактов ушедших эпох, коллекционеры в эпоху постмодернизма чаще представлены в образах маниакальных безумцев и преступников. Акцент делается не на благородной миссии коллекционера,

содействующего преемственности культурного развития, а на «психопатологическом аспекте» коллекционирования и девиантном поведении коллекционера [5, с.180].

Фердинанд Клегг, типичный «средний человек», увлекающийся собиранием бабочек, стремится заявить о своей значимости, прикрыть свою неполноценность, став обладателем уникального экспоната – девушки по имени Миранда. Именно этот герой, по мнению Г. Кучумовой, стал прототипом зюскиндова коллекционера. «Ольфакторный гений» Зюскинда также стремится заполучить свой идеальный экспонат. Убитая им девушка, обладательница уникального аромата, оказывается для него «образом образов», архетипом Любви-Красоты-Истины. Обладание им позволит ему, по мнению Г. Кучумовой, обрести недостающую «божественную» часть своего «я» [2, с. 185]. Эта же модель получила развитие и в романе М. Байера. Предметом коллекционерской страсти Карнау становится человеческий голос. Из простого инженер-акустика, записывавшего речи фюрера и Геббельса во время военных парадов, он превращается в безумного коллекционера – архиватора человеческих голосов. Его невинное увлечение перерастает в безумную страсть. С целью создания уникальной акустической карты он записывает на пленку крики солдат на поле боя, стоны заключенных во время пыток и жутких экспериментов. Карнау – серый человек «без прошлого и настоящего» – стремится в этом страшном многоголосии обрести собственный голос и заявить окружающим о своем присутствии в мире. Коллекционирование во всех трех вариантах становится проектом по собиранию и осуществлению своего «я» в ситуации кризиса личности.

Для Гренуя и Карнау важно артикулировать свою значимость. Схематично, но они повторяют путь Клегга: не выделяясь из общей массы, они идут на все, чтобы оставить о себе память – Карнау создает уникальный архив с фонозаписями Третьего Рейха, Гренуй становится самым выдающимся парфюмером своей эпохи. Путь, по которому движутся герои к созданию совершенной коллекции, – преступный. Однако понятия любви и ненависти для них равнозначны – это знаки «того, что нас запомнят, что мы не «не существовали», это «способ заставить о себе помнить» [6, с. 61].

Теоретик постмодернизма Ж. Бодрийяр в «Системе вещей» указал на сложность механизма коллекционирования. «Коллекция, – пишет он, – создается из череды элементов, но ее последним звеном служит личность самого коллекционера. И обратно, эта личность образуется как таковая лишь в процессе последовательной самоподстановки в каждый из предметов коллекции» [7, с. 102–103]. Таким образом, человек становится частью коллекции (и только в этом случае коллекция будет полной), но и сам он обретает свое «я» через собирание целого из частей.

Для понимания психологии коллекционера важно понятие «немо», введенное Фаулзом в эссе «Аристос» (1964). «Немо» для Фаулза – осознание собственной ничтожности, незначительности, которое заставляет человека самоутверждаться через безумные преступления. «Никто не хочет быть никем. – пишет Фаулз. – Все наши деяния отчасти и рассчитаны на то, чтобы заполнить или закамуфлировать ту пустоту, которую мы чувствуем в самой своей сердцевине» [6, с. 60–61]. Коллекционирование для Фаулза – попытка преодолеть «немо», переключить внимание с внутренней пустоты на наполненность вещного мира.

Клегг – фантомный, призрачный персонаж, «исчезающий субъект», пытающийся скрыть свою пустоту через собирание необычной коллекции. Миранда предлагает ему множество «ролей», пытается идентифицировать его с литературными персонажами, чтобы дать ему чувство опоры в расшатанном мире, а себе – шанс на спасение [2, с. 184]. Но финал романа говорит о несостоятельности этих попыток. Живой человек становится частью коллекции, а утрачивающий свое «я» субъект получает в качестве опоры новый, совершенный элемент [2, с. 185].

По мнению Н. Маньковской, постмодернизм размывает границы между искусством и искусственностью: он «не отделяет искусство от ремесла, уникальное от "серийного", эли-

тарный эксперимент от популяризации; искусство становится собирательным и составным» [8, с. 51]. Исходя из этого, постмодернистское пристрастие к коллекционированию можно соотнести с актом творчества, а коллекционера – с новым вариантом классического героя-художника.

В отличие от традиционного образа, новый тип художника – это «человек толпы», представитель массового сознания, красоту и искусство воспринимающий потребительски. Уже сама модель коллекционера говорит о смещении акцентов в сторону потребителя: «собирая» коллекцию, он утверждает свою власть, артикулирует свое превосходство. Таков Клефт из романа «Коллекционер». Он и Миранда воплощают два разных типа сознания, две жизненные философии, основанные на гуманистическом (Миранда) и агрессивно-потребительском отношении к искусству (Клефт) [9Карт, с. 78]. Фаулз считает Клефга неистинным художником, нацеленным не на создание искусства, а лишь на обладание эстетическими ценностями. И действительно, Клефт воспринимает искусство только в его прикладной функции; картину он оценивает лишь с точки зрения схожести ее с оригиналом. По сути, коллекционирование Клефга – это «обратная сторона искусства», то есть «антиискусство» [см. 9, с. 80]. Коллекционерское начало И. Каргузова понимает как противоположное искусству по своей природе, поскольку оно губит красоту и жизнь. Оно «закрыто от мира, связано с чувством собственности, с эгоистической жадностью обладания» [9, с. 80].

В романе Зюскинда параллель коллекционер/художник очевидна – Гренуй называет себя гением, Творцом, создателем. По мнению И. Рогановой, в этом персонаже можно узнать «талантливую пародию на романтический идеал художника» [10, с. 235]. «Творчество» его преемника Карнау подчиняется в большей мере научным целям. Своим стремлением создать идеальную карту всех звуков Третьего Рейха он напоминает ученого-фанатика. Тема искусства здесь интерпретируется как тема медиа-технологий, позволяющих собирать «знания о правде и действительности» [11, с. 128].

И все-таки, как нам кажется, в обоих случаях правомернее говорить не столько об искусстве или антиискусстве, сколько о *симуляции* искусства, о подмене реальности ее образом. Обратимся снова к Ж. Бодрийяру. В конце XX в. он писал: «Мы вступили в эру *симуляции*, наступление которой знаменует полная взаимозаменяемость некогда противоречивых либо диалектически противоположных терминов: красивого и уродливого в моде; правого и левого в политике; истинного и ложного в масс-медиа; полезного и бесполезного на уровне объектов; природы и культуры на любом смысловом уровне» [12]. Заметим, что стирание границ между антиномиями и обусловило появление таких персонажей, как Гренуй (Бог-дьявол, гений-убийца) и Карнау (жертва-преступник). Будучи сторонником той идеи, что вся современность – это эра тотальной симуляции, Бодрийяр выделяет стадии, которые проходит образ, чтобы стать «чистым симулякром»: а) он отражает фундаментальную реальность; б) он маскирует и искажает фундаментальную реальность; в) он маскирует отсутствие фундаментальной реальности; г) он вообще не имеет отношения к какой бы то ни было реальности, являясь своим собственным симулякром [13]. Симулякр скрывает отсутствие реальности, он «выдает отсутствие за присутствие», стирает различие между реальным и воображаемым [14, с. 188]. Таким образом, в постмодернистской литературе коллекционирование становится симулятивной конструкцией искусства, коллекционер подменяет образ творца, а фанатизм коллекционера – творческое вдохновение. Симулякр искусства обнаруживает свою *искусственность* (намеренно обнажаются этапы создания коллекции: накопление, систематизация, каталогизирование, синтезирование), *вторичность* (коллекционеры не создают новых образцов искусства, а лишь сочетают уже существующее), *эфемерность* (Гренуй и Карнау «собирают» предметы нематериального мира), *серийность* (способность коллекции объединять множество самостоятельных элементов в более крупное единство).



Ради пополнения своей коллекции собиратели эпохи постмодерна идут на преступление. Во многом это объясняется игрой автора в жанр детективного романа. Такие «ужасные истории», включенные в сюжет интертекстуально насыщенной книги, гарантируют успех у читателей. Детективный элемент, по мнению И. Рогановой, является несложным механизмом создания псевдошедевра.

Однако, если рассматривать фигуру коллекционера как симулятивный образ художника, то станет очевидным, что агрессивное, потребительское отношение к искусству свойственно в равной степени как коллекционеру, так и художнику. Превращая, например, свою возлюбленную в идеальную картинку, художник получает возможность использовать этот образ в любом контексте. В общем, художник обретает власть над оригиналом, по сути «убивая его». Отмечая это, Г. Кучумова подчеркивает: в «Парфюмере» потенциал агрессии художника буквально возводится в абсолют, герой убивает буквально, впитывая в себя аромат жертвы и унося его с собой на полотне, пропитанном маслом (аллюзия на плащаницу) [2, с. 191].

Для героя романа «Летучие собаки», главного акустика Третьего Рейха, жуткие эксперименты над людьми также являются абсолютно легитимными. Ради достижения своей цели – составления карты человеческих голосов – он проводит опыты вначале на черепах лошадей, затем на живых людях. Его интересует истинный, не приукрашенный образ человеческого голоса, наиболее ярко проявляющийся в момент сильнейших эмоциональных всплесков. Ему кажется, что крики, рыдания и стоны «раскрывают свойства голоса ярче, чем монотонная речь» [4, с. 49]. Рубцы, остающиеся вследствие этого на связках, представляются Карнау кодами, которые он должен расшифровать. Отметим, что Карнау не воспринимает себя преступником – он объясняет свои действия исключительно научными целями. Ему как «исследователю нужен ... чистый источник звука, а не человек, терзаемый муками» [4]. Выполняя приказ Геббельса «присмотреть» за детьми, пребывающими в бункере фюрера весной 1945 г., Карнау стал очевидцем их гибели, однако получил для своей коллекции уникальный экспонат – звукозапись с голосами умирающих.

Как пишет Т. Кристиан, искаженная позиция невиновности Карнау проговаривается в тексте самим героем: он преступник, но не убийца, он только «воровал» голоса, а не убивал. Интересен финал романа: в 1992 г., когда в здании дрезденского дома престарелых случайно был обнаружен архив со звукозаписями, оказалось, что наиболее полной информацией о работе архива владеет *охранник* по фамилии Карнау, научные знания которого «совершенно не увязываются с его статусом охранника». Карнау, выдававший себя за охранника, рассказал, что в архиве есть достаточно редкие экспонаты, например кашель фюрера, записанный на шеллак. Он детально описал опыты, где проверяли потенциал человеческого крика в экстремальных условиях. Единственное – он отказался признать, что «будучи свидетелем смертей, сам косвенно принимал участие в убийствах» [10, с. 119]. По мнению Т. Кристиана, Карнау – это особый тип преступника, который по прошествии многих лет «утверждает, что не был нацистом и не состоял в партии» [15, с. 152]. Таким образом, мотив преступления включается в роман как элемент, отвечающий читательским ожиданиям («наболевшая» для немцев тема вины и ответственности за преступления национал-социалистов), но характеризуется игровой свободой и индивидуально-авторской реконструкцией истории.

По мнению А. Куляпина, коллекционирование является неизбежным следствием проявления «диктаторских амбиций» [5, с. 185]. В основе любой коллекционерской страсти лежит стремление *обладать вещью*. Причем, как утверждает Ж. Бодрийяр, наслаждение от обладания зависит не от природы собираемых вещей (они могут варьироваться в зависимости от возраста, профессии, социальной среды), а от способности коллекционера воспринимать вещь одновременно в ее *единичности и серийности*: «...Каждый элемент, с одной стороны, абсолютно единичен и тем самым эквивалентен живому существу, в конечном счете, самому

субъекту, – а с другой стороны, может образовывать серию, то есть допускает бесконечную игру подстановок» [7, с. 98–99]. Ж. Бодрийяр сравнивает коллекцию с «ароматом гарема, вся прелесть которого во взаимопроникновении серийности и интимности». Возникая из смешения разных чувств (осознания, зрения), из интимного отношения к избранному предмету, обладание связано также и с поиском, упорядочением, обыгрыванием и соединением вещей. То есть речь идет не только о «квинтэссенции качественности» единичной вещи, но и о «манипуляции количеством».

Очевидно, что и Гренуй, и Карнау стремятся завладеть предметами своих коллекций, утвердить свою власть над ними. Коллекционирование для них – это завуалированный способ утверждения своего существования в мире, дающий: а) наслаждение от обладания вещью; б) возможность манипулировать вещами. По мнению А. Извекова, манипулирование вещами-симулякрами дает человеку уверенность в том, что он постоянно и циклически переживает процесс своего существования, а тем самым символически преодолевает это реальное существование [1, с. 143]. Гренуй в романе Зюскинда является олицетворением власти, он наслаждается своим триумфом над толпой (финальная сцена романа). Карнау служит власти: его «наука» является инструментом ее манипуляции. Руководствуясь псевдонаучными целями, Карнау сам становится «инструментом террора этой власти» [10, с. 118].

Зюскинд акцентирует внимание на способности маленького Гренуя овладеть ароматами других, присваивать себе то, чего другие не могли «ни спрятать, ни удержать» [3, с. 22]. Окружающим казалось, что Гренуй обладал «жуткой втягивающей силой», что его нос «набрасывался» на запах, «хватал его (...) и сохранял в себе навсегда». Отбирая и присваивая себе чужие запахи, утверждая свою власть над ними, Гренуй не просто утолял коллекционерскую жажду обладания. Он наполнял содержанием («душой») пустую оболочку, конструировал из множества других «я» свою идентичность.

Вначале Гренуй использует свой коллекционерский талант для накопления знаний о мире, со временем он подчинит себе этот мир, построит свою систему мироздания, не случайно Ж. Бодрийяр воспринимал коллекционирование как «зачаточный способ освоения мира». Пройдя три этапа (расстановка, классификация и манипуляция), ребенок вступает в диалог с внешним миром. Причем наиболее активная фаза коллекционерства наступает, по мнению ученого, в латентный период (7–12 лет) [7, с. 99]. Действительно, к шести годам с помощью носа маленький Гренуй полностью постиг свое окружение: «В доме мадам Гайар не было ни одного предмета, в северной части улицы Шаронн не было ни одного места, ни одного человека, ни одного камня, дерева, куста или забора, ни одного даже самого маленького, закоулка, которого он не знал бы на нюх...» [3, с. 32–33].

В первое время Гренуй коллекционировал запахи бессистемно, это были простые запахи, свойственные вещам, животным, растениям и людям. Затем его начинают интересовать более сложные, этические понятия («право, совесть, Бог, радость, ответственность»). Собрав «десять тысяч, сто тысяч специфических, единственных в своем роде запахов» и классифицировав их, Гренуй начинает синтезировать их, создавая новые ароматы [3, с. 33]. Затем, овладев «огромным словарем» и научившись «составлять из запахов любое число новых фраз», Гренуй вступает в следующую, аналитическую фазу познания. Он учится раскладывать сложные ароматы Парижа на мельчайшие компоненты. «Его тонкий нюх распутывал узел из испарений и вони на отдельные нити основных, более неразложимых запахов» [3, с. 42]. Он мечтал «овладеть всеми запахами, которые мог предложить ему мир», однако «в синтезирующей кухне его воображения ... еще не господствовал никакой эстетический принцип» [3, с. 46].

Событием, перевернувшим отношение Гренуя к его коллекции, стал запах Лауры Риши, обнаруженный им во время очередной «охотничьей вылазки». С этого момента (1 сентября 1753 г.) внутренняя жизнь Гренуя получила «определенный смысл и направленность» [2, с. 187]. Гре-

нуй осознал, что «его жизнь имеет смысл, и задачу, и цель, и высшее предопределение» – осуществить революцию в мире запахов, стать Творцом и величайшим парфюмером [3, с. 54]. По мнению Г. Кучумовой, это событие обозначило переход от стадии собирательства к стадии коллекционирования. Наконец-то был найден аромат – «ключ к порядку всех других ароматов», «компас для будущей жизни» героя. Теперь Гренуй приступает к «возведению (миро) здания запахов с вершиной божественного аромата (архитектурная модель)» [2, с. 188]. Он систематизирует собранные запахи, используя творческий принцип: «хорошее к хорошему, плохое к плохому». Со временем «этот порядок стал еще стройнее ... уже скоро он смог приступить к планомерному возведению зданий запахов: дома, стены, ступени, башни, подвалы, комнаты, тайные покои...» [3, с. 55].

Желание Карнау собирать звуки было вызвано случайно увиденной им в журнале фотографией африканских летучих мышей, которые бодрствуют по ночам и ориентируются только по звукам. Экзотическая картинка стала для него «проекцией желаний»: он решил исследовать мир, существующий только в слуховом восприятии. Летучие собаки стали для него «акустическим символом», с которого начинается его необычная коллекция [10, с. 119].

Эпиграфом к роману послужила строка из дневника Геббельса:

Ich höre die süßen Stimmchen,  
die mir das Liebste auf der Welt sind.  
Welch ein Schatz, welch ein Besitz!  
Gott erhalte ihn mir!

Я слышу сладкие голоса,  
дороже которых нет ничего на свете.  
Какое сокровище, какое достояние!  
Сохрани мне его, Господи!

Сразу отметим несколько неточный перевод немецкого слова *Besitz* как «достояние». В данном переводе утерян важный смысловой компонент, содержащийся в немецком эквиваленте: обладание, присвоение. «Достояние» в данном случае не совсем адекватно передает парадокс, заключенный в эпиграфе: голос человека может быть собственностью только того, кому он принадлежит. Карнау же стремится завладеть голосами других людей, так как собственного голоса у него нет.

Карнау – это «человек без свойств», бесхарактерное существо, не наделенное индивидуальностью [11]. О себе герой романа говорит: «Я человек, о котором нечего сказать...» [4, с. 12]. У него не было ломки голоса, на голосовых связках нет «рубцов», которые могут рассказать о его прошлом. К самому себе Карнау относится как к глухонемому: «На исходе третьего десятка моя восковая матрица по-прежнему гладкая, без каких-либо знаков, в то время как на других ... Ничем не примечательное прошлое, со мной никогда ничего не случилось, в моей памяти нет ничего такого, о чем можно было бы рассказать. Все исчерпывается скудными эпизодами, более напоминающими цветочные пятна» [4, с. 14].

Овладеть голосами других людей значит для Карнау построить из элементов акустической коллекции собственную идентичность. Здесь очевидна параллель с романом Зюскинда: Гренуй, не имеющий своего запаха, стремится присвоить себе другие ароматы. Используя выражение Дж. Фаулза, перед нами – герои, наделенные комплексом «карлика». Чтобы самоутвердиться, они жаждут «обладать властью – физической, общественной, художественной, интеллектуальной, политической... но властью!» Их жизнь подчинена одному: «Пусть мною восхищаются, пусть мне завидуют, пусть меня ненавидят, боятся, вождедеют... Я должен остаться в памяти!» [6, с. 61].

Карнау уже в раннем детстве понял, что его голос, записанный на фонограф, перестает принадлежать ему: он воспринимается чужим и неестественным («Детский голосок был совершенно не похож на тот, что раздавался и резонировал внутри моего черепа» [4]). Собственный голос казался ему «глубже и проникновеннее», чем тот, который он слышал извне. Голоса

других нужны ему для того, чтоб его собственный голос не стал достоянием других. Опыт, полученный героем в детстве, определил его коллекционерский кодекс: на пленку можно записать все, кроме голосов пятерых детей, «когда они беззащитны ... предоставлены самим себе и думают, что за ними не наблюдают» [4].

С. Циллес, сравнивая Гренуя и Карнау, пишет о том, что Гренуй с рождения выступает в образе гения и злодея, в то время как Карнау лишь в конце романа вырождается в антигероя [16]. Его псевдогуманистическая позиция оказывается слишком противоречивой – в финале романа он «готов на все», чтоб «законсервировать весь слышимый мир». Он идентифицирует себя с вором, который крадет голоса других людей и распоряжается ими по своему усмотрению: «Я залезаю в душу раненого ... я могу извлечь что-то из глубин его души и присвоить себе все, вплоть до последнего, таинственного вздоха, того, с которым умирающий испускает дух» [4]. Односторонний акустический подход Карнау к людям – это тупик, а не «путь к себе» [15, с. 155].

Обобщая, отметим следующее. Появление фигуры коллекционера в постмодернистской литературе связано с закономерным изменением жизненной стратегии современного человека. Оказавшись выброшенным в мир-хаос без определенных этических установок, человек испытывает потребность определить свое «новое место» в мире. Коллекционирование становится одной из продуктивных стратегий, позволяющих преодолеть исчезновение субъекта и выстроить новую идентичность из элементов коллекции. Через собирание вещей герой-коллекционер «собирает себя» в пространстве метанарративов. Присваивая вещи и манипулируя ими, он создает «личную утопию» и наслаждается привилегированным положением в ней.

#### **Литература:**

1. Извеков А. И. Проблема личности постмодерна: кризис культурной идентификации / А. И. Извеков. – СПб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2008. – 245 с.
2. Кучумова Г.В. Роман в системе культурных парадигм (на материале немецкоязычного романа 1980 – 2000 гг.) / Г. В. Кучумова : дис. ... докт. филол. наук : спец. 10.01.08. – Самара, 2010. – 434 с.
3. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы / Патрик Зюскинд. – СПб : Азбука-классика, 2002. – 297 с.
4. Байер М. Летучие собаки / Марсель Байер – СПб. : Амфора, 2005. – 304 с.
5. Куляпин А. И., Скубач О. А. Собиратели хаоса: коллекционирование по-советски / А.И Куляпин, О.А. Скубач // Критика и семиотика. – 2005. – Вып. 5. – С. 180-188.
6. Фаулз Дж. Аристос : философская эссеистика / Дж. Фаулз. – СПб. : Симпозиум, 2003. – 284 с.
7. Бодрийяр Ж. Система верей / Жан Бодрийяр – Москва : Рудомино, 2001. – 218 с.
8. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская – СПб : Алетейя, 2000. – 347 с.
9. Каргузова И. Б. Проблемы искусства и образ художника в творчестве Джона Фаулза / И. Б. Каргузова : дис. ... канд. фил. наук : спец. 10.01.03. – СПб, 2006. – 249 с.
10. Роганова И. С. Немецкая литература конца XX в. и актуализация постмодернистской парадигмы. – М. : Рудомино, 2007. – 416 с.
11. Künzig Bernd. Schreie und Flüstern – Marcel Beyers Roman „Flughunde“ / Bernd Künzig // Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre / Erb Andreas (Hg.). – Opladen/Wiesbaden : Westdeutscher Verlag, 1998. – S. 122–154.
12. Бодрийяр Ж. Соблазн / Жан Бодрийяр. – М. : Ad marginem, 2000. – 320с. – Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/bodriy/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/bodriy/index.php)
13. Бодрийяр Ж. Симулякр и симуляция / Жан Бодрийяр. – Режим доступа: [http://lit.lib.ru/k/kachalow\\_a/simulacres\\_et\\_simulation.shtml](http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml)

14. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
15. Thomas Chr. Marcel Beyers „Flughunde“ (1995) als Kommentar zur Gegenwart der Vergangenheit / Christian Thomas // Nachbilder des Holocaust / Stephen I., Tacke A. (Hg.). – Köln : Böhlau, 2007. – S. 145– 70.
16. Zilles S. Die Schattengestalten der Postmoderne: das Genie und das Böse. Eine Motivanalyse zu den Romanen „Das Parfüm“ von P. Süskind und „Die Flughunde“ von M. Beyer / S. Zilles. – München : Grin Verlag, 2007. – 22 S.– Режим доступа: [http://books.google.com.ua/books?id=ytUENxfBzfYC&pg=PA15&dq=postmodern+marcel+beyer+stimme&hl=ru&sa=X&ei=98iNT-6lDs6r-gaPqaz-Dw&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.ua/books?id=ytUENxfBzfYC&pg=PA15&dq=postmodern+marcel+beyer+stimme&hl=ru&sa=X&ei=98iNT-6lDs6r-gaPqaz-Dw&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

#### Анотація

### Ю. ЗАПОРОЖЧЕНКО. ГЕРОЙ-КОЛЕКЦИОНЕР У НІМЕЦЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ (П. ЗЮСКИНД, М. БАЙЄР)

У статті зроблена спроба розглянути актуальний для постмодерністської епохи тип героя-колекціонера на прикладі сучасної німецької літератури (романи П. Зюскинда «Парфюмер» і М. Байєра «Летючі собаки»). Поведінка колекціонера розглядається як продуктивна стратегія «збирання» нової ідентичності в симулякрівому просторі сучасності.

**Ключові слова:** герой-колекціонер, постмодерністський роман, симулякр.

#### Аннотация

### Ю. ЗАПОРОЖЧЕНКО. ГЕРОЙ-КОЛЛЕКЦИОНЕР В НЕМЕЦКОМ ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ (П. ЗЮСКИНД, М. БАЙЄР)

В статье предпринята попытка рассмотреть актуальный для постмодернистской эпохи тип героя-коллекционера на примере современной немецкой литературы (романы П. Зюскинда «Парфюмер» и М. Байера «Летучие собаки»). Поведение коллекционера рассматривается как продуктивная стратегия «собирания» новой идентичности в симулякривом пространстве современности.

**Ключевые слова:** герой-коллекционер, постмодернистский роман, симулякр.

#### Summary

### Yu. ZAPOROZHCHENKO. THE COLLECTOR CHARACTER IN GERMAN POSTMODERN NOVEL (P. SÜSKIND, M. BEYER)

The article deals with the actual postmodern type of the collector-character in terms of modern German literature (novels Perfume: The Story of a Murderer by P. Süskind and Flughunde by M. Beyer). Collector's behavior is reviewed as a productive strategy of the «collection» of new identity in simulacrum space of modern times.

**Key words:** hero-collector, post-modern novel, simulacrum.

кандидат філологічних  
наук, доцент кафедри  
іноземних мов Хмельницького  
національного університету

## КОНЦЕПТ *CURIOSITY* У РОМАНІ ГРЕМА СВІФТА «ЗЕМНОВОДНИЙ КРАЙ»

Мета пропонованої розвідки полягає в тому, щоб виявити особливості художнього втілення в романі «Земноводний край» концепту *curiosity* (допитливість) у його зв'язках з такими іншими важливими концептами твору, як *земля, вода, мул, флегма, любов, історія, хаос, порядок, час* тощо. При цьому висувається гіпотеза, згідно з якою багатопланова система концептів роману є основним засобом вираження авторської позиції щодо розуміння нерозривного зв'язку соціального, природного й особистісно-екзистенційного буття та амбівалентного смислу результатів людської діяльності.

Аналізований роман у концептивному відношенні є надзвичайно насиченим. Усю систему концептів умовно можна вибудувати за трьома рівнями, водночас маючи на увазі відносність такого поділу і взаємоперехресчуваність окремих концептивних мотивів, їх одночасну приналежність до декількох рівнів залежно від актуалізації в тому чи тому контексті: онтологічний (*вода, земля* і їхні варіанти-комбінації *мул, болото, торф, вогонь, повітря, час, простір, рух*), соціально-історичний (*історія, війна, політика, хаос, порядок, етнос, нація, суспільство, спільнота, родина*), екзистенційний (*допитливість, любов, кров, флегма, травма, тіло, народження, смерть*).

Останній із зазначених рівнів художнього втілення концептів є особливо важливим і структуротвірним щодо решти, оскільки людська екзистенція, що акумулюється у формулі «Я і мої обставини», попри свою очевидну автономність, актуалізується лише в колі інших проявів Буття. Тому зупинимось більш детально на аналізі концепту *Curiosity* як ключового на даному рівні художньої системи твору.

Системність концептів як у межах певного рівня, так і в цілому забезпечується специфічною побудовою нарративу в романі. Свіфт організує розповідь таким чином, що в описі різних аспектів всезагального, Великого Буття мають місце відповідності, своєрідні ізоморфні феномени, які перехресчуються і взаємовіддзеркалюються. Якщо у природі онтологічна амбівалентність проявляється насамперед у функціонуванні такої специфічної пограничної субстанції як «мул» (*англ. silt*), що виражає потенційну й водночас реальну перманентну трансформаційність природного буття, то в людському існуванні, на фізіологічному й емоційно-духовному його рівнях цій субстанції відповідає «флегма» (*англ. phlegm*) – специфічний конституент крові, що породжує пасивність і покірність як виразників життєвої позиції людини (порівн. у романі: «A muddy, silty humour» [8; далі роман цитується за цим джерелом] – «в'язкий, замулений стан душі»). У 51-му розділі роману дається ціла низка визначень цієї субстанції, і на самому початку наратор експліцитно фіксує її амбівалентну природу: «An ambiguous substance...».

Саме із флегматичним станом людського існування вступає в дискурсивно-амбівалентні зв'язки концепт *curiosity*. Відзначимо, що слово *curiosity* зустрічається в тексті роману щонайменше 53 рази і залежно від конкретного контексту його можна перекласти по-різному: *допитливість, цікавість, інтерес, дивина, курйоз*. *Curiosity* – це особлива людська інтенція, що виражає невідворотне прагнення людини до пошуку, віднайдення відповідей на незліченні чому, що повсякчас постають перед нею. Питанню «чому» присвячено окремий розділ роману, в якому наратор, учитель Том Крік, звертаючись до своїх учнів, намагається пояснити людську

допитливість самою природою людини: «Ще одна дефініція: Людина є твариною, що потребує пояснень, твариною, яка запитує Чому» («Another definition: Man, the animal which demands an explanation, the animal which asks Why»).

Очевидно, що запитальне слово «чому» (у граматичному вираженні і сполучник, і прислівник, і окличне слово) є вербальним еквівалентом концепту *curiosity*, тому наратор неодноразово наполягає, що *curiosity* відрізняє людину від тварини («distinguishes us from the animals») і є її, людини, основоположною сутністю, «природною і фундаментальною основою існування» («our natural and fundamental condition»), «життєвою силою» («vital force»). Однак у *curiosity* закладений амбівалентний сенс, адже вона породжує нетерплячість («the itch of curiosity») і може призвести до непередбачуваних наслідків. Власне, у романі так сталося з Томом і Мері, які змушені заплатити дорогу ціну за власну «допитливість», ставши спочатку опосередкованими винуватцями смерті Фредді Парра, а потім вдавшись до таємного аборту, що зумовив трагедію всього їхнього життя.

Характеризуючи багатовимірність проявів *curiosity*, наратор називає її також «інгредієнтом кохання» («ingredient of love»). *Curiosity* спричиняє в людському існуванні все, зокрема й любов, і водночас передає любові свої амбівалентні якості. Хенрі Крік, намагаючись пояснити своєму неповноцінному синові, сутність любові, називає її «гарним почуттям» («A good feeling»), наполягає, що це «дуже важлива штука. Чудесна. Найпрекрасніше з усього, що лиш є на землі» («it's a very important thing. It's a wonderful thing. It's the most wonderful thing there is...»).

Водночас любов виступає і джерелом сердечного болю, викликаючи тим самим і окремого роду *curiosity*, що набуває сенсу здивування-збентеження перед таємницями і парадоксами кохання. В такому випадку допитливість неминуче супроводжується сумом і болем (порівн.: «heartache, too, inspires its own sad curiosity»). Любов у романі постає також і різновидом егоїзму, нездорової амбітності, безумства і навіть злочину. Це проглядається, наприклад, у батьківській любові фермера Харольда Меткафа, який спершу хотів виростити зі своєї доньки «мадонну» і відправив Мері навчатися в монастирську школу святої Гуннхільди, а після її гріхопадіння на три роки заточив у своєму помісті. Ернст Аткинсон (дід Тома Кріка по материнській лінії), поглинутий ідеєю рятування світу й людства, з любові до нього примушує свою доньку Хелен народити від нього майбутнього «Рятівника світу». Натомість від цього протиприродного шлюбу народжується неповноцінна дитина, яку, тим менше, матір любить беззастережною любов'ю. Відтак виявляється, що рятування людства не може ґрунтуватися на егоїзмі, а передбачає повсякденну турботу і любов.

*Curiosity* має доволі складні стосунки з історичним процесом. Власне еволюційний поступ людства, розвиток науково-технічної складової людської цивілізації забезпечується зацікавленістю найбільш допитливих представників людської спільноти у пізнанні таємниць природи. Том Крік акцентує: «Зауважте, яку боротьбу, яке кипіння пристрастей, які затрати енергії і невтомні пошуки породжує людська допитливість» («Witness the strife, the entanglements, the consuming of energy, the tireless searching that curiosity engenders»).

Однак, як це постійно відбувається в людській історії, прагнення до технічного прогресу часто несе з собою втрату людяності і духовності. Так, прагнення Аткинсонів, «людей землі», практичних, енергійних і амбітних мешканців гір, що спустилися в долини Фен, до промислового облаштування земноводного краю (невипадково на могилі Томаса Аткинсона, засновника роду і піонера перетворення земноводного краю, було викарбовано латиною: *qui flumen Leemet navigabile fecit* (Хто зробив судноплавною річку Лім)), приводить до того, що «люди води» (такі, як Кріки, що жили на воді і з води та всього того, що на ній та в ній мешкало) втрачали засоби до існування і самий сенс свого існування. З точки зору Білла Клея, «взірцевого» першопредка Тома Кріка, «природної людини», «висохлого оккультиста», як його іроніч-

но називає наратор, всі нібито прогресивні діяння Аткінсонів сприймаються як «загибельні» («drainage schemes spelt the doom of his kind»).

Ще складніше пов'язаний концепт *Curiosity* з революціями. З одного боку, революції, будучи неодмінним супутником цивілізаційно-історичного поступу людства (у романі дещо іронічно цей процес названо «Маршем історії» («the March of History»)), спричиняються допитливістю у варіанті незадоволення теперішнім, жагою змін і повстання проти свавілля за свободу і соціальну рівність людей. З іншого боку, як стверджує Том Крік, історичні рухи, зокрема й революційні, зазнають краху тому, що не враховують тих складних і непередбачуваних форм, яких схильна набувати *curiosity*, ставлячи все нові запитання і вимоги: «Hey, that's interesting, let's stop awhile, let's take a look-see, let's retrace – let's take a different turn? What's the hurry? What's the rush? Let's *explore*». Загалом виходить, що, за словами Тома Кріка, «допитливість породжує контрдопитливість, знання плодить скептицизм» («Curiosity begets counter-curiosity, knowledge begets scepticism»), занурюючи людину і людство у нескінченний коловорот існування.

Але навіть усвідомлюючи історію як позірно хаотичний ланцюг трагічних подій, людина «з цікавості» невтомно намагається осмислювати накопичений досвід і надавати йому певного змісту. Один із найбільш ефективних засобів такого надання є розказування історій, зв'язна розповідь як засіб осягнути і пояснити той чи той феномен людського буття. Тому наратор встановлює безпосередню взаємозалежність між *curiosity* і *story-telling*, стверджуючи, що перше живить собою друге: «feeds our desire to hear and tell stories».

Ще один концепт, з яким парадоксально сполучається допитливість, це «кінець світу» («the end of the world»). Один із учнів Тома Кріка проголошує, що історія дійшла до такої стадії, після якої взагалі ніякої історії може не бути, відтак людство фактично перебуває на порозі кінця світу. Дискутуючи з ним, учитель, з одного боку, визнає правоту учня; теперішній стан людства, що настав декілька поколінь тому, учитель називає «епохою революцій і прогресу», що змусило світ повірити, ніби прогрес не матиме кінця і далі буде все краще й краще. Але після двох світових воєн у XX столітті забутий кінець світу повернувся і «не як ідея чи віра а як щось таке, що світ сам собі створив, поки дорослішав» («not as an idea or a belief but as something the world had fashioned for itself all the time it was growing up»). З іншого боку, ні власне ідея кінця світу, ні колосальне поширення апокаліптичного світосприйняття у новітню добу світової історії не може змусити людину просто «відкинути історію», перестати нею цікавитися, а тим паче перестати бути допитливою. Учитель вважає, що немає нічого гіршого, ніж коли пропадає допитливість: «Люди помирають, коли зникає допитливість. Люди повинні шукати, люди повинні знати. Чи може бути якась справжня революція, поки ми знаємо, з чого зроблені?» («People die when curiosity goes. People have to find out, people have to know. How can there be any true revolution till we know what we're made of?»). Тому вчитель закликає учнів бути допитливими, попереджаючи їх, що кінець світу може настати саме тоді, коли допитливість зникне (дослівно: вичерпається, «is exhausted»). Так учитель стверджує незнищенну сутність допитливості, неможливість задовольнити її повно й остаточно: «Curiosity will never be content».

Таким чином, концепт *Curiosity* відіграє першорядну роль у формуванні низки буттєво-екзистенційних концептів твору і є визначальним для всієї художньої системи роману. Він вказує на одвічне прагнення людини до пізнання власної сутності, визначення особистісної ролі в соціально-історичному бутті і характеризується смисловою амбівалентністю, нерозривно поєднуючи позитивну інтенціональність людської допитливості і потенційні загрози непередбачуваних наслідків в її реалізації.



**Література:**

1. Дудкина М.В. Ретроспекция в романе Грэма Свифта «Водоземье» // Современные научные исследования и инновации. 2014. № 9. [Электронный ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2014/09/37788>
2. Крамар В. Б. Наратив Джона Апдайка, Грема Свифта і Джуліана Барнса (компаративістський аспект) / В. Б. Крамар // Наукові праці [Текст] : науково-методичний журнал. – Т. 193. – Вип. 181. – Філологія. Літературознавство / ред. Л. П. Клименко [та ін.]. – Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. – С. 40-44.
3. Сатюкова Е. Г. Феномен «английскость» в творчестве Г. Свифта : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2012. – 20 с.
4. Стринюк С. А. Субъективная проза Грэма Свифта: проблема характера и концепция личности в романе "Водоземье" // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Вып. 4(24). – 2013. – С. 185-191.
5. Хьюитт К. О Грэме Свифте: Современный английский романист. Семьи, наваждения и «Последние распоряжения» / Карен Хьюитт // Иностранная литература. – 1998. – № 1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1998/1/hewitt.html>
6. Bentley N. Graham Swift, Waterland / Nick Bentley // Contemporary British Fiction. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008. – P. 131–40.
7. Bradbury M. The Modern British Novel / Malcolm Bradbury. – London : Penguin Books, 1993. – 542 p.
8. Swift, Graham. Waterland / Graham Swift [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.freebestread.com/Other/waterland.html>

**Анотація**

**М. ІКОННИКОВА. КОНЦЕПТ CURIOSITY  
У РОМАНІ ГРЕМА СВИФТА «ЗЕМНОВОДНИЙ КРАЙ»**

У статті аналізується роль концепту Curiosity (допитливість) у формуванні буттєво-екзистенційної проблематики роману Грема Свифта «Земноводний край» («Waterland»). Зазначається, що даний концепт є визначальним для всієї художньої системи роману. Він вказує на одвічне прагнення людини до самопізнання і визначення особистісної ролі в соціально-історичному бутті і характеризується смисловою амбівалентністю, нерозривно поєднуючи позитивну інтенціональність людської допитливості і потенційні загрози непередбачуваних наслідків в її реалізації.

**Ключові слова:** концепт, концепт допитливість, система концептів, історія, екзистенція, амбівалентність.

**Аннотация**

**М. ИКОННИКОВА. КОНЦЕПТ CURIOSITY  
В РОМАНЕ ГРЭМА СВИФТА «ЗЕМНОВОДНЫЙ КРАЙ»**

В статье анализируется роль концепта Curiosity (любопытство) в формировании бытийно-экзистенциальной проблематики романа Грэма Свифта «Земноводный край» («Waterland»). Отмечается, что данный концепт является определяющим для всей художественной системы романа. Он выражает извечное стремление человека к познанию собственной сути, определению личной роли в социально-историческом бытии и характеризуется смысловой амбивалентностью, неразрывно соединяя позитивную интенциональность человеческого любопытства и потенциальную угрозу непредвиденных последствий в его реализации.

**Ключевые слова:** концепт, концепт любопытство, система концептов, экзистенция, история, амбивалентность.

**Summary**

**M. IKONNIKOVA. CONCEPT CURIOSITY  
IN GRAHAM SWIFT’S NOVEL WATERLAND**

The article is devoted to the functional significance of concept curiosity in Graham Swift’s *Waterland*. This concept deals with the problems of Being and existence and plays the determining role in the novel. Curiosity expresses the eternal human desire for knowledge of its essence and definition the personal role in the socio-historical existence. It has a semantic ambivalence, connecting the positive intentionality of human curiosity and a potential threat to the unintended consequences of its implementation.

**Key words:** concept, concept curiosity, system of concepts, existence, history, ambivalence.

*Candidate of Pedagogic Sciences, Acting Associate Professor of the Department of Germanic Philology and Foreign Languages Teaching Methods of South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushinsky*

## WORKING ON LITERARY ANALYSIS: FROM THEORY TO PRACTICE

When you read for pleasure, your only goal is enjoyment. You might find yourself reading to get caught up in an exciting story, to learn about an interesting time or place, or just to pass time. Maybe you're looking for inspiration, guidance, or a reflection of your own life. There are as many different, valid ways of reading a book as there are books in the world. When you read a work of literature in an English class, however, you're being asked to read in a special way: You're being asked to perform literary analysis.

The aim of the article is to give a theoretical survey of the process of literary analysis as well as to convey it practically on the basis of Ken Kesey's novel «One Flew Over the Cuckoo's Nest», which might be useful for foreign languages department students, who take British and American Literature courses.

At first, the definition of the term «Analysis» should be given: «A method by which a thing is separated into parts, and those parts are given rigorous, logical, detailed scrutiny, resulting in a consistent and relatively complete account of the elements of the thing and the principles of their organization» [1]. «Detailed examination of the elements or structure of something» [2].

To analyze something means to break it down into smaller parts and then examine how those parts work, both individually and together. Literary analysis involves examining all the parts of a novel, play, short story, or poem—elements such as character, setting, tone, and imagery—and thinking about how the author uses those elements to create certain effects. Literary analysis has distinctions from a book review—it isn't necessary to express your opinion on the book, or recommend it to another reader. Literary analysis asks, «How does this piece of literature actually work?» «How does it do what it does?» and, «Why might the author have made the choices he or she did?»

Literary analysis is a creative process and there is no strict way to follow, however, we offer an approximate scheme of it to facilitate the procedure:

Work on the Setting: Setting is a description of where and when the story takes place.

- The aspects that make up the setting (geography, weather, time of day, social conditions);
- The role that the setting plays in the story (being an important part of the plot or theme or being just a backdrop against which the action takes place);
- Studying the time period, which is also part of the setting (all the criteria that affect the plot, the language, atmosphere – time of action, period of creation);

Characterization: Characterization in a literary analysis deals with the way the characters are described.

– through dialogue, by the way they speak, physical appearance? Their thoughts and feelings?

– interaction – the way they act towards other characters?

– are they static characters who do not change? Do they develop by the end of the story?

– what type of characters are they? what qualities stand out?

– are they stereotypes? are the characters believable?

Plot and structure: The plot is the main sequence of events that make up the story.

– Name the most important events;

– Is the structure of the plot linear, chronological or does it move back and forth?

– Define the turning points, a climax and/or an anticlimax?

– Note if the plot is believable;

**Narrator and Point of view:** The narrator is the person telling the story. Point of view: whose eyes the story is being told through.

– Define is the narrator or speaker in the story; if the narrator is the main character; does the author speak through one of the characters?

– Is the story written in the first person «I» point of view? Is the story written in a detached third person «he/she» point of view? Is the story written in an «all-knowing» 3rd person who can reveal what all the characters are thinking and doing at all times and in all places?

**Conflict:** Conflict or tension is usually the heart of the novel and is related to the main character. The conflict may be of two kinds in a story– internal (the character suffers inwardly) or external (caused by the surroundings or environment that the main character finds himself/herself in)

**Theme:** The theme is the main idea, lesson or message in the novel. It is usually an abstract, universal idea about the human condition, society or life, to name a few.

– How does the theme shine through in the story?

– Are any elements repeated that may suggest a theme?

– What other themes are there?

**Style:** The author’s style has to do with the author’s vocabulary, use of imagery, tone or feeling of the story. It has to do with his attitude towards the subject. In some novels the tone can be ironic, humorous, cold or dramatic.

– Is the text full of figurative language?

– Does the author use a lot of symbolism? Metaphors, similes? An example of a metaphor is when someone says, «My love, you are a rose». An example of a simile is «My darling, you are like a rose.»

– What images are used?

Your literary analysis of a novel will often be in the form of an essay or book report where you will be asked to give your opinions of the novel at the end. To conclude, choose the elements that made the greatest impression on you. Point out which characters you liked best or least and always support your arguments. Try to view the novel as a whole and try to give a balanced analysis.

As an example of a literary analysis we offer the one made on the basis of the novel «One Flew Over the Cuckoo’s Nest» written by Ken Kesey in 1962.

**The setting:** The lunatic asylum is set somewhere in Oregon and the time period is the late 1950s or early 1960s. We know this in part because World War II is still a recent memory for Chief, but he’s been at the hospital for a while. The hospital is a small world of regulations, routine, and discipline ruled over by Nurse Ratched. The atmosphere in the hospital is extremely tense and jerky. Unlike in the outside world, Nurse Ratched has just about absolute control over her ward. In and of herself, she’s not that strong (which is what McMurphy tries to point out by exposing her bare chest), only in her setting does she have power. In the ward, she can bully, blackmail, and generally make life unpleasant for any staff members she doesn’t approve of until they quit. In such a way, she has gained a strong position of power, which is only strengthened by her ability to determine the fates of her patients – what kinds of medications and treatments they receive, including lobotomies.

**Characterization:** The main characters in the novel are McMurphy, Nurse Ratched and Chief. They are described through dialogues (McMurphy, Nurse Ratched), their manner of behavior (Chief). We observe the way the atmosphere in the hospital changes when the interaction between the protagonist and antagonist gets the highest degree. The clash of interests, the war of standards, systems is represented in faces of McMurphy ( the protagonist) and Nurse Ratched (the antagonist).

Chief is the narrator of the story and for most of the book, he’s just an observer. He watches how McMurphy interacts with the men, what McMurphy is trying to do, and how the staff reacts. Because Chief pretends to be deaf and unable to speak, people talk freely around him, allowing him to learn their secrets. Although he appears powerless, he actually has a lot of power because of all the knowledge he’s gained through observation and listening in on conversations. Chief has a theory about the way the world works: it’s all a great big machine (called the Combine) and everybody is just part of this machine. The parts that are broken are sent to this hospital to be «fixed» again – to be wired back into this machine. He doesn’t want to be part

of it. He resists it and part of the resistance is pretending to be deaf and speechless. McMurphy is so charismatic, and so outside of the Combine system, that he gives Chief hope that life doesn't have to mean fitting into the machine that is the Combine. Eventually, Chief reveals that he can talk and hear just fine. He tries to protect McMurphy by explaining how the system works, and to what lengths they (the people who promote the Combine, like Nurse Ratched) will go to prevent McMurphy from gaining power. But, McMurphy is too confident. Chief tries to protect McMurphy again when he gets into a fight with the black orderlies. And he tries to protect McMurphy again when they go to the Disturbed ward and are subjected to electroshock therapy. But ultimately, he fails to protect the man he has come to see as a savior. When McMurphy finally returns to the ward as a lobotomized vegetable, Chief frees him from the physical prison of his body by smothering him with a pillow. Because of McMurphy, Chief finally has the courage to break free from the hospital escapes through a window after breaking it the way McMurphy trained him to. Chief plays the role of eyes and ears in the novel, as well as the one who guides us into and out of this strange, mysterious, crazy world.

**Physical Appearance:** In many instances in this novel, you can tell what a character's personality is like based on their physical appearance. For example, McMurphy has tattoos, which might lead you to believe he's a bit of a rebel. Kesey often describes Nurse Ratched as having a face that looks like it's made of plastic, so she's pretty much a fake and inhuman. Doctor Spivy is scrawny, has tiny eyes, and wears glasses, so he's a pushover.

**Clothing:** The way characters dress provides insights into their personalities. Nurse Ratched's perfectly white, tight uniform indicates her obsession with cleanliness and order as well as her attempt to contain her womanhood by disguising how big her breasts are. McMurphy, in contrast, is often wearing boxers with whales on them, showing that he's quite a bit more free-spirited.

**Occupation:** In this novel, you can usually make broad generalization about characters based on their occupation within the ward. For example, the orderlies are there to keep the patients in line and to enforce rules and regulations. By default, this makes them mean people. This places them in a position of authority over the patients, which allows them to abuse their powers.

**Acutes vs. Chronics:** Within the book, the patients have a system of categorizing each other. The Acutes are more mobile and active and able, if pressed, to think for themselves. They also tend to be voluntary patients, showing that most of them are there because they're afraid of the outside world. The Chronics are patients that aren't expected to ever be able to leave the ward. Most of them were committed to the ward, so they aren't voluntary patients. For the most part, the Chronics also are so ill – or so damaged from treatments like lobotomies – that they can hardly even move around or understand anything that's going on around them. The only Chronic that doesn't fit the mould is Chief.

**Speech and Dialogue: Slang.** McMurphy is up on current slang and he uses it constantly. For example, he calls prostitutes «twiches» and refers to the other patients as «birds» as in «You birds want to wager a bet?» McMurphy's style of speech is important because it further emphasizes that he's a man of the Outside world and that he's a free spirit. Unlike the stodgy and dated speech of many of the other patients, McMurphy doesn't sound like he's been stuck in an insane asylum for 10 years – he sounds fresh and lively.

**Stiff, Grammatically Correct Speech.** Some of the patients speak in a really stiff way. The worst offender would definitely be Harding. He says things to McMurphy like, «A 'pecking party'? I fear your quaint down-home speech is wasted on me, my friend. I have not the slightest inclination what you're talking about.» Wow. Harding definitely sounds like he's been locked away for a long time, especially in contrast to McMurphy.

**The plot and structure.** When McMurphy shows up, one of the tools he utilizes to undermine her is to change up the setting of the book. He's a breath of fresh air for the patients and essentially a taste of the Outside and freedom. Since Nurse Ratched tries so hard to keep the Outside out of her ward, McMurphy is a huge threat. One way or another, McMurphy tends to instigate changes of scenery. He manages to get a new day room for the Acutes in an old tub room, away from Nurse Ratched's music and watchful eye. He also gets the Acutes and Chief out on a fieldtrip to go fishing. He even takes Nurse Ratched's own setting – the ward – and completely transforms it into a party zone. These changes of setting help the patients of the ward escape some of Nurse Ratched's domination and fear she has instilled in them. In the end, because of McMurphy, Chief is able to instigate a change of scenery for himself, and he escapes the ward completely. The main events are chronological.

Narrator and Point of view: As it's been already mentioned, the narrator of the story is Chief, who is just an observer at the beginning. The story is told from the first person «I» point of view. As it's seen from the extract : «They laugh and then I hear them mumbling behind me, heads close together. Hum of black machinery, humming hate and death and other hospital secrets».

The conflict: One could see the main conflict from the plot part of the article. It's the conflict of two systems, McMurphy opposes to the well established, working perfectly-well machinery, run by Nurse Ratched.

Theme. Freedom and Confinement. The novel's protagonist chafes at being locked up in a mental institution, but most of the patients are there voluntarily because they find freedom and safety in being confined. The world is divided into the world inside the asylum (confined) and the world Outside (freedom). But even the world inside the mental ward is divided into freedom and confinement.

Style. Ken Kesey's style of writing is full of emotiveness– in all language levels– phono-graphical (using exclamatory marks, italics, graphons etc.); lexical level (usage of evaluative adjectives, slang etc.) and syntactical level (repetitions, inversions, emphatic «do» etc.).

The author uses a language full of symbolism, imagery and allegory. For, instance, the image of fog that constantly surrounds Chief and the patients on the ward is, Chief claims, «made» by Nurse Ratched. Because we know that Chief is schizophrenic and sees things that are not literally there, we recognize that the fog may be medicinally induced and is a fog of the mind rather than a literal fog.

As we can see the following theme is extremely potential for further investigation as it has a wide range of opportunities for study.

#### **Bibliography:**

1. A Handbook to Literature, 5th edition. By C. Hugh Holman & William Harmon. New York, Macmillan Publishing Co, 1986, p. 20.
2. [www.oxforddictionaries.com/definition/](http://www.oxforddictionaries.com/definition/)
3. <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1850194>
4. <http://www.shmoop.com/one-flew-over-cuckoos-nest>

#### **Summary**

#### **M. MILOVA. WORKING ON LITERARY ANALYSIS: FROM THEORY TO PRACTICE**

The article discloses theoretical grounds of literary analysis of a fictional prose with a practical its demonstration made on the basis of Ken Kesey's novel «One Flew Over the Cuckoo's Nest»?

**Key words:** literary analysis, protagonist, antagonist, style, author, subject, characters' description.

#### **Анотація**

#### **М. МИЛОВА. РОБОТА НАД ЛІТЕРАТУРНИМ АНАЛІЗОМ: ВІД ТЕОРІЇ ДО ПРАКТИКИ**

У статті пропонуються теоретичні основи літературного аналізу твору з прикладом аналізу роману К. Кізі «One Flew Over the Cuckoo's Nest»

**Ключові слова:** літературний аналіз, протагоніст, антагоніст, стиль, автор, тема, характеристика персонажів.

#### **Аннотация**

#### **М. МИЛОВА. РАБОТА НАД ЛИТЕРАТУРНЫМ АНАЛИЗОМ: ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ**

В статье рассматриваются теоретические основы литературного анализа художественного произведения с примером анализа романа К. Кизи «One Flew Over the Cuckoo's Nest»

**Ключевые слова:** литературный анализ, протагонист, антагонист, стиль, автор, тема, характеристика персонажей.

**2. Порівняльне літературознавство**

**2. Сравнительное литературоведение**

**2. Comparative literature**

*кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Одесского национального университета имени И. И. Мечникова*

**«ДОСТОЕВСКОЕ» В МАЛОЙ ПРОЗЕ  
Р. Л. СТИВЕНСОНА («МАРКХЕЙМ»,  
«СТРАННАЯ ИСТОРИЯ ДОКТОРА ДЖЕКИЛА И МИСТЕРА ХАЙДА»)**

В современной науке не вызывает сомнений возможность и целесообразность систематизации межлитературного процесса, позволяющая выявить то, что объединяет национальные литературы в глобальное целое – мировую литературу, и вместе с тем раскрыть особенности, благодаря которым национальные литературы участвуют в формировании этого целого на правах его относительно самостоятельных частей. Сущность понятия «литературные контакты» проясняется в процессе сопоставления со смежными структурно-семантическими комплексами: «литературная связь», «международный литературный обмен», «взаимосвязи и взаимодействия литератур», «литературные влияния», «литературные заимствования» и др.

В современном литературоведении широко используется предложенная Ф. Вольманом и получившая дальнейшее развитие и обоснование в работах Д. Дюришина дифференциация контактов на внешние и внутренние. Внешними Д. Дюришин предлагает считать контакты без видимого прямого воздействия на литературный процесс, внутренние контакты отражаются и проявляются в самой структуре литературного произведения. Они находят выражение в различных формах межлитературной рецепции, как пассивных, так и активных: влияние, заимствование, реминисценция, цитация, пародирование и т. д.

Творческое усвоение инационального литературно-художественного опыта может проявляться на разных уровнях художественной системы писателя: проблемно-тематическом, сюжетном, идейно-концептуальном, жанровом, стилевом и др.

Выяснение причин контактов входит в задачи компаративного изучения и позволяет раскрыть как характер отношений воспринимающей среды и воспринимаемого явления, так и тенденции и закономерности межлитературного процесса. Все вышеперечисленное делает наше исследование актуальным.

«Английская судьба» Ф. Достоевского составляет интересную страницу его творческой биографии. Английской критикой он не был сразу замечен и облакан, но в 1880-е годы в лице Стивенсона и Уайльда нашел своего читателя, увидевшего в нем особый тип писателя-психолога. Что касается рубежа XIX–XX веков, то уже известный всей Европе Достоевский в Англии воспринимался настороженно и как специфический автор, наделенный загадочной «русской душой».

В общем, английские писатели видели в Достоевском иррационалиста, хроникера извращенцев, пророка, мистика и психолога. Акценты предстояло расставить, пока же Достоевского воспринимал каждый автор по-своему.

Известно, что в 1885 г. Р. Л. Стивенсон читал «Преступление и наказание» во французском переводе, и роман произвел на него сильное впечатление. В «Скромном возражении» он пишет о романе Ф. Достоевского: *«Многие считают книгу скучной. Г. Джеймс не мог закончить ее, а меня она сама, по правде сказать, чуть не прикончила. Это был словно при-*



ступ тяжелой болезни» [9]. Его особенно поразил интерес Достоевского к «нравственным сложностям», тем самым, над которыми он, еще не зная «Преступления и наказания», бился в «детском» романе «Остров сокровищ» (1883). Кроме того, Стивенсону, как выяснилось позже, была близка «психологическая пристальность» Достоевского по отношению к человеку, в первую очередь это касалось соотношения добра и зла в одном характере. В 1885 г. Стивенсон написал и опубликовал повесть «Маркхейм» – этюд на тему «Преступления и наказания». По словам И. Кашкина, главное в ней – стремление покаяться подобно Раскольникову [5, с. 203].

Большинство исследователей сходится на том, что тема двойственности человеческой природы берет свое начало в творчестве романтиков, что именно в романтизме в качестве основополагающего принципа утверждается принцип двойственности и двоемирия. Но эстетика романтизма выростала из эстетики барокко, о чем справедливо замечает А. В. Михайлов: «Философская ориентация немецкой литературы, выразившаяся в ее постоянном тяготении к разъятию реальности на материальное и духовное, – свойство, своими корнями уходящее в XVII в., в стиль барокко – течение, которое, видоизменяясь, сохраняло свою действенность и на рубеже XVIII–XIX веков» [6, с. 18]. Действительно, романтическому мироощущению свойственен мрачный, трагический оттенок. Двоемирие – это вынужденный компромисс фантазии и повседневности, а осознание ограничений в свободе творца – мучительно.

Романтики истолковывают двойничество как аллегория расщепленного, отделенного от себя самого сознания, в котором «Я» дается как «Другой». Дистанцирование «Я» от себя самого становится у них неустранимым условием рефлексии. При этом в теме двойничества происходит странное перетекание абсолютной близости в непреодолимую удаленность – отсюда и романтические вариации образа двойника.

Сама идея раздвоения, т. е. сосуществования двух различных начал в человеческой душе, еще не ведет к появлению двойника. Он возникает, когда человек объективизирует инаковую часть своей натуры. В этом случае раздвоенный герой кажется самому себе одновременно и самим собой и кем-то совершенно другим, чужим. Диссонирующие гении выступают в парах – дублетах. Автор по-разному изображает отношения между двойниками: от отталкивания до притяжения.

В русской литературе феномен двойничества развился, как и в Европе, в эпоху романтизма. Своеобразным прологом к русскому двойничеству является творчество А. Погорельского. Цикл писателя «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» ориентирован на «Серапионовых братьев» Гофмана. Своеобразное преломление двойничества находим у А. С. Пушкина, особенно в его «Маленьких трагедиях». С завершением романтической эпохи традиция двойничества в литературе не умирает, а находит свое продолжение в реализме и модернизме. По мнению С. Агранович, в русском реализме идею двойников манифестировал Ф. М. Достоевский. В его повести «Двойник» раздвоение героя представлено как «раздробленность души», спровоцированная конфликтом между чувством собственного достоинства героя и униженностью его положения в обществе» [1, с. 53]. Вбирая опыт реалистов, Стивенсон-неоромантик делает акцент на проблему цельности сознания, развития гармоничной личности, волевого и действенного характера. Это была проблема, активно обсуждаемая обществом, и Стивенсон предложил индивидуальное ее решение.

Итак, в повести «Маркхейм», опубликованной спустя год после французского издания «Преступления и наказания», Стивенсон по-своему перерабатывает роман. Позже критики называют это попыткой втиснуть в английскую повесть весь роман «Преступление и наказание». Однако, в отличие от Достоевского, Стивенсон уделяет мало внимания мотивам преступления, поскольку убийство происходит в самом начале повествования, и повесть звучит скорее как «аллегория о пробуждающейся совести».

В начале повести ее герой пребывает во власти колебаний и сомнений, проступающих в «особенном взгляде», в пространственных философских рассуждениях. «Каждый миг нашей жизни,

– говорит он, – обрыв, крутой обрыв, и кто сорвется вниз с этой крутизны, тот потеряет всякое подобие человеческого». Убийство вызывает в нем приступ страха и болезненного самоанализа. Психологическую кульминацию произведения составляет диалог Маркхейма с таинственным неизвестным. И вот «*что-то лицо показалось в дверной щели, глаза обежали комнату, остановились на нем*», и страх, с которым герой не смог совладать, «*вырвался наружу в хриплом крике*» [7, с. 123]. Появление незнакомца способствует нагнетанию таинственности. Но на него возложена автором и другая задача. «Дьявол», он же второе «Я» героя, символизирует, как и в случае с Иваном Карамазовым, борьбу «добра» и «зла» в душе Маркхейма. Перепалка с дьяволом приводит героя к осознанию неотвратимости содеянного. Мучимый дьяволом, Маркхейм, подобно Раскольникову, испытывает «чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством». «*Преступление, за которым ты меня застал, – поясняет Маркхейм дьяволу, – мое последнее (...) сегодня, из того, что совершено здесь, я извлеку предостережение и богатство – то есть силу и новую решимость стать самим собой*» [7, с. 119]. Конечно, его внутренней борьбе недостает психологической глубины Раскольникова, но важным является иное: уже в этом тексте проявилось кардинальное отличие Достоевского от Стивенсона. Английскому автору не интересны вопросы религиозной духовности, дьяволиаду он предпочитает рассматривать в контексте мистической таинственности.

Кроме того, Маркхейм не мучается, подобно Раскольникову, «мессианскими» побуждениями – старуха, которая «заела чужой век», не интересуется его. И хотя герой Стивенсона и пытается разглядеть в антикваре хорошего человека, а Раскольников таких попыток не предпринимает, это не делает Маркхейма человечнее героя Достоевского. Напротив, его болезненное желание покопаться в душе жертвы вызывает невольное отвращение. Показательно также, что Стивенсон изображает «судящего и обличающего» дьяволом-двойником – то есть извне, в то время как Достоевский это делает изнутри, с помощью тяжелейшего внутреннего монолога Раскольникова.

Интересным для литературоведа является и то, как корректируется характер Раскольникова в варианте героя Стивенсона. Раскольников отличается от Маркхейма уже тем, что психологически нуждается в покаянии, и это ощущение приходит к нему сразу же после совершенного им преступления. Тяжкий путь раскаяния и очищения становится судьбой героя. Герой Стивенсона чувствует себя удачливым убийцей-грабителем. Он далек от покаяния перед Богом, не боится его, а, скорее, надеется на милосердие и понимание. Аргументация тривиальна: «*Например, мог обрушиться дом*»; например, «*загорится соседний дом*» и, как пишет, Стивенсон, – все это, конечно, тоже могло назваться Перстом Божьим, карающим грех, но о самом Боге как Высшем Существо он не думал. «*Он сознавал, что его поступок был исключительным, но исключительными были и его побуждения, и его оправдания, которые были известны Богу...*» [7, с. 289]. Таким образом, Маркхейм право прощать и понимать отдает Богу, в то время как право обличать и наказывать – людям.

Художественная специфика «Маркхейма» в первую очередь определяется тем, что повесть сочетает в себе черты этюдности и психологического повествования. Кроме того, влияние творчества Достоевского на Стивенсона столь очевидно, что можно назвать «Маркхейма» неким сгустком идей и мотивов Достоевского, переложенных на английское сознание и ощущение.

Понимая, что у Достоевского есть чему поучиться, Стивенсон продолжил свой диалог с русским писателем и в «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» (1886). Но в этом случае его интересовало сочетание «добродетели и ужасного порока» в одном человеке.

Любопытно, что сюжет и образы повести пришли к Стивенсону во сне, они были настолько отчетливы, что, по признанию самого автора, он просто записал их почти без изменений.

В своем понимании природы человека как многосоставного явления Стивенсон был не одинок и, как было сказано, следовал Достоевскому. Но если для Достоевского двойственность была не только психологическим открытием, но философией бытия человека, то Стивенсона интересует несколько иное.

Итак, борьба добра и зла, неба и ада определяет движение Дмитрия и Ивана Карамазовых, Раскольников и других героев Достоевского. С пониманием человека как «поля битвы» между богом и дьяволом, двойственности его природы связаны у писателя «проклятые вопросы»: о «мере дозволенного», о боге как основе морального кодекса. Чувствуется и влияние романтиков – это, например, отметил П. Гайденко в книге «Трагедия эстетизма» (2010). Исследователь, в частности, отметил, что в «двух безднах» Мити Карамазова Достоевский «почти буквально... воспроизводит мысль Шеллинга о том, что «в человеке содержится вся мощь темного начала и в нем же содержится и вся сила света. В нем – оба средоточия: и крайняя глубина бездны, и высший предел неба» [3, с. 212].

Если вернуться к Стивенсону, то следует заметить: этот автор детективную историю о «двойниках» с убийствами и расследованиями превратил в психологический этюд о границах добра и зла в человеческой природе, но не смог показать их борьбы, как это умел сделать Достоевский. Его персонажи – носители разных моральных ценностей, но они, в отличие от Достоевского, разделены и не смешаны. Доктор Джекил признается: «*Те области добра и зла, которые сливаются в противоречиво двойственную природу человека, в моей душе были разделены гораздо более резко и глубоко, чем они разделяются в душах подавляющего большинства людей*» [7, с. 267]. Чтобы показать «двойственность» в людях, которые внешне выглядят благородными джентльменами, Стивенсон поначалу почти педантично проводит доктора Джекила через сходную с героем «Записок из подполья» ситуацию; оба героя сознательно выбирают «подполье». Но если самолюбивый персонаж Достоевского ищет в «подполье» спасения «от слишком яркого сознания своего унижения», то просто тщеславный доктор Джекил, пытаясь определить свои «склонности», очень скоро выясняет, что у него «не только два облика, но и два характера». В герое скрывается возможность множества превращений, перенятая Стивенсоном у Достоевского, но поданная в ином ключе.

Автор удваивает и утраивает сюжетные ходы, чтобы представить жизнь героя в его двойщемся лице. «*Я был сам собой и когда, отбросив сдержанность, предавался распутству, и когда при свете дня усердно трудился на ниве знания или старался облегчить чужие страдания и несчастья*», – признается Джекил [7, с. 289]. Противоречивость героев измеряется «широтой» человека: один состоит из зла, другой остался прежним дисгармоничным и двойственным Генри Джекилом, который считает, что человек «не един, но двоичен», и не исключает, что он, может быть, окажется даже «общинной, состоящей из многообразных, несхожих и независимых друг от друга сочленений». Стивенсоновская «двойственность», скрывающая возможность множества превращений, даже зловеща. В итоге, если герой Достоевского благодаря Лизе выходит из «подполья», то «исправить и облагородить» Джекила уже невозможно – его полностью вытеснил Хайд.

Хотя английские исследователи творчества Стивенсона предпочитали не замечать влияния Достоевского на автора «Острова сокровищ», однако Д. М. Урнов убедительно доказал, что между писателями существует несомненная связь, которая проявляет себя не столько в подражании Стивенсона, сколько в близости идей, тем, мотивов. Вместе с тем, Стивенсон по своему интерпретирует тему «двойничества»: его герой просто раздваивается на двух персонажей, и читатель начинает следить не за душевными переживаниями героя, а за развитием двух сюжетных линий – Джекила и Хайда. Главное отличие – герой Достоевского по замыслу автора всегда ищет в себе человека, герой Стивенсона – это законченный тип человека, навсегда себя утратившего.

Несмотря на то, что художественном отношении повесть Стівенсона талантлива и глибока, ей, конечно, недостает психологической «бездны» Достоевского. Сходство стівенсоновских героев с героями Достоевского в том, что они внутренне напряжены, живут «на срыв». И Достоевский, и Стівенсон держат читателя в таком же напряжении, в какое погружены их герои. В текстах Стівенсона корректируется не только тип героя Достоевского, но и сюжетный комплекс повествования. Так, к примеру, идея суда над персонажем из внутреннего действия переносится во внешнее. Корректируется и время – у Стівенсона оно предельно сжато: от замысла преступления до принятия решения проходит всего несколько часов.

Контакты между писателями, представляющими разные литературы, могут быть продиктованы созвучием их творческих замыслов, близостью идейно-эстетических принципов либо их контрастностью, полемичностью. В данном случае говорят об интегральной форме контактов, когда «восприятие осуществляется на основе отождествления», и дифференциальной форме контактов, если «доминирует стремление подчеркнуть разницу, отмежеваться от воспринятого элемента» [4, с. 149]. Но нередко эти два вида тесно переплетаются, образуя сложный синтез притяжения и отталкивания, солидарности и борьбы: показательны в этом плане «переклички» произведений Р. Л. Стівенсона с произведениями Достоевского.

#### **Литература:**

1. Агранович С. З. Двойничество / С. З. Агранович, И. В. Саморукова. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2001. – 132 с.
2. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
3. Гайденок П. П. Трагедия эстетизма: О мирозерцании Серена Киркегора / П. П. Гайденок. – М.: Изд-во ЛКИ, 2010. – 248 с.
4. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин. – М.: Прогресс, 1979. – 318 с.
5. Кашкин И. Роберт Льюис Стівенсон / И. Кашкин // Р. Л. Стівенсон. Остров сокровищ. – М.: Детская литература, 1974. – С. 200–206.
6. Михайлов А. В. Эстетика немецких романтиков / А. В. Михайлов. – М.: Искусство, 1987. – 736 с.
7. Стівенсон Р. Л. Собрание сочинений в пяти томах / Р. Л. Стівенсон; [пер. с англ. И. Кашкина, Т. Литвиновой, Е. Лопыревой, Н. Дарузес, И. Гуровой, М. Литвиновой, Т. Озерской]. – М.: Правда, 1967. – Т. 2. – 1967. – 575 с.
8. Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX в.) / М. В. Урнов. – М.: Наука, 1970. – 432 с.
9. Stevenson R.L. A Humble Remonstrance. – Режим доступа: <http://virgil.org/dswo/courses/novel/stevenson-remonstrance.pdf>

#### **Анотація**

#### **Н. ДОЛГА. «ДОСТОЄВСЬКЕ» В МАЛІЙ ПРОЗІ Р. Л. СТВІВЕНСОНА («МАРКХЕЙМ», «ХИМЕРНА ІСТОРІЯ ДОКТОРА ДЖЕКІЛА ТА МІСТЕРА ХАЙДА»)**

Стаття присвячена впливу творчості Ф. М. Достоевського на малу прозу Р. Л. Стівенсона. З'ясування причин контактів входить в завдання компаративного вивчення і дозволяє розкрити як характер стосунків середовища, що сприймає, і явища, що сприймається, так і тенденції і закономірності міжлітературного процесу. Автор відзначає, що між письменниками існує зв'язок, який проявляє себе не стільки у наслідуванні, скільки у близькості ідей, тем, мотивів.

**Ключові слова:** принцип двосвітності, мала проза.

**Аннотация**

**Н. ДОЛГАЯ. «ДОСТОЕВСКОЕ» В МАЛОЙ ПРОЗЕ  
Р. Л. СТИВЕНСОНА («МАРКХЕЙМ», «СТРАННАЯ ИСТОРИЯ  
ДОКТОРА ДЖЕКИЛА И МИСТЕРА ХАЙДА»)**

Статья посвящена влиянию творчества Ф. М. Достоевского на малую прозу Р. Л. Стивенсона. Выяснение причин контактов входит в задачи компаративного изучения и позволяет раскрыть как характер отношений воспринимающей среды и воспринимаемого явления, так и тенденции и закономерности межлитературного процесса. Автор отмечает, что между писателями существует связь, которая проявляет себя не столько в подражании, сколько в близости идей, тем, мотивов.

**Ключевые слова:** принцип двоемирия, малая проза.

**Summary**

**N. DOLGA. “DOSTOEVSKY’S” IN R.L. STEVENSON’S SHORT PROSE  
 (“MARKHEIM”, “THE STRANGE CASE OF DR. JEKYLL AND MR. HYDE”)**

The article is devoted to the influence of F.M. Dostoevsky’s creativity on R.L. Stevenson’s small prose. Finding out of reasons of contacts is included in the tasks of comparative study and allows to expose both character of relations of perceiving environment and perceived phenomenon and tendencies and conformities of interliterary process. The author notes, there is a relation between the writers which proves itself not so much in imitation, but in proximity of ideas, subjects, motives.

**Key words:** dual-world principle, short prose.

*доктор филологических наук,  
профессор кафедры  
зарубежной литературы  
Одесского национального  
университета  
имени И. И. Мечникова*

## **РИЛЬКЕ И ЦВЕТАЕВА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНА (ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ)**

Их – Рильке и Цветаеву – нечаянно, но и вполне закономерно, как людей духовно и поэтически близких, познакомил Б. Пастернак. «Эпистолярный роман», столь характерный и значимый в биографии Марины Цветаевой, на этот раз длился неполный 1926 год. Он до сих пор поражает пронзительным тоном как самой переписки двух равновеликих авторов, так и образным рядом, когда-то соединившим русский модерн с европейским сецессионом.

Уже воссоздана история знакомства Цветаевой и Рильке и участия в этом Пастернака. Благодаря усилиям К. М. Азадовского, Е. Б. Пастернака, Е. В. Пастернак упоминания о самом факте общения и комментарии к нему опубликованы в литературоведческих и критических изданиях России конца 70-х; в 80-е гг. – в журналах «Вопросы литературы» (1978, № 4); «Дружба народов» (№№ 6–9). Но главным событием, имеющим отношение к эпистолярно и произведениям, созданным «в унисон» переписке, стала книга «Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года», отредактированная и прокомментированная уже упоминавшимися К. М. Азадовским, Е. Б. Пастернаком, Е. В. Пастернак [8].

Особое место в освещении этого двуединства «Рильке – Цветаева» занимает статья И. Бродского «Об одном стихотворении», посвященная прощанию Цветаевой с только что умершим немецким поэтом и датированная 1 января 1927 г. Это многостраничное исследование создавалось в 1981 г., Иосиф Александрович, по-видимому, знал тексты первых упомянутых нами публикаций, но не знал книги К. Азадовского, Е. Пастернака, Е. В. Пастернак. Статья поэта вошла в двухтомник «Форма времени», увидевший свет только в 1992 г. Странно, но опять же вполне закономерно, что эти две публикации, дополняя одна другую, объясняют нам и характер переписки, и то поэтическое ощущение мира как «Сверх-» и «Над-» мирности, которое было так свойственно модернистам начала XX века [2].

Прорыв в «миры иные», четкое осознание поэтического мессианства и плач по ушедшей возможности высокого общения – все эти качества, отмеченные И. Бродским в «скорбной» элегии «Новогоднее», в первую очередь характеризуют дух общения Рильке и Цветаевой. Но – одновременно – это и пролог к познанию космоса Модерна и Сецессиона как явления общеевропейского и заявившего о себе не только в литературе, а и в живописи. Наше стремление обозначить моменты их сосуществования в пространстве двух видов искусства и в контексте проблемы «Восток – Запад» представляется нам задачей актуальной.

Сначала – о переписке и поэтических подношениях двух авторов: **Марина Цветаева и Райнер Мария Рильке.**

Он прислал ей «Дуинезские элегии» и «Сонеты к Орфею». Чуть позднее посвятил ей «Элегию» – большое, сложное, художественно уникальное произведение, в котором слова «Вселенная», «звёзды» и «Марина» стояли рядом. Он писал о великом Космосе поэтов, об их общей судьбе быть рядом с Богом и раствориться в Вечности. Произведение свидетельствовало о том, что Рильке уже прочел последние большие вещи Цветаевой и осознал близость собственного поэтического мышления цветаевскому. Он принял ее мир, и этот «русский мир» был

понятен немцу. Рильке оказалась близкой и надмирность русской поэтессы, и ее «адамизм»: полновесность предметного мира, привносимого в стих, игра словом, стремление дробить его на микросоставляющие, желание найти первозданный, уже утраченный людьми смысл лексемы. Его теория «вещи» совершенно очевидно соприкасалась с цветаевским ее ощущением. Профессионально-интимная нота переписки возникла сразу же – в элегии, посвященной Марине Цветаевой, постоянно повторяются слова: «Мы, Марина...», «такие, как мы...», «подобные нам...». Это была «тайнопись», понятная уже только двоим или, как сказал сам Рильке, – «Zeichengeber, sonst nichts». Подтверждает это и надпись, которую сделал Рильке на сборнике своих французских стихов «Сады». «Все ракушки своей души» он протягивал Марине (имя названо), ставшей для него олицетворением «равнин России».

Она писала о том, кем Рильке был в ее жизни. О его поэзии, которая ей всегда казалась божественной. О дочери Ариадне, которая спрашивала ее в очередном их нищем углу: «А ты будешь читать Рейнеке?» (так она услышала имя Райнера Рильке). О том, что русское «гнезда» имеет одну достойную рифму – «звезды». Она подчеркивала и постоянно настаивала: Рильке для поэтессы Цветаевой – «сама природа», «воплощенная поэзия», к тому же – он «из послезавтра». Рационалисту и прагматику их строки могут показаться экзальтированными и в чем-то надуманными, но это были слова и строки больших поэтов, которые жили в своем особом мире. В письменном общении отстраненно-вежливому «Вы» они сразу же предпочли более интимное «Ты»; говоря друг с другом о жизни и литературе, часто использовали метонимию – то отдаленное сравнение, которым блестяще владел Пастернак и которое бывает прозрачно понятным только поэтам.

Антонимическая исключительность – свойство цветаевской лексики, она любила необычное, контрастное членение фразы. В письмах к Рильке звучит: «Чего я от тебя хочу, Райнер? Ничего. Всего». В комментарии к «Орфею», цитируя Рильке «И дерево себя перерастало...», она подчеркнула: «И как я это знаю! Дерево выше самого себя...» В письмах они говорят о значительности цифры 7 в их общем мире, о том, что у русских с этим числом связано множество сакральных значений («седьмое небо», «седмица», «семь бед – один ответ»). В течение небольшого времени Рильке становится ее «всемирным», и Марина Ивановна пишет: «Райнер, вчера вечером я вышла из дома, чтобы снять белье, ибо надвигался дождь. И приняла в свои объятия весь ветер – нет! Весь Север. И это был ты (Завтра это будет Юг!)». В этом контексте признание Цветаевой: «Любимый, я хочу подарить тебе слово», – объясняет природу ее чувства. Это влечение не столько физическое, сколько экзальтированно-поэтическое, подчеркивающее исключительность их близости и объясняющее строку Цветаевой: «Я всегда переводила тело в душу...» Можно сказать, что они делились друг с другом вещным миром, обыкновенными предметами, но в значении слов, понятных и близких только им. Только Цветаева могла сказать о своей преданности мужчине так, как она об этом написала Рильке: «Первая собака, которую ты погладишь, прочитав это письмо, буду я. Обрати внимание на ее взгляд» [8, с. 140-141].

Цветаева всегда была человеком страстей. Распахнуто-откровенная, не прячущая лица за строкой, не скрывающая многочисленных любовных пристрастий, она захотела «владеть Рильке». Это почувствовал Пастернак, с которым Цветаеву связывал многолетний эпистолярный роман. Наблюдая развивающиеся события 1926 г., Борис Леонидович был уязвлен, обижен и осмелился об этом сказать Марине Ивановне. Она, тут же напомнив ему уже сказанное: «Когда я неоднократно тебя спрашивала, что мы будем делать с тобой в жизни, ты однажды ответил: «Поедем к Рильке», – призналась, что не хочет ехать к Рильке вместе с Пастернаком и что она грешна в мыслях о немецком их «Боге».

А потом случилось недоразумение. Рильке уже тяжело болел, но врачи не знали диагноза. Он отмалчивался и просил писать ему, не дожидаясь ответа. Конечно, Марина Ивановна обвинила его в равнодушии к ней. Сказала об этом Пастернаку. Пришло извиняющееся письмо

Рильке, последовал – бурный, покаянный ответ Цветаевой. Ее письма от 2 и 14 августа 1926 года однозначному комментарию не поддаются. В них присутствует страсть женщины, моменты откровенного эротизма и попытки как-то объяснить это горение. Цитируется французский источник: «...trop pure – provoke un vent de dain» («...чрезмерная чистота вызывает ветер презрения»). Присутствует сугубо немецкий вариант противопоставления чувства и страсти: «Leidenschaft – Leibeigenschaft» («страсть делает рабом»). Следует откровенное признание: «Я хочу спать с тобою, засыпать и спать...» Есть многочисленное цитирование поэтов, как-то объясняющих подобный порыв (Данте и Беатриче), и уже не просьба, а требование о встрече. Конечно, ответ Рильке был положительным и по-мужски решительным: «Да, и еще раз да, Марина, всему, что ты хочешь и что ты есть...» Но это было его последнее письмо. Не получая больше вестей (она не знала, что у Рильке диагностирована лейкемия, что он умирает в больничной палате), 7 ноября 1926 года Цветаева отправила ему открытку из трех предложений. Последнее из них: «...liebst Du mich noch?» («Ты меня еще любишь?..»).

Райнер Мария Рильке умер 29 декабря. Его смерть была ударом для Цветаевой: «Рильке был моей последней Германией. Моим любимым языком, моей любимой страной... тем же, чем была для меня Россия (волжский мир)». Цветаева напишет потом посмертное письмо, адресованное Рильке живому или вознесшемуся, а стихотворение «Новогоднее», созданное под впечатлением известия о смерти Рильке, Бродский назовет «новейшей элегией-плачем» и проанализирует в большой уже названной нами статье [2]. Этой же трагической дате будет посвящена и более поздняя проза Цветаевой «Твоя смерть».

**Поэтические миры Рильке и Марины Цветаевой.** Когда говоришь о поэтах, то понимаешь одно: в их страстном желании быть рядом все-таки первенствует не природное и не исконное влечение мужчины и женщины, а родство духовного переживания момента и общее осознание мира, в котором есть место как божественному, так и земному. В поэтических мирах Рильке и Цветаевой есть своя двусторонняя близость и свои различия. Да, их влекло друг к другу, но главным все-таки оставался Космос духовный. Обоих – Рильке и Цветаеву – часто называли неоромантиками XX века. В этом определении была доля снисходительности – футуристы-авангардисты быстро заняли нишу нового пространства-времени, а утонченные неоромантики в коконе надмирности и откровенного эстетизма модерна отпугивали «непосвященных».

Философской основой лирики Рильке и Цветаевой стало их общее представление о мире как природно-духовном Космосе, в котором сосуществуют, дополняя друг друга, утилитарно-обыденное и духовно-вечное. Идеальным для этих поэтов было гармоническое единство непознаваемого и рационально узнаваемого. Они стремились к этой гармонии, не веря, что Бог не дал человеку права объяснить и узнать мир как целостную систему. В церковно-религиозном смысле их могли обвинить в «еретизме», но следует понять и другое: не отказываясь от мысли о божественном происхождении мира, они требовали права на создание собственного поэтического космоса. Верили в силу искусства, способного преобразовать мир и дать отдохновение душам. Они мечтали об идеальной цельности мира (ее природно-национальный вариант проявления молодой Рильке увидел у славян). Желанной гармонии противостоял кровавый век, по-своему он отделился в судьбе Рильке, особенно страшно – в судьбе Цветаевой. Синдром одиночества становился показателем времени, и, в конце концов, он определил судьбы обоих поэтов. Их поэзия отразила это индивидуально-авторски и, конечно, в элитарном эстетическом варианте.

Художественные тексты Рильке и Цветаевой уникальны. Обоим свойственна гибкая эвфония стиха, виртуозное владение ритмом: от архаики до экспериментов Аполлинера и Маяковского. Они чувствовали первозданную млечность слова и, владея несколькими европейскими языками, искали образ, а порой фонему, наиболее органичные избранной теме. Музыка



отголосков, ассонансы были их любимым художественным приемом. Рильке тяготел к языковой изысканности, его архаическая образность основана на лексической интертекстуальности. Цветаева, как и все модернисты любившая язык общекультурных ассоциаций, еще и «взрывала» традиционный поэтический синтаксис. Та же эвфония стиха, что и Рильке, в ее варианте реализовалась через «зияние тире». Этот прием был органичен Цветаевой, поэтому, когда Пастернак сказал ей, что читал «Поэму Конца» почти без знаков препинания, она ответила: знаки в ней не важны, лишь бы он чувствовал, где тире. Читая Цветаеву, это понимал и Рильке, Марина Ивановна буквально «сбивала» его с привычного ритма вежливого эпистолярия, он начинал разговаривать с ней ее же языком и, удивляясь себе, писал ей об этом.

Они оба захотели и сумели приспособить старые жанры к новому веку. Шедевр Рильке «Сонеты к Орфею» представляет собой уникальный образец изысканной, но, может быть, и самой консервативной формы стиха, которая, как казалось, не могла выжить в литературе XX века. Значение Рильке как реформатора сонета можно сравнивать только с шекспировским экспериментом: ему свойственно то же стремление «вписать» здание готической архитектуры в современность способом культурной ретроспекции; то же предельно бережное отношение к «высокому» стилю итальянского первоисточника, который должен обрести новую жизнь в новом времени. Что касается поэмы, то Цветаева, так любившая модернистский сюжет-переживание (вместо традиционного сюжета-события), сделала это переживание объектом почти авангардного текста. Несколько иной, чем у Рильке, синтез реализован через фрагментарность, пульсирующую боль разорванного слова и строфы, графически воспроизводящих муку и надрыв человека, который остро осознает: он живет не в своем времени и обречен на одиночество.

Рильке и Цветаева не пренебрегали сиюминутным, особенно это характерно для Цветаевой – в парнасском витийстве она просто не замечена. Но осязаемый мир, реализованный в предельно узнаваемых предметах (морской песок, курьерский поезд, куст рябины, лестница и переулоч), вплетался поэтами в вечность. Бытие и небытие в их стихах были единым актом жизни, цикличность времени-пространства вмещала в себя и мгновенье их земного существования («Прошлое еще впереди», – сказала Марина Ивановна). Формула космоса Рильке и Цветаевой, в общем, неизбывна, она будет притягивать всех и всегда. Хотя бы потому, что их мирозданье дает надежду на великую встречу душ, на отсутствие пустой (или чуждой человеку) Вселенной. И это – при всем ощущении трагедии века, в котором они жили. Земная «не-встреча» Цветаевой с Рильке, о которой она так драматично сказала в стихотворении «Новогоднее» (1927), в ее дальнейших раздумьях привела к констатации факта: их духовная встреча состоялась, значит, она существует как факт.

**О связи поэтического слова Рильке и Цветаевой с европейским модерном (сецессионом).** Исследователи неоднократно и справедливо указывали на тесную связь Рильке с группой немецких модернистов, возглавляемой Ст. Георге [6]. Эту близость просматривают в лирическом индивидуализме и подчеркнутом эстетизме, в утонченном самоуглублении, в пренебрежении тематикой конкретной жизни, в тяготении к истокам примитивного искусства, наделяемого ими архетипическими свойствами. Существенная роль в произведениях Рильке, указывают критики, принадлежит двум тематическим комплексам – «вещам» и «Богу», что очень напоминает платформу русских акмеистов и особенно адамистов. Под «вещью» («Ding») Рильке понимает и природные вещные явления (камни, горы, деревья), и предметы, созданные человеком (башни, дома, саркофаги, витражи соборов), которые являют себя в его стихах живыми, живущими и одушевленными. Показательно, что в большой своей работе о Родене Рильке защищает так понятую индивидуально субъективированную ценность «вещей» [7].

XX век предложил новую картину мира, новый язык искусства и новые, преимущественно нереалистические, художественные направления и течения. Основным показателем культуры конца XIX – начала XX вв. оказалось противоречие между искусством традиционным,

восходящим к классике, и новым модернистским. Модернисты начинали свой путь не столько с утверждения дуальности мира, сколько – и это, по-видимому, главное – с желания облагородить и эстетизировать обыденный мир возвышенным видением связей вечного с сиюминутным. Этим обозначался их «новый романтизм», вызывавший улыбки многих скептиков, включая и тех, кому было по пути с футуристами, фовистами и авангардистами.

«Молодой, новый стиль» – «Югендстиль» («Jugendstil», немецкое название регионально-го течения Модерна, аналогичного французскому Ар Нуво) в истории живописи в первую очередь ознаменовался обращением к орнаментальному и декоративному искусству, черпавших силу в символике древнего примитива. Высокий эстетизм проявлял себя здесь в умении придать обыкновенной «вещи» художественную изысканность, приближавшую ее к произведениям искусства. В этом прежде всего просматривается ценность интерьерного и вообще оформительского дела, предложенного молодыми художниками. Они показали эстетическую глубину обыденной «вещи», помещенной в эстетизированное пространство, и тем самым сблизили ее с явлениями «безусловно ценными». Приблизительно этим же отличался вещный мир Рильке и Цветаевой, поэтому их тема «предмета в вечности» органично прочитывается в контексте поисков модерна живописного.

Отметим также, что анализ модернистского мышления Рильке должен осуществляться с поправкой на австрийско-немецкий сецессион (от лат. *Secessio* – отход, отделение). Но хотя ближе всего поэту был вариант Венского сецессионистского, воздействие постулатов символично-импрессионистической эстетики Мюнхенского и Берлинского Модерна-Сецессиона также очевидно в его лирике. Итак, почти наугад выделенный нами фрагмент «Элегии для Марины» (1926), созданный Рильке:

*О, эти потери Вселенной, Марина! Как падают звёзды!*  
*Нам их не спасти, не восполнить, какой бы порыв ни вздымал нас*  
*Ввысь. Всё смерено, всё постоянно в космическом целом.*  
*И наша внезапная гибель*  
*Святого числа не уменьшит. Мы падаем в первоисточник*  
*И, в нём исцелясь, встаём.* (Перевод З. Миркина) [8, с. 128],

в ритмо-рифмопоэтическом смысле и образном ряде, безусловно, аналогичен строфе, которую сама Цветаева отправляет вдогонку уже отошедшему немецкому поэту-единомышленнику:

*Отвлекаюсь? Но такой и вещи*  
*Не найдется – от тебя отвлечься.*  
*Каждый помысел, любой, Du Liber*  
*Слог в тебя ведет – о чем бы ни был*  
*Толк... [8, с. 222].*

Человек как корпускула вечного мира, способность поэта не только увидеть, но и «услышать» звезды, пронизать собой Вселенную и осознать гибель как начало нового витка бытия, – это ощущение мира было единым в поэтическом мире Цветаевой и ее корреспондента. Конечно, в этом мировидении присутствует визуальность безусловно известных им Гюстава Моро и его последователей Пюви де Шаванна, Одилона Редона, Бёрна Джонса, Арнольда Бёклина.

Главным созидающим постулатом нового искусства только что перечисленных авторов было утверждение превосходства интуиции над разумом. Человек здесь представлял «симфонией иррационального» (Гарри Мартинсон), и только из иррациональной сущности произрастал его гуманизм.

Западноевропейский модернизм в живописи начинался с тех, кого называли «Набидами» (т.е. пророками и одержимыми – теми, кто получает сигналы из мира иного и обременен поисками абсолюта). Истоки вдохновения эти первопроходцы стиля, покорившего XX век высоким эстетиз-

мом, искали у постимпрессионистов и особенно у Гогена; литературные влияния определялись расширительным значением понятия «Поль Верлен и декаденты», но главным ориентиром конца XIX века здесь оставался М. Метерлинк. Наиболее известные представители объединения – Пюви де Шаван, Морис Дени, Поль Серюзье, Эдуар Вьюяр. Их живописный язык определяли широкие плоскости локального цвета, декоративность, выразительность рваного контура, единое видение живого и неживого. Если перевести это на язык литературы, то «рваный» ритм и отдаленно ассоциирующая рифма должны были определять собой стихотворный пласт повествования. Он походил на лиризованную прозу, и высокая (надмирная) поэзия здесь не боялась сочетаться с осязаемой грубостью вещной детали. В свою очередь, она – эта «вещь» – просматривалась в ирреальном мире как определенная потусторонность, которая возбуждает воображение и тревожит душу.

*Всё то, что мы видим, – не наше. Мы только касаемся мира,*

*как трогаем свежий цветок,*

*Я видел на Ниле в Ком Омбо, как жертву приносят цари.*

*О, царственный мир отреченья!*

[...]

*Если же, не устояв, кто-нибудь хочет схватить вещь и присвоить себе,*

*Вещь убивает его, мстя за себя.*

*Ибо смертельная сила, сокрытая в вещи* [8, с. 129].

Безусловно, данный фрагмент элегии Рильке укладывается в визуальный ряд символично-мифологического сецессиона, предложенного Гюставом Моро и его учениками, Арнольдом Бёклиным в их числе. Если, обратившись к предсмертным стихам Рильке, соотнести их с элегией Цветаевой «Новогоднее», то связь одного и другого произведения с мироощущением Арнольда Бёклина очевидна. Фактически «Остров мертвых» в пяти вариантах его исполнения оказывается художественным образом «прощай» немецкого поэта, адресованного Цветаевой. Эта ассоциация не случайна: Бёклин был очень популярен в Европе, а что касается России, то, как пишет Б. И. Асвариц, – «на рубеже XIX – XX века Бёклин, пожалуй, был в России самым знаменитым зарубежным художником». Утверждая это, исследователь приводит высказывания Л. Андреева, М. Волошина, С. Рахманинова, В. Серова и даже строки В. Маяковского [1]. Фрагмент флорентийского письма В. Серова «Кипарисы качаются по-бёклиновски» [3, с. 91] помогает осознать ритмоорганизующую составляющую знаменитой композиции «Острова...», столь поразившей художника. Что касается музыкальности этого образа, то напомним: «волнующий аккорд» «сумеречной темы» и «белого человека-пятна» в лодке Харона заставил С. Рахманинова написать симфоническую поэму «Остров мертвых» (1909), отметив при этом, что его волновали «массивность» (овеществленного острова упокоения) и одновременно «мистический сюжет» этого образа [5].

Действительно, неземное спокойствие застывших вод, соединяясь с темнеющим пространством неба, повествуют о вечном покое. Огромной, предельно овеществленной каменной глыбой из вод вырастает загадочный остров. Но не живых, а мертвых. Кипарисы и гробницы, геометрически и ритмически четко повторяя рисунок скал, определяют собой вход в пространство упокоения. И – небольшим белым пятном в лодке – человек, приближающийся к этим вратам и смиренно принимающий свой предел. Вот эта философия тонкой границы, разделяющей «вещь» и «Вечность», обыкновенный остров и врата Упокоения, реализованная в любви к жизни и смирении перед неотвратимостью конца, – все это, присутствующее у Бёклина, есть и в стихотворении Цветаевой «Новогоднее», которым русская поэтесса прощается с Рильке.

Сбивчивый речитатив скорби. Аскетическая сухость строк. Тяжелая вещьность земного мира, перенесенная в мир иной «как Эолова пустая башня» и в пространство, где «быть Зевесовым не значит лучшим». Сначала – обыкновенное утро, разговор с киоскером и нечаянно купленная газета. Из нее героиня Цветаевой узнает о смерти Рильке:

– В Новостях и Днях. – Статью дадите?

– Где? – В горах. (Окно в еловых ветках.  
Простыня.) Не видите газет ведь?..

[...]

– В санатории. (В раю наемном)

– День? – Вчера, позавчера, не помню... [8, с. 221].

А далее – тот зауспокойный бабий русский крик, который, как никто, умела передать читателю русская поэтесса даже в контексте модерна, а не фольклорном:

*Каждый помысел, любой, Du Lieber,  
Слог в тебя ведет – о чем бы ни был  
Толк (пусть русского родней немецкий  
Мне, всех ангельский родней!) – как места  
Несть, где нет тебя, нет есть: могила.  
Всё как не было и всё как было [8, с. 222]*

[...]

*Новый Год в дверях. За что, с кем чокнусь  
Через стол? Чем? Вместо пены – ваты  
Клок. Зачем?..*

*Что мне делать в новогоднем шуме  
С этой внутренней рифмой: Райнер – умер [8, с. 223].*

Но вот, переселяясь из предновогоднего быта в Надмирность, лирическая героиня дарит другу Райнеру иную жизнь и другое видение. Сказав:

*Вот и спрашиваю не без грусти:  
Уж не спрашиваешь, как по-русски  
– Nest? Единственная, и все гнёзда  
Покрывающая рифма: звёзды [8, с. 222], –*

она напоминает о том, что поэты стирают границы между «жизнью-смертью». Поэтому, пусть тоскуя и мучаясь болью, но она, Марина, благословляет новый виток бытия Рильке:

*С Новым годом – светом – краем – кровом!*

[...]

*– До свиданья! До знакомства!  
Свидимся – не знаю, но – споемся!  
С мне-самой неведомой землею –  
С целым морем, Райнер, целой мною!*

[...]

*– Чтоб не залили, держу ладонью. –  
Поверх Роны и поверх Rarogn'a,  
Поверх явной и сплошной разлуки  
Райнеру – Мариа – Рильке – в руки [8, с. 225].*

«Новогоднее» явилось возможностью сочетания двух требующих наибольшего возвышения голоса жанров: любовной лирики и надгробного плача», – писал И. Бродский [2]. Не единожды подтвердив правоту поэта, все-таки решимся на уточнение. Безусловно, подобное сочетание фольклорного плача с элегией было органично только русскому модерну – и то, в зрелый период его существования. Но, поставив рядом имена Рильке и Цветаевой, еще раз убеждаемся: эстетизация жанра (в том числе эпистолярного) была свойственна им обоим; вещный и вечный миры, не противореча друг другу, уносили их в какой-то третий мир, знакомый еще и Венским сецессионистам. Например, Бертрану-Жану Редону в варианте «Колесницы Аполлона», олицетворившей собой романтическую «тайну Редона», доступную только из-

бранним. Например, Пюви де Шаванну с его картиной «Сон», сочетающей земное и вечное так пронзительно и лирично. Например, Гюставу Моро, который своей «Ледой» предрекает целую галерею интертекстуальных переосмыслений древнего сюжета в живописи XX века [4]. Однако, глядя на Лебеда и Леду в их узнаваемом, но изысканно вознесенном эротическом изломе, вспоминаешь и последнюю песнь Рильке и Цветаевой. В этом контексте «Элегия для Марины» Райнера Рильке и элегия «Новогоднее» Марины Цветаевой прочитываются в особой и очевидной близости образов и стилистических решений.

#### **Литература:**

1. Асварищ Б. И. «Остров мертвых» Арнольда и Карло Беклиных. – Режим доступа: [http://anthropology.ru/ru/texts/asvarisch/kagan\\_34.html](http://anthropology.ru/ru/texts/asvarisch/kagan_34.html)
2. Бродский И. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: в 2-х т. – Т. 2. [Сост. Уфлянд В.И.]. – Минск: Эридан, 1992. – Режим доступа: <http://lib.ru/BRODSKIJ/tsvetaeva.txt>
3. Валентин Серов в переписке, документах и интервью: в 2-х т. – Т. 1. [Сост. Зильберштейн И.С.]. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 431 с.
4. Гюстав Моро и символисты // Великие художники: их жизнь, вдохновение и творчество. – Ч. 14. – К., 2003. – 32 с.
5. Дьяков Лев. Мелодии Арнольда Бёклина. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/articlef.php?ID=200702415>
6. Ионикс Грете. Расцвет «Югендстиля». – Режим доступа: <http://www.nordinform.de/modules.php?name=News&file=print&sid=870>
7. Рильке Р. М. Ворпведе, Огюст Роден, Письма, Стихи. – М.: Искусство, 1971. – 456 с.
8. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года. – М.: Книга, 1990. – 256 с.

#### **Анотація**

### **В. СИЛАНТЬЄВА. РІЛЬКЕ І ЦВЕТАЄВА У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНУ (ЛІТЕРАТУРА ТА ЖИВОПИС)**

Адресні елегії Рільке та Цветаєвої 1926 – початку 1927 рр. досліджуються в контексті російського та європейського Модерну-Сецесіону. Компаративістський підхід в цьому випадку дозволив не тільки побачити зв'язки двох культур, але і візуалізувати образний ряд і стиль «Елегії для Марини» та вірша «Новорічне».

**Ключові слова:** компаративістика, модерн, сецесіон, візуальний ряд.

#### **Аннотация**

### **В. СИЛАНТЬЕВА. РИЛЬКЕ И ЦВЕТАЕВА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНА (ЛИТЕРАТУРА И ЖИВОПИСЬ)**

Адресные элегии Рильке и Цветаевой 1926 – начала 1927 гг. исследуются в контексте русского и европейского Модерна-Сецессиона. Компаративистский подход в этом случае позволил не только увидеть связи двух культур, но и визуализировать образный ряд и стиль «Элегии для Марини» и стихотворения «Новогоднее».

**Ключевые слова:** компаративистика, модерн, сецессион, визуальный ряд.

**Summary**

**V. SILANTYEVA. RILKE AND TSVETAEVA  
IN THE CONTEXT OF EUROPEAN MODERNISM (LITERATURE AND ART)**

Rilke's and Tsvetaeva's elegies of 1926-early 1927, which two poets devoted to each other, are studied in the context of Russian and European Modernism-Secession. In this case comparative approach made possible not only to see the connection between two cultures, but also to visualize the visual range and style of „Elegy for Marina” and the poem „New Year's”.

**Key words:** comparative studies, modernism, Secession, visual range.

кандидат филологических наук,  
доцент кафедры зарубежной  
литературы  
Одесского национального  
университета  
имени И.И. Мечникова

## А.П. ЧЕХОВ И П.О. РЕНУАР. ГОРОДСКАЯ СЦЕНКА В ЭСТЕТИКЕ ХУДОЖНИКОВ

Рубежное сознание в искусстве всегда характеризуется сменой концепции человека, трансформацией картины мира и появлением ее новых художественных моделей. О том, что такие кардинальные перемены имеют место в переходное время, сказано уже неоднократно. Это время художественно-эстетической переориентации, когда одной из главных проблем становится отторжение старой и формирование новой традиции. Об этом заговорили ученые, когда увидели, что нам, пережившим «слом» последних десятилетий XX и начала XXI веков, явления, происходившие в конце XIX – в начале XX вв., кажутся узнаваемыми и очень близкими. Слова «кризис», «крах», «хаос», «отсутствие перспектив», ставшие знаковыми понятиями нашего времени, звучали и столетие назад. Типологическое сходство литературы названных периодов уже подтверждено; отмечено и то, что наибольшей возможностью отражать «пошатнувшееся время» обладает импрессионизм.

Произведения, принадлежащие различным сферам искусства, редко изучаются в сопоставлении их художественных систем. Но, как оказывается, такие сопоставления дают возможность выявить общие и индивидуальные черты в творчестве представителей разных сфер культуры. Движение художников-импрессионистов интересно и тем, что оно основывается на многообразии разновекторных притяжений, преломляемых в различных искусствах [4]. Поэтому проблема сравнительного анализа творчества русского писателя А.П. Чехова и французского художника П. О. Ренуара является *актуальной и современной*, так как дает возможности теоретизирования в области компаративистских сопоставлений разновидных форм искусства.

Итак, литературная жизнь конца XIX – начала XX века была дробной и неоднозначной. Казалось бы, только что русские писатели говорили о ведущих тенденциях сословной, социальной и личностной психологии; о многообразии связей человека с обществом и миром. В русской литературе учителями в высшем значении этого слова считали Ф. Достоевского, Л. Толстого, Н. Некрасова, Н. Чернышевского, И. Тургенева. Но в 80-е годы XIX века наступает время скепсиса и яростной полемики о путях дальнейшего развития истории, искусства, всей жизни. Тогда и хлынул на страницы литературных изданий поток «осколочной» литературы, и распад, связанный с «декадентами», заявил о себе неожиданно, но мощно. «Безыдейность» воспринималась лицом данного периода, она пугала современников и породила отчаяние.

Но эти же годы живут в нашем сознании и как время оформления новых художественно-эстетических течений, кристаллизации новых философских доктрин. Эти процессы приводят к тому, что, начиная с последней трети XIX века, реализм уже не считается тем направлением в искусстве, которое способно отразить ведущие тенденции развития жизни. Нужно было расширить его рамки и углубить эстетическое значение. Мнения критиков на этот счет были настолько противоположными, что их дискуссии порой переходили в настоящие схватки.

Наиболее уязвимой в русской литературе оказалась позиция А. П. Чехова. Начиная с момента осознания большого таланта писателя, критики и литературоведы разделились на два

лагеря: одни считали его классиком XIX века, другие – провозвестником художественных поисков XX-го. Восьмидесятники называли Чехова-юмориста «безыдейным» автором и «наивным зубоскалом». 90-е гг. XIX в. прошли под знаком отрицания «индифферентного Чехова». Показательным можно считать отзыв М. Протопопова: «Чехов требует от нас быть равнодушными к тому, что причиняет нам страдание» [13, с.101].

Таким образом, если говорить о смеховой культуре чеховского времени как одном из показателей отрицания старого, свойственного периодам переходности, то в глазах многих современников эта особенность выглядела жалкой насмешкой над людьми. Поэтому закономерно, что рассуждая о «вопиющем недостатке» чеховского сборника «Пестрые рассказы» (1887), К. Арсеньев не хотел простить автору их облегченную «анекдотичность» [2].

В общем, А. П. Чехов не соответствовал требованиям народнической критики, и самый влиятельный народник Н. К. Михайловский постоянно подчеркивал «безыдейность» писателя. И все же, обвиняя автора в неумении сочувствовать «страдальцу», он тем не менее отметил **импрессионистичность** чеховского повествования («...гуляючи, он хватает то одно, то другое») [9, с. 775–784]. Определенные признаки импрессионистического мышления в творчестве А. П. Чехова заметили и другие его современники. Так, В. И. Немирович-Данченко, еще не называя писательскую манеру А. П. Чехова импрессионизмом, подчеркнул, что этот автор не может «рисовать» своих героев оторванными «от розового утра или сизых сумерек, от лампы, от печки, от самовара, фортепьяно, гармоники... от миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой» [10, с. 170]. В этом высказывании констатированы очень важные моменты художественного мышления писателя: человек у него действительно предстает в полном единении с обыденным миром (лампа, самовар, фортепьяно), но словом «теплая» определяется **атмосфера**, которую создают эти предметы, одаривая его пусть мимолетным, но ощущением тепла и покоя. Особое настроение, ставшее камертоном содержания пьесы «Три сестры», отметил в своей статье о Чехове Ин. Анненский [1, с. 280]. Анализируя повесть «Степь», Дм. Мережковский увидел в ней очень характерный для импрессионистов антропоморфизм и способность писателя «строить действие на полутонах» [7, с. 79]. Очень показательным оказалось мнение Л. Н. Толстого: «У Чехова своя особенная форма... Смотришь, как человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку и никакого как будто отношения эти мазки между собой не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь – и в общем получается цельное впечатление» [14, с. 155]. В конце XX века вопрос об импрессионистическом мироощущении писателя обсуждался в работах таких чеховедов, как В. Б. Катаев [5; 6], З. С. Паперный [11], Э. А. Полоцкая [12], В. И. Силантьева [15], А. П. Чудаков [17].

Говоря о влиянии импрессионизма на творчество А.П. Чехова и его последователей (И. А. Бунина, А. И. Куприна), чаще всего используют термин «импрессионистичность». Опираясь на труды исследователей-предшественников (Д. С. Наливайко), В. И. Силантьева отметила: в отличие от живописи, импрессионизм как художественное направление в литературе не сложился [15], но использование элементов импрессионистической поэтики было очень характерным явлением в искусстве рубежа XIX–XX вв. Это давало возможность дробность повествования сделать явлением эстетически значимым, а также способствовало синтезу и конвергентности как явлениям, свойственным художественному мышлению переходного времени.

Итак, Чехову-стилисту оказалась близкой импрессионистическая картинность текста, свойственная живописи. Вывод: «О... Чехове, более чем о каком-либо другом мастере слова, можно сказать, что он в совершенстве использовал опыт мастеров изобразительного искусства, целиком переводя его в план литературной специфики» [15, с. 41], – уже неоднократно подтвержден в литературоведении. Настроение, близкое полотнам первых импрессионистов – Э. Дега, К. Моне, Э. Мане и др., – в текстах писателя формировалось благодаря лирическо-



му осмыслению пейзажных зарисовок и общей гамме полутональных переходов от лирики к почти очерковому (фиксирующему момент) принципу воспроизведения действительности. Импрессионизм стал той «струей свежего воздуха», которая осовременила его прозу.

Начало подобному отражению мира положили французские художники. Они впервые внесли в живопись подвижность и многообразие городского и сельского быта, свежесть и непосредственность восприятия отдельного фрагмента. Рождалось некое «запечатленное мгновение», маленький «кадр» из вереницы событий, внесенный в общую картину мира. Это сближает их работы с творчеством А. П. Чехова. Для достижения этой цели художники использовали фрагменты целостных композиций, асимметричность, любили децентрированный ракурс отражения. Они предпочитали пейзажи, сценки городской жизни. Во всем этом импрессионисты пытались найти что-то необычное, непривычное взору – оттенки цвета, причудливость тени или ее цветовой оттенок. Достижению цели способствовало и то, что импрессионисты предельно сблизили этюд с картиной. Мазок их был прерывист и почти непосредствен, контраст обозначал движущую идею полотна. Уже поэтому картины импрессионистов отличались тем особым видом живописи, в которой яркость палитры и чувственность мироощущения создавали поистине новаторские формы.

Путь к славе у этих художников, как и у А. П. Чехова, был нелегким. Они были совершенно разными людьми по художественной школе, по выработанному стилю и, казалось, не должны были сойтись в точке импрессионизма. Но однажды случилось то, что случилось: время и судьба собрали их в одну группу и заставили вместе пережить недолгий, но яркий и плодотворный период, называемый импрессионизмом. Их работы, которые ныне заслуженно украшают лучшие музеи мира, так же, как и произведения писателей-неореалистов, отвергались, однако прошли времена переходности, и они оказались «как раз к месту».

Именно французские импрессионисты способствовали тому, что в начале XX века в живописи стали формироваться новые формы отражения; любое течение модернизма невозможно без влияния импрессионизма. В общем, преодоление прежних традиций и канонов, неожиданность цветовой палитры, ее яркость и непредсказуемость, смелая и необычная работа со светотенью – все это пришло в новую живопись благодаря импрессионистам.

Одним из художников-новаторов был Пьер Огюст Ренуар – молодой художник, который удивил хозяина мастерской по росписи штор умением писать картины сразу набело, не размечая ткань на квадраты и не делая предварительных набросков. Эта спонтанность и легкость художественного самовыражения позже принесла славу и зрелому художнику. П. О. Ренуар в числе первых почувствовал, как пошатнулся размеренный устоявшийся быт, а вместе с ним и устои, казавшиеся вечными, и сделал фрагмент сюжетом своих картин. К неудовольствию учителей, будущий импрессионист заявлял о себе то слишком ярким мазком, то «вульгарно» реалистическим изображением. Незыблемое правило академической живописи требовало изображения локальных цветов, то есть тех, которыми предметы обладают при нейтрально-рассеянном освещении. Но такие картины воспроизводили натуру как бы условно и слишком заземленно. Ренуара привлекала новая манера живописи, которую он выработывал на берегах Сены с ее купальнями, лягушатником в окрестности Буживаля. Он любил писать на открытом воздухе, и пленэр вошел в его палитру навсегда. В плоскости света он любил включать человеческие фигуры и отблески, и отсветы давали дополнительную характеристику его персонажам. Палитра Ренуара сильно посветлела. Художник отказался от черной краски, считая, что в природе черного цвета нет, и даже самая глубокая тень окрашена рефлексами соседних тонов. В результате картины казались сверкающими, светоносно красочными. То удовольствие, с которым он отдавался любимому занятию до конца жизни, зрители чувствуют до сих пор.

Пленэр заставлял работать быстро, поскольку естественное освещение постоянно меняется: солнце перемещается по небосклону, удлиняются или укорачиваются тени, набегают

облака, ветер шевелит листву и рябит воду. Стремление запечатлеть на холсте неуловимое мгновение привело к выработке новой техники письма – легкими динамичными мазками, прозрачными и вибрирующими, как сама световоздушная среда. Красочная поверхность наполнялась тонкими рефlekсами и мягкими теплыми тенями. Ренуар много работал над пейзажем, но он был и реформатором жанровой сцены – нечаянно подсмотренный эпизод ему удавалось запечатлеть с житейской достоверностью. Запечатленные мгновения у Ренуара как будто выхвачены из потока жизни и остановлены. Замершие на холсте, они напоминали зрителю о непрестанном движении мира. Эти сценки отличались от работ предшественников лиризмом и настроением.

Самый яркий пример «солнечного» искусства Ренуара – это его знаменитая картина «Мулен де ла Галетт» (1876). Она насыщена радостной и ликующей атмосферой, пронизана солнечным светом, любовью и беззаботным весельем. Как в портретах, так и в жанровых композициях Ренуар стремится подчеркнуть ощущение полноты бытия. Его привлекает праздничная сторона городской жизни – балы, танцы, прогулки с их динамикой и пестротой персонажей. Сюжет автор находил рядом с домом, где был расположен одноименный ресторан. В хорошую погоду танцующие выходили во двор, где по кругу стояли лавки и столы. Субботними и воскресными вечерами в «Мулен де ля Галетт» собирались потанцевать приказчики из магазинов, швеи, молодые художники, литераторы, актрисы и просто веселые девушки с Монмартра. Ренуар любил веселье и непритязательную обстановку местной таверны. Он выносил большой холст в сад, и многие друзья позировали художнику. Отзывы о картине были разными. С одной стороны, восхищало то, что до этого никому еще не удавалось на полотне такого размера изобразить часть повседневной жизни. А с другой – изображение людей называли несуразным, потому что они танцуют как бы на облаках во время грозы. Но спустя годы защитники импрессионизма уже называли эту картину очень удачной: в ней увидели опьянение танцем, солнечный свет, пыль, поднятую танцующими на открытом воздухе, возбуждение на лицах, расслабленные позы, ритмический водоворот разноцветных платьев и взрыв страсти, неожиданную печаль, внезапную ярость, наслаждение и усталость.

Картина «Завтрак гребцов» (1881) выглядит как групповой портрет, основное ее содержание – это узнаваемые фигуры, сделанные крупным планом. Но автор не преследует цель написать их портреты, для него главное – передать их радостное настроение. Его создает пейзаж вокруг террасы, на которой собрались друзья, зелень, виднеющаяся сквозь нее Сена с бегущими парусниками и лодками. Участники встречи собрались в ресторане Фурнеза в Шату. Сам хозяин его изображен крепким, уверенным в себе мужчиной, он стоит, опершись спиной и руками на перила террасы, в рубашке без рукавов, обнажившей сильные руки. Напротив – очаровательная девушка, которая восхищает своей молодостью и беззаботностью. Это Алина Шерриго, будущая жена художника. Здесь присутствует инженер, страстный гребец, коллекционер Кайботт, итальянский журналист Маджиоло и другие люди, которых знал и с которыми дружил автор. Все действующие лица портретны, узнаваемы, представлены в естественных, как бы случайных, позах, непринужденно, без какого-либо желания понравиться зрителям. Автор не приукрашивает портретируемых, какая-либо парадность или помпезность здесь отсутствует. В картине много светлых, белых и желтых тонов, которые вместе с синими, фиолетовыми и темными красками создают общий колорит. Ренуар строго передает место действия картины – это терраса, перекрытая плотным полосатым тентом. Однако это не мешает нам чувствовать в переливах красок колебание воздуха, пронизывающего речной пейзаж.

Необычна композиция картины «В саду» (1885). На ней изображены мужчина и женщина в природном окружении. Современные исследователи Ренуара называют этот холст интимным, поскольку на нем хорошо заметен флирт и попытки ухаживания. Ренуару всегда нравилось демонстрировать взаимное влечение – здесь это сделано хорошо. И все-таки сцена являет

нечто большее, чем объяснение в любви. Фабулой картины становится поворотный момент в жизни героев. Пристальный, ждущий взгляд юноши, весь его облик не оставляет сомнения в его намерениях: он делает предложение. В такой детали, как цветы, лежащие на столике, угадывается прелюдия решающего разговора. А остановившийся взор девушки отражает не столько замешательство, сколько то, что всем своим существом она уже словно перенеслась в новую жизнь. Серьезность намерений юной пары как бы скрепляется крестом на груди девушки, деталью необычной для неверующего художника и больше нигде у него не встречающейся. Здесь она не воспринимается как украшение, но поставленный в центр холста крест как бы фокусирует смысл картины.

В русской литературе подобная «этюдность» повествования в силу нарушения канонических правил сюжетостроения была воспринята еще более негативно. Молодой писатель А. П. Чехов осмелился противопоставить широким эпическим полотнам классиков, уже ставших великими, малые формы, которые, естественно, казались незначительными. Тем не менее встречались и положительные отзывы, в которых назывались уникальные черты художественного мира писателя, нестандартные сюжетные ходы, составляющие неизменную притягательность для читателей. При всей «фрагментарности» и «этюдности» его произведений, отмечалось в них, тексты этого автора все равно оставляют ощущение целостности. Это наблюдение позднее оформилось следующим обобщением: эпизоды чеховских текстов объединяются не логикой ничтожных бытовых событий, а логикой общего настроения, как у импрессионистов.

Как и художнику П. О. Ренуару, писателю А. П. Чехову был свойствен ракурс мгновенного видения. Это мгновение в его произведениях представлено частью общего, а поэтика случайного, зафиксированная словами «казалось», «почему-то», «как будто», выглядит вполне закономерной. Подобный тип поэтического мышления в литературоведении называют «контрапунктным». Он состоит в непрокомментированном соположении фрагментов, общность которых подтверждается единым эмоциональным переживанием. Начинаящего писателя Чехова часто упрекали в нелогичном сочленении эпизодов, в неумении объяснить поступки своих персонажей, в «незавершенности» общей композиции. Но пунктирное выстраивание текстов, ставшее свойством чеховских произведений, «открытые финалы» и хронотопное мышление, обращенное в вечность, соответствуют времени, в котором жил писатель, – хаотическому, нестабильному и непоследовательному. А в такое время, как оказалось, становится неактуальным долгое романное повествование о судьбах персонажей; чтобы рассказать о них, автору достаточно одного фрагмента. Несколько таких эпизодов и составляют весь сюжет. В таких произведениях приоритетным становится не событие, а то, какое настроение оно создает. Чехов показывает монотонные, вязкие будни персонажей, но включает их в общий контекст повествования таким образом, что каждый, казалось бы, незначительный бытовой фрагмент впоследствии наводит на серьезные размышления о Вечном. Трагедийность человеческой жизни раскрывает подтекст.

О таких как бы проходящих эпизодах Чехов повествует в рассказе «В вагоне» (1881). Речь идет о поездке в почтовом поезде «номер такой-то», который мчится от станции «Веселый Трах-Тарарах» до станции «Спасайся, кто может!». Шипение, сопение старого раздерганного локомотива, дрожание вагонов, колеса которых «воют волками и кричат совами», предвещают беду уже с самого начала поездки. Поезд еще не отправился, а незнакомец в соломенной шляпе уже лезет в задний карман, на вопрос «*Что вам угодно?*» следует ответ «*Ничего-с! Я в окно смотрю-с!*». «*Тьма, тоска, мысль о смерти, воспоминания детства... Боже мой!*» [16, с. 84]. Принимаешь это как наказание за собственные грехи и начинаешь раскаиваться: «*Грешен!.. Ох, как грешен!*».

Остановка. Уже хочется выпить, но отпугивает то, что у буфета толстый господин чуть не подавился купленным годовалым бутербродом. Поезд снова начинает свое движение, и какая-

то старушонка, соболезная своей спутнице, которая, скорее всего, не успевает к отправлению, выбрасывает ее сумку с вещами в окно (*«Пуцай с вещами остается!»*). Но та неожиданно через какое-то время вдруг появляется: *«Насилу, мать моя, нашла свой вагон... Кто их разберет, все одинаковые...»* [16, с. 87]. Происходит страшный скандал по поводу выброшенных вещей. Тьма, храп, табачный и сивушный запахи... Пыхтит сосед, доносится крик какого-то господина – у него во время сна стащили сапоги и чулки. Справа – высокая барыня из породы *«само собой разумеется»*. Рядом – «хорошенькая», и вздох старца: *«Черт подери, хлороформу нет! Дал бы ей понюхать, да и целуй во все лопатки!»* [16, с. 88]. Но когда «хорошенькая» просыпается и бессознательно кладет свою головку на его плечо, он, дурак, спит! Появляется кондуктор, все дрожат, потому что он беспощадно расправляется с «зайцами». Сиплый, надтреснутый бас проводника объявляет остановку на две минуты, но оказывается, что локомотив сломался, и поедет не скоро. *«Выхожу из вагона и направляюсь к локомотиву... Идет дождь... Направляюсь в вагон... Мимо мчится незнакомец в соломенной шляпе и темно-серой блузе... В его руках чемодан. Чемодан этот мой... Боже мой!»* [16, с. 89]. Полноту впечатлений могла бы дополнить начальная фраза, которую Чехов убрал в корректуре: *«Самая лучшая Поляковская железная дорога»*.

Очерк «Ярмарка» (1882) – это произведение о впечатлениях от поездки в один из заштатных подмосковных городов. «Маленький, еле видимый городишко», скорее всего – Воскресенск, где работал учителем брат Чехова, Иван Павлович. Описание ярмарки: множество людей, балаганы, обозы, лошади, коровы, поросята – шум такой, как будто строится вторая вавилонская башня. Торгуют всем, даже пряниками, покрытыми сладкой ржавчиной и плесенью, пыльными баранками, такими же негодными грушами и карамелью. Но – *«брюхо не зеркало!»* [16, с. 248]. Два театра *«стоят рядом и глядят серо»* [16, с. 249]. Все хохочут не оттого, что смешно, а потому что «положено». В зрителях – вся местная знать, но артисты, голодные, как волки, говорят чепуху, играют фальшиво. Завершает повествование фраза: *«Каждому свое!»* [16, с. 252].

Таким образом, импрессионистическое мышление в конце XIX – начале XX века ярко проявило себя как в живописи, так и в литературе, что представляется нам явлением закономерным и вполне объяснимым – подобного подхода к материалу требовало само нестабильное время. В соответствии с характером этого времени реформировали свой художественный стиль А. П. Чехов и П. О. Ренуар. Их роднило чувство нового, острое ощущение современности, отрицание штампов. В своем творчестве они раскрывали единство жизненного потока, поэтического дыхания жизни, в которой, может быть, есть место и бытовым деталям. Авторы как бы не интересуют типическое, оба предпочитают мгновенное. Фрагменты, кажущиеся выхваченными из потока жизни, и у А. П. Чехова, и у П. О. Ренуара как бы замедлены, продлены во времени и всегда композиционно уравновешены.

#### **Литература:**

1. Анненский Ин. Избранное / Ин. Анненский. – М.: Правда, 1987. – 589 с.
2. Арсеньев К. Беллетристы последнего времени. А. П. Чехов. К. С. Баранцевич. Ив. Щеглов / К. Арсеньев // Вестник Европы. – 1887. – Кн. 12. – С. 766–784.
3. Батюшков Ф. Д. Антон Павлович Чехов // История русской литературы: [под ред. Д. И. Овсяннико-Куликовского] / Ф. Д. Батюшков. – М.: Мир, 1910. – С. 187–215.
4. Импрессионисты, их современники и соратники. – М.: Искусство, 1975. – 319 с.
5. Катаев В. Б. Литературные связи Чехова / Катаев В. Б. – М.: Изд. МГУ, 1989. – 262 с.
6. Катаев В. Б. Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана: Мелиховские труды и дни / В. Б. Катаев. – М.: Наука, 1995. – С. 3–10.
7. Мережковский Д. С. Старый вопрос по поводу нового таланта / Д. С. Мережковский // Северный вестник. – Кн. 11. – 1888. – С. 77–99.

8. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Мережковский Д. С. – СПб.: Вольф, 1893. – 192 с.
9. Михайловский Н. К. Об отцах и детях и о Чехове 1890 г. // Полное собрание сочинений: [изд. 4-е] / Михайловский Н. К. – СПб.: Стасюлевич, 1908–1909. – Т. 6. – 1909. – С. 775–784.
10. Немирович-Данченко В. И. Из прошлого / Немирович-Данченко В. И. – М.: Academia, 1936. – 383 с.
11. Паперный З. С. Стрелка искусства / Паперный З. С. – М.: Современник, 1987. – 252 с.
12. Полоцкая Э. А. Реализм Чехова и русская литература конца XIX – начала XX в. (Куприн, Бунин, Андреев) / Э. А. Полоцкая // Развитие реализма в русской литературе: в 3-х т. – М.: Наука, 1974. – Т.3. – 1974. – 358 с.
13. Протопопов М. Жертва безвременья / М. Протопопов // Русская мысль. – 1892. – Кн. 6. – С. 101–122.
14. Русские писатели о литературе: в 3-х т. – Л.: Сов. писатель, 1939. – Т. 2. – 1939. – 516 с.
15. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин / Силантьева В. И. – Одесса: Астро-Принт, 2000. – 352 с.
16. Чехов А. П. Полное собрание соч. и писем: в 30-ти т. Соч.: В 18-ти т. Письма: В 12-ти т. / А. П. Чехов. – М.: Наука, 1974 – 1985. Сочинения: Т. 1. – 1974. – 607 с.
17. Чудаков А. П. Поэтика Чехова / Чудаков А. П. – М.: Наука, 1971. – 292 с.

#### Анотація

### Н. АБАБИНА. А.П. ЧЕХОВ І П.О. РЕНУАР. МІСЬКА СЦЕНКА В ЕСТЕТИЦІ ХУДОЖНИКІВ

Імпресіонізм вже звично сприймається як явище, найбільшою мірою властиве живопису, але, як виявилось, і в літературі він знаменує собою момент «зламу і переходу».

Дослідники творчості А. П. Чехова підкреслюють: цьому письменникові дійсно властивий імпресіоністський тип мислення, який започаткували французькі художники. Контрапунктне розташування пластів оповіді, що переплітаються за допомогою епізодичної деталі; настроїв, поетизація миті – ці якості зближують А. П. Чехова з імпресіоністом П. О. Ренуаром.

**Ключові слова:** перехідні періоди, імпресіоністичний тип мислення, настроїв, деталь.

#### Аннотация

### Н. АБАБИНА. А.П. ЧЕХОВ И П.О. РЕНУАР. ГОРОДСКАЯ СЦЕНКА В ЭСТЕТИКЕ ХУДОЖНИКОВ

Импрессионизм уже привычно воспринимается как явление, в наибольшей степени свойственное живописи, но, как оказалось, и в литературе он знаменует собой момент «слома и перехода».

Исследователи творчества А. П. Чехова подчеркивают: этому писателю действительно свойствен импрессионистический тип мышления, начало которому положили французские художники. Контрапунктное расположение пластов повествования, соприкасающихся и переплетающихся с помощью эпизодической детали; настроение, поетизация мгновения – эти качества роднят А. П. Чехова с импрессионистом П. О. Ренуаром.

**Ключевые слова:** переходные периоды, импрессионистический тип мышления, настроение, деталь.

**Summary**

**N. ABABINA. ANTON CHEKHOV AND PIERRE-AUGUSTE RENOIR.  
URBAN SCENE IN THE ARTISTS' AESTHETICS.**

Impressionism is usually perceived as a phenomenon most peculiar to painting. But as it turned out it also symbolizes the moment of 'a collapse and transition' in literature.

Some researchers emphasize that the impressionistic type of thinking that was initiated by French artists also characterizes Chekhov as a writer. Such qualities as contrapuntal narration, occasional detail, mood and lyricism create an affinity between A. Chekhov and the impressionist P.-A. Renoir.

**Key words:** transitional periods, impressionistic way of thinking, mood, detail.

*доктор филологических наук,  
доцент кафедры русской  
литературы  
филологического факультета  
Казанского (Приволжского)  
федерального университета*

**Г. Кочеткова**

*аспирант кафедры  
русской литературы  
филологического факультета  
Казанского (Приволжского)  
федерального университета*

## ОССИАНИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ В ПОВЕСТИ О. М. СОМОВА «КИЕВСКИЕ ВЕДЬМЫ»

Языческая мифология в культурном сознании славянских народов играет значительную роль. Обращение к дохристианским верованиям славян позволяет раскрыть духовную культуру, особенности менталитета и мировоззренческие основы представлений древних славян. С этой позиции организовать все в новую систему помогали европейский оссианизм, который создал одну из первых литературных теорий народности, провозгласил возвращение каждой страны к своему Прошлому.

Оссианизм – одно из первых в литературе Нового времени рубежа XVIII-XIX вв. явлений, обратившееся к фольклору в национальном смысле. «Мифы стали осознаны как Правда (с большой буквы) и как создание Народа (тоже с большой буквы)» [6, с. 8].

Поэмы Оссиана-Макферсона, вышедшие в Англии в 60-е годы XVIII века, произвели сильное впечатление на читателей и сыграли заметную роль в литературе. В этой поэзии: проникали в героическое прошлое; любовались батальной живописью; наслаждались символикой ночи, суровыми северными пейзажами, туманами, дубовыми рощами; находили упоение сладкой, нежно-трогательной меланхолией.

«Вслед за Западной Европой и у нас с 80-х гг. XVIII в. проявляется интерес к Оссиану.... Возникает постепенно русский оссианизм, являющийся предвестником более сложного романтического течения» [2, с. 4].

Героико-эпическая направленность оссианизма, его обращение к историко-культурным корням попали в России в русло близких идей. Русский оссианизм во многом наследует черты западного оссианизма.

Среди основных концептов можно выделить следующие:

- мрачный пейзаж, преимущественно ночной и туманный, залитый таинственным лунным светом, облаченный мхами, покрытый дубравами и хвойными лесами;
- философия бури с бушующими, кипящими пучинами, ревущими, порывистыми ветрами, характеризующая шаткость мироздания;
- упоение сладостью скорби, где скорбь воспринимается как трепетное чувство, приводящее в некоторое уныние, но всегда нежное и трогательное. Уныние подобного рода питает душу, а пребывание в мрачных мечтаниях и представлениях нравится и увлекает;
- упоение смертью. Смерть воспринимается как возвращение в нетленное мифологическое Прошлое;

- глубокая меланхолия, открывающая человеку путь возврата к самому себе, размышлениям о трагических сторонах жизни, о путях внутреннего преодоления тягот;
- поэтика ужасного, грозного, создающая мистическое настроение, ощущение постоянного присутствия чего-то грозного и страшного;
- героика, где на первый план выдвигаются сильные и мужественные герои, живущие по кодексу Чести, любви к Отечеству;
- проблема покаяния как основное в славянском оссианизме, отражающее менталитет славянских народов;
- национально-историческое прошлое как «пленительная унылость». Отражает в себе возвращение к историческим корням, возбуждает интерес к своему прошлому, черпает в нем вдохновение, является идеалом.

В литературе русского предромантизма и раннего романтизма наиболее интенсивно осваивалась древнеславянская мифология. «Оссиан служил, таким образом, неким подспорьем при освоении русскими поэтами отечественного народного творчества. А это имело и обратное последствие: в родном фольклоре они искали формы для пересоздания поэм шотландского барда на русском языке» [1].

Одним из важных интересных примеров с конца XVIII века становятся украинские вариации славянского оссианизма (поэмы В. В. Капниста, лирика и поэмы Н. И. Гнедича, поэмы и сатиры Н. Котляревского).

Среди писателей-романтиков на этой волне выделился О. Сомов. Исследуя украинскую культуру, автор стремился уловить и воссоздать в своих произведениях картину народного сознания, которую он «... ищет и находит в сплетении народных поверий и народнопоэтических идеалов правды и справедливости» [3].

«Обращение к Украине, с ее героическим прошлым, с ее поэтическими народными песнями, определяло и характер творческой деятельности самого Сомова и тот интерес к украинскому быту и фольклору, который в 20–30-х годах сказался в появлении ряда произведений, посвященных украинским темам, и столь ярко проявился в творчестве раннего Гоголя» [7, с. 515].

В сравнении с предшествующей доминирующей традицией Сомов отказывается от условно-идиллического изображения Украины. Яркость рисуемых характеров, речи, быта Малороссии обнаруживает в творчестве писателя тенденцию к воссозданию колорита эпохи, вплоть до деталей: «Наш отчетливый век требует в описаниях существенности, а не мечтательности, в картинах верности красок, а не изнеженности, и в эпитетах точности, а не натяжки» [5].

С начала 1818 года О. Сомов сотрудничает в Вольном обществе любителей российской словесности. Неизменным вниманием в данном литературном объединении пользовался Оссиан, что не могло, в свою очередь, не оказать влияние на литературные взгляды Сомова.

«В своих «малороссийских повестях» – «Гайдамак», «Русалка», «Клады», «Киевские ведьмы» и др. – Сомов стремился передать своеобразную картину украинского быта и нравов, народные поверья, легенды, местный бытовой колорит и язык» [7, с. 515].

Мы более подробно остановимся на повести «Киевские ведьмы» (1833).

В основе повести «Киевские ведьмы» О. Сомова – судьба удалого казака Федора Блискавки и молодой ведьмы Катруси Ланцюговны. Сомов переплетает элементы мифологии, национальной сказки и реальности, создавая таким образом неповторимый цельный малороссийский колорит.

В произведении сталкиваются языческий мир и христианская мифология, что также стало одной из основ оссианизма.

Безумная демоническая страсть, зачастую носящая сексуальный характер, гипнотический сон, заговорно-заклинательный фольклор, символический хронотоп местности (Лысая



гора) являются составляющими элементами языческого мифа; проблема покаяния, жертвенности – христианского мифа.

Значительно при всем этом влияние оссианических мотивов. Поэтика «грозного мужества» с кодексом чести и верности Отечеству, присущая оссианизму, находит свое отражение в лице лихого казака Федора, героя, воевавшего с казачьим полком против утеснителей Малороссии. Вернувшись домой героем, Блискавка берет в жены молодую прекрасную Катрусю. Отношения их проникнуты глубоким психологизмом любви и верности, нежностью и страстью. Идиллически рисуется жизнь Федору: «И жаркие ласки, и пламенные поцелуи, и угодливость ее мужу своему, и досужество в домашнем быту – все было по сердцу нашему казаку» [4, с. 100]. Смущают его только непонятная грусть, тяжкие вздохи и слезы жены под исход месяца. Меланхолично-печальное состояние Катруси, недоговоренность и внутреннее переживание, также как показательные черты оссианизма, заставляют читателя погрузиться в рефлексии героини и вместе с ней преодолевать эти тяготы. Сама Катруся, скрывая от мужа истинную суть вещей, объясняет свое поведение наложенной на нее в детстве порчей. В действительности же трагедия глубже: героиня насильно обращена в ведьму.

«Древние славяне были язычниками и десять веков православия не затмили глубинные знания русского народа о природе вещей и мироздания» [9, с. 422]. Суеверия, приметы, заклинания – все это церковная догматика не смогла искоренить. Христианство, пришедшее на подготовленную язычеством почву, в значительной мере изменило верование древних славян. В прошлом осталось поклонение идолам и духам природы, оно стало восприниматься как языческая архаичная мифология, но, впрочем, не исчезло.

Архаические народные поверья признавали способность определенных женщин (и мужчин) творить малефиций – черную магию, причиняя вред здоровью, жизни и имуществу людей. Так возник в древних поверьях феномен ведьмовства.

Ведьмы – в мифологических представлениях Средневековья колдуньи, обладающие магическим знанием. Они наделялись способностями воздействовать на природу и человека (ведовство) и совершать сверхъестественные поступки – становиться оборотнем, проникать сквозь запертые двери, летать по воздуху, похищать сердца у людей, вызывать болезни, наводить порчу на скот и урожай. Им приписывали способность заключать союз с дьяволом и служить ему, вступать с ним в половые сношения и совращать верующих, губя их души.

Яркие примеры, восходящие к этой древней мифологии, находят свое отражение в повести Сомова. Автор с точностью воссоздает образ славянской ведьмы на примере Катруси. Киевская Русь обладала обширным заговорно-заклинательным фольклором: Катруся вначале готовит зелье, шепчет слова, заговаривает его. Ведьмы, заметим, помимо этого наделялись и способностью вызывать и насылать грозовые тучи, вихри, град, похищать росу, дожди, небесные светила: «Когда в горшке вода закипела белым ключом, то над ним как будто прошумела буря, как будто застучал крупный дождь, как будто прогремел сильный гром» [4, с. 101]. Также любая ведьма с помощью специальной мази и метлы могла летать, отправляясь в путь непосредственно через печь: «Тут Катруся поспешно натерлась какой-то мазью и улетела в трубу» [4, с. 101].

Рисуя образ ведьмы, О. Сомов дополняет картину элементами бурного оссианического пейзажа. Это и бурное кипение в котле, и шум бури, и стук дождя, и раскаты грома. «Составные части грозного, или бурного... пейзажа сдвинуты со своего обычного места... Все рвется за свой предел, одержимо буйной, разрушительной силой» [10, с. 144]. Бурный пейзаж раскрывает неукротимую, бушующую природу во всем ее величии, олицетворяет демонические силы.

Непосвященного в таинства ведьм человека многое ужасает. Находит в повести прямое свое отражение и оссианическая поэтика страшного, грозного. Сонм чувств, от жгучего любопытства до экстатического страха и отвращения, испытывает следящий за своей женой Бли-

скавка. Казак, по примеру Катруси, готовит себе зелье, намазывается им и, подхваченный неведомой силой, отправляется в путь.

Символически хронотоп действия, преобразующийся в контексте интересующей нас мифологической поэтики. Здесь имеет смысл вспомнить наблюдение Вл. Топорова: «Как и в космологической схеме мифопоэтических традиций, пространство и время не просто рамка (или пассивный фон), внутри которого разворачивается действие; они активны (и, следовательно, определяют поведение героя) и в этом смысле сопоставимы в известной степени с сюжетом» [8, с. 201].

Местом разворачивающегося действия в повести О. Сомова становится Лысая гора, временем – ночь. Следует отметить, что Лысая гора – это реально существующая историческая местность на территории Голосеевского района современного Киева. Именно она в произведении предстает самым известным местом шабаша ведьм. Кроме того, немаловажно и символично, что словосочетание «лысая гора» передает буквальный смысл названия «Голгофа». Как известно, согласно Евангелию, Христос был распят на Голгофе. Характерна в итоге яркая антихристианская направленность названия «лысая гора». Ведьмины шабашы характеризуются языческими ритуалами и антихристианскими обрядами (зачастую имеющими сексуальную подоплеку), о которых отзываются не иначе как о «богомерзких» и «протиестественных». Некий дуализм в восприятии массовым сознанием образа «лысой горы» как, с одной стороны, священного для всех христиан места распятия Христа, куда стекаются толпы паломников со всех уголков мира, а с другой стороны, как места, где проводятся антихристианские и дьявольские обряды, представляется особенно интересным.

Вл. Топоров отмечает в этой связи общую проблему усложнения и сакрализации пространства: «Решение задачи может происходить лишь в сакральном центре пространства» [8, с. 195].

На Лысой горе как раз происходит испытание-поединок героя с нечистой силой. В основе универсальных мифопоэтических схем лежит решение некоей основной задачи, от которой зависит все остальное. Необходимость ее выполнения возникает в той или иной кризисной ситуации, когда спокойствию, организованности, предсказуемости угрожает превращение в хаос. При этом решение поставленной задачи возможно лишь через испытание-поединок двух противоборствующих сил. Только благодаря этому может быть найден ответ на основной вопрос существования.

В повести О. Сомова находим следующее описание поединка: *«В минуту все всполошилось: нечистые духи, ведьмы, колдуны, упыри, русалки – все бросились искать с зверскими, кровавыми глазами, с пеною бешенства на губах. И Катруся – Катруся была из первых! Сердце замерло у Федора, холод пронимал его до костей. "Теперь-то, – думал казак, – настал мой смертный час!" Прижавшись вплоть к земле за дровами, он, ни жив ни мертв, выглядывал исподлобья»* [4, с. 106-107]. В данном случае можно провести параллель с героической поэтикой оссианизма. Скованный страхом и ужасом увиденного, Федор тем не менее, как истинный оссианический герой, находит в себе силы взглянуть опасности в глаза, и от всего сердца желает нечисти провалиться в тартарары за насмешки над церковными обрядами и добрыми людьми. Безусловно, силы противоборствующих сторон неравны. Если бы не помощь Катруси, накинувшей на Федора свою намитку и таким образом перебившей человеческий запах, он не смог бы спастись.

Утренний разговор молодой четы раскрывает немаловажную сторону христианской мифологии и феномена религии в его оссианическом прочтении. Мотив христианского покаяния и мифология скорби пронизывают весь рассказ Катруси. Она полюбила казака, и шабашы становятся для нее в тягость. Православная церковь видится ей единственным спасением и является последней надеждой: *«Как бога с небес, ждала я страстной недели: тогда кинулась бы я в ноги чернецам божьим и упростила бы их, чтобы заперли меня на все последние три дня*

*в Пещерах, до самой воскресной заутрени, и отмолили бы от меня бесовское наваждение...»* [4, с. 108]. Но Катруся не успевает этого сделать, согласно клятве ведьмы, она должна была «высосать до капли кровь его» [4, с. 108]. Федор, тронутый слезами жены, умирает сладкой смертью.

Мифология жертвенности и скорби не оставляют иного финала и для Катруси. Меланхоличный оссианический настрой подчеркивает печальный сюжет. Любовная история не имеет счастливого конца. После испытания погибает герой, не остается иного выхода и у его возлюбленной. Ведьмы сжигают ее на костре Лысой горы «...за то, что она отступилась от кагала и хотела, принеся христианское покаяние, пойти в монастырь» [4, с. 109], дабы хоть на том свете быть рядом со своим мужем.

Обращаясь к мифологии древнего Киева, фольклору, автор обращается к народным корням. Образы славянской языческой мифологии подвергаются прямому или опосредованному осовремениванию, приобретают национально-психологические характеристики заимствующего народа. В мифе Киевской Руси были все типичные элементы всякого мифа: фантастические образы, страх перед ними, живая простая форма рассказа, историческая, этиологическая или моральная функции и перенесение в эту «сверхъестественную форму» рефлексов реального мира. Оссианическое влияние с его поэтикой меланхолии, глубокого лиризма, героического пафоса, переплетаясь на национальной почве с элементами язычества и христианства, создает удивительную картину мира Малороссии.

Подводя итог, можно отметить значительное влияние оссианической традиции на творчество О. Сомова, в частности, в выбранной нами повести «Киевские ведьмы». О. Сомов раскрывает в своем произведении основные концепты оссианизма: это и мрачный пейзаж Лысой горы, и бушующие дьявольские стихии, сопровождающие действия ведьм, и ночь как основное время действия. Не отходит Сомов и от традиции глубокой меланхолии и сладкой скорби, отражающихся в отношениях молодой четы. Смерть героя влечет за собой смерть его возлюбленной, и если бы не сожжение ее на костре, Катруся бы умерла от тоски по любимому, ибо не представляла себе жизнь без него. Однако Сомов по-новому трансформирует в своей повести оссианическую героиню; мотив поединка-испытания носит завуалированный характер, скрываясь в сложной душевной борьбе Федора с нечистью. Но честь и мужество казака, верность своим взглядам и идеалам, несомненно, ставят его в один ряд с великими героями Оссиана. Вводит Сомов и мотив покаяния как основной путь спасения Катруси и надежды на новую счастливую жизнь, которой, к сожалению, согласно оссианическим традициям не смогли увидеть Катруся и Федор. О. Сомов вносит в украинский оссианизм совершенно новое, он связывает его с картиной национальной украинской мифологии.

**Литература:**

1. Левин Ю. Д. Оссиан в России. – Л.: Наука, 1983.
2. Маслов В. И. Оссианизм Карамзина / В. И. Маслов. – Прилуки: Б.и., 1928.– 16 с.
3. Петрунина Н. Н. О. М. Сомов. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1990.
4. Сомов О. М. Купалов вечер: Избр. произведения / Сост., предисл., примеч. З. В. Кирилук. – К.: Дніпро, 1991. – 558 с.
5. Сомов О. М. Обзор российской словесности за 1827 год. Северные цветы на 1828 год. – С. 56-57.
6. Стеблин-Каменский М. И. Миф / М. И. Стеблин-Каменский. – Л.: Наука, 1976. – 104 с.
7. Степанов Н. Л. Прозаики двадцатых – тридцатых годов [XIX века] // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. VI. Литература 1820–1830-х годов. – 1953. – С. 501-562.
8. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исслед. в обл. мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс. Культура, 1995. – 623 с.
9. Энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль. – М.: АСТ; СПб.: Сова, 2007. – 1007 с.
10. Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии: Науч.-попул. – М.: Высш. шк., 1990. – 330 с.

**Анотація**

**О. ПАШКУРОВ, Г. КОЧЕТКОВА. ОССИАНИЧНА МІФОЛОГІЯ  
У ПОВІСТІ О. М. СОМОВА «КИЇВСЬКІ ВІДЬМИ»**

У статті розглядається проблема оссианічної міфології та її вплив на творчість О. Сомова на прикладі повісті «Київські відьми». Поетикальні особливості твору розглядаються у контексті літературних явищ межі XVIII-XIX ст. Зазначено, що О. Сомов вносить до оссианічної міфології нові моменти: трансформує героїку, вводить проблему покаяння, пов'язує оссианізм у прозі з національною українською міфологією.

**Ключові слова:** оссианічна міфологія, християнство, язичництво.

**Аннотация**

**А. ПАШКУРОВ, Г. КОЧЕТКОВА. ОССИАНИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ  
В ПОВЕСТИ О. М. СОМОВА «КИЕВСКИЕ ВЕДЬМЫ»**

В статье рассматривается проблема оссианической мифологии и ее влияние на творчество О. Сомова на примере повести «Киевские ведьмы». Поэтикальные особенности произведения рассматриваются в контексте литературных явлений рубежа XVIII-XIX вв. Отмечается, что О. Сомов вносит в оссианическую мифологию новые моменты: трансформирует героику, вводит проблему покаяния, связывает оссианизм с национальной украинской мифологией.

**Ключевые слова:** оссианическая мифология, христианство, язычество.

**Summary**

**A. PASHKUROV, G. KOCHETKOVA. OSSIANIC MYTHOLOGY  
IN THE STORY «THE WITCHES OF KIEV» BY O. M. SOMOV**

The article studies the problem of ossianic mythology and its influence on O.M. Somov's creativity on the material of his story „The witches of Kiev”. Poetics peculiarities of the story are considered in the context of literary phenomena of the XVIII-XIX centuries. It is accented that Somov brings new aspects into ossianic mythology: he transforms heroics, introduces the issue of repentance, connects ossianism with Ukrainian national mythology.

**Key words:** ossianic mythology, Christianity, heathenism.

*аспірант кафедри світової  
літератури  
Івано-Франківського  
національного університету  
імені Василя Стефаника*

## ІНТЕГРАЛЬНІСТЬ ОБРАЗУ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА У ТВОРЧОСТІ КАСТАНА АБГАРОВИЧА

Гуцульський край з давніх-давен був простором стику різних філософій, культур, доль людей, суперечних, а часто непримиренних. Проте така особливість співіснування ґрунтувалася на взаємодії протилежностей. Діалог був націлений не на боротьбу й протистояння української, польської, єврейської і вірменської культур, а на розвиток і процвітання кожної з націй. В силу історичних обставин імена сподвижників свободи і рівноправ'я стиралися у пам'яті поколінь, а творчість митців інтерпретувалася на вимогу пануючій ідеології або трималася під знаком табу. Серед забутих часом літературних надбань, що сприяли гармонізації стосунків польської і української культур, – твори представника письменства Польщі ХІХ століття – Кастана Абгаровича. Багатогранна художня спадщина митця, вміщена у кількох прижиттєвих виданнях, ще чекає свого читача і дослідника.

Кастан Абгарович та його творчість були неприйнятними для радянського літературознавства. Про це свідчить відсутність публікацій поляка у часи епохи тоталітаризму, оскільки після видання перекладів П. Кирчіва під назвою «При стрілецькій ватрі» (1892) українською мовою не вийшов у світ жоден художній твір польського письменника. Тільки у 1958 році була опублікована книга «Юрій Федькович в розвідках та матеріалах», що вміщувала фрагмент літературно-критичного нарису Абгара-Солтана «Осип-Юрій Федькович – руський народний поет на Буковині» у перекладі Ф. Погребенника. Такі обставини не сприяли знайомству українських читачів з творчою постаттю Кастана Абгаровича. Проте тільки тепер ми можемо здобути на серйозну оцінку прози митця, що була унікальним феноменом у літературі ХІХ століття. Отже постать Кастана Абгаровича, непересічної людини, художника слова, життя і творчість якого були тісно пов'язані з Україною і її народом, потребує перегляду.

Кастан Абгарович – польський письменник, вірменин за походженням (літературний псевдонім – Абгар-Солтан) є представником літератури польсько-українського пограниччя. Літератор народився у селі Чернів під Станіславовом 7 серпня 1856 року. Свої шкільні роки митець пов'язував з майбутнім Івано-Франківськом, вважаючи себе його корінним мешканцем. Проте життя польського письменника було пов'язане не тільки зі Станіславовом. Вчився Абгар-Солтан у Львівській гімназії. До 1875 року здобував освіту у Львівському університеті, але не закінчивши навчання, переїхав на Тернопільщину. Саме там майбутній художник слова почав свою письменницьку діяльність.

Кастан Абгарович як творча особистість був відомим у літературних колах польсько-українського пограниччя. У 1905 році письменник став одним із співзасновників літературно-мистецького часопису «Przedświat» у Львові, на ламах якого вже на зорі модернізму проголошувалися основні постулати «мистецтва заради мистецтва» представників «Молодої Музи» і Молодої Польщі. Абгар-Солтан співпрацював з багатьма виданнями Львова, Кракова і Варшави. Навіть критикуючи митця за мистецьке перебільшення змалювання образів українців у збірці новел «Русини», Іван Франко визнав літератора справді талановитим художником слова.

Кастан Абгарович – автор повістей «Клуб кажанів» (1892), «Полюбовна угода» (1894), збірок новел «З сільського двору» (1895), «Русини» (1893), літературно-критичної розвідки

«Осип-Юрій Федькович – український поет на Буковині» (1892), яка, на думку В. Полека, «... до 1973 р. була найповнішим дослідженням про буковинського поета у зарубіжному літературознавстві...» [2, с. 5]. Заслуга Абгара-Солтана полягає не тільки в ознайомленні польських читачів з життям й творчістю буковинського письменника. Каєтан Абгарович, аналізуючи поезію, прозові твори і драматургію гуцульського літератора, утврджує думку про переосмислення взаємовідносин між польською і українською культурами в ім'я мирного обопільного розвитку.

Імпульсом до зацікавлення постаттю Юрія Федьковича для Абгара-Солтана стала пісня на вірш „Сокільська княгиня”, почута з уст молодого студента. Твір настільки вразив серце Каєтана Абгаровича, що польський митець почав збирати відомості про життя й творчість письменника з Гуцульщини. Безпосередньо познайомитися з «буковинським Кобзарем» було неможливо, оскільки письменника вже не було серед живих, проте постать митця залишилася у пам'яті людей і у літературних творах співця Карпатських гір. Розповіді людей та друквані матеріали лягають в основу літературно-критичного нарису «Józef Jerzy Hordyński-Fed'kowicz – poeta rusiński na Bukowinie» .

Пізнаючи світ Федьковича, Каєтан Абгарович вимальовує у дослідженні образ письменника, який присвятив своє життя пробудженню національного почуття у серцях українців. Критик називає гуцульського поета кобзарем, лірником, сином Бояна, що «... wykradał z ust ludu pieśń żywą, drgającą krwią tego ludu; wsłuchiwał się w szepty grobów dawnych i z pod mogiły wydobywał stare podania i wcielone w żywe obrazy podawał czytelnikom» [10, с. 7]. («Викрадав з уст народу живу пісню, що рухала кров'ю цього народу; вслухався у шепотіння давніх гробів і з-під могил видобував старі перекази і втіленими у живі образи подавав читачам». Переклад наш. – М. І.).

Абгар-Солтан характеризує Федьковича як справжнього народного співця. Патріотичні мотиви простежуємо чи не в кожному творі українського письменника, адже автор – людина, що віддано любила свою землю. Буковинський митець був втіленням невмирущого, вільного гуцульського етносу, не підкореного жодним народом. Він - дитина природи, що прагнула до повного єднання з рідною землею й почувалася чужою серед кам'яних вулиць міста.

Та й польський письменник – не зовсім типовий шляхтич. Поважна, але завжди весела людина, Каєтан Абгарович захоплювався прекрасним, адже виріс серед карпатських красвидів, мешкав серед квітучого Поділля і розумівся на житті, що його оточувало. Можливо, саме любов до вільного простору, недоторканої природи Карпатських гір та їхніх мешканців надихнула як українського, так і польського письменників, захопила Абгара-Солтана своїм оригінальним, неповторним виявом у творчій постаті Юрія Федьковича.

Каєтан Абгарович звертається до літературної спадщини українського письменника не тільки у літературно-критичному нарисі. В оповіданні «До мети», яке входить до збірки Абгара-Солтана «Русини», автор вводить у сюжетну канву постать самого співця з Гуцульщини і подію, що мала місце у реальному житті українського суспільства кінця XIX століття – ювілей 25-річчя творчості Юрія Федьковича.

У центрі твору – події з життя молодого вчителя і талановитого митця Івана Гудза. Хлопець знайомиться з поляком, проте стикається не з ненавистю чи непримиренністю, але готовністю допомогти у біді, толерантністю і чуйністю. Молодий шляхтич сприяє юнаку у всіх його починаннях, ламаючи стереотип ворожого ставлення своєї нації до українців і утврджуючи дружні відносини між народами. Не випадково Каєтан Абгарович переносить місце дії до Чернівців – центру культурного життя Буковини, де головний герой зустрічається з відомим українським письменником Юрієм Федьковичем. Філософія життя молодого вченого Івана пов'язана зі світоглядною позицією буковинського Кобзаря, адже обидва митці – прихильники згоди й любові українського і польського народів. У творчій візії Абгара-Солтана Юрій

Федькович й Іван Гудз виступають сподвижниками дружби і поєднання двох слов'янських націй "w świat piękna i dobra, do królestwa zgody i jedności, królestwa Bożego na ziemi" (В світ краси і добра, королівства згоди і поєднання, королівства Божого на землі. (Переклад наш. – М. І.) [8, с. 91]. Гуцульський край є простором спільної оборони прав українського і польського народу, адже обидві нації визначаються на історичній карті XIX століття однією дефініцією «austryackich Ruthenów» [10, с. 8].

Абгар-Солтан в оповіданні «До мети» змальовує урочистості з нагоди 25-річчя творчості Юрія Федьковича з реалістичною докладністю. Польський письменник стверджує, що гуцули настільки любили свого художника слова, що прагнули привітати ювіляра і розділити з Федьковичем радість знаменної події у літературному житті поета і всієї України: «Uroczystość przybrała niezwykle rozmiary. Prócz Polaków i Rusinów ze sfer inteligentnych, niespodziewanie napływać zaczęli do miasta huculi z gór, ludzie, wśród których stary śpiewak pół życia przepędził, których kochał, o których śpiewał. Kto ich uwiadomił o uroczystości zamierzonej? Tego dotychczas nikt nie doszedł. Schodzili się jednak tłumnie. Malownicze postacie, gotowe modele dla malarzy spływały z oddalonych gór...» (Австрійських русинів. Переклад наш. – М. І.) [8, с. 92]. Абгар-Солтан оригінально змальовує представників гуцульського етносу, до якого належав і Юрій Федькович. Автор говорить про горян як про «na pół dzikie, ale piękne postacie huculów» (Напівдики, але гарні постаті гуцулів. Переклад наш. – М.І.), захоплюючись оригінальною і неповторною картиною життя рідних Федьковичу Карпатських гір і їхніх мешканців [8, с. 92]. Польський письменник виразно описує настрої людей перед святкуванням, адже дух волі й патріотизму, розбуджений у серцях українців виступами молодого професора Івана Гудза, заповідав урочистий настрій події у житті Федьковича і всієї Буковини.

Кастан Абгарович змальовує неповторну картину святкування ювілею гуцульського письменника. В оповіданні урочистості розпочинаються із богослужіння, відправи у церкві.

За матеріалами Осипа Маковея знаємо, що святкування ювілею відбулося 6 липня 1886 року у Чернівцях завдяки друзям митця та чернівецькій громаді, що були занепокоєні станом здоров'я розчарованого у житті та праці письменника. Дослідник стверджує: «На такий настрій душі його ювілей, хоч і скромний, міг бути добрим ліком – і громада розумно робила, що старалась його врятувати» [1, с. 374]. Юрій Федькович був приємно здивований дійством. На загальних зборах «Руської Бесіди» ювіляра оголосили почесним членом товариства. Святкування почалося промовою голови «Руської бесіди» Й. Пігуляка. Про богослужіння, що має місце у творі Абгара-Солтана, Осип Маковей не згадує.

Співець з Карпат був зразком, ідеалом для всіх. Глибоко релігійна людина, „stary poeta klęczał, bił się w piersi, pokutę czynił i za błędy młodości Pana Boga o przebaczenie prosił. Tłum z różnorodnych żywiołów czynił za nim to samo” [8, с. 93].

(«Старий поет вкляк, бив себе у груди, покутував і Бога за помилки молодості прощення просив. Натовп з різноманітних стихій чинив за ним те саме». Переклад наш. – М. І.)

Абгар-Солтан змальовує Юрія Федьковича як віруючу людину, яка дякує Богу за своє життя. (У літературно-критичному нарисі автор також порушує цю проблему, аналізуючи поезію буковинського митця «Пречиста Діво, радуйся, Маріє». Вірш викликав щиру цікавість у Абгаровича своєю формою й смисловим наповненням, адже, на думку дослідника, асоціювався з творчістю М. Конопницької, що увійшла у польську літературу п'ятнадцять років після написання твору українського письменника. Кастан Абгарович висловлює думку про те, що поезію можна помилково сприймати як блюзнірство щодо Бога, проте пояснює, що автор так гостро відчував людську долю й біль, що засумнівався у милосерді Найдосконалішого).

Іван Гудз як учень і послідовник співця з Гуцульщини постійно присутній біля митця. Він ніби живе втілення омріяного, такого жаданого майбутнього, заради якого жив і працював буковинський письменник. Кастан Абгарович вводить у сюжет твору святкування пам'ятної



дати Федьковича й образ молодого сподвижника ідеї дружби двох слов'янських народів для того, щоб показати недаремну працю українського поета. Та й змалювання сцени привітання буковинського Кобзаря має прихований смисл, адже саме ювілей 25-річчя творчості став приводом для посвяти Федьковичем свого життя країні і народу.

Виголосивши 12 липня на ламах часопису «Буковина» подяку землякам за несподіванку і привітання, Юрій Федькович додав: «Не маю я слів, мої Вельми Чесні Земляки, щоби-м Вам так подякував, як Ви мене пошанували, та коли моя праця на що придалася, то прийміть увірення, що я і далі буду трудитися на рідній ниві і що я готов все моє принести на вівтар матері Руси, на вівтар людськості» [Цит. за: 1, с. 366-367].

Така людина як Іван Гудз повинна була підтвердити непомильність думок гуцульського письменника щодо зближення двох слов'янських націй як гаранту взаємного розвитку на шляху до правди й свободи. Абгар-Солтан вкладає в уста Федьковича слова замилювання, радості й подяки молодому професору. Нагороджений лавровим вінком.

Цікаво, що в описі святкування творчого ювілею Федьковича, поданого „Польською газетою” за 1886 рік, не знайдемо жодної згадки про увінчання українського поета лавровим вінком. Зворушливим й захоплюючим змальоване привітання від селян Кіцманського повіту і Раранча: „Найбільш несподівано, з власної ініціативи, прибули на це святкування, вийшли в зал з глибоким поклоном і вручили схвильованому поету подарунки: два великі калачі, стопку солі і кружок свіжого меду. Це гарне виявлення пошани було безперечно наймилішою нагородою співакові, а на присутніх зробило враження, яке не можна описати” [Цит. за: 7, с. 105].

Юрій Федькович говорить: „Jemu (Івану – М. І.) to właściwie ten wieniec należy się. Nie moja to zasługa, lecz jego jest, że duch się w nas obudził, że serca odtajały. Jam nie zasłużony. Com od Boga wziął, tom wam oddałem, nie wielką zasługę ma skowronek za śpiew swój, to dar Boży... Jemu (Івану – М. І.) wieniec oddajcie” [8, с. 95]. («Цей вінок насправді йому належить. Не моя це заслуга, але його, що дух у нас пробудився, що серця розтали. Я не заслужив. Що від Бога взяв, те вам віддав, не велику заслугу жайвір має за свій спів, це дар Божий... Йому вінець віддайте». Переклад наш. – М. І.)

Гуцульський митець оголошує молодого професора Гудза послідовником справи усього свого життя – пробудження патріотизму у серцях українців і становлення дружніх стосунків між слов'янами.

Абгар-Солтан вкладає в уста Івана слова привітання для Юрія Федьковича. У творі молодий професор сам виголошує промову про важке дитинство, військову службу та тугу письменника за зеленою Буковиною на чужині. Розповідає талановитий науковець і про здобутки письменника у літературному й суспільному житті нації, наголошуючи: „... był śpiewakiem zgody i miłości, wieszczem pojednania... Żaru on nie kładł na rany... przeciwnie, balsamem zgody je zalewał. Czuł on, że w bratnim uścisku z polskim narodem nasza przyszłość leży, przyszłość naszej narodowości” [8, с. 93]. («Був співцем згоди і любові, пророком поєднання... Жару він не клав на рани... навпаки, бальзамом злагоди їх заливав. Він відчував, що у братніх обіймах з польським народом лежить наше майбутнє, майбутнє нашої національності». Переклад наш. – М. І.)

Юний послідовник Федьковича ставить акцент на питаннях толерантності й дружніх відносин польського і українського народів. Проте у виступі Гудза немає жодної згадки про твори буковинського митця. Абгар-Солтан оминає декламування в оповіданні «До мети» поезій і прози українського письменника, концентруючи увагу читачів на увінчанні голови скромного художника слова лавровим вінком і на урочистому настрої слухачів, що були захоплені талановитістю і освіченістю Юрія Федьковича й Івана Гудза.

Польська газета” подає реальну картину святкування ювілею Федьковича: «Співали пісень на слова буковинського митця, декламували поезію та прозові твори співаця з Гуцульщини, що підтверджує також і замітка з «Польської газети»: «Особливо відспівано «Поклін»

(муз. Вербицького), «Гуляли» і «Із «Józef Jerzy Hordyński-Fed'kowicz – poeta rusiński na Bukowinie» дає негативну оцінку повісті «Три як рідні брати» яка єдина не закінчується трагедією. Саме у цьому творі змальований образ поляка – нелюда, брутального офіцера, польськість якого, за словами Абгаровича, виявляється тільки в словах: «Co chcesz?», проте митець пояснює, що схожих офіцерів було багато у всіх арміях держав-загарбників, що поневолювали Польщу. Можливо, саме неприхильність польського письменника до повісті зумовила відмову митця від введення у сюжет «До мети» декламування поезій і прози Федьковича, адже твір «Три як рідні брати» був прочитаний на ювілеї Федьковича як зразковий для його прозової творчості.

Кастан Абгарович правдиво відтворює настрій свята, урочистість події у житті буковинського митця. Польський літератор високо цінує творчість українського письменника, адже, прагнучи зблизитися з художнім єством митця, скеровує свого героя до підписання протоколу на видання збірки ювіляра: «On wstał i powiedział jej (панні Євфрозині – І.М.), że musi wracać, żeby dziś jeszcze podpisać protokół pierwszego posiedzenia komitetu, który ma na celu wydanie zbiorowe dzieł jubilatą [8, с. 97].

Він встав і сказав їй, що мусить повертатися, щоб ще сьогодні підписати протокол першого засідання комітету, який має за мету повне видання творів ювіляра. (Переклад наш. – М. І.) Абгар-Солтан говорить про літературну подію, що дійсно мала місце у житті українців ХІХ – початку ХХ ст. Йдеться про першу повну збірку творів Юрія Федьковича, що планувалася до друку після смерті українського письменника. Згідно з останньою волею поета всі твори було передано у розпорядження товариства „Руської Бесіди”, проте спроба видати твори буковинського митця обмежилася одним томом, що побачив світ у 1896 р. Образ Юрія Федьковича присутній не тільки у змалюванні художньої постаті гуцульського письменника безпосередньо у творах Кастана Абгаровича. Натяком на знання мистецького хисту українського митця виступає творче мислення самого Абгара-Солтана, адже для його творів, зокрема оповідання «Ілько-Швабюк», властиве авторське попередження читачів про наслідки, що матимуть місце у житті героя у недалекому майбутньому через необдуману поведінку чи вчинки. Так, циганка Ріна не усвідомлює, що її корисливість стане причиною смерті безневинних людей, проте автор попереджує читача про силу розбурханих почуттів, жахливі події у житті Маріки і її близьких. Абгар-Солтан стверджує: «Cyganka także milczała i wpatrywała się bacznie w grę twarzy Mariki; radowała się swym dziełem; czuła, że celu dopięła, że w duszy namiętnej kobiety roznieciła powy pożar; nie dbała oto jakie rozmiary przybierze, jakie spustoszenie sprawi...» [9,38]. Циганка також мовчала і вдивлялася уважно в гру обличчя Маріки; раділа зі своєї праці; відчувала, що мети досягла, що у душі пристрасної жінки розвела новий пожар; не дбала, які розміри прибере, яке спустошення викличе... (Переклад наш. – М. І.)

Такий прийом характерний і для Юрія Федьковича. Зокрема у повісті «Люба-згуба» автор стверджує: «Нічо так чоловікові вже віку не укоротає, як та люба. Хто не вірить, най лиш слухає, що розказуватиму...» [3, с. 5]. Оповідач починає розповідь, одразу натякаючи на її трагічному фіналі, адже вказує на те, що стане причиною гибелі героїв. Наявність авторської техніки творення художньої дійсності гуцульського митця у творах польського літератора, на нашу думку, дозволяє говорити про певне наслідування, хоча дана проблема потребує глибшого осмислення і вивчення у плані порівняння творчості обох митців у контексті літературного процесу Європи ХІХ – початку ХХ ст.

Зацікавленість Кастана Абгаровича літературною спадщиною Юрія Федьковича виливається у неповторний образ буковинського Кобзаря, що виступає інтегральним у художній творчості Абгара-Солтана. Знайомство польських читачів із творчими здобутками українського митця, відтворення знаменної події у житті України ХІХ ст. й увічнення творчої постаті буковинського кобзаря у літературних творах письменника пограниччя – усе свідчить

про усвідомлення вагомості художньої постаті Юрія Федьковича для польської літератури і цінність творчості Каєтана Абгаровича для української письменності, адже через століття їхні оригінальні твори несли у собі полумінь толерантності, взаємної відповідальності й дружби двох слов'янських націй.

#### **Література:**

1. Маковей О. Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича. – Чернівці: Золоті литаври, 2005. – 432 с.
2. Полек В. Абгарович Каєтан // Біографічний словник Прикарпаття. Збір. та опрац. Володимира Полека, – Івано-Франківськ: Новий Час, 1993. – С. 5.
3. Федькович Ю. Твори в 2 т. Т. 2. – К.: Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1984. – 426 с.
4. Франко І. Осип Юрій Федькович (Кілька слів по поводу 25-літнього ювілею його літературної діяльності) // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 27. – К.: Видавництво «Наукова думка», 1980. – С. 37-39.
5. Франко І. Перше повне видання творів Федьковича // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 33. – К., Видавництво «Наукова думка», 1982. – С. 116-136.
6. Франко, Abgar-Sołtan. Rusini // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 29. – К.: Видавництво «Наукова думка», 1981. – С. 37.
7. Ювілей Федьковича // Юрій Федькович в розвідках і матеріалах. / Упор. і прим. Г. І. Гуменюк, А. П. Коржупової, Ф. П. Погребенника та ін. – К: Держлітвидав, 1958. – С. 104-106.
8. Abgar-Sołtan. Do celu. // Abgar-Sołtan. Rusini. Szkice i obrazki. – Kraków: Nakładem Księgarni Spółki Wydawniczej Polskiej, 1893. – S. 1–97.
9. Abgar-Sołtan. Ilko Szwabiuk. // Abgar-Sołtan. Ilko Szwabiuk. Dobra nauczka. – Lwów: Jakubowski & Zadurowicz, 1896. – S. 1-141.
10. Abgar-Sołtan. Józef Jerzy Hordyński-Fed'kowicz – poeta rusiński na Bukowinie: szkic literacki, Kraków: Drukarnia «Zsasu» Fr. Kluczyckiego i sp., 1892. – 34 s.

#### **Анотація**

### **I. МИКИТИН. ИНТЕГРАЛЬНОСТЬ ОБРАЗА ЮРИЯ ФЕДЬКОВИЧА У ТВОРЧОСТІ КОЄТАНА АБГАРОВИЧА**

У статті здійснено аналіз рецепції художньої постаті Юрія Федьковича у прозовій творчості Каєтана Абгаровича. Зосереджено увагу на інтегральності образу українського письменника у літературній спадщині Абгара-Солтана, зокрема дослідженні творів гуцульського митця польським літератором, введення у сюжет оповідання «До мети» Каєтана Абгаровича події святкування 25-річчя художньої діяльності Юрія Федьковича.

**Ключові слова:** інтегральність, діалог культур, Гуцульщина, образ.

#### **Аннотация**

### **И. МЫКИТЫН. ИНТЕГРАЛЬНОСТЬ ОБРАЗА ЮРИЯ ФЕДЬКОВИЧА В ТВОРЧЕСТВЕ КОЄТАНА АБГАРОВИЧА**

В статье анализируется рецепция художественного образа Юрия Федьковича в прозе Каєтана Абгаровича. Сфокусировано внимание на интегральности образа украинского писателя в литературном наследии Абгара-Солтана, в частности исследование произведений гуцульского художника польским литератором, отображение в сюжете рассказа «К цели» Каєтана Абгаровича события празднования 25-летия художественной деятельности Юрия Федьковича.

**Ключевые слова:** интегральность, диалог культур, Гуцульщина, образ.

**Summary**

**I. MYKYTYN. Yu. FEDKOVYCH'S INTEGRAL IMAGE  
IN KOETAN ABGAROVICH'S CREATIVE WORK**

The appreciation of the artistic figure of Yuriy Fedkowych in Kajetan Abgarowych's prose works is analysed in the article. Special attention is paid to the integrity of the Ukrainian writer's image in Abgar Soltan's literary heritage, especially to the researches on the Gutsul artist's works done by the Polish literary man; to the introduction of the event concerned the 25th year anniversary of Yuriy Fedkovich's artistic works that took place in the real life of the Ukrainian society in the 19th century to the plot of Kayetan Abgarovich's story "Do Mety" ("To the Goal").

**Key words:** Yuriy Fedkovich, integrity, culture dialogue, Gutsul land, anniversary, image.

**3. Російська мова та література**

**3. Русский язык и литература**

**3. Russian language and literature**

доктор филологических наук,  
профессор кафедры мировой  
литературы Полтавского  
национального педагогического  
университета имени В. Г. Короленко

## РАССКАЗ ЧЕХОВА «ПРИПАДОК»: ПОЭТИКА И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ

Проблемы понимания и интерпретации чеховских произведений далеко не исчерпаны. Они не потеряли своей актуальности в современном чеховедении. Эти проблемы, как и сложность анализа текстов Чехова, во многом связаны с особенностями их нарративной структуры, а также с завуалированностью авторской точки зрения. Свойственная писателю объективная манера повествования или повествования в «тоне» и «духе» героев, наличие подтекста в его произведениях заставляют читателя в каждом отдельном случае решать непростую задачу: как относится к изображаемому автор? Исследователи справедливо относят данную проблему к загадкам Чехова. Например, А. Д. Степанов подчеркивает, что «объективность и сдержанность Чехова оставляет читателя наедине с зеркалом. Отсюда разноголосица полярных мнений – например, об отношении автора к страданиям его героев» [8, с. 5]. Известные чеховеды пишут о сложности интерпретации произведений писателя, о неоднозначности созданных им образов и ситуаций. По мнению В. Б. Катаева, «хрестоматийно известный, прозрачно-ясный, объясненный и понятый, кажется, весь, до последнего образа, Чехов оказывается небывало сложным» [3, с. 4].

Поскольку творческая манера мастера, характерные особенности его поэтики отражаются в каждом его произведении, в качестве основного объекта анализа возьмем один рассказ Чехова – «Припадок», написанный в 1888 году. Выбор данного произведения объясняется несколькими причинами. Оно не относится к числу хрестоматийных, и исследователи обращались к нему не столь часто, как к другим текстам писателя. Среди работ, в которых содержится анализ рассказа «Припадок» или упоминание о нем, заслуживают внимания монографии Г. П. Бердникова «Чехов» (1974) [1], В. Б. Катаева «Проза Чехова: проблемы интерпретации» (1979) [3] и А. П. Чудакова «Мир Чехова» (1986) [12].

Цель данной работы – проанализировать особенности поэтики и контекста рассказа Чехова «Припадок», в частности, уточнить особенности его нарративной структуры, роль и функции отдельных деталей, цитат, аллюзий и реминисценций. «Произведение, как мир, неисчерпаемо для познания, поэтому в принципе немислимы «окончательные» интерпретации», – справедливо замечает В. Б. Катаев [3, с. 2].

Для реконструкции замысла автора важно учитывать обстоятельства, благодаря которым он появился. Напомним, что рассказ был написан по заказу и опубликован в сборнике «Памяти Гаршина» в 1889 году. Замысел создания такого сборника возник буквально через несколько дней после трагической гибели В. М. Гаршина 24 марта 1888 года. Дав согласие опубликовать свой рассказ в указанном сборнике, Чехов в письме к редактору А. Н. Плещееву от 15 сентября 1888 года подчеркнул, что таких людей, как Гаршин, любит «всей душой», выразил сожаление по поводу того, что у него «нет тем, сколько-нибудь годных для сборника», и поделился своими планами: *«Впрочем, есть еще у меня одна тема: молодой человек гаршинской закваски, недюжинный, честный и глубоко чуткий, попадает первый раз в жизни в дом терпимости. <...> Быть может, мне удастся написать его так, что он произведет, как бы я хотел, гнетущее впечатление...»* [10, с. 331]. Другие письма Чехова к А. Н. Плещееву также свидетельствуют о том, что он собирался написать не просто рассказ, а рассказ в гаршинском духе.

В сюжетном плане «Припадок» Чехова отличается удивительной простотой. В основе сюжета – повествование о том, как студенты – медик, художник и юрист – решили посетить публичный дом, который находится в одном из московских переулков. В центре внимания автора – переживания одного из трех героев, связанные с этим событием. Для студента-юриста Григория Васильева столкновение с реальной действительностью стало причиной навязчивой идеи, болезни, которая была воспринята окружающими как припадок. Именно Васильев изображен в рассказе как «молодой человек гаршинской закваски». Ключевыми мотивами в произведении являются мотивы душевной боли и душевного страдания. Эти мотивы, как и одна из основных тем рассказа – тема проституции, – сближают «Припадок» Чехова с произведениями Гаршина, в частности, с рассказами «Происшествие» и «Надежда Николаевна». Закончив рассказ, Чехов написал в письме Суворину 11 ноября 1888 года: *«В этом рассказе я сказал своё, никому не нужное мнение о таких людях, как Гаршин. <...> Говорю много о проституции <...>. Отчего у вас в газете ничего не пишут о проституции? Она ведь страшнейшее зло. Наш Соболев переулок – это рабовладельческий рынок»* [11, с. 67].

Сообщив о намерениях студентов посетить Соболев переулок, а также о том, что Васильев долго не соглашался принять это предложение, автор подчеркивает, что *«падших женщин он знал только понаслышке»*. Однако далее в авторский текст «вклиниваются» мысли героя о таких женщинах: *«Они не знают чистой любви, не имеют детей, не правоспособны; матери и сестры оплакивают их, как мертвых, наука третирует их, как зло, мужчины говорят им ты»* [9, с. 199]. В данном случае в авторском тексте ощутимо звучание мыслей героя. Жизнь падших женщин изображается сквозь призму его сознания. Здесь автор использует прием несобственно-прямой речи. Примеры подобного рода Э. А. Полоцкая называет «объективно-субъективным повествованием» [5, с. 124], а С. П. Степанов – «субъективацией повествования», подразумевая под этим «введение точки зрения персонажа в речь повествователя» [7].

Мысли героя свидетельствуют о том, что у него идеализированные представления о тех, кого он называет не прямо, а иносказательно – «они». В них звучит явное сочувствие к падшим женщинам: *«Все они сознают свой грех и надеются на спасение. <...> Правда, общество не прощает людям прошлого, но у Бога святая Мария Египетская считается не ниже других святых»* [9, с. 199]. Упоминание о Марии Египетской в тексте рассказа не случайно. Оно характеризует позицию героя и нацелено на то, чтобы вызвать у читателя определенные ассоциации. Чтобы понять героя, читатель должен знать, что Мария Египетская – блудница, которая приняла причастие и сорок семь лет провела в полном покаянии, посте и молитве, став покровительницей кающихся женщин в христианском учении.

Отношение героя к проституции до знакомства с публичными домами характеризует также «где-то» и «когда-то» вычитанная им история о том, как *«какой-то молодой человек, чистый и самоотверженный, полюбил падшую женщину и предложил ей стать его женою, но она же, считая себя недостойною такого счастья, отравилась»* [там же]. В академическом собрании сочинений Чехова данный фрагмент текста не комментируется. Между тем он вызывает множество самых различных ассоциаций. До Чехова было написано немало произведений о том, как молодой человек полюбил падшую женщину. Вспоминается художник Пискарев из повести Гоголя «Невский проспект», Арман Дюваль из романа А. Дюма-сына «Дама с камелиями», Иван Иванович Никитин из рассказа Гаршина «Происшествие» и Лопатин из его же повести «Надежда Николаевна». Однако все подобные истории имели другие финалы. У Гоголя и Гаршина в финале произведения гибнет не падшая женщина, а тот, кто ее полюбил. Очевидно, Чехов умышленно выбирает нетипичный финал, чтобы подчеркнуть иллюзорность представлений героя об обитательницах домов терпимости.

Важную роль в построении рассказа играет прием контраста. Сама атмосфера, настроение героев до и после посещения домов терпимости, находящихся в Соболевом переулке, резко противопоставлены.

Фоном для развития действия в первой части рассказа служит зимний пейзаж, описание «первого снега». «...*Все в природе находилось под властью этого молодого снега*», – замечает автор. – <...> *все было мягко, бело, молодо...*» [9, с. 200-201]. Определение «*молодой снег*» дважды повторяется в этом фрагменте, который звучит как гимн первому снегу, а сам снег воспринимается как символ молодости и чистоты – «*белый, молодой, пушистый снег*». Сложное предложение, в котором дается описание первого снега, имеет внутренний ритм. В его состав входит несколько простых предложений, заканчивающихся женской клаузулой: «*дома выглядели иначе*», «*фонари горели ярче*», «*экипажи стучали глуше*» [9, с. 201].

Настроение, с которым Васильев вышел с приятелями из дому, подчеркивает мелодия, которую напевают медик и художник: «*Невольно к этим грустным берегам <...> меня влечёт неведомая сила*»; «*Вот мельница... Она уж развалилась...*»; «*Здесь некогда меня встречала свободного свободная любовь...*» [там же]. Автор не называет имена создателей текста и музыки. Интеллигентному читателю, современнику Чехова, нетрудно было догадаться, что герои рассказа озвучивают фрагменты из оперы А. С. Даргомыжского «Русалка», написанной по одноименной драме Пушкина. Случайно ли выбраны именно эти фрагменты? В рассказе, который писался для гаршинского сборника, – не случайно. Чехову не удалось встретиться с Гаршиным, но он многое знал о его жизни. Можно предположить, что ему была известна любовь Гаршина к опере. В одном из писем к Р. В. Александровой (от 27 ноября 1878 года) писатель сообщает, что он и его компания посещают оперу еженедельно, перечисляет оперные произведения, среди которых значится «Русалка», и пишет о том, что она ему «*очень понравилась*» [4]. Однако, кроме подобных ассоциаций, отрывки из пушкинской «Русалки» в тексте рассказа «Припадок» могут выполнять и другую функцию. Герои, намеревающиеся посетить публичный дом, не случайно поют о свободной любви, озвучивая текст оперного либретто. Заметим, последняя цитата из оперного либретто в пушкинском тексте звучит иначе: «*Здесь некогда любовь меня встречала, // Свободная, кипящая любовь*» [6, с. 506].

Автор неоднократно подчеркивает, что Васильев отличается от своих товарищей. Свою непохожесть на приятелей осознает и сам герой. Но после посещения ресторана и двух рюмок водки (деталь немаловажная для понимания поведения персонажа) он уже «*с умилением глядел на своих приятелей*» и «*любовался ими*». Далее повествование от имени автора снова незаметно переходит в повествование от имени героя: «*Как у этих здоровых, сильных, весёлых людей всё уравновешенно, как в их умах и душах всё законченно и гладко! Они и поют, и страстно любят театр, и рисуют, и много говорят, и пьют, и голова у них не болит на другой день...*» и т. д. [9, с. 200]. О том, что это мысли героя, его внутренний монолог, как и в других подобных случаях, свидетельствует усложненная конструкция предложения, своеобразный ритм, а также повторы, например, в одном предложении четыре раза повторяется местоимение «они». Оппозиция «он» и «они» – своеобразная композиционная ось произведения. С одной стороны, наблюдаем противопоставление «он» – герой, чуткий к боли, «они» – падшие женщины; а с другой стороны – «он» и его приятели. «Авторская оценивающая инстанция», по определению А. Д. Степанова, «сливается с оптической позицией, голосом и оценкой героя» [8, с. 12].

Первая часть рассказа представляется очень важной в художественной целостности произведения. Именно здесь читатель находит объяснение того, как герой, склонный к состраданию, попадает в публичный дом. После посещения ресторана ему уже нравятся его приятели, и более того, он начинает петь вполголоса мелодию, которую пели они и которая в контексте произведения приобретает символическое звучание: «*Невольно к этим грустным берегам <...> меня влечёт неведомая сила*» [9, с. 202]. «Неведомая сила» в рассказе Чехова влечет



студентов в публичный дом. Мелодии из оперы «Русалка» станут лейтмотивом рассказа. Их напевает художник во второй части, когда приятели уходят из одного публичного дома и идут в другой, и эти же мелодии звучат, когда они возвращаются домой в четвертой части рассказа.

Само описание публичных домов и пребывания там студентов занимает немного места (главы со второй по четвертую), и столько же – три главы (с пятой по седьмую) – посвящено изображению состояния Васильева, его нравственных страданий после посещения известного в Москве С-в или Соболева переулка.

Пребывание студентов в домах терпимости напоминает экскурсию. Автор ведет счет посещений подобных заведений: из одного они ушли через пять минут, в другом постояли в передней, а после того, как Васильев *«побывал в восьми домах»*, он понял, что пошлость и безвкусица являются «стилем С-ва переулка».

В изображении публичных домов, как и в других частях рассказа, важную роль играет точка зрения главного героя. В каждом из подобных заведений Григорий Васильев пытается найти подтверждение своих представлений о жизни падших женщинах и не находит. Не было того, что рисовало его воображение: *«Потемок же, тишины, тайны, виноватой улыбки, всего того, что ожидал он здесь встретить <...>, он не видел даже тени»* [9, с. 204]. В этой части рассказа мотив *«виноватой улыбки»* является одним из ведущих. Он повторяется в разных вариациях пять раз. В каждом публичном доме Васильев ищет *«человеческий образ с виноватой улыбкой»*, но вместо этого образа видит тупые, равнодушные лица, *«глупые глаза, глупые улыбки, резкие глупые голоса, наглые движения»* [9, с. 210] и слышит банальные фразы: *«угостите портером»*, *«угостите лафитом»*. Звуковым фоном происходящего в публичных домах являются *«весёлые звуки роялей и скрипок»*, *«звуковая путаница роялей и скрипок»*.

Герой начинает воспринимать увиденное как страшное зло. Вначале он испытывает ненависть и отвращение к женщинам подобного рода, но, став свидетелем того, как плакала проститутка, которую ударил гость, начинает понимать, что в подобных домах тоже живут люди, которые *«оскорбляются, страдают, плачут, просят помощи»*. Васильев начинает воспринимать проституцию в ином ключе – как социальное зло. Изменившиеся представления героя приводят к тому, что мир предстает в его восприятии в совершенно ином свете. *«И как может снег падать в этот переулок, – думал Васильев. – Будь прокляты эти дома!»* [9, с. 212]. Его попытки осудить товарищей, которые, как ему кажется, не задумываются о том, что посещать подобные заведения грех, не встречают понимания. Более того, художник, оказавшийся более деятельным, заступившийся за проститутку, которую ударили, называет Васильева «дураком и болваном».

Между рассказом Чехова «Припадок» и произведениями В. М. Гаршина наблюдается тесная типологическая связь. Известно, что Гаршин был мастером социально-психологического рассказа. «Припадок» Чехова по своей жанровой природе – тоже социально-психологический рассказ. Как уже было отмечено, в этом произведении писатель намеревался воспроизвести черты человека «гаршинского склада». Как и гаршинские герои, Васильев мучится и страдает оттого, что в мире существует зло, что мир несовершенен. Автор наделяет его необыкновенно чуткой душой. Он вкладывает в уста одного из приятелей Васильева мысль о том, что он талантливый человек, но его талант особый. *«Есть таланты писательские, сценические, художнические, у него же особый талант – человеческий. Он обладает тонким, великолепным чутьем к боли вообще»*, – пишет Чехов [9, с. 216]. Васильев действительно имеет много общего с такими гаршинскими героями, как Иван Иванович из рассказа «Происшествие» и Лопатин из повести Гаршина «Надежда Николаевна». Это герои, у которых болит душа. Заметим, что «чутьё к боли», чувство сострадания были свойственны не только Гаршину, но и самому Чехову. Так, К. И. Чуковский в своих воспоминаниях о писателе обращает внимание на то, что *«жalousь к конкретному человеку была его культом»* [13, с. 37].

Тема проституции также сближает произведения Гаршина и Чехова. Однако в интерпретации этой темы у писателей есть как общее, так и различное. И Гаршин, и Чехов очень деликатно подходят к ее освещению. Затронув практически табуированную тему, они избегают вульгарной лексики. Так, в одном из писем А. Н. Плещееву Чехов указывает, что описывает Соболев переулком *«осторожно, не ковыряя грязи и не употребляя сильных выражений»* [11, с. 52]. В повести Гаршина «Надежда Николаевна» место, где Лопатин впервые встретил главную героиню, прямо даже не названо. По отдельным деталям, намекам, в основном по фальши в одежде, обстановке, поведении героев читатель должен догадаться, что они оказались в публичном доме. Чехов, в отличие от Гаршина, изображая дома терпимости, стремится воссоздать типичную атмосферу, царившую в подобных заведениях; он подчеркивает наиболее характерное в облике их обитательниц.

Надежда Николаевна в произведениях Гаршина – вовсе не типичная проститутка. Она умна, сама о себе говорит, что *«может блеснуть где-нибудь на Невском французским или немецким языком!»*, что помнит Пушкина и Лермонтова [2, с. 18]. В повести «Надежда Николаевна» Лопатин вспоминает, как она вошла в его комнату *«волнуясь и стыдясь (да, стыд сменил ее вчерашнее положение)»*, как *«робко и застенчиво ответила»* на его приветствие [2, с. 18]. Героиня из одноименной повести Гаршина задумывается над тем, как ей изменить свою жизнь. Возможно, эти детали гаршинского текста и подсказали Чехову мотив *«виноватой улыбки»*, который многократно повторяется в рассказе «Припадок». При этом нельзя исключить связь данной детали чеховского рассказа с другими произведениями. Так, мысли Васильева *«о страдальческом лице с виноватой улыбкой»* могли быть навеяны и образом Сонечки Мармеладовой из романа Достоевского «Преступление и наказание», тем более что образ Надежды Николаевны у Гаршина неоднозначен. В рассказе «Происшествие» у нее есть свой «пост» и она, как и другие представители ее профессии, *«одурманивается водкой»*.

Как и многие произведения Гаршина, «Припадок» Чехова построен таким образом, что в центре рассказа – одно событие, которое приводит героя к размышлениям о существовании социального зла и о необходимости его искоренения. Пораженный увиденным в Соболевом переулке, Васильев, подобно герою «Красного цветка», начинает думать о том, как с ним бороться. Но в отличие от гаршинского рассказа, в рассказе Чехова «Припадок» зло имеет не символический характер, оно действительно существует. Проанализировав известные ему попытки спасения отдельных падших женщин, а именно – покупка швейной машинки, женитьба, герой приходит к выводу, что они окажутся безуспешными, потому что на место спасенных приедут новые партии *«саратовских, нижегородских, варшавских...»*. *«А куда девать сто тысяч лондонских? Куда девать гамбургских?»*, – задает он риторические вопросы [9, с. 216]. Единственным способом борьбы с этим злом, с точки зрения Васильева, может быть «апостольство». Как указывает А. П. Чудаков, в размышлениях героя рассказа «Припадок» присутствует свойственная Толстому «рассудительность», идея проповеди и апостольства, но при этом сюжет рассказа не толстовский, а типично чеховский: «к попытке решения морального вопроса героя приводит не собственная эволюция, подготовленная фабульно, но случай» [12, с. 271]. Отличие между Толстым и Чеховым заключается также в том, что герой рассказа «Припадок» имеет мало общего с проповедниками апостольства. Прав В. Б. Катаев, когда спорит с исследователями, сделавшими из Васильева чуть ли не нравственный идеал писателя, рассматривая его как «положительного героя» чеховского творчества [3, с. 79]. Заметим, что Васильев осознает свое бессилие, неготовность к каким-либо радикальным поступкам. Он понимает, что *«у него нет дара слова, что он труслив и малодушен, что равнодушные люди едва ли захотят слушать и понимать его, <...> человека робкого и ничтожного, что истинное апостольство заключается не в одной только проповеди, но и в делах»* [9, с. 217]. Но, несмотря на это, в образе Васильева подкупает его неравнодушие к чужому страданию и чужой боли.

Финал рассказа «Припадок» не похож на финалы произведений Гаршина. Герой не покончил жизнь самоубийством. Рассказ заканчивается буднично. После посещения доктора Васильеву *«полегчало»*. Возможно, ему помогло внимание со стороны его приятелей, которые привели его к доктору, а также поведение самого доктора, который вел себя так, *«как будто отлично понимал и слезы, и отчаяние, как будто чувствовал себя специалистом по этой части»* [9, с. 221].

Для поэтики рассказа «Припадок» характерны черты, свойственные произведениям, созданным Чеховым в зрелый период творчества: объективно-субъективная манера повествования, неопределенность субъекта речи, сочетание лаконизма с обилием повторов (особенно во внутренних монологах героев), система лейтмотивных деталей, а также использование цитат, аллюзий, реминисценций, которые расширяют семантическое поле текста. Э. А. Полоцкая справедливо указывает, что *«мысль творца, не высказанная словом, доходит до читателя через переключки отдельных характеров, эпизодов, реплик, описаний, образов <...>, которые в чеховском произведении поднимают значение контекста на небывалую высоту»* [5, с. 120]. В рассказе «Припадок» присутствует «диалог» с произведениями Пушкина, Гаршина, Толстого и других писателей.

#### Литература:

1. Бердников Г. П. Чехов / Бердников Георгий Петрович. – М.: Молодая гвардия, 1974. – 512 с.
2. Гаршин В. М. Рассказы / Всеволод Михайлович Гаршин. – Л.: Худож. лит., 1986. – 256 с.
3. Катаев В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / Катаев Владимир Борисович. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 327 с.
4. Письмо В. М. Гаршина Р. В. Александровой от 27.11.1878 г. // В. М. Гаршин. Избранные письма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [az.lib.ru/g/garshin\\_w\\_m/text\\_0250.shtml](http://az.lib.ru/g/garshin_w_m/text_0250.shtml)
5. Полоцкая Э. О поэтике Чехова. Изд. 2-е / Эмма Артемьевна Полоцкая. – М.: Наследие, 2001. – 240 с.
6. Пушкин А. С. Русалка // Пушкин А. С. Сочинения: В 3 т. – Т. 2. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 486–505.
7. Степанов С. П. Субъективация повествования и способы организации текста: на материале повествовательной прозы Чехова / Степанов Сергей Павлович // Дисс. на соискание ученой степени доктора филол. наук. – Санкт-Петербург, 2002. – 476 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/subektivatsiya-povestvovaniya-i-sposoby-organizatsii-teksta-na-materiale-povestvovatelnoi-pr>
8. Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова / Андрей Дмитриевич Степанов. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 400 с. – (Studia philologica).
9. Чехов А. П. Припадок // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения. – Т. 7. – М.: Наука, 1977. – С. 199–221.
10. Чехов А. П. Письма. 1887 – сентябрь 1888 гг. // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. – Т. 2. – М.: Наука, 1975. – 582 с.
11. Чехов А. П. Письма. Октябрь 1888 – декабрь 1889 гг. // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма. – Т. 3. – М.: Наука, 1976. – 574 с.
12. Чудаков А. П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение / Чудаков Александр Павлович. – М.: Сов. писатель, 1986. – 382 с.
13. Чуковский К. И. Чехов. / Чуковский Корней Иванович // Чуковский К. И. Современники. Портреты и этюды. – М.: Молодая гвардия, 1962. – С. 5–134.

**Анотація**

**В. МАЦАПУРА. ОПОВІДАННЯ ЧЕХОВА «ПРИПАДОК»:  
ПОЕТИКА І ЛІТЕРАТУРНИЙ КОНТЕКСТ**

У статті аналізуються особливості проблематики і поетики оповідання Чехова «Припадок», зокрема художня структура, суб'єктивно-об'єктивна манера висловлювання, роль невластиво-прямої мови, художніх деталей, повторів, алюзій, ремінісценцій. Автор статті визначає функції цитат із опери О. С. Даргомижського, написаної за однойменною драмою Пушкіна, а також типологічні зв'язки оповідання Чехова з творами Л. М. Толстого і В.М. Гаршина.

**Ключові слова:** поетика, контекст, сюжет, мотив, герой, композиція, художня деталь, оповідання, повість, жанр, автор, особливості висловлювання, алюзії, ремінісценції.

**Аннотация**

**В. МАЦАПУРА. РАССКАЗ ЧЕХОВА «ПРИПАДОК»:  
ПОЭТИКА И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ**

В статье анализируются особенности проблематики и поэтики рассказа Чехова «Припадок», в частности, художественная структура, субъективно-объективная манера повествования, роль несобственно-прямой речи, художественных деталей, повторов, аллюзий, реминисценций. Автор статьи определяет функции цитат из оперы А. С. Даргомыжского, написанной по одноименной драме Пушкина, а также типологические связи рассматриваемого рассказа Чехова с произведениями Л. Н. Толстого и В. М. Гаршина.

**Ключевые слова:** поэтика, контекст, сюжет, мотив, герой, композиция, художественная деталь, рассказ, повесть, жанр, автор, особенности повествования, аллюзии, реминисценции.

**Summary**

**V. MATSAPURA. CHEKHOV'S SHORT-STORY "THE STROKE":  
POETICS AND LITERARY CONTEXT**

The peculiarities of problematics and poetics in Chekhov's short-story "The Stroke" are analyzed in the article, in particular, the author of the work considers the artistic structure, subjectively-objective narrative manner, the role of indirect speech, artistic details, repetitions, allusions, reminiscences. The author of the article also determines the functions of quotations in the operas by A.S. Dargomyzsky, written on the basis of the namesake drama by Pushkin, and the typological connections of Chekhov's short-story under consideration with the works of L.N. Tolstoy and V.M. Harshyn.

**Key words:** poetics, context, plot, motif, hero, composition, artistic detail, story, novelet, genre, author, peculiarities of narration, allusions, reminiscences.

*кандидат филологических наук,  
доцент кафедры украинского  
языка Мелитопольского  
государственного  
педагогического университета  
имени Богдана Хмельницкого*

## ПРОБЛЕМА СОЗНАТЕЛЬНОГО / БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. ГОНЧАРОВА

В критике и литературоведении как XIX, так и XX в. при исследовании авторской позиции И. А. Гончарова ставилась проблема объективности и субъективности (тенденциозности). При этом субъективность связывалась с сознательным творчеством, а объективность – с бессознательным. За полтора столетия, прошедшие со времени появления в печати первого романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история», критическая и исследовательская литература не раз обращалась к вопросу о сознательном / бессознательном в творчестве писателя. Можно даже сказать, что в этом аспекте творческое наследие писателя вообще уникально и является единственным в истории русской литературы XIX века, вызвавшим столь бурную полемику по этому вопросу.

В. Г. Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» впервые обозначает творчество И. А. Гончарова объективным, противопоставляя автора «Кто виноват?», как преимущественно поэта-мыслителя, автору «Обыкновенной истории», как преимущественно поэту-художнику. В таланте И. А. Гончарова, по мнению В. Г. Белинского, главную роль играет преобладание художественного изображения над прямой авторской мыслью: «У него нет ни любви, ни вражды к создаваемым им лицам, они его не веселят, не сердят, он не дает никаких нравственных уроков ни им, ни читателю; он как будто думает: кто в беде, тот и в ответе, а мое дело сторона» [3, с. 382].

Мысль В. Г. Белинского об объективности манеры И. А. Гончарова развивается в статье Н. А. Добролюбова «Что такое обломовщина?». Критик не отказывает романисту в «чуткой восприимчивости» и «глубине чувства» [7, с. 343], признавая при этом его объективное творчество спокойным и бесстрастным.

Д. И. Писарев в своей ранней статье «Обломов. Роман И. А. Гончарова», ставит в заслугу романисту «полную объективность» изображения, «спокойное, бесстрастное творчество, отсутствие узких временных целей...» [11, с. 4]. В своих более поздних статьях «Писемский, Тургенев и Гончаров», «Женские типы в романах и повестях Писемского, Тургенева и Гончарова» критик оценивает объективность И. А. Гончарова в резкой тональности уже как недостаток.

В разных вариациях – то с одобрением, то с осуждением – объективность творчества И. А. Гончарова анализируется в работах И. Ф. Анненского, Д. С. Мережковского, М. А. Протопопова, А. М. Скабичевского, Н. В. Шелгунова и др.

Так, если И. Ф. Анненский утверждает, что «Гончарову было положительно чуждо обличительное, тенденциозное творчество» [2, с. 645], то Н. В. Шелгунов в статье «Талантливая бесталанность», апеллируя к статье В. Г. Белинского, утверждает, что И. А. Гончаров – талантливый писатель, лишенный, однако, «светлого прогрессивного ума» [13, с. 210], что его объективное изображение действительности непродуктивно.

Концепция А. А. Григорьева подвергает сомнению традиционное, восходящее к В. Г. Белинскому представление о И. А. Гончарове как об объективном художнике. А. А. Григорьев ут-

верждает, что «Гончаров прежде всего именно писатель тенденциозный» [6, с. 176], что «...построен его «Обломов» по таким же сухим догматическим темам, как «Обыкновенная история» [6, с. 181]. В обеих этих оценках примечательнее всего противопоставление художественного метода И. А. Гончарова. В своей трактовке творчества романиста А. А. Григорьев не видит и элементов бессознательного.

В начале XX в. Ю. И. Айхенвальд в книге «Силуэты русских писателей» называет недо-разумением то, что И. А. Гончарова в течение XIX в. считали объективным художником: «... Гончаров необычайно субъективен в произведениях своего пера, он и не пытается достигнуть писательского беспристрастия» [1, с. 206].

Е. А. Ляцкий в работе «Гончаров. Жизнь, личность, творчество» заключает, что И. А. Гончаров – «один из наиболее субъективных писателей, для которых раскрытие своего «я» было важнее изображения самых животрепещущих и интересных моментов современной или общественной жизни» [10, с. 227]. Исследование Е. А. Ляцкого чрезвычайно богато фактическим материалом, а также целым рядом оригинальных наблюдений. Творчество И. А. Гончарова рассматривается исследователем сквозь призму его биографии. Е. А. Ляцкий трактует субъективность либо в чисто биографическом ключе, либо как «средство» между писателем и его героями.

В. Е. Евгеньев-Максимов смягчает формулировку Е. А. Ляцкого, видящего в основе творчества И. А. Гончарова сублимацию событий жизни писателя: «в процессе поэтической обработки своих картин и образов, Гончаров умел, если возможно так выразиться, объективировать субъективный по своему происхождению материал» [8, с. 149]. Мир, изображаемый писателем, не отделен от его личности, но он, вместе с тем, и не сводится к его автобиографическому полю; не переставая быть индивидуальными, события биографии художника приобретают социально-эстетическое значение.

Как видно, начиная с высказывания В. Г. Белинского о И. А. Гончарове, как о «художнике по преимуществу», и до сравнительно недавних литературоведческих исследований, прослеживается довольно широкий диапазон мнений при освещении вопроса о сознательности / бессознательности творчества романиста.

Характерно, что сам И. А. Гончаров в статье «Лучше поздно, чем никогда» избирает главным объектом исследования собственные произведения, свою писательскую индивидуальность во всей ее полноте. Романист подчеркивает, что способность творить сознательно или бессознательно зависит от того, что доминирует в художнике, – «ум или фантазия и так называемое сердце» [5, с. 104]. К первой категории писателей (сознательное творчество) И. А. Гончаров относит художников-проповедников, у которых «ум досказывает, чего не договаривает образ» [5, с. 104]. У писателей иного типа (бессознательное творчество) «при избытке фантазии и при – относительно меньшем против таланта – уме образ поглощает в себе значение, идею» [5, с. 104-105]. К последней категории, опираясь, вернее всего, на отзыв В. Г. Белинского, И. А. Гончаров относит самого себя: «во мне сказался необъяснимый процесс творчества, то есть невидимое для самого художника, инстинктивное воплощение пером-кистью тех или других эпох жизни...» [5, с. 138]. Романист заявляет, что осознание написанного приходит позднее, с помощью критических толкований В. Г. Белинского и Н. А. Добролюбова.

Но следует заметить, что статьи И. А. Гончарова, прославляющие бессознательность творчества, наполнены более чем сознательной интерпретацией собственных романов. Выступая в качестве художника по преимуществу, И. А. Гончаров, в то же время, предпринимает исследование собственного творчества и строит эстетическую концепцию так, что она отражает, в первую очередь, его собственное художественное сознание, его манеру видения и обобщения фактов окружающей действительности. «Вижу не три романа, а один, – пишет романист. – Все они связаны одною общею нитью, одною последовательною идеею – перехода

от одной эпохи русской жизни, которую я переживал, к другой – и отражением их явлений в моих изображениях, портретах, сценах, мелких явлениях и т. д.» [5, с. 107]. В результате «бессознательный» «поэт-художник» на деле оказывается «сознательным», хотя и не бесстрастным критиком собственного творчества.

По мнению исследователя О. Г. Постнова, единственная возможность осмыслить вопрос о соотношении сознательного / бессознательного в творчестве И. А. Гончарова заключается в «противоречии между писательской теорией и практикой» [12, с. 46]. Это противоречие было у романиста «если и не «движущим», как того требует гегелевская диалектика, то, по крайней мере, стимулировавшим в определенный период творчества его поиски и как художника, и как мыслителя» [12, с. 46]. И. А. Гончаров постоянно находится как бы в двух ипостасях: сознательно-критической и бессознательно-поэтической. Создается впечатление, что романист творит по вдохновению, плоды которого «вмещает» в рационалистические поэтические формы.

Умственный и интуитивный способы исследования жизни в чистом виде крайне редки: чаще всего писатель является и художником, и мыслителем. Как справедливо замечает Ф. И. Буслаев, «истинно и вполне изящно только то, что ведет к добру и правде, что возвышает и облагораживает ум и сердце» [4, с. 466]. Отметим, что Ф. И. Буслаев, ссылаясь на высказывание И. А. Гончарова о сознательном и бессознательном творчестве, подчеркивает, «что мнения таких великих мастеров своего дела, как автор «Обломова», всегда пользуются авторитетностью в эстетической критике» [4, с. 466].

Расцвет творчества И. А. Гончарова приходится на 40-50-е годы XIX в. Занимая важное место в литературном процессе того времени, И. А. Гончаров, оказываясь как бы на перекрестке главных общественных движений эпохи, представляет собой вполне сформировавшуюся творческую индивидуальность, устойчивую в своих убеждениях, воззрениях и вкусах.

По воспоминаниям современников, И. А. Гончаров по складу своего характера далеко не был похож на людей, которых рождали энергичные и деятельные 60-е годы XIX в. Напряженность, импульсивность, одержимость – типичные качества писательских дарований второй половины XIX в. И. А. Гончарову же было свойственно необычное для того времени спокойствие и уравновешенность, что способствовало появлению неверного представления о квиетизме романиста. По убеждению А. Ф. Кони, за внешним спокойствием писателя находилась «глубокая внутренняя отзывчивость на различные явления общественной и частной жизни» [9, с. 70]. Не безразличие к тому, «кто в беде», мы видим в объективной романистике И. А. Гончарова, а его принцип познания мира, эстетический критерий в действии. Эпическая объективность является у И. А. Гончарова, по существу, своеобразной формой выражения активной авторской позиции.

Не без подозрения относился И. А. Гончаров к ломке старых устоев патриархальной России, начавшейся в 1850-60-е годы. В недоверии писателя к бурным переменам и стремительным порывам заявляет о себе определенная авторская позиция, в которой личное начало объединяется с общим, субъективное становится формой существования объективного. Хотя первоначальным пунктом художественного осмысления жизни у И. А. Гончарова являются личные наблюдения и переживания, писатель неизменно поднимается над ними к высотам творческого синтеза.

Таким образом, вся романистика И. А. Гончарова характеризуется динамичным слиянием поэтичности в пластическом воспроизведении писателем характеров с рационалистичностью в приемах и формах их оценок. В своих романах автор изображает жизнь, руководствуясь и сознательным намерением, и неосознаваемыми импульсами, безотчетным желанием сделать что-то именно таким, а не другим образом.

**Литература:**

1. Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей / Ю. И. Айхенвальд. – М.: Научное слово, 1906. – Вып. 1. – 590 с.
2. Анненский И. Ф. Гончаров и его Обломов // И. Анненский. Избранные произведения. – Л.: Худож. лит., 1988. – С. 641-667.
3. Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. – Т. 8.: Статьи, рецензии и заметки, сентябрь 1845 – март 1848 / В. Г. Белинский. – М.: Худож. лит., 1982. – 783 с.
4. Буслаев Ф. И. О литературе: Исследования. Статьи / Ф. И. Буслаев. – М.: Худож. литература, 1990. – 512 с.
5. Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 8 т. – Т. 8.: Статьи. Избранные письма / И. А. Гончаров. – М.: Правда, 1952. – 542 с.
6. Григорьев А. А. Сочинения: В 2 т. – Т. 2: Статьи. Письма / А. А. Григорьев. – М.: Худож. литература, 1990. – 510 с.
7. Добролюбов Н. А. Что такое обломовщина? // Литературная критика: В 2 т. – Т. 1: Статьи 1856-1859 гг. / Н. А. Добролюбов. – Л.: Худож. литература, 1975. – С. 337-378.
8. Евгеньев-Максимов В. Е. И. А. Гончаров. Жизнь, личность, творчество / В. Е. Евгеньев-Максимов. – М.: ГИЗ, 1925. – 168 с.
9. Кони А. Ф. Воспоминания о писателях / А. Ф. Кони. – М.: Правда, 1989. – 656 с.
10. Ляцкий Е. А. Гончаров. Жизнь, личность, творчество / Е. А. Ляцкий. – СПб.: Огни, 1912. – 324 с.
11. Писарев Д. И. Сочинения: В 4 т. / Д. И. Писарев. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 1: Статьи и рецензии 1859-1862. – 390 с.
12. Постнов О. Г. Эстетика И. А. Гончарова / О. Г. Постнов. – Новосибирск: Наука, 1997. – 239 с.
13. Шелгунов Н. В. Талантливая бесталанность // И. А. Гончаров в русской критике: Сборник статей / Н. В. Шелгунов. – М.: Гослитиздат, 1958. – С. 235-276.

**Анотація**

**О. ХОМЧАК. ПРОБЛЕМА СВДОМОГО / НЕСВДОМОГО  
В ТВОРЧОСТІ І.О. ГОНЧАРОВА**

У статті досліджується рецепція творчості І.О. Гончарова в критиці ХІХ ст. й особливості інтерпретації його романів у літературознавстві ХХ ст. і початку ХХІ ст.; аналізується широкий діапазон думок при висвітленні питання про свідомість / несвідомість творчості письменника. Зроблений акцент на амбівалентності авторської свідомості письменника, що знаходить вираження в двох творчих іпостасях: свідомо-критичній і несвідомо-поетичній.

**Ключові слова:** рецепція, свідоме / несвідоме, об'єктивність, тенденційність.

**Аннотация**

**Е. ХОМЧАК. ПРОБЛЕМА СОЗНАТЕЛЬНОГО / БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО  
В ТВОРЧЕСТВЕ И.А. ГОНЧАРОВА**

В статье исследуется рецепция творчества И.А. Гончарова в критике ХІХ в. и особенности интерпретации его романов в литературоведении ХХ в. и начала ХХІ в.; анализируется широкий диапазон высказываний при освещении вопроса о сознательном / бессознательном в творчестве писателя. Сделан акцент на амбивалентности авторского сознания писателя, что находит выражение в двух творческих ипостасях: сознательно-критической и бессознательно-поэтической.

**Ключевые слова:** рецепция, сознательное / бессознательное, объективность, тенденциозность.



**Summary**

**H. KHOMCHAK. THE PROBLEM OF CONSCIOUS / UNCONSCIOUS  
IN I.A. GONCHAROV'S CREATIVE WORK**

The article deals with the reception of I.A. Goncharov's creative work in the criticism of the 19th century and the peculiarities of his novels' interpretation in the literary studies of the 20th century and the beginning of the 21st century. In the article it is analysed a wide range of statements while revealing the question of conscious / unconscious in the writer's creative work. The author sets a stress on the ambivalence of author consciousness of writer, that finds expression in two creative posings: conscious-critical and unconscious-poetic.

**Key words:** reception, conscious / unconscious, objectivity, tendency.

*кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри світової  
літератури і культури імені  
проф. О. Мішукова  
Херсонського державного  
університету*

### **НАЙСВЯТІШИЙ СИНОД І ВОЛОДИМИР СВЯТИЙ (З ЦЕНЗУРНОЇ ІСТОРІЇ РОМАНУ М. ЗАГОСКІНА «АСКОЛЬДОВА МОГИЛА. ПОВЕСТЬ ВРЕМЁН ВЛАДИМИРА ПЕРВОГО»)**

У 1833 році, після романів «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829) та «Рославлев, или Русские в 1812 году» (1831), побачив світ третій роман Михайла Миколайовича Загоскіна – «Аскольдова могила. Повесть времён Владимира Первого». За словами С. Т. Аксакова, цей новий твір відомого на той час письменника мав набагато менший успіх, аніж його попередні романи. І передовсім – «по множеству мелодраматических эффектов, по недостатку местного и современного эпохе колорита (который и воссоздать очень трудно)» [1, с. 520]. Проте М. Загоскін і не прагнув до історичної точності у своєму романі. Його мета була іншою. Кількома роками пізніше автор «Аскольдовой могилы...» визначив спрямованість свого роману як релігійну [6, с. 736]. Розвиваючи свою думку, М. Загоскін підкреслював: «религиозность в романе состоит в том, чтоб при всяком удобном случае напоминать читателю, что земная жизнь есть не цель, а только средство к достижению цели; что без христианской религии нет истинного просвещения, что мудрования западных философов есть только «медь звенящая и кимвал звяцай» и что, наконец, одна только вера во Христа даёт человеку возможность быть истинно добродетельным» [6, с. 737]. Цей християнський дидактизм роману забезпечив йому успіх серед певної частини читачів, про що писав уже згадуваний Аксаков, зазначаючи: у «Аскольдовой могиле» все сцени, в духе християнском написанные, прекрасны и так искренни, что их нельзя читать без сердечного сочувствия. Много есть людей благочестивых, которые в этом отношении ценят «Повесть из времён Владимира I» выше всех других сочинений Загоскина» [1, с. 521].

Однак «сцени, в дусі християнському написані», не врятували роман М. Загоскіна від цензурних утисків. Про цю історію у своєму щоденнику згадував О. В. Нікітенко у запису від 10 лютого 1834 року: «<М. Н.> Загоскин написал плохой роман под названием «Аскольдова могила».

Московские цензоры нашли в ней что-то о Владимире Равноапостольном и решили, что этот роман подлежит рассмотрению духовной цензуры. Отправили. Она вконец растерзала бедную книгу. Загоскин обратился к Бенкендорфу, и ему как-то удалось исходатайствовать позволение на напечатание её с исключением некоторых мест. Но я на днях был у министра и видел бумагу к нему от обер-прокурора Святейшего синода с жалобой на богомерзкий роман Загоскина» [8, с. 136]. З цього щоденникового запису важко дізнатися про конкретні причини незадоволення священнослужителів. Визначити ці причини (а також скласти уявлення про первісний, «доцензурний» вигляд роману) допомагає розпочате 3 травня 1833 року й завершене 6 лютого 1834 року «Дело Святейшего правительствующего Синода...», матеріали якого зберігаються в Російському державному історичному архіві у Санкт-Петербурзі [4].

13 січня 1833 року Московський цензурний Комітет доправив на розгляд Московського Комітету для цензури духовних книг I та II частини рукопису «Аскольдовой моги-

лы», повідомивши при цьому, що в першій частині «1) Великий князь Владимир, к лику Святых Церковию нашею сопричтённый, представляется в оной жестоким, порочным и даже развратным, но таковым он описывается до принятия христианской веры всеми как светскими, так и церковными историками, что и автор в предисловии указывает; 2) некий старец Алексей, названный иереем, объясняет молодому язычнику Всеславу святость Христианской веры, но как это учение более начальное, а не подробное и полное, то, кажется, можно пропустить оное без отношения в духовную цензуру; и 3) помянутый язычник Всеслав, призренный в младенчестве Великою княгинею Ольгою, был ею благословлен пред смертию, по-видимому, образом Богородицы и поручен Её покровительству. Всеслав, как язычник, не знающий всей святости лика Богоматери, выражается о ней и о Предвечном Младенце романически; потом, увидев прекрасную дочь помянутого иерея Алексея Надежду, придаёт ей в восхищении те же эпитеты, какие слышал в устах Святой Ольги при именовании Богородицы, что извинительно для язычника непросвещённого» [4, Л. 1 – 1 зв.]. У другій частині рукопису роману «о Святом Великом князе Владимире говорится весьма резко насчёт языческой его жизни; изображаются некоторые места из литургий и описывается страдальческая кончина первых двух русских мучеников Феодора и Иоанна» [4, Л. 1 зв.].

Розглянувши рукопис, Московський Комітет для цензури духовних книг повернув її у Московський цензурний Комітет 25 січня 1833 року з таким відгуком: «1) О тех местах рукописи в 1-й и 2-й частях оной, где Святой князь Владимир представляется до принятия им Христианской веры жестоким, порочным и даже развратным, Комитет удерживается от решительного заключения, пока не увидит окончания повести, в которой, как по ходу сочинения видно, должно быть описано обращение Владимирова в христианство, и впечатление, производимое языческою жизнью Владимира, уничтожено изображением высоких его Христианских добродетелей. 2) Романический рассказ язычника Всеслава (часть 1-я, глава V) о том, как он в детстве от Великой княгини Ольги благословлён был образом Богоматери и потом в совершенных летах, увидя дочь иерея Алексея Надежду, принял её за ту самую покровительницу, которой был препоручен Ольгою, не может быть извинён тем, что влагается в уста язычнику, ибо назначается для чтения христиан. 3) В том месте, где иерей Алексей язычнику Всеславу объясняет начальные истины Христианства (часть 1-я, глава VII), не должна быть помещённою притча о блудном сыне почти точными словами Священного Писания, ибо благомыслящий читатель, не ожидая в романической повести встретить Слово Божие, встретив оны, огорчится, а не благомыслящий и не опытный, не умея отличить одного от слова человеческого по внутреннему достоинству (текст притчи помещён в рукописи по русскому переводу без отличения одного от прочего текста рукописи), прочтёт оное без надлежащего внимания и уважения. 4) Изображение таинственных священнодействий из литургии, слова из священных песнопений и молитвословий, оной принадлежащих, особливо молитва иерея Алексея об обращении князя Владимира, начинающаяся словами «Огласи его словом истины» (підкреслено у тексті відгуку. – А. В.) и проч. (часть 2-я, глава III и IV), не столько потому, что в оных превращён порядок действий и слов, сколько потому, что всё сие окружено совершенно противными явлениями и вообще не совместно с романическою повестью, должны быть решительно исключены из сочинения. 5) Описание страдальческой кончины первых двоих русских мучеников Феодора и Иоанна (часть 2-я, глава V), как во многом согласное с историею, не заключает в себе ничего противного» [4, Л. 1 зв. – 2.].

Про свої рішення Московський Комітет для цензури духовних книг повідомив Конференції Московської Духовної академії (звіт за січень 1833 року) та Петербурзькому Духовному цензурному Комітету (квітень 1833 року) [4, Л. 2 – 2 зв.].

Академічна Конференція за резолюцією митрополита Філарета наказала Комітету: «О мнении оного касательно рукописи «Аскольдова могила» немедленно донести Святейшему Синоду к его соображению» [4, Л. 6.]. Що й було зроблено Московським Комітетом для цензури духовних книг у «Нижайшем доношении» у Найсвятіший Правительствующий Синод (26 квітня 1833 року) [4, Л. 1 – 2 зв.]. Синод визнав висновок Московського Комітету для цензури духовних книг обґрунтованим і підтвердив його своїм «Определением» від 13 липня 1833 року [4, Л. 6.].

Рукопис був М. Загоскіним перероблений, про що він повідомив Комітету: «По требованию цензуры я исправил повесть: Всеслав не принимает уже за Пресвятую дочь Алексея Надежду и даже в разговоре с ней и слова сего не употребляет. Притчу о блудном сыне, которую дозволено было мне пересказать не иначе, как она рассказана в Св. писании, я исключил совсем из моей повести... В эпилоге III части я вывожу в. кн. Владимира христианином и, как явные доказательства святости и торжества религии Христовой, представляю его не жестоким и развратным, но образцом кротости и всех добродетелей христианских» [7, с. 558].

Виправлені I та II частини М. Загоскін вдруге представив на суд цензури, III частину – уперше. До Московського Комітету для цензури духовних книг усі три частини надійшли, як це видно зі звіту Комітету за липень – серпень, 18 липня 1833 року [4, Л. 8 зв.]. Після розгляду рукопису загальними зборами Комітету було прийняте наступне рішення: «Августа 4-го дня определено возвратить в Московский цензурный Комитет с мнением: 1) Хотя в романическом рассказе язычника Всеслава сочинитель исключил то место, где Всеслав Надежду дочь иерея Алексея, называет пресвятою, впрочем, оставлены выражения, коими Надежде приписываются те же черты, какие остались в памяти Всеслава об изображении Богоматери, которым его благословляла Великая княгиня Ольга. Все таковые выражения (согласно с первым требованием Комитета) должны быть исключены из повести. 2) А равно (по тому же требованию Комитета) надлежит исключить все те места, где изображаются таинственные священнодействия из литургии, приводятся слова из священных песнопений и молитвословий, литургии принадлежащих» [4, Л. 9].

Не задовольнив духовну цензуру й князь Володимир у поданні М. Загоскіна: «Впечатление, производимое местами повести, где Святой князь Владимир представлен до принятия им Христианской веры жестоким, порочным и даже развратным, не уничтожается тем, что сочинитель в эпилоге повести говорит об обращении Владимира в Христианство. Но, при исторической верности сих изображений, впечатление, им производимое, ослабляется несколько тем, что иное высказывается в виде упрёка от лица, неприязненного Владимиру, иное приписывается царедворцам Владимировым, а когда является действующим сам Владимир, то характер его изображается нерешительным, впрочем, с сильнейшими склонностями к добру, нежели каковы поползновения ко злу. Между тем, не могут быть одобрены слишком резкие выражения насчёт Владимира, получающие особенную силу от того, что влагаются в уста... злодею (Блуду)» [4, Л. 9 – 10].

М. Загоскіну довелося ще раз «відшліфувати» свій текст, після чого Московський цензурний Комітет, нарешті, дозволив друкувати роман. Про це повідомив Найсвятішому Синоду у своєму «Предложении» (від 31 січня 1834 року) обер-прокурор С. Д. Нечаєв, який відмічав, зокрема, таке: «по предмету замечаний Моск<овской> дух<овной> цензуры на некоторые места в рукописи под назв<анием> «Аскольдова могила» сносился я с г. управляющим Министерством народного просвещения<sup>1</sup>, который ныне уведомляет, что от него предписано было сличить оные места с вышедшим уже в свет экземпляром сего

---

<sup>1</sup> Очевидно, тут ідеться про «бумагу» обер-прокурора зі скаргою на «богомерзкий» роман М. Загоскіна, про яку писав О. В. Нікітенко. – А. В.

сочинения, и как в печатном экземпляре не оказалось тех недостатков, к которым относятся замечания духовной цензуры, то из сего открывается, что оные приняты уже в соображение Моск<sup>овским</sup> цензурным Комитетом при дозволении напечатать сию книгу» [4, Л. 17.]. «Предложение» обер-прокурора С. Д. Нечаева було долучено до матеріалів «Дела», про що свідчить запис у журналі Найсвятішого Правительствующого Синоду від 6 лютого 1834 року [4, Л. 18.].

Як бачимо, цензурна історія роману М. Загоскіна показує, яким непростим був шлях «Аскольдовой могилы» до читача, і може слугувати виразним прикладом для характеристики літературного життя Росії 1830-х років.

#### Література:

1. Аксаков С. Т. Биография Михаила Николаевича Загоскина // Загоскин М. Н. Москва и москвичи: Записки Богдана Ильича Бельского. – М.: Моск. рабочий, 1988. – С. 504 – 587.
2. Аскольдова могила. Повесть времен Владимира Великого. (Рецензия) // Московский телеграф. – 1834. – № 1. – С. 166 – 176. – Рец. на роман: Загоскин М. Н. Аскольдова могила. Повесть времен Владимира Первого. – М., 1833.
3. Аскольдова могила. Повесть времен Владимира Первого. (Рецензия) // Библиотека для чтения. – 1834. – Т. 1. – С. 44 – 45. – Рец. на роман: Загоскин М. Н. Аскольдова могила. Повесть времен Владимира Первого. – М., 1833.
4. Дело Святейшего правительствующего Синода по доношению Московского Комитета для цензуры духовных книг с изъяснением заключения и распоряжения о рукописи «Аскольдовой могилы. Повесть времён Владимира Первого». Соч. М. Загоскина в трёх частях. Началось 3 мая 1833 года. Кончилось 6 февраля 1834 года. На двадцати двух листах // РДИА. Ф. 796. Оп. 114. Од. зб. 413.
5. Загоскин М. Н. Аскольдова могила. Повесть времён Владимира Первого // Полн. собр. соч. – СПб. – М., 1898. – Т. V. – С. 1 – 285.
6. Загоскин М. Н. Письмо П. А. Корсакову от 28 июня 1840 г. // Сочинения. – М.: Худож. лит., 1988. – Т. 2. – С. 736 – 737.
7. Котович А. Духовная цензура в России (1799 – 1855 гг.). – СПб., 1909. – 717 с.
8. Никитенко А. В. Дневник. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т. 1. – 512 с.
9. Чёрный И. В. Исторический роман М. Н. Загоскина: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Харьков, 1990. – 12 с.

#### Анотація

### **А. ВИСОЦЬКИЙ. НАЙСВЯТІШИЙ СИНОД І ВОЛОДИМИР СВЯТИЙ (З ЦЕНЗУРНОЇ ІСТОРІЇ РОМАНУ М. ЗАГОСКІНА «АСКОЛЬДОВА МОГИЛА. ПОВЕСТЬ ВРЕМЁН ВЛАДИМИРА ПЕРВОГО»)**

Публікація висвітлює деякі аспекти складного шляху роману М. Загоскіна «Аскольдова могила. Повесть часів Володимира Першого» до читача крізь цензурні перепони. Зокрема, йдеться про зауваження, які духовна цензура висунула до певних сюжетних ситуацій та авторського тлумачення образів окремих персонажів твору. Наведені подробиці з цензурної історії роману можуть слугувати додатковим виразним прикладом для характеристики літературного життя Росії 1830-х років.

**Ключові слова:** історичний роман, духовна цензура, Найсвятіший Синод, християнство, язичництво.

**Аннотация**

**А. ВЫСОЦКИЙ. СВЯТЕЙШИЙ СИНОД И ВЛАДИМИР СВЯТОЙ  
(ИЗ ЦЕНЗУРНОЙ ИСТОРИИ РОМАНА М. ЗАГОСКИНА «АСКОЛЬДОВА МОГИЛА.  
ПОВЕСТЬ ВРЕМЁН ВЛАДИМИРА ПЕРВОГО»)**

Публикация освещает некоторые аспекты сложного пути романа М. Загоскина «Аскольдова могила. Повесть времён Владимира Первого» к читателю сквозь цензурные препоны. В частности, идёт речь о замечаниях, выдвинутых духовной цензурой к определённым сюжетным ситуациям и авторской трактовке образов отдельных персонажей произведения. Приведённые подробности из цензурной истории романа могут служить дополнительным выразительным примером для характеристики литературной жизни России 1830-х годов.

**Ключевые слова:** исторический роман, духовная цензура, Святейший Синод, христианство, язычество.

**Summary**

**A.VYSOTSKIY. THE SACRED GOVERNING SYNOD AND VOLODYMYR THE GREAT  
(FROM THE RELIGIOUS CENSORSHIP OF M. ZAGOSKIN'S NOVEL  
«ASKOLD'S GRAVE. THE STORY OF VOLODYMYR THE FIRST'S TIME»)**

The publication deals with some aspects of difficult way of M. Zagoskin's novel «Askold's Grave. The Story of Volodymyr the First's Time» to the reader through censorship. In particular, it concerns the remarks, set by religious censorship to definite plot situations and some characters' interpretation by the author. The given detail from the censorship history of the novel can serve an additional expressive example for Russian literary life of 1830s characteristics.

**Key words:** historical novel, religious censorship, the Sacred Governing Synod, Christianity, paganism.

**4. Українська мова та література**

**4. Украинский язык и литература**

**4. Ukrainian language and literature**

*кандидат філологічних наук,  
доцент  
Національного педагогічного  
університету  
імені М.П. Драгоманова*

## **КОНЦЕПТОСФЕРА «ЗЕМЛЯ» ЯК ОДИН ІЗ СМИСЛОВИХ ЦЕНТРІВ МЕГАОБРАЗУ ГУЦУЛЬЩИНИ У ПОЕТИЧНІЙ ВІЗІІ «МОЛОДОМУЗИВЦІВ»**

У сучасному літературознавстві досить активно використовуються різні визначення та терміни-відповідники поняття «концептосфери» або «образів-концептів»: «кругообіг образів», «постійні образні гнізда», «кlišе» (М. Коцюбинська), «усталений словесний комплекс» (Ю. Дядішева-Росовецька), «ключові слова» (Л. Масенко), «образи-домінанти» (Л. Краснова) [4, с. 7-11]. Вся система образів-концептів у поетів «Молодої Музи» стосується насамперед характеристики мегаобразу України (зокрема й мегаобразу Гуцульщини), який є магістральним образом-концептом, що окреслює основний простір життєдіяльності митців-«молодомузивців». Так, як і у поетичному світі Т. Шевченка, мегаобраз Гуцульщини, Поділля чи Галичини для «молодомузивців» є своєрідним смисловим центром або ядром, навколо якого відбувається концентрація периферійних зон, або точніше – це ядро, у якому перехрещуються декілька систем координат (образів-концептів). Тому варто сприймати метаобраз «Гуцульщина» як центр вищого рівня, що об'єднує мистецтво (живопис, музику, скульптуру) і поезію «Молодої музи».

Виходячи із поданої позиції, визначається й основна мета наукової розвідки – розкрити поетико-семантичні особливості концептосфери «земля» як одного із смислових центрів мегаобразу Гуцульщини у поезії представників «Молодої музи» початку ХХ століття.

Гуцульщина як місце перетину концептів «гори», «полонини», «гірська вода», «смерека», «Прут» («Черемош»), «вітер», «скелі», «трембіта», «гуцул», «край», «пісня» тощо виступає передусім центром смислового буття поетів-«молодомузивців», які возвеличили цю місцевість у поетичному слові. У системі координат поетичної картини світу Шевченка, запропонованої свого часу лінгвістами, «Україна» сприймається також як центр, який корелює концептами «світ», «край», «мати», «степ» [12, с. 87]. Виходячи з цієї позиції, відбувається певною мірою й концептуалізація метаобразу «Гуцульщина», представлена у трьох смислових центрах (певною мірою аналогічних смислоцентрів метаобразу «Україна» у творчості Т. Шевченка [3, с. 478]), які є фактичною реалізацією тривимірної системи координат: по вертикалі – це образи-концепти, що становлять поняття етноландшафту (земля – Карпати, гори, полонини, долини, природа у всьому розмаїтті, скелі; вода – Черемош, Прут, озеро, річка, хвилі, водоспади, плесо; повітря – небо, хмари, вітер, місяць, зорі, сонце тощо). По горизонталі – це показ життя етносоціуму початку ХХ століття (побут, обряди, родинні стосунки, історичні події, показ суспільних процесів доби. Глибину сприйняття тривимірного простору доповнює наявність у поезії «молодомузивців» елементу позасвідомого, описів психологічно-емоційного стану особистості, міжособистісні відносини тощо.

Гуцульщина – це той край, де народилися письменники, зростала їх поетична творчість, черпали натхнення з образів-символів рідної землі. А отже, Гуцульщину необхідно сприймати у поезії молодомузивців не як історико-етнографічну або географічну територію, а як символічну назву малої Батьківщини, етнічно межовий діапазон якої охоплює не тільки регіон, де проживали на початку ХХ століття гуцули, а й суміжні території. Не зважаючи на те, що жодним чином у поезії молодомузивців не присутня назва «Гуцульщина» чи то «Гуцулія» цілком



впевнено можна говорити, що у їх поезії насамперед йдеться про цей край. Свідченням цього є чимала кількість географічних назв: гідронімів, назв гір, які територіально знаходяться на Гуцульщині. У поетичному слові виражено всі найяскравіші почуття до краю, загубленого серед високих гір та шумливих потоків гірських річок.

Виходячи з концепції давньокитайської філософії, праць К.-Г. Юнга, М. Еліаде, Г. Башляра [2], все, що оточує людину, має сприйматися як взаємодія двох начал – жіночого (інь, анима) і чоловічого (ян, анимус), які становлять собою різні аспекти єдиної дійсності. Тільки у їх взаємодії створюється цілісна картина світу, сприймаються навколишні речі та робиться оцінка всього, що відбувається. Цілісна картина світу має бути гармонійною і упорядкованою, має бути певний баланс жіночого і чоловічого начал, щоби урівняти світові важелі. Цей принцип китайської філософії досить цікаво виявляє себе у поезії «Молодої Музи», зокрема у творах письменників, написаних у перші десятиліття ХХ століття, які цікаві нам з огляду на окреслену проблематику.

Образний світ поезії «Молодої Музи» першого десятиліття ХХ століття є також яскравим доказом саме домінування в українській літературі жіночого начала. Незаперечним свідченням цього є численні образи-концепти, наявні у поезії «молодомузівців», які відповідно до поділу стихій на чоловічі (вогень, повітря) і жіночі (вода і земля) носять фемінний характер. Так, у річищі окреслення концептосфер землі і води постають образи-концепти, що становлять поняття етноландшафту (земля – Карпати, гори, полонини, долини, скелі, природа у всьому розмаїтті, скелі; вода – Черемош, Прут, озеро, річка, хвилі, водоспади, плесо).

У річищі окресленої проблематики розкриємо деякі аспекти функціонування концептосфери землі у поетичному світі представників «Молодої Музи», які якнайповніше характеризують мегаобраз Гуцульщини як головний простір життєдіяльності митців гірського краю та ліричних героїв їх поезії.

Концептосфера землі у поезії «молодомузівців» охоплює чималу кількість образів-концептів, які згадувалися дещо раніше. Особливу увагу слід приділити таким семантичним рядам: земля – планета, земля як вітчизна, земля як вияв смерті, земля як рельєфна поверхня рідної місцевості. Семантичні значення образу землі досить часто у поезії «молодомузівців» взаємодіють і зазнають перетворень. Яскравим прикладом такого симбіозу є взаємодія двох образів-концептів, які входять у таку творчу взаємодію, є образи долин (долів) та образи гір. Відповідно до вищезгаданої китайської філософії – образ концепт «долина» («доли») окреслює пасивне жіноче начало, з деінколи цілком протилежним значенням (скажімо, наприклад, поезія В. Пачовського «Твій соловій» – це символ оновлення, матеріальної трансформації; поезія «На доли» – як символ буденності і сірості повсякденного буття), а образ-концепт «гори» становить собою втілення активної чоловічої сили, прагнення відірватися від буденних реалій.

Незважаючи на спільність у використанні протиставних образів-концептів «гори» і «доли» у поезії «молодомузівців» початку ХХ століття, значення, які вони надають цим образам як виявам концептосфери землі, інколи виявляється різне. Так, поезія В. Пачовського «На долах», вміщена у цикл «На гори», наповнена більш традиційним сприйняттям долів у фольклорному значенні «неволі, горя» (О. Потебня). У ній широко представлена інтерпретація концептосфери землі як праху і болота, що знаходиться на долах, десь внизу, подалі від височини. Використовується своєрідне протиставлення – гори – доли, де образ долів сприймається дещо у негативному плані, як місця, де «Паде мій плач з глухої ночі / У болота, нудьга немочи / П'є душу смоком тлі...». Символічно, що образ долів зі своїм тлінним життям і мінорною тональністю у першому вірші циклу «На гори» має підготувати читача до сприйняття образу гір як символічного образу втечі від реальної занадто страшної буденності, «де Туга вис: гу-гу!гу-гу! / Прийдеш ти на чергу!» [13, с. 170], нагадуючи таким чином про смерть. Широко використовуючи елементи звукосимволіки (повторення голосного «у»), емоційно та експресивно

забарвлені слова, які в результаті повторів надають песимістичного звучання поезії, поет готує читача до створення певної ілюзії: життя в долах(долинах) – більше нагадує очікування смерті, пропонуючи таким чином зазирнути в інший світ – світ гір, який у нього асоціюється із поняттям свободи.

Образ-концепт «доли» як певний вияв семантичного ряду концептосфери землі як смерті і тліну на противагу світлому образу концепту «гори» продовжує наповнювати тему адорації смерті у програмових «декадентських» поезіях (М. Бондар) «Мамо, я впав на стоці гір» та «Я дрався на сам верх і падав від втоми». Ці поезії, різні за інтонаційною спрямованістю, проте, на нашу думку, поєднані спільною ідеєю, яка виражається у своєрідному порівнянні різних варіантів розуміння сенсу життя людини, її творчої діяльності і призначення на цьому світі.

Так, якщо у поезії «Мамо, я впав на стоці гір» В. Пачовського доли асоціюються зі смертю, а єдиний вихід зрозуміти сенс життя у «теміні застою» – це піднятися високо в гори, «які світять у сонці з долини». Однак настає розчарування – на горах на героя чекає безвихідь, «лють», зі схилів гори ліричний герой падає, так і не досягнувши її вершини. Ліричного героя опановують суїцидальні думки: «Мамо, нащо зродила ти / Мене в гирлі тої скрути?! / Найвища ціль – звідси піти, щастє найбільше – не бути!» [13, с. 223]. Смерть, у даному разі, асоційована з долами, є для ліричного героя єдиним виходом і порятунком від безнадії. Вважаємо, що суттєво на інтонаційний фон і внутрішнє звучання цієї поезії насамперед вплинули філософські ідеї А. Шопенгауера, досить популярні саме на межі XIX і XX століть, які ґрунтувались на думці, що смерть – це своєрідне продовження духовного життя в іншому вищому світі, а у цьому нижчому, земному смерть – це позбавлення від матеріальних мук і страждань.

Однак такий песимізм і мінорність для ліричного світу В. Пачовського початку XX століття є швидше винятком, аніж принципом світовідчуття поета. Свідченням цього є оцінка його творчості П. Карманським: «Песимізм, що в більшій мірі був притаманний усім «молодомузівцям», до нього не мав поступу. В. Пачовський був завжди молодий, віруючий, певний перемоги; жив фікцією, для дійсності не мав очей» [6, с. 59.] Поряд із таким традиційним поглядом і сприйняттям концепту «доли» інколи у поезії «молодомузівців» зустрічається дещо інше тлумачення цього образу. Так, у поезії С. Твердохліба «Як тужить трембіта» ліричний герой тужить за гуцульською хатиною в долині. Його переживання, суголосні традиціям українського поховального обряду, виразно «відтіняють» гори зі світлими радісними почуваннями: «Як гарно на горах – у серці як сумно! .../ Ой виджу я, виджу очима задуми / «Хатину в долині, як трумно...» [15, с. 590]. Однак серце наратора сповнене журби, аналогічної тієї, що наповнена поезія Ю. Словацького, до якого звертається у творі автор.

Своєрідним філософським підтвердженням метафізичного вивільнення поезії із річища песимізму є поезія В. Пачовського «Я дрався на сам Верх і падав від втоми». Ліричний герой поезії не обирає суїцид як спосіб втечі від реального світу, як один із варіантів вивільнення власного духу від обмежень тілесної оболонки. Дорогу до втечі перекрито для нього назавжди в ім'я абсурдної «даремної жертви» – щоденної земної праці. Це вибір ліричного героя, який подібно до Сізіфа має «йти на верх і знов паде з втоми». На нашу думку, заглиблення у процес щоденної земної праці, яка у поезії представлена хвилями злету, прагнення до свободи, вивільнення від впливу долів, і хвилями падіння, повернення назад, донизу: «І стовбур тьми жене, гуде паде як море. / І струтило мене і понесло. / Хапався куців, держався і кричав я: / Не спиниш, темна сило!» [13, с. 225]. Все це є одним із виявів так званого філософського суїциду, коли герой, розуміючи, що така «непотрібна праця» фізично його знищує, продовжує таку працю, схиляється перед нею у пошуку свого сенсу буття, нехай й абсурдного.

Свого часу поняття філософського суїциду ввів А. Камю. Загальновідомий «Міф про Сізіфа» має цілий розділ, де мислитель досліджує як Е. Гуссерль, С. К'єркегор, Л. Шестов, К. Ясперс визнали поразку інтелекту й виявили прихильність до певної ірраціональної ідеї (на

зразок Бога) – до цього їх приводить філософствування у місці абсурду. Всі філософи-екзистенціалісти, на думку А. Камю, пропонують втечу з ситуації нестерпної ясності, яку переживає людська свідомість, осягаючи абсурдність буття. «Їх аргументи специфічні: наткнувшись на абсурд посеред руїн розуму, замкнувшись в обмеженому всесвіті людини, вони схилиються перед тим, що їх знищує, знаходячи джерело надії в тому, що знищують надію. Така «вимушена надія» стає для них релігійним символом» [5, с. 43].

Вплив саме таких ідей і формує світогляд ліричного героя, а водночас і автора поезії. Отже, поезія виступає своєрідним проектом екзистенційного бунту абсурду, де образ темних долин – це символ занепадництва як фізичного, так і духовного, а образ-концепт гір сприймається як символ «внутрішньої високості духу»: «Гаї розкрилися, і заясніли гори, / Ось-ось, і золоте засвітініє море / Долин зі шпиля гір і стану там як царь!» [13, с. 225].

Звідси простежується тісний зв'язок попередніх філософських думок з ідейним сприйняттям ролі Ф. Ніцше в культурному просторі української модерністичної свідомості початку ХХ століття. Цей аспект дослідження розглянемо далі, розкриваючи образну символіку гір як своєрідного вияву мегаобразу Гуцульщини у поезії «молодомузівців».

Образ-концепт «гори», виступаючи одним із смислових виявів концептосфери землі, набуває у поезії молодомузівців полісемантичного звучання. Розглянемо деякі з цих значень. Передусім, гори – це символ світового масштабу – це своєрідний центр Землі, який сполучає між собою землю, низьке і тлінне, з небом, яке асоціюється зі світом духовним. Це семантичне значення якнайкраще уписується у тодішнє захоплення поетами-«молодомузівцями» філософії «надлюдини» Ф. Ніцше. Так, О. Луцький зазначав: «З появою «Заратрусти» і інших знаменних для сучасної хвилі висланців названого вище поета-філософа в'яжеться, як відомо, цілий ряд аналогічних дальших появ у світовім письменстві» [10, с. 175].

Ліричний герой поезій збірки В. Пачовського «На стоці гір» прагне стати Заратрустою, жити серед гір і пізнавати навколишній світ із позиції людини, а точніше «надлюдини», яка досягла найвищих вершин успіху у своїй діяльності, щоб не милуватися згори долами, а й з метою відстоювання національних ідеалів людства у цілому. Саме тому ідейне навантаження цієї збірки, виявлене у її назві, якнайбільше сконцентроване навколо полісемантичного образу гір, і таким чином сприяє кращому осягненню образу Гуцульщини як образу-символу рідного краю.

Шлях до вершини гір, прагнення до високості духу інколи для ліричного героя виявляється занадто важким і неоднозначним. Активізується його діяльність лише за певної стимуляції, інколи позасвідомої негації: найчастіше у формі видіння («І блиснуло щось ясне до мене / Одіте в мандролу промінну, / А мало обличчє студене, / А в голосі душу камінну, / Як демон який» (В. Пачовський «Камінний голос», «Я дрався на сам Верх і падав від утоми»), і тоді прагнення до вершин сприймається як спроектований свідомістю екзистенційний бунт героя. Він бажає звільнитися від земного і гріховного життя, уособленого в поезії в образі жінки, яка постає антиподом такій чоловічій активності духу. У даному разі, бачимо індивідуальну авторську інтерпретацію взаємодії жіночого і чоловічого духовного світів, де чоловік не йде на поступки жінки, не підкоряється жіночій спокусі (на протиположності біблійному Адамові), а йде «на нові гори», таким чином звільняючись від влади долин, земних буднів і жіночої спокуси.

Таке ж ідейне навантаження має й поезія «На сині вершини, на білі берези» В. Пачовського. Образ-концепт «гори» виразно відтіняє образ «болотних долин» та жіночий світ, який не здатен вже змінити долю ліричного героя: адже у його житті вже є гори, а «дух відлітає над гори до зір». Гори виступають символом високості людського внутрішнього духу, якого не зламають зовнішні перепони. Тому й звучить «Осанна» горам із вуст персонажа: «Поклін вам, о гори, блакитні вершини, / Де мислями безсмертна тиша» [13, с. 203].

Образ-концепт «гори», фактично належачи до семантичного ряду концептосфери землі з її жіночим началом, символізує бунт ліричного героя проти приземлення й буденності життя,

прагнення наповнитись чоловічою силою та енергією шляхом наближення до неба, повітря, відчуттям чоловічості від цієї стихії, вивіщенням духу, звільненням від «нечистої, тілесної, жіночої душі». З такого прагнення й виникає бажання не лише досягти вершини гір, а стати передусім своєрідним Заратрустою, боголюдиною, сильною, вільною особистістю в ім'я духовного вивіщення задля боротьби за національні інтереси рідного краю: «Мій край весь лунає / Новими піснями – / Я гордий, я цар! / Онтам моє щастє і яр – / Я гордий, я цар серед хмар» [13, с. 197] (В. Пачовський «На гори! На гори!»). Таким чином поступово відбувається симбіоз і накладання декількох значень концепту «гори»: з одного боку, це місце духовного ніцшеанівського вивіщення людини у спілкуванні зі Всесвітом, а з іншого, це найзручніше місце для споглядання за змінами, що відбуваються внизу, на долах, місце для фіксації історичних змін у житті рідного краю – Гуцульщини як частини великої України. Так, у поезіях В. Пачовського «Стою я на горі на шпилі», «За Гайнем» особистісні та «гайневські» мотиви тісно переплітаються із потребою національного прозріння і прагненням ліричного героя долучитися до справи в ім'я боротьби за державні інтереси власного народу: «Не пташкою тою до лету, / А тою, з жолудком, як струсь – / Я стравив би нуду родинну, / В якій позіхає вся Русь!» [13, с. 207]. Отже, відбувається деінколи побічне використання образу-символу гір як тла для побудови історіософського неофольклорного авторського розуміння мабутнього України, а також як вияв драматичної історії національної ідеї («Дошова заграва», «Пурпуровий танець» В. Пачовський).

Цікавим є використання образу-концепту «гори» у поезії В. Лепкого «Наші гори». Карпатські гори виступають інваріантом оспівування культу краси і замилування Гуцульщиною, де «вдживає серце хоре, / Обновляється душа» [15, с. 386]. Шляхом залучення повторення вигуку «Гей» наратор прагне не лише емоційно виявити свою настроєвість, а й певного роду декодувати етнічну енергетику Гуцульщини. У поєднанні з народною міфологією твориться варіант міфу (М. Драй-Хмара) про гуцульський край екзотичної невимовної краси, який подібно до гір – «чимраз до неба ближче». Емоційним сплеском на фоні такого замилування краси є тональність поезії Б. Лепкого «Така чудова нічка». Культ возвеличення краси Гуцульщини у поезії досягає найвищого апогею – це не просто екзотичний край, земля, де зростав поет, а це шматочок раю, де гори мають відповідати єдиному бажанню автора, який прагне, щоб у ідеальній бездонній річці часу, під час вічного сну бачити гори в ідеальному світі як спомин про рідний край.

Схожі мотиви замилування красою рідного краю можна помітити й у поезії О. Луцького «На Куколі». Гуцульщину з її райським екзотичним життям творять не просто гори, а й окремі їх елементи – зокрема, найвідоміші верхи Хом'як, Говерла та Шпиц. Гуцульщина з її найвідомішими вершинами для поета – «чудес і чарів пишне море!», знову-таки своєрідне Ельдорадо для внутрішнього духу ліричного героя: «Аж тут душа розкішна і свобідна, / як гори, горда...» [15, с. 620].

Саме тому й розлуку з рідними горами, а отже, й рідним краєм сприймає ліричний герой поезії «Молодої Музи» як особисту трагедію, втрату на підсвідомому рівні зв'язку з корінням свого роду. Такими мотивами наповнена автобіографічна поезія Б. Лепкого «Бувайте здорові!». Поет звертається до гір, як до найдорожчих у світі людей, які виростили змалечку його. Називаючи гори барвінковими, поет хоче висловити свої щирі почуття до гір, які є елементом його індивідуального барвінкового раю. Прощання відбувається навіки, адже ліричний герой залишає цю землю у пошуках кращої долі: емігрує далеко за кордон не лише своєї країни, а насамперед виїжджає за межі своєї місцевості, тихої оази, що подарувала йому життя: Така моя доля, / Така долі воля, / Усе, що кохаю, / Навіки лишаю... [9, с. 58]. Досить близькою за звучанням і тематичним спрямуванням до згаданої поезії Б. Лепкого є поетичний фрагмент О. Луцького «Гей! Гори!» [15, с. 608]. Зокрема емоційний сплеск: «Гей гори!.. Верхами / гнуть

шуми лісами! / Вже мені нікуди / так добре не буде, / як з вами, / як з вами!» символізує прощання з горами, які є найкращими друзями, порадиниками і товаришами, а отже й прощання з рідним краєм.

Песимістичним настроєм сповнена й наступна поезія «Гори мої, гори!» Б. Лепкого, яка, завершуючи цикл «В Розтоках», логічно закріплює і підтверджує передчуття ліричного героя попередньої поезії. Гори як спогад про рідний край, залишаються лише у нездійснених мріях наратора, його душу заповнює горе й сум від того, що він не в змозі повернутися до рідної землі-раю: «Коли б не цей волос, / Горем побілілий, / Може б до вас мої мислі / Пташкою летіли... [9, с. 59]. У даному разі маємо значеннєву варіацію на тему: «прощання з горами – прощання з рідною землею, а отже, й неможливість повернутися до райського ідилічного життя, неможливість знайти душевного спокою», виконану цілком у песимістичному дусі, характерному для «молодомузівців».

Узагальнюючи, зазначимо, що образ-концепт «гори», логічно входячи до семантичного ряду концептосфери «земля», суттєво доповнює семантичне значення землі як вітчизни, рідного краю, виступаючи одним із смисловиявів мегаобразу Гуцульщини, своєрідним нагадувальним символом мужності й незламності рідної землі. Концепт «гори» у «молодомузівців» – це варіативне наповнення концептосфери «земля» чоловічою активною силою, пов'язаною з героїкою, чином та духовним світом українців, гуцулів, необхідне для пошуку рівноваги у цивілізаційному українському етнопросторі.

#### Література:

1. Балла Е. Поетика лірики Василя Пачовського: Монографія. – Ужгород: Ліра, 2008. – 176 с.
2. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр / Пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия», 2004. – 376 с.
3. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – К.: Наукова думка, 2008. – 544 с.
4. Дядішева-Росовецька Ю.Б. Усталений словесний комплекс «Тихий Дунай» в поезії народній і Т.Г. Шевченка // Мысль. Слово и время в пространстве культуры: Теорет. и лингво-дидактические аспекты изучения рус.яз. и лит.: Сб. – К., 1996.
5. Камю А. Миф о Сизифе; Бунтарь / Альбер Камю ; [пер. с фр. О.И. Скуратович; худ. обл. М.В. Драко]. – Мн. : Попурри, 2000. – 544 с.
6. Карманський П. Українська Богема / П. Карманський. – Львів: Олір, 1996. – 144 с.
7. Коцюбинська М. Етюди про поетику Шевченка: Літературно-критичний нарис. – К., 1990.
8. Краснова Л. Характер і функції образів-домінант у творчості Т. Шевченка // Дивослово. – 2001. – № 7.
9. Лепкий Б.С. Твори: В 2 т. / Б.С. Лепкий. – К.: Дніпро, 1991. – Т.1. Поезія, оповідання і нариси, історичні повісті / Упоряд., авт. передм. та приміт. М.М. Ільницького. – 862 с.
10. Луцький О. «Молода муза» / О. Луцький // Остап Луцький і сучасники. Листи до О. Кобилянської й І. Франка та інші забуті сторінки / За ред. Ю. Луцького. – Нью-Йорк; Торонто; Вид-ня Укр. Вільної Академії Наук у США, 1994. – С. 175 – 180.
11. Малинська Н.А. Мислеформа «небо» в поетичному світі Шевченка // Шевченкознавчі студії: Зб. наук. праць. – К., 2005. – Вип. 7.
12. Міщук У. Словник мови Шевченка: Бачення творчого світу письменника // Лексикографічний бюлетень. – К., 2006. – Вип. 14. – С. 87.
13. Пачовський В. Зібрані твори. У 2 т. / Василь Пачовський. – Нью Йорк, Філадельфія, Торонто: об'єднання український письменників «Слово», 1984. – Т.1. Поезії. – 300 с.
14. Погребенник В. Фольклоризм української поезії (остання третина ХІХ – перші десятиліття ХХ століття). – Київ: Юніверс, 2002. – 158 с.

15. Поети «Молодої Музи»: Петро Карманський, Василь Пачовський, Богдан Лепкий, Степан Чарнецький, Сидір Твердохліб, Остап Луцький, Михайло Рудницький / Упорядн., авт. передм. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 2006. – 672 с.

#### Анотація

### **Т. БИКОВА. КОНЦЕПТОСФЕРА «ЗЕМЛЯ» ЯК ОДИН ІЗ СМИСЛОВИХ ЦЕНТРІВ МЕГАОБРАЗУ ГУЦУЛЬЩИНИ У ПОЕТИЧНІЙ ВІЗІЇ «МОЛОДОМУЗІВЦІВ»**

На основі порівняльної характеристики творів поетів-молодомузівців розкриваються особливості інтерпретації образів-концептів, які становлять єдине ціле при розкритті образу України та образу Гуцульщини. Використовуючи поняття образу-концепту, у поезії письменників початку ХХ століття визначаються основні смислові центри земної стихії як одного з першоелементів буття українського етносу.

**Ключові слова:** образ-концепт, концептосфера землі, метаобраз, Україна, Гуцульщина, картина світу.

#### Аннотация

### **Т. БИКОВА. КОНЦЕПТОСФЕРА «ЗЕМЛЯ» КАК ОДИН ИЗ СМЫСЛОВЫХ ЦЕНТРОВ МЕГАОБРАЗА ГУЦУЛЬЩИНЫ В ПОЭЗИИ «МОЛОДОЙ МУЗЫ»**

В исследовании на основе сравнительной характеристики произведений поэтов «Молодой Музы» раскрываются особенности интерпретации образов-концептов, которые представляют единое целое при раскрытии образа Украины и образа Гуцульщины. Используя понятие образа-концепта, в поэзии писателей начала ХХ века определяются основные смысловые центры стихии земли как одного из первоэлементов бытия украинского этноса.

**Ключевые слова:** образ-концепт, концептосфера земли, метаобраз, Украина, Гуцульщина, картина мира.

#### Summary

### **T. BYKOVA. CONCEPTUAL „LAND” AS ONE OF THE SEMANTIC CENTER CHARACTER OF HUZULSHCHINA IN POETIC VISION OF «YOUNG MUSE»**

On the basis of comparative description of works of poets of Young Muse in research features open up interpretations of characters-concepts, which present single unit at opening of character of Ukraine and character of Huzulshchina. Using the concept of character-concept, in the poetry of writers of beginning of XX of century the basic semantic centers of land element are determined as one of elements of life of the Ukrainian ethnos.

**Key words:** character-concept, concept sphere of land, aim of offenses, Ukraine, Huzulshchina, world picture.

*викладач кафедри іноземних мов  
Херсонського державного  
аграрного університету*

## **ХРИСТИЯНСЬКО-ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР ПРОБЛЕМИ ВИБОРУ В ПОВІСТІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК «КІТ З ПОТОНУЛОГО БУДИНКУ»**

Явище рецепції та художнього переосмислення письменниками біблійних ідей, мотивів і образів становить об'єкт літературознавчих зацікавлень упродовж тривалого часу. Тяжіння літератора до заглиблення у внутрішній світ людини корелює з потребою наблизитися до сфери сакрального. Автором, якому властиві інтенції до зображення екзистенційних переживань і, відповідно, до інтерпретації християнських ідей, є Галина Пагутяк.

Різновекторністю досліджень творчості Г. Пагутяк завдячуємо розвідкам таких науковців, як А. Артюх (визначення доміант ідіостилію письменниці), І. Біла (аналіз урбаністичних мотивів), О. Корабльова (характеристика художніх версій самотності), О. Галаєва (з'ясування особливостей містичної реальності як іманентної ознаки великої та малої прози авторки), Я. Голобородько (інтерпретація ірраціонального текстомислення) та інших. Питанню художнього осмислення образів і мотивів сакральних текстів велику увагу приділила О. Корабльова, проте воно потребує додаткових студій з огляду на значну кількість біблійних ремінісценцій та алюзій і виразні риси морально-релігійного дискурсу в творчості Г. Пагутяк.

Мета запропонованої розвідки – проаналізувати християнсько-екзистенційний вимір проблеми вибору в повісті «Кіт з потонулого будинку». Її досягнення передбачає виконання таких завдань: 1) визначити інваріанти проблеми вибору в творі; 2) з'ясувати зв'язок проблематики і поетики повісті з текстами Біблії.

Поліфонічна проблема вибору в аналізованій повісті актуалізується в кількох інваріантах: її герої постають перед вибором між самотністю й соціалізованістю (що, зокрема, увиразнюється підзаголовками частин твору), егоїзмом та любов'ю до ближнього, темрявою та світлом (що трансформується у вибір між добром і злом), неволею і свободою, знанням і невіглаством.

Герої Г. Пагутяк виявляють схильність до рефлексій щодо прагнення до перебування серед собі подібних, потрактоване як повернення до природного стану. Так, кіт розмірковує над бажанням опинитися серед рівного йому товариства: «Може обізветься хтось з мені подібних, і я обізвуся до нього, і ми поділимося своїми тривогами» [3, с. 212]. Однак у ході сюжету повісті його погляди на самотність модифікуються і набувають дещо інших конотацій. Ситуативна схильність кота до подолання самотності увиразнюється відтворенням його емпатії до переживань, атрибутованих Місяцю: «Йому тривожно, як і мені» [3, с. 212]. У фінальній сцені твору кіт обґрунтовує свої преференції самотнього існування, і проблема вибору, реалізована через цей образ, набуває амбівалентного характеру.

Наскрізним у повісті є мотив апокаліпсису, який пов'язує проблему вибору з відповідальністю за нього. Авторська концепція твору передбачає особисту відповідальність кожного за вчинене, що узгоджується з християнською схемою «гріх – спокутування/покарання». У Старому Завіті акцентовано думку про те, що спасіння можна забезпечити лише собі самому. У повісті Г. Пагутяк подібне розуміння проблеми вибору репрезентовано в монолозі кота, який розмислює над майбутнім дівчинки: «...колись вона матиме право вийти сама й обрати собі світ до вподоби» [3, с. 213].

Природно, що апокаліптичні мотиви в повісті реалізуються за допомогою біблійних ремінісценцій, пов'язаних із кінцем світу через потоп. Світ, на який чекає смерть, є світом без любові, а значить і без Бога. Енергетика сюжету повісті зосереджена навколо емоції страху,

який у сакральному тлумаченні є протилежним любові: «Страху немає в любові, але досконала любов проганяє страх геть, бо страх має муку» [Перше послання Іоанна 4:18]. У цьому контексті страждання світу можна пояснити відсутністю любові або ж її недостатністю. Страх пригнічує усі життєдайні сили людини, відтак він наближає до смерті. Цю ворожу людині емоцію неодноразово експліковано в тексті: «...люди бояться катастрофи, потопу, кінця світу аж так, що не лягають спати...» [3, с. 212]. Герметичність, ущільненість простору в повісті символізує в'язницю духу, нездатність скористатися дверима як можливістю виходу на свободу. Страх постає як паралізуюча сила, що знерухоплює душі людей: «...страх – це справжня катастрофа, більша за ту, яку вони чекають, і якої, можливо, не станеться» [3, с. 215]. Страх виступає антиподом любові, яка є шляхом до спасіння.

Відсутність антропонімів в образній системі повісті (у ній діють чоловік, жінка, дівчинка, дідусь, бабуся) уможливорює екстраполяцію узагальнень на людство в цілому. Смерть сприймається більшістю не як частина циклу й початок народження нового, а як кінцевий етап існування: «...смерть для людей – це така мандрівка, з якої не повертаються» [3, с. 213]. Такий висновок тлумачиться однозначно: людям бракує віри в іншу форму життя після смерті, вони заперечують невмирущість душі, її трансцендентність, що суперечить Євангельській ідеї воскресіння.

У християнстві світло виступає символом Бога: «Я, Світло, на світ прийшов, щоб кожен, хто вірує в Мене, у темряві не заставався» [Євангеліє від Іоанна, 12:46]. Герої повісті охоплені п'ятією, проте вони визнають свою потребу у світлі. Оптимізм християнського віровчення асоціативно присутній у тексті твору: його герої шукають свічку, яка ще не є справжнім рятівним світлом, проте натякає на його можливість стати спасінням для людей. Героїв гнітить темрява і морок, що навіює думку про їхню готовність зробити вибір на користь світла. Вони усвідомлюють марноту й суєтність свого життя, переживаючи щось на кшталт внутрішнього прозріння: «Боже, нам завжди було стільки усього потрібно, а зараз нічого, лише трохи світла!» [3, с. 217]. Орієнтованість на світло ототожнюється з налаштованістю на добро. Таке трактування символіки світла вербалізується в Біблії: «Бо кожен, хто робить лихе, ненавидить світло, і не приходить до світла, щоб не зганено вчинків його. А хто робить за правдою, той до світла йде, щоб діла його виявились, бо зроблені в Бозі вони» [Євангеліє від Іоанна, 3:20-21].

Дівчинка з повісті постає втіленням кращих моральних якостей, адже вона робить свідомий вибір забрати kota з собою на Корабель, що асоціюється з біблійним ковчегом і сугестує надію для людства, яке має час, аби «підрости» у своєму ставленні до світу. Дитина підкреслює, що сприймає тварину не як річ, а як живу істоту, що імплікує цінність життя взагалі. І. Біла зазначає: «Виділяючи відчуженість героїв як атрибутивну рису зображуваного світу, Г. Пагутяк водночас окреслює шляхи подолання абсурду, які зумовлені насамперед готовністю допомогти будь-якій істоті» [1, с. 2]. Вибір носія справжніх цінностей (любові, співчуття, милосердя) у творі вмотивований із позицій християнства, адже за Писанням «...Хто Божого Царства не прийме, немов те дитя, той у нього не ввійде» [Євангеліє від Марка, 10:15].

В освоєнні світу котом домінує раціональне начало. Вибір на користь знання, на його думку, є запорукою розуміння: «...знання дають величезну перевагу тому, хто їх здобуває» [3, с. 213]. Його міркування дисонують із висновком Екклезіяста про те, що хто «пізнання побільшує, той побільшує й біль» [1:18]. Утім, уявлення kota про світ, його устрій та стосунки всього суцього якнайкраще вкладаються в християнську концепцію про вічне життя: «Закінчиться цей світ, почнеться новий...» [3, с. 213]. Людям, керованим страхом, не вистачає мудрості прийняти таку позицію.

Мотив згубності внутрішньої сліпоти іманентний усій творчості Пагутяк. Він є зразком художньої інтерпретації Євангельських сентенцій про людей, які мають очі, але не бачать. За спостереженнями kota, люди втратили внутрішній зір, здатність зауважити найважливіше:



«Якими ж треба бути сліпими, щоб не бачити цього!» [3, с. 213]. З мотивом сліпоти корелює мотив просвітлення, який так само виразно оприявнюється в повісті.

Проблема вибору реалізується через учинки людей і поведінку kota, який здатен філософствувати про сенс людського існування і готовий «...зробити вирішальний стрибок. Або не зробити» [3, с. 218]. Аналізована проблема актуалізується в повісті не лише алюзивно, а й експліцитно: «Катастрофа... чекати порятунку... вибір... Схоже, усі зараз думають про це» [3, с. 224]. Потреба вибору детермінує хід думок і поведінкові моделі героїв твору.

Усім старозавітним пророцтвам властиве акцентування на свідомому виборі людей між добром та злом і каузальним зв'язком із благословенням або покаранням/прощенням Господнім: «Й осквернилась земля під своїми мешканцями, бо переступили закони, постанову порушили, зламали вони заповіта відвічного» [Книга Пророка Ісаї, 24:5]. У повісті Пагутяк люди порушують найважливіший завіт – полюбити ближнього, як самого себе, а цивілізація без любові приречена на загибель.

Місію рятування kota в повісті доручено сліпим дідусю й бабусі, від яких відмежувалася молода пара (господарі). Вустами старого письменника проголошуються істини, які корелюють зі словами Святого Писання про останні дні: «Нині кожен тремтить над власним життям... Таке завжди буває наприкінці світу» [3, с. 220]. Його бачення останніх днів перегукується з Біблійним пророцтвом й має подібну тональність: «Нехай кожен, хто має очі, подивиться на світ і побачить, скільки бруду, злиднів, спустошень у ньому, нехай відчує, що захлинається не водою, а ненавистю, заздрістю, безсилою злобою... У завалах сміття корчаться рештки свідомості, і рівними стають черв'як і надлюдина» [3, с. 223]. Біблійні алюзії визначають характер міркувань дідуся. Передчуття катастрофи модифікується в самозаспокоєння: «Як добре, що наші діти не народились, не зійшли одного проклятого дня на землю» [3, с. 225]. Це ремінісценція зі Святого Писання: «Бо ось дні настають, коли скажуть: Блаженні неплідні, та утроби, які не родили, і груди, що не годували» [Євангеліє від Луки, 23:29].

Стара жінка розмірковує над можливістю вибору, зумовленого наближенням кінця світу: «...на одній шальці терезів – життя kota, на іншій – наша добровільна смерть» [3, с. 221]. Її моральні інтенції чітко оприявнюються у рефлексіях про завершення земного життя: «...я триматиму свого старого міцно за руку, коли ми підемо на дно» [3, с. 225].

Дідусь свідомий свого вибору, він вільний від страху. У його роздумах відлунює християнська мудрість, позначена смиренням і водночас внутрішньою силою: «Ми зі старою обоє прагнемо смерті для своїх немічних висохлих тіл, але не для духу» [3, с. 222]. Епіцентром у реалізації проблеми вибору в повісті є саме роздуми дідуся: «...до останку людині лишається вибір, якщо вона здатна бодай трохи подбати про себе. Коли зникає вибір, тоді ми вже нічого не варті» [3, с. 222]. Його монологи засвідчують схильність до пошуку власних відповідей замість прийняття готових безапеляційних приписів. Спираючись на власний досвід, він робить висновок, що суперечить Євангельським словам: «Ні, двоє людей не можуть стати одним тілом і душею, хай би навіть прожили разом триста років» [3, с. 222]. Дідусь робить припущення щодо відродження життя після потопу, втілюючи його в образі саду, який асоціюється з біблійним Едемом і є наскрізним для творчості Пагутяк.

В останній частині повісті презентовано нового героя, проте його поява містифікована. Письменниця уникає прямої номінації, втім характер монологу переконливо засвідчує, що у фінальній сцені діє сам Господь. Його висновку про людське життя притаманна двовекторна семантика: «Рятуються не кращі, рятуються сильніші» [3, с. 234]. Конотації слова «рятуватися» мають профанний характер, тоді як лексемі «спасатися» властиві сакральні конотації. Відтак урятувати можна тіло (сильним), а спасти – душу (кращим).

Тлумачення проблеми вибору в словах Господа набуває нового відтінку: людина несе відповідальність не лише за свій вибір, але й за усі його наслідки. Бог перекладає частину функцій

деміурга на людей, які перетворюються на його «співавторів»: «Я не карав їх: вони самі себе покарали, обравши безпутне життя» [3, с. 234]. Вони творять власне життя, яке складається з низки виборів. Утім Господь не втрачає надію на правильний вибір людства. У повісті цей заклик актуалізує ідею Бога як терплячої всепрощаючої любові: «А тим часом кожна часточка моєї любові благає його: повернись!» [3, с. 234]. Такий оптимізм прикметний і для Біблійних текстів. Однак дихотомія емоційного стану Бога з повісті Пагутяк унеможливує однозначні підсумки. О. Корабльова зауважує: «Трагізм самотнього Бога й полягає в тому, що до нього у кризовий час випробувань не прийшла жодна людина, не знайшла тієї сокровенної стежини до істини» [2, с. 5]. У фіналі Господу прикро визнавати оту свою «безмежну самотність, у двері якої ніхто ніколи не постукає» [3, с. 234]. Проте великою втіхою для людей лишаються слова: «Просіть і буде вам дано, шукайте і знайдете, стукайте і відчинять вам» [Євангеліє від Матвія, 7:7].

У тексті повісті використано чимало антиномій і антитез, що увиразнюють проблему вибору: тіло – душа, спокій – паніка, смуток – веселощі, праведники – грішники, кат – жертва, вогонь – вода, відродитися – вмерти, черв'як – надлюдина. Інваріанти означеної проблеми, реалізовані через алюзії на християнське вчення, набувають сакральної семантики й осмислюються письменницею у зв'язку з усіма образами повісті.

З огляду на значущість біблійних текстів як джерела рецепції мотивів, ідей та образів для творчості Г. Пагутяк, перспектива подальших досліджень в обраному напрямку очевидна: зразки великої та малої прози письменниці і надалі можуть бути об'єктом аналізу релігійно-філософського дискурсу в доробку авторки.

#### **Література:**

1. Біла І. Урбаністичний простір у творах Галини Пагутяк: специфіка вираження [Електронний ресурс] / Ірина Біла. – Режим доступу до статті: [www.inu.edu.ua/faculty/inomuv.new/...1/.../7Bila\\_pdf](http://www.inu.edu.ua/faculty/inomuv.new/...1/.../7Bila_pdf)
2. Корабльова О. Своєрідність осмислення біблійних текстів у прозі Галини Пагутяк [Електронний ресурс] / Ольга Корабльова. – Режим доступу до статті: [archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/.../Karablyova.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/.../Karablyova.pdf)
3. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі: [романи, повісті, оповідання та новели] / Галина Пагутяк. – Львів: Літературна агенція «Піраміда», 2007. – 368 с.

#### **Анотація**

### **Г. БОКШАНЬ. ХРИСТИЯНСЬКО-ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР ПРОБЛЕМИ ВИБОРУ В ПОВІСТІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК «КІТ З ПОТОНУЛОГО БУДИНКУ»**

У статті проаналізовано релігійно-філософський аспект проблеми вибору шляхом визначення її інваріантів у повісті Галини Пагутяк «Кіт з потонулого будинку», установлення зв'язків зазначеної проблеми з образною системою твору та текстами Біблії.

**Ключові слова:** християнсько-екзистенційний вимір, проблема вибору, самотність, світло й темрява, апокаліптичні мотиви, страх.

#### **Аннотация**

### **Г. БОКШАНЬ. ХРИСТИАНСКО-ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫБОРА В ПОВЕСТИ ГАЛИНЫ ПАГУТЯК «КОТ ИЗ УТОНУВШЕГО ДОМА»**

В статье проанализирован религиозно-философский аспект проблемы выбора через определение ее инвариантов в повести Галины Пагутяк «Кот из утонувшего дома», установленные связи указанной проблемы с образной системой произведения.

**Ключевые слова:** христианско-экзистенциальное измерение, проблема выбора, одиночество, свет и тьма, апокалипсические мотивы, страх.

**Summary**

**G. BOKSHAN'. CHRISTIAN AND EXISTENTIAL ASPECT  
OF THE PROBLEM OF CHOICE IN THE STORY  
"THE CAT FROM THE DROWNED HOUSE" BY HALYNA PAHUTIAK**

The author of the article analyzes religious and philosophic aspects of the problem of choice by specifying its invariants in the story "The cat from the drowned house" by Halyna Pahutiak, finding its connections with the image system of the literary work and the texts of the Bible.

**Key words:** Christian and existential aspect, problem of choice, loneliness, light and darkness, apocalyptic motives, fear.

*кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української  
літератури  
Національного педагогічного  
університету імені М.П. Драгоманова*

## УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ XVI – XVIII СТ. У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ ВОЛОДИМИРА ПЕРЕТЦА

1899 року в Санкт-Петербурзі в Типографії Імператорської Академії Наук вийшла друком ґрунтовна наукова праця Володимира Перетца «Малоросійські вірші і пісні в записках XVI–XVIII ст.». Це видання є окремим відбитком з «Известий Отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук». Хоча науковці принагідно й згадують це дослідження, та детального його аналізу серед багатьох томів, присвячених розвитку української поезії, ми не знаходимо. Цікава ж ця праця уважним ставленням її автора до давніх зразків, порівнянням варіантів, описом ритміки віршових текстів, аналізом міжлітературних впливів тощо.

Мета статті – аналіз праці В. Перетца «Малоросійські вірші і пісні у записках XVI – XVIII ст.» (1899 р.), з позиції вивчення рецепції автора, спрямованої на дослідження давніх зразків українських «штучних» віршів.

Найдавнішими зразками авторської поезії В. Перетц вважає вірші на герб кн. Острозького, передмову до читачів в Острозькій Біблії 1581 р. та двовірші Андрія Римші, які коротко характеризують важливі події кожного місяця, і складають «Хронологію» (Острог, 1581) [5, с. 3].

В. Перетц ніколи не покладався на неповний матеріал, не покладався він і на два двовірші в Острозькій Біблії. Задля глибшого ознайомлення він публікує повний текст поезії, що ілюструє висновки науковця. Важливим також є опис джерел: «На обороті головного аркуша, в середині, надруковано герб князів Острозьких. Строфи розташовані по три – вгорі й внизу сторінки, у такому порядку...» [5, с. 3]. Далі подано текст мовою оригіналу. Друк В. Перетц здійснював відповідно до певного видання.

Повний текст і подальші вірші до читачів, складені, як відомо з передмови, «многогрішним Герасимом Даниловичем» [5, с. 3], жанрово В. Перетц окреслює як перші «оди» авторства Герасима Смотрицького.

Другою постаттю, до творчості якої звертається В. Перетц, є Андрій Римша. Його «Хронологія», що побачила світ 5 травня 1581 р. в Острозькій друкарні, вміщує двовірші, які, як зазначалося вище, у короткій формі подають інформацію про важливі події кожного місяця і є дуже корисними для християн. У праці дослідник друкує повні тексти, що дає змогу переконатися в їхній версифікаційній досконалості. У праці згадано й інші три твори А. Римші: «1) у Збірнику 1585 р., що був виданий у Вільні братами Мамоничами, 2) у виданні Литовського Статуту 1588 року і 3) в Апостолі, надрукованому тими самими Мамоничами в 1591 році» [5, с. 9].

Важливим є спостереження, яке дає змогу зробити висновок про те, що версифікаційний рівень Андрія Римші постійно удосконалюється і кожен наступний текст постає технічно вправнішим від попереднього, тож і творить зразки для наступників. Третій вірш А. Римші – хвалебна ода на герб литовського підканцлера Л. Салеги. Статут 1588 р., під текстом якого його розміщено, цікавий як історичний документ, що зафіксував ставлення інтелігенції до магнатів. Збереглося лише кілька повних примірників цього документа, тому його текст також подається в повному обсязі. Останній, четвертий, вірш А. Римші, як зазначалося вище, розміщений в Апостолі 1591 р. і є хвалебною одою Новгородському воєводі Федору Скуміну.

Дослідник аналізує версифікаційну систему обох митців. Так, проголошуючи Герасима Смотрицького одним із перших українських версифікаторів та аналізуючи мову й будову його творів, В. Перетц відмічає, що його вірші написані добротною церковнослов'янською мовою із незначним вкрапленням «місцевих» слів, які увійшли в літературну мову з польської («драпіжні», «згода», «дбати», «незносний» тощо). Двовірші – нерівноскладові, але скріплені римою; перший вірш можна віднести до 13-складника. І хоча ці поезії не мають досконалої форми, та становлять інтерес як перші авторські поетичні твори, писані національною мовою.

Вірші А. Римші «значно досконаліші від віршів Острозької Біблії, але мова тут – не вчена, церковнослов'янська, а звичайна західно-руська, близька до мови актів і ділових паперів. Порівнюючи розміри віршів Римші з тими зразками, які подає сучасна їм польська теорія і практика віршування, помічаємо повний збіг прийомів» [5, с. 13]. Висновок однозначний – А. Римша чудово володів віршовою формою.

Цей пласт літератури частково досліджений нашими сучасниками, які вказують не лише на високий поетичний хист А. Римші, а й на вагомість його перекладницьких текстів. Так, у дисертації «Еволюція хождений в восточнославянских литературах XII – XVIII вв.» у підрозділі «Хорографія...» О. Поляка в перекладі білорусько-українського письменника Андрія Римші Елла Дюкова аналізує польськомовний переклад латинського тексту О. Поляка «Хорографія або Топографія Святої землі», виконаний А. Римшею. «Названий паломницький текст наближений до світського; інформація подана так, щоб могла бути корисною віруючим усіх конфесій (подібно до «Хронології» – Л. Й.)» [3, с. 7]. Дослідження Елли Дюкової засвідчує, що праці кальвініста А. Римші були якісними й справляли вплив на розвиток не лише української та білоруської, а й російської літератур: «На українських і білоруських територіях, що входили до складу Великого Князівства Литовського та Речі Посполито, був відчутний значний вплив західноєвропейських культур, що сприяло практиці перекладу, використанню в літературі латинської і польської мов і введенню відповідних текстів у корпус паломницьких творів. Показовим є приклад тексту «Хорографія або Топографія Святої землі», перекладеного з латинської мови на польську білорусько-українським письменником Андрієм Римшею. Переклад Римші мав запит навіть у Росії, де виникли російськомовні відтворення його тексту. Перекладні «подорожники», створені в «західноруському краї», були покладені в основу паломницьких творів, які створювались у XVI, XVII ст.ст. з ініціативи російського царя в Москві» [3, с. 7]. Такого типу сучасні дослідження підтверджують слушність думок висловлених В. Перетцом ще наприкінці XIX ст.

Аналізуючи строфіку віршів А. Римші, В. Перетц звертає увагу й на коми, розстановка яких не відповідає правописним нормам. Науковець пояснює появу цих знаків так: «Цезура досить чітко виставлена після 7 складу. Там, де А. Римша не мав надії на здогадливність читачів, а можливо й тому, що взагалі вірші російською мовою були справою новою, незвичною, – він розставляв знаки там, де мала бути зупинка; таким чином у віршах на герб Лева Сапеги, вміщених у Литовському Статуті 1588 року, ці цезури чітко визначені комами. Інакше, здається нам, неможливо пояснити ці знаки, оскільки вони, по-перше, розставлені невідповідно граматичному поділу речень, а по-друге – зовсім не безладно й безсистемно (що спостерігається в рукописах сучасних Статутів). Залишається третє – наш здогад, на користь якого свідчить перша ж спроба прочитати вірші, ставлячи наголоси й цезуру посеред вірша там, де стоїть кома» [5, с. 13-14]. Як приклад такого явища в літературі XVI ст. автор дослідження подає й звернення до читачів у відомому «Апокрисисі» Христофора Філалета (1597 р.), який був у подібний спосіб правильно «налаштований». У цьому випадку цезура не збігається з кінцем слова, що робить вірш незграбним.

В. Перетц відмічає, що до I-ї пол. XVII ст. поруч існують два види віршів: своєрідна римована проза з невибагливими римами та правильні вірші – дванадцяти- й тринадцятискладники,

що відповідало зразкам польської поезії. Інколи авторам не вдається витримати розмір, як, наприклад, у присвяченому князю Олександрю Острозькому творі «Ключ царства небесного» (1587 р.), у якому чергуються віршорядки на 13, 12 і 11 складів (13, 13, 11, 12). Хоча вони й нерівноскладові, та близькі до основного типу розміру, що був популярним в Україні.

Зовсім інші зразки віршування відмічає науковець у творах «Лемент дому княжат Острозьких» (1603 р.), «Перла Многоцінні» (1646 р.) Кирила Транквіліона, «На Різдво Бога і Спаса нашого...» (1616 р.) Памви Беринди. Це засвідчує подальший розвиток версифікації в українській літературі наступних періодів.

Після аналізу перших друкованих віршових зразків XVI ст. автор зупиняється на польських записах українських віршів і пісень, серед яких – «Дума козацька про Берестейську звитягу 1651, 31 липня». У пам'ятці текст записаний польською мовою без збереження віршорядків. При передруці В. Перетц подає поділ на віршорядки. Науковець констатує, що лише один вірш, який дійшов «до нас у сучасній формі, записаний близько 1651 року. Першу звістку про нього маємо в «Архіві» Ягича 1877 року. Ні Костомарову, ні Антоновичу і Драгоманову він не був відомий. Він був відкритий О. Петровим у книзі, одержаній від Іос. Пальчинського» [5, с. 23]. Науковець вважає обгрунтованою думку П. Житецького щодо авторства цього вірша: автором «міг бути хтось з учнів Києво-Могилянського колегіуму, який брав участь у битві: розмір вірша, де-не-де enjambement – вказують на книжне, а не на народне його походження» [5, с. 23]. В. Перетц порівнює знайдений ним текст і з текстом, опублікованим в «Архіві», фіксуючи деякі розбіжності у записах, аналізує потрактування пояснень до тексту П. Житецького й О. Потєбні, вважаючи судження другого таким, що «не виправдовується пісенним використанням» [5, 24]. Ця й друга пісня були знайдені В. Перетцом у збірнику Імп. Публ. Бібл. Різн. О. XVII, № 11. Тож інший текст – це пісня, у якій висміюється православне духовенство. Тут вчений зазначає: «Як бачимо з ретельно виконаного, багатого на нову інформацію дослідження С. Голубєва, моральність пастирів православної південно-руської церкви залишала бажати кращого. Сам глава її, митр. Петро Могила, не приховував сумного стану і робив усе, що від нього залежало» [5, с. 27]. Саме цим, на думку автора, і користалися «католицьке й уніатське духівництво» у полемічних творах. Тут згадує дослідник і відомий твір Кассіана Саковича «Perspektywa», і тодішню моду підмічати смішні сторони у ворога та висміювати їх. До таких пісень належить і «Серед поля широкого Церковка стала», яку автор праці подає в повному обсязі зі збереженням правопису. Полонізми, наявні в ній, «внесені переписувачем, не позбавляють цю пісеньку малоросійського характеру; розмір – силабічний, 12-складник, але при співі, можливо, він збігається з відомим пісенним [(4+4)+6]» [5, с. 28]. В. Перетц знаходить спільні риси цієї пісні з піснею «Журилася порадонька своєю бідою», але у збірниках українських пісень варіантів цієї пісні дослідник не знайшов. Водночас можна говорити про життєвий матеріал, який було покладено в основу твору. У праці С. Голубєва наведено лист від Самуїла Казимира Зенковича до митр. Петра Могили зі скаргою на буйний норів священника [1].

Там само, але в описі XIV, № 4 серед польських кантичек і віршів знайдено «пісню на малоросійському діалекті» з досить сильним нашаруванням польської мови. Польського оригіналу не знайдено, що може свідчити про оригінальність самого тексту «Подивіться люди, що це тепер діється». Інші віднайдені варіанти цієї пісні мають подібність лише в першій строфі, у більшості строф відповідність відсутня. А от віршові розміри – однакові: цезури ділять віршорядки в пісенний спосіб [(4+4)+6]. В. Перетц констатує, що цей кант на Різдво є українським і потрапив він у польські й російські збірники як оригінальний український твір. У подібний спосіб можна характеризувати і колядку «з малоросійськими рисами», яка становить інтерес тим, що є «єдиною з групи колядок про створення світу без апокрифічних богомільських рис» [5, с. 45].

Бере до уваги автор праці рукопис XVII ст., знайдений у Києво-Михайлівському монастирі. В. Перетц зауважує, що написано його характерним південно-руським скорописом, різними

почерками. На 88-144 сторінках розміщено поезії духовного змісту церковнослов'янською мовою з порівняно незначними вкрапленнями української мови, елементами тодішнього книжного світського мовлення, «часом і в церковнослов'янських словах дається в знаки малоросійська вимова» [5, с. 31]. Поезія, присвячена Різдву, складається з окремих віршів і становить своєрідну поему про воплощення Сина Божого. «Для того, щоб витримати 12-складний розмір (якого не завжди, до речі, дотримано), автор інколи користується ь и ь, розкриваючи їх в о та е» [5, с. 31]. Той самий вірш знайдено й на обороті 136 аркуша. Тут він силабічний 12-складник із цезурою після 6, інколи після 7 складу; у 1, 2, 5 та 11 рядках у першому піввірші «у результаті розтягнення – зайвий склад, що сприяє створенню 13-складника: таке явище типове в народних піснях» [5, с. 32]. Науковець підкреслює, що це спостереження є досить важливим при аналізі народної і книжної поезії XVII – XVIII ст.

У Києво-Михайлівському монастирі знайдено рукопис, писаний у різний час різними людьми. 1-ша частина – уривки з «Прологу» (XVI ст.), 3-тя – «Учительське Євангеліє» (XVII ст.), а 2-га належить XV ст. і має значну кількість особливостей написання. Саме тут знаходиться вірш на Воскресіння Христове «Нині веселий нам день настав», цікавий тим, що є одним із найстаріших творів такого роду. Автор праці порівнює цей текст із пізнішими варіантами, які також наводить у праці. Особливості будови: віршорядки 6-11-складники, неправильна рима. Особливості мови: наявні ставропольські елементи, але немає жодного полонізма, хоча порівняння з польськими зразками дає досить високий рівень подібності текстів. В. Перетц припустив існування давнішого спільного джерела. Для порівняння дослідник використав тексти I пол. XVIII ст. Польські тексти в цих варіантах були лише переписані кирилицею, а не становлять дійсний переклад. Цікавішими тут є два переклади, знайдені в рукописі колекції Вяземського, писаному півуставом і скорописом XVIII ст., який містить псалми і канти на нотах. Ці тексти «не мають ні полонізмів, ні малорусизмів» [5, с. 38]. Хоча науковець і говорить про якісні переклади, та він не зміг відшукати оригінали цих творів.

Аналізуючи російські і українські збірки пісень, науковець знайшов багато таких, у яких збігаються не лише сюжети, а й деякі мовні форми і розміри, що вказує на запозичення. «Поza тим, малоросійські пісні інколи зв'язують новими ланками великоруську народну поезію з поезією польською й далі» [5, с. 48]. Дослідник лише коротко згадує ці випадки, бо цьому питанню присвячує іншу працю.

Для визначення оригінальності українських текстів дослідник використовує різні прийоми, серед яких і пошук специфічних рим. У такий спосіб вивчає він пісню «К чому ж ты серденько, по саду смутненко ходила». Рима і розмір доводять – ця пісня помандрувала з української до російської збірки. Зважає дослідник і на використання побутової лексики, природною для народних пісень, зокрема для творів із запрошенням дівчиною юнака в гості. Такі пісні зазвичай мають таку схему: 1) запрошення; 2) перепони (ворота, собаки, челядь або сусіди тощо).

Серед досліджуваних творів знаходимо й жартівливу пісню про комара, яка у своїх переробках популярна й сьогодні. Російський варіант цієї пісні зберігає значну кількість «малорусизмів». Популярною у XIX ст. була пісня «Чтож я кому виноват, за что погибаю», яка вміщує так багато «малорусизмів» та типових для українських текстів рим, що не виникає сумніву щодо її походження.

Дослідник спостерігає у своїй праці за проникненням у Московську Русь не лише української поезії, а й «шкільної, протонародної, духовної і світської», засвідчуючи завоювання нею собі все більшого статусу [5, с. 59]. Констатує автор праці й проникнення театру-вертепу «до Сибіру разом з діяльністю вихідців з Малоросії» [5, с. 69].

Отже, можемо констатувати, що у своїй науковій праці «Малоросійські вірші і пісні у записях XVI – XVIII ст.», В. Перетц детально аналізує версифікаційну систему XVI ст. в Україні,

визначає особливості творів тих митців, які започатковували цю справу в національному письменстві, спираючись на досвід польської літератури. У праці В. Перетц вмістив повні варіанти окремих текстів, що унаочнює судження і висновки науковця, дає змогу порівняти зразки різних віршових творів. Значна увага приділена взаємовпливам літератур, визначено домінування силабічної системи віршування, народнописенного розміру, який якісно вирізняє українську поезію, проаналізовано збіги у текстах на змістовому й формальному рівнях. В. Перетц дійшов висновку, що низка відомих російських авторських текстів походить з польської та української літератур, а інколи український варіант стає «посередником» між польською та російською літературами.

#### **Література:**

1. Голубев С. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники (опыт церковно-исторического исследования) : У 2 т. / Степан Тимофеевич Голубев. – Киев, 1898. – Т. 2. – 1054 с.
2. Дзюкава Э.Ю. «Апалогія» Мялеція Сматрыцкага (1628) як паломницькі текст: ідэйна-мастацкія асаблівасці твора / Э. Ю. Дзюкава // Веснік Беларус. дзярж. ун-та. – Сер. 4: Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2009. – № 3. – С. 11-15.
3. Дюкова Э.Ю. Эволюция хождений в восточнославянских литературах XII – XVIII вв. : авторефер. дисс. на соискание ученой ст епени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (украинская). / Э. Ю. Дюкова – Минск, 2010. – 24 с.
4. Крекотень В. Українська книжна поезія кінця XVI – початку XVII ст. / Володимир Крекотень // Ізборнік. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://izbornyk.org.ua/ukrpoetry/anto01.htm>
5. Перетц В. «Малоросійські вірші і пісні у записках XVI – XVIII ст.» / Володимир Перетц. – СПб : Типографія Імператорської Академії Наук, 1899. – Т. I. – 84 с.

#### **Анотація**

#### **Л. ЙОЛКІНА. УКРАЇНЬСЬКА ПОЕЗІЯ XVI – XVIII СТ. У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІЇ ВОЛОДИМИРА ПЕРЕТЦА**

У статті проаналізовано основні положення праці Володимира Перетца «Малоросійські вірші і пісні в записках XVI – XVIII ст.», присвяченої аналізу української поезії XVI – XVIII ст. Вивчає дослідник питання міжлітературних впливів, які проявилися в низці віршових текстів. Особливу увагу приділено силабічній системі віршування, що на цьому етапі розвитку літератури посідає домінуючу позицію.

**Ключові слова:** силабічне віршування, версифікація, міжлітературні впливи.

#### **Аннотация**

#### **Л. ЁЛКИНА. УКРАИНСКАЯ ПОЕЗИЯ XVI – XVIII В. В НАУЧНОЙ РЕЦЕПЦИИ ВЛАДИМИРА ПЕРЕТЦА**

В статье проанализировано основные положения раздела научного труда Владимира Перетца «Малороссийские стихи и песни в записках XVI – XVIII в.», посвященного анализу украинской поэзии XVI – XVIII веков. Изучает исследователь влияние украинской литературы на русскую. Особенное внимание автор уделит определению языковых особенностей и особенностей версификации анализированных произведений.

**Ключевые слова:** силлабическое стихосложение, версификация, взаимовлияние литератур.



**Summary**

**L. YOLKINA. UKRAINIAN POETRY OF THE XVI – XVIII CENTURIES AT THE  
SCIENTIFIC PERCEPTION BY V. PERETZ**

The article analyzes the main provisions of section work of Vladimir Peretz "The Little Russia poetry and songs records XVI – XVIII centuries" that dedicated to the analysis of poetry XVI – XVIII century. The researcher examines issues interliterary influences that appeared in a number of verse texts. Particular attention is paid to the syllabic system of versification that at this stage of the literature occupies a dominant position.

**Key words:** syllabic versification, diversification, mutual influence of literatures.

кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри теорії,  
історії та методики  
викладання зарубіжної  
літератури  
Київського університету  
імені Бориса Грінченка

## ПРОБЛЕМИ ДРАМАТУРГІЇ НА СТОРІНКАХ УКРАЇНСЬКИХ ЧАСОПИСІВ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

Проблеми драматургії, зокрема сучасної, дедалі частіше стають об'єктом наукових інтересів літературознавців. Лише за останнє десятиліття здійснені ґрунтовні монографічні дослідження О. Бондаревої, Л. Залеської-Онишкевич, М. Шаповал, О. Когут. Публікації п'єс та літературно-критичні матеріали часописів використовувалися зазначеними науковцями в контексті визначених ними проблем, водночас драматургічні матеріали періодичних видань можуть бути об'єктом спеціального дослідження.

Мета цієї статті – простежити рецепцію проблем драматургії на сторінках українських часописів на межі ХХ–ХХІ століття. Огляд розпочнемо з праць, написаних наприкінці 80-х років. Стаття Ігоря Михайлина «Слово за театром» – це, власне, розгорнута рецензія на збірку п'єс Ю. Щербака «Сподіватись» (К., «Рад. письменник», 1988), проте розпочинається вона міркуваннями про проблеми української драматургії кінця 80-х років ХХ століття. Автор констатує, що українська драматургія перебуває в стані занепаду, причинами якого, насамперед, є відрив драми від театру, відсутність публічного резонансу від кращих вистав, зменшення кількості театрів тощо [12, с. 183–184]. Автор зображає ситуацію за допомогою метафори «поволі їде возом українська драма» [12, с. 183]. Він зазначає, що драматурги працюють, але «з їхнього доробку стають відомими 4–5 п'єс на рік, і то *через публікацію в часописах* (курсив наш. – Г.Б.), бо вже давно жодна театральна вистава не сколихнула громадської думки, не стала фактом суспільного життя...» [12, с. 183]. І театр, і драма «відрізані» від української класики. Лише в останні кілька років почали ставити п'єси М. Куліша, проте ще не звертаються до творчості В. Винниченка, С. Черкасенка, О. Олесья, Я. Мамонтова, М. Ірчана, І. Дніпровського, І. Кочерги. Наслідки «хронічного» занепаду української драматургії, на думку І. Михайлина, такі: провінціалізм, змаління театру й зниження художніх якостей авторських текстів.

Стаття Михайла Рибаківа «Трагедія в житті і на сцені» присвячена історії та сучасній діяльності єврейського театру в Україні. Проблеми, які виникають у музично-драматичного єврейського театру «Мазлтов!» на початку 90-х років ХХ століття: «слабкий професіоналізм, майже повна відсутність національного репертуару, незнання та нерозуміння глядачем мови, відсутність традицій, зв'язків із попередніми пластами єврейської культури (...), конкуренція, фінансово-господарські труднощі» [15, с. 173]. На нашу думку, такі проблеми, за винятком суто специфічних, мали долати на той час більшість театрів в Україні.

У передмові до альманаху «Сучасна українська драматургія» (2005) В. Яворівський зауважив, що українські часописи перестали друкувати п'єси. Дійсно, на сторінках «Києва», «Вітчизни» з 2005 по 2009 рік в кращому випадку публікувалося 1-2 драматичні твори на рік, літературно-критичних матеріалів, за винятком рецензій, практично немає [3; с. 21]. Водночас і в рецензії В. Давиденко про студентську постановку комедії-фарсу М. Куліша «Так загинув Гуска» в Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса визначено прикметну ознаку сучасного театрального життя: усупереч перманентним з 90-х років ХХ ст.

фінансовим труднощам (холод у залі), тривають творчі пошуки. У даному випадку нове прочитання класики – за словами Л. Танюка, «уперше в історії постановки цього твору надано нової мотивації вчинкам його героїв і цілком по-іншому виглядає фінал» [3, с. 180].

У «Кур'єрі Кривбасу» за визначений період були надруковані драматичні твори таких авторів, як Б. Бойчук (П'ять актів двотисячного року: драматичний монтаж, 1999 р.), Неда Неждана (Той, що відчиняє двері: Чорна комедія для театру національної трагедії, 2005), І. Бондар-Терещенко (Чвірка на флету: радіоп'єса на одну ніч, 2005), О. Денисенко (Травень-вересень: комедія, 2005) та ін. У спеціальному драматичному випуску «Кур'єра Кривбасу» (1999, №117) тільки публікація містерії І. Костецького «Дійство про велику людину» супроводжувалася літературно-критичним матеріалом – вступним словом М.Р. Стеха. Лаконічні відомості про драматурга та особливості його творчої манери стали достатньою підставою для важливого висновку: цикл п'єс, який завершає містерія, міг стати початком своєїрідної «національної школи» в українському театрі або навіть нової течії в європейській драматургії [20, с. 108]. Марко Стех з прикрістю зазначає, що така нагода в 1940–50-х роках була втрачена, тому нині навколо спадщини Ігоря Костецького «можна було б творити комплекс насправді національного українського театру», але п'єси цього автора, як і раніше, залишаються для багатьох надто контрверсійними або незрозумілими [20, с. 109].

Аргументи на захист сучасної української драматургії прозвучали в статті В. Даниленка «Театр у шухляді» [4]. Характеризуючи основні ознаки існування сучасної драматургії, автор висвітлив своє бачення проблем, які називалися й раніше – комерціалізація театру, відсутність державної підтримки, брак літературно-критичних матеріалів (див. мат. [15], [20]. – Г.Б.). Водночас назвав і інші: нинішня ситуація драматургії в Україні перебуває в руслі світової тенденції, і як приклад її подолання описав досвід англійських драматургів. Показав вплив на гальмівні театральні процеси російської інформаційно-культурної експансії. Автор спростував тезу про неактуальність і дилетанство п'єс українських драматургів аналізом творів О. Росича, В. Сердюка, О. Клименко, Л. Чупіс і переліком вистав за сучасними творами в різних театрах України (понад десять позицій). Усе вище сказане й надало підстави для висновку В. Даниленка: «немає проблеми якості сучасної української драматургії, а є проблема глибокого застою українського театру, що давно перестав бути виразником ідей і настроїв, якими живе сьогодні суспільство» [4, с. 179].

Драматичні твори у 2009–2011 роках найчастіше з-поміж інших літературно-художніх видань друкувалися в журналі «Дніпро». Ще у 2008 році на сторінках цього часопису, як і інших, драматургія публікувалася зрідка, зокрема це два тексти – кіносценарій Юрія Ляшенка «Обірвана мелодія» про українського композитора Максима Березовського та комедія Валерія Герасимчука «Азартні ігри». Стратегія періодичного видання щодо драматичних творів змінилася в 2009 році із започаткуванням постійно діючої рубрики «Драматургія» (зав. відділом Ольга Лещенко).

У першому номері «Дніпра» за 2009 рік було опубліковано проблемну статтю Надії Мірошниченко [13], оголошено конкурс нових п'єс та зроблено огляд-перелік прем'єр вистав українських авторів (сучасників і класиків) 2008-го року. Ці матеріали можна вважати програмовими до зміни формату журналу й уточнення назви рубрики «Драматургія й театр» («Дніпро». – 2010. – №6-8). Читач, беручи до відома опубліковану інформацію, міг би усвідомити, що йому пропонується з кожним номером компонувати цілісну мозаїчну картину «Сучасна українська драматургія», яка раніше в його уяві, у кращому випадку, існувала в поодиноких роз'єднаних часточках. Отже, драматургія, зі спорадичного елемента в моделі цього часопису могла перетворитися на періодичний і, можливо, навіть стратегічний.

Стаття Надії Мірошниченко «Сучасна українська драматургія: деструкція міфів та пошук нових територій» – один із нечисленних узагальнюючих матеріалів на сторінках нинішніх

часописів. Здебільшого автори зосереджуються на аналізі сучасної драматургії щодо виокремленої проблеми (О. Когут), здійснюють огляд творчості певного автора (І. Руснак, В. Сірук) чи (найчастіше) аналізують один класичний твір щодо визначеного сучасного аспекту (М. Кодак, С. Кочерга, Г. Яструбецька).

Мірошниченко Надія спростовує міф про неіснування драматургії, називаючи майже два десятки імен сучасних драматургів. Вона справедливо визнає, що не існує реалістичної драматургії 70–80-х років ХХ ст., адже нинішня драматургія інша. Актуальні проблеми: мало публічних проявів драматургії, немає державної програми підтримки [13, с. 116]. Спростовується також міф про несценічність української драми – про її сценічність свідчать успішні вистави, творчість авторів з театральним досвідом, зокрема В. Тарасов, О. Погребінська, Клим, О. Денисенко, О. Вітер та ін. Надія Мірошниченко зазначає, що нинішні зв'язки драматургії з театром потребують реформування, оскільки наявна суперечність між драматургами, які орієнтуються на сучасні процеси в мистецтві, та театром, що існує за старими схемами, значною мірою консервативними [13, с. 117]. Нам видається це судження цілком вірогідним, водночас цікаво його порівняти з майже протилежними міркуваннями представників «театрального світу» І. Кліщевської [2, с. 155], А. Білоуса [5, с. 134].

Аналізуючи соціальні параметри існування драматургії, Н. Мірошниченко констатує наявність кризи й початок виходу з неї в 10-і роки ХХІ століття. Серед багатьох показників поліпшення ситуації названо й активізацію наукової рефлексії, зокрема публікацію монографії О. Бондаревої (2006), статті Л. Онишкевич-Залеської, М. Шаповал та інших [13, с. 117]. Додовнюючи відомості автора статті, зауважимо, що вже вийшли друком монографії про українську драму Л. Залеської-Онишкевич (2009), М. Шаповал (2009), О. Когут (2010). Водночас лише зрідка на сторінках літературно-художніх видань трапляються літературно-критичні розбори драматичних текстів чи детальні рецензії на вистави за творами українських класиків чи сучасних авторів.

У статті Н. Мірошниченко розмаїтий світ сучасної української драми постає через аналіз персоналій драматургів та їхніх текстів. Авторка називає лідером кінця 90-х років Я. Стельмаха та найпопулярніших драматургів початку ХХІ століття таких, як А. Крим, Неда Неждана, В. Тарасов, Т. Іващенко, О. Мардань. Стаття завершується аналізом жанрових та стилістичних тенденцій сучасних драматичних творів. Цей аналіз прекрасно корелює з переліком прем'єр вистав українських авторів за 2008-й рік [11].

Саме цей перелік і став наочним підтвердженням того, що в існуванні української драматургії та театру помітна позитивна динаміка. За відомостями, які отримала автор матеріалу О. Лещенко від керівників та завітів театрів, можна встановити, що в українських театрах за 2008-й рік відбулося 23 прем'єри, з них 11 – за творами І. Карпенка-Карого, І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка та інших класиків, зокрема й сучасних, наприклад, В. Шевчука, Л. Костенко, а 12 – за творами авторів новітньої драматургії А. Крима, Неди Нежданої, О. Марданя, О. Миколайчука-Низовця та ін. [11, с. 122-123]. Своєрідним показником осучаснення репертуару театрів є вистави, в основі яких переосмислення класики, наприклад, «Ніч кохання» (за п'єсою С. Васильченка «Не співайте півні, не вменшайте ночі»), «Нові «фараони» Г. Половинки (за мотивами «Фараонів» О. Коломійця) та ін.

У шостому–восьмому номері за 2010-й рік часопису й далі частіше друкуються матеріали про проблеми насамперед театру – рецензії на вистави, сучасне матеріальне становище театрів, потреби ремонтів тощо. Підрубрики мають назви «Театр і магія», «Ремонт мистецтва». Проблеми драматургії превалюють в однойменному розділі часопису в 2008 (№№ 1–12) та 2009 (№№ 1–5) роках. Немає підстав стверджувати, що в згаданих номерах не порушуються проблеми театру, проте в опублікованих візитівках обласних і столичних театрів, інтерв'ю з художніми керівниками, акторами, режисерами висловлені також цікаві міркування щодо спе-

цифіки розвитку української драматургії. Зокрема художній керівник Київського академічного театру «Колесо» Ірина Кліщевська стверджує, що драматургом, як і поетом, потрібно народитися. Вона вважає хибною думку, що для театру писати легко. І. Кліщевська також констатує, що автори драматичних творів виявляють недостатнє знання театральних законів, потреб глядача. Дещо інша ситуація, на її думку, в російському театрі: там спостерігається потужний сплеск драматургії. Серед авторів багато акторів, режисерів, театрознавців, в Україні ж «для театру пишуть переважно ті, хто є глядачем» [2, с. 155]. Про те, що автори не стежать за останніми театральними досягненнями, говорить і режисер Київського академічного театру драми та комедії на Лівому березі Дніпра Андрій Білоус [5, с. 134].

Водночас в усіх статтях проблеми драматургії й театру вважаються взаємообумовленими. Чи не найвиразніше про це сказав Валентин Козьменко-Делінде: «Доля театру залежить від національної драматургії» [6, с. 118]. Стан сучасної української драматургії аналізує і художній керівник Донецького обласного академічного українського музично-драматичного театру Марко Бровун. Він вважає, що це явище – «ще проблемніше, ніж сучасний український театр. Хотілося б творів, які б апелювали до вічних проблем, творів світового рівня... Саме таким автором, що вийшов за межі суто національного, був покійний Ярослав Стельмах» [1, с. 146]. На думку М. Бровуна, талановиті драматурги є, «проте немає зв'язку з театром», бракує спеціального періодичного видання, подібного до «Современной драматургии», бажано проводити семінари, відкриті читання, конференції [1, с. 146-147].

Наукові студії про драматичні твори найчастіше друкуються в журналі «Слово і час». Проблеми сучасної драматургії досліджувалися в 2010–2011-му роках у статтях О. Когут [7; 8], В. Сірук [19], значно більше матеріалів присвячено класичним драматичним творам [9; 10; 17; 18 та ін.]. Найбільше досліджень про творчість Лесі Українки: статті С. Кочерги, С. Романова, Г. Яструбецької, Л. Златогорської.

Отже, огляд публікацій, присвячених проблемам драматургії на сторінках українських часописів, дозволяє зробити такі висновки. Публікації про стан української драматургії та театру спорадично друкувалися на сторінках літературно-художніх видань, зокрема таких, як «Кур'єр Кривбасу», «Дніпро», «Київ», «Вітчизна» та ін. Переважна більшість авторів визнає кризовий стан драматургії й театру, однак відзначається й помітна динаміка в його подоланні. Сформульовано комплекс проблем сучасної драматургічної ситуації і шляхів їхнього подолання, серед яких найактуальніші – активний творчий процес, злагоджені дії авторів п'єс і театру, поживлення літературно-критичної рецепції, утворення громадських організацій тощо.

Загалом дослідження проблем драматургії на сторінках часописів потребує продовження. Перспективними вважаємо подальші розвідки щодо жанровірних та стилістичних тенденцій опублікованих драматичних творів, їхньої рецепції літературною критикою та читачами.

#### **Література:**

1. Байбак О. Марко Бровун: «Ми відкриті до співпраці»: Інтерв'ю // Дніпро. – 2009. – № 10. – С. 145-147.
2. Генсичька-Семенцова І. Ірина Кліщевська: «Драматургом, як і поетом треба народитися»: Інтерв'ю // Дніпро. – 2009. – №3. – С. 154-155.
3. Давиденко В. Формула злету // Київ. – 2009. – №5-6. – С. 180-181.
4. Даниленко В. Театр у шухляді // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – №199. – С. 173-179.
5. Денякова О. Андрій Білоус: «Дуже хочу ставити українську драматургію»: Інтерв'ю // Дніпро. – 2009. – №2. – С. 134-135.
6. Денякова О. Валентин Козьменко-Делінде: «Доля театру залежить від національної драматургії»: Інтерв'ю // Дніпро. – 2009. – №4. – С. 118-120.

7. Когут О. Міфологізація урбаністичного часопростору в сюжетах сучасної української драматургії // Слово і час. – 2011. – №2. – С. 64–73.
8. Когут О. Риси психологізму в постмодерній драмі // Слово і час. – 2010. – №4. – С. 94–102.
9. Кодак М. Драматика «Патетичної сонати» Миколи Куліша в сучасному інтелектуальному світі // Слово і час. – 2011. – №3. – С. 33–41.
10. Кочерга С. Семіотична партитура драматичної поеми Лесі Українки «Орґія» // Слово і час. – 2010. – №4. – С. 3–12.
11. Лещенко О. Огляд-перелік прем'єр вистав українських авторів (сучасників і класиків), що побачили світло рампи 2008 р. // Дніпро. – 2009. – №1. – С. 122–123.
12. Михайлин І. Слово за театром // Вітчизна. – 1989. – №12. – С. 183–187.
13. Мірошніченко Н. Сучасна українська драматургія: деструкція міфів та пошук нових територій // Дніпро. – 2009. – №1. – С. 116–118.
14. Мурашко О. Безумний тиждень, або «Курбалесія – 2009» // Дніпро. – 2009. – № 12. – С. 137–141.
15. Рибаків М. Трагедія в житті і на сцені // Вітчизна. – 1991. – №12. – С. 167–173.
16. Ріпко О. Театр – це їхнє життя // Дзвін. – 2007. – №11–12. – С. 117–121.
17. Романов С. Леся Українка – Антон Чехов: психологія, доля, покликання // Слово і час. – 2011. – №2. – С. 18–37.
18. Руснак І. Поетика інтелектуальної драми Уласа Самчука // Слово і час. – 2010. – № 6. – С. 43–50.
19. Сірук В. Художні світи Олега Лишеги // Слово і час. – 2011. – №4. – С. 72–81.
20. Стех М.Р. У пошуках того, що ми вже посідаємо // Кур'єр Кривбасу. – 1999. – № 117. – С. 108–110.
21. Сютя Б. В гостях у трьох // Київ. – 2008. – №9–10. – С. 178–179.
22. Яструбецька Г. «Одержима» Лесі Українки крізь призму теорії експресіонізму // Слово і час. – 2011. – №4. – С. 20–27.

#### **Анотація**

### **Г. БІТКІВСЬКА. ПРОБЛЕМИ ДРАМАТУРГІЇ НА СТОРІНКАХ УКРАЇНСЬКИХ ЧАСОПИСІВ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ**

Стаття присвячена аналізу проблем драматургії на сторінках українських часописів «Київ», «Дніпро», «Кур'єр Кривбасу» та інших на межі ХХ–ХХІ століття.

**Ключові слова:** драматургія, театр, реформування, система жанрів, стилістичні тенденції, модель часопису.

#### **Аннотация**

### **Г. БИТКОВСКАЯ. ПРОБЛЕМЫ ДРАМАТУРГИИ НА СТРАНИЦАХ УКРАИНСКИХ ЖУРНАЛОВ НА РУБЕЖЕ ХХ–ХХІ ВЕКОВ**

Статья посвящена анализу проблем драматургии на страницах украинских журналов «Київ», «Дніпро», «Кур'єр Кривбасу» и других на рубеже ХХ–ХХІ веков.

**Ключевые слова:** драматургия, театр, реформирование, система жанров, стилистические тенденции, модель журнала.

**Summary**

**G. BITKIVSKAYA. PROBLEMS OF DRAMATIC ART AT PAGES  
OF UKRAINIAN MAGAZINES AT THE TURN OF XX-XXI CENTURIES**

The article deals with the analysis of problems of dramatic art at pages of Ukrainian magazines Kyiv, Dnipro, Kurjer Kryvbasu and other at the turn of XX-XXI centuries.

**Key words:** dramatic art, theatre, reforming, system of genres, stylistic tendencies, model of a magazine.

*«Південний архів» (Збірник наукових праць. Філологічні науки)*  
*„Pivdenniy Arkhiv” (Collected papers on Philology)*

---

*Наукове видання*

**ПІВДЕННИЙ АРХІВ**  
**PİVDENNIY ARKHIV**

(Збірник наукових праць. Філологічні науки)  
(Collected papers on Philology)

Випуск — **LXIV**  
Issue

Формат 64x90/8. Гарнітура Times New Roman.  
Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 13,95. Замов. № 12/16. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»  
73034, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а, офіс 105.  
Телефон +38 (0552) 39-95-80  
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 4392 від 20.08.2012 р.