

ODESA
NATIONAL UNIVERSITY
HERALD
Volume 24 Issue 2(20) **2019**
SERIES
PHILOLOGY

ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
Том 24 Випуск 2(20) **2019**
СЕРІЯ
ФІЛОЛОГІЯ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
ODESA I. I. MECHNIKOV NATIONAL UNIVERSITY

ODESA
NATIONAL
UNIVERSITY
HERALD

Series: Philology

Scientific journal

Published 2 a year

Series founded in July, 2006

Volume 24, issue 2(20) 2019

Odesa
ONU
2019

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

ВІСНИК ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Серія: Філологія

Науковий журнал

Виходить 2 рази на рік

Серія заснована у липні 2006 р.

Том 24, випуск 2(20) 2019

Одеса
ОНУ
2019

Засновник та видавець: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Редакційна рада:

І. М. Коваль, д-р політ. наук (головний редактор), В. О. Іваниця, д-р біол. наук. (заступник головного редактора), С. М. Андрієвський, д-р фіз.-мат. наук, Ю. Ф. Ваксман, д-р фіз.-мат. наук, В. В. Глебов, канд. іст. наук, Л. М. Голубенко, канд. філол. наук, Л. М. Дунаєва, д-р політ. наук, В. В. Заморов, канд. біол. наук, О. В. Запорожченко, канд. біол. наук, О. А. Іванова, д-р наук із соц. комунікацій, В. С. Круглов, канд. фіз.-мат. наук, В. Г. Кушнір, д-р іст. наук, В. В. Менчук, канд. хім. наук, М. О. Подрезова, директор Наукової бібліотеки, Л. М. Солдаткіна, канд. хім. наук, В. І. Труба, канд. юрид. наук, В. М. Хмарський, д-р іст. наук, О. В. Чайковський, канд. філос. наук, Є. А. Черкез, д-р геол.-мінерал. наук, Є. М. Черноіваненко, д-р філол. наук.

Редакційна колегія журналу:

Є. М. Черноіваненко, д-р філолог. наук (науковий редактор); Н. П. Малютіна, д-р філолог. наук; В. Б. Мусій, д-р філолог. наук; Л. В. Рева-Левшакова, д-р філолог. наук; В. І. Силантьєва, д-р філолог. наук; Т. Степновська, д-р філологічних наук (dr hab), професор університету у м. Лодзь (Польща); О. Г. В'язовська к. філол. наук; Н. М. Раковська, к. філол. наук

Відповідальний за випуск – д. філолог. н, професор В. Б. Мусій

Рецензент – д. філол. н., професор Київського НПУ ім. М. П. Драгоманова **О. С. Анненкова**

Editorial council:

I. M. Koval, DrSc (Politicalology) (Editor-in-Chief), V. O. Ivanytsia, DrSc (Biology) (Deputy Editor-in-Chief), S. M. Andriievskiy, DrSc (Physico-mathematical Sciences), Yu. F. Vaksman, DrSc (Physico-mathematical Sciences), V. V. Hliebov, CandSc (History), L. M. Holubenko, CandSc (Philology), L. M. Dunaieva, DrSc (Politicalology), V. V. Zamorov, CandSc (Biology), O. V. Zaporozhchenko, CandSc (Biology), O. A. Ivanova, DrSc (Social Communications), V. Ye. Kruhlov, CandSc (Physico-mathematical Sciences), V. G. Kushnir, DrSc (History), V. V. Menchuk, CandSc (Chemistry), M. O. Podrezova, Director of the Scientific Library, L. M. Soldatkina, CandSc (Chemistry), V. I. Truba, CandSc (Jurisprudence), V. M. Khmarskiy, DrSc (History), O. V. Chaikovskiy, CandSc (Philosophy), Ye. A. Cherkez, DrSc (Geological and Mineralogical Sciences), Ye. M. Chernoiivanenko, DrSc (Philology).

Editorial board of the journal:

E. M. Chernoiivanenko, DrSc (Philology) (Scientific editor); N. P. Malutina, DrSc (Philology); V. B. Musiy, DrSc (Philology); V. I., L. V. Reva-Lievshakova, DrSc (Philology); V. I. Silant'eva, DrSc (Philology); T. Stepnovska, DrHab (Philology), Prof. Univ. Lodz (Poland); O. G. Vjazovska, CandSc (Phylology); N.M. Rakovska, CandSc (Phylology)

Responsible for the issue – V. B. Mysiy, DrSc (Philology)

Reviewer – E. S. Annenkova, DrSc (Philology) of National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:
серія КВ № 11458 – 33ІР від 07.07.2006 р.

Затверджено до друку Вченою радою Одеського національного університету
імені І. І. Мечникова. Протокол № 2 від 24 жовтня 2019 р.

Бази реферування та індексування журналу: **Index Copernicus** ICV 76, 48;
наукова міжнародна база даних **Slavic Humanities Index**

© Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова, 2019

ЗМІСТ

Богданова О. В. КАПИТАНСЬКА ДОНЬКА О. С. ПУШКІНА (ПОЕТИКА НАЗВИ)	8
Васильєв Є. М. ОДЕСЬКА ФУТБОЛЬНА МІФОЛОГІЯ В ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОРІЧЧЯ: КОСМОГОНІЧНИЙ ТА ЕСХАТОЛОГІЧНИЙ МІФИ	20
Добробабіна О. Ю. ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТНОЇ СТРУКТУРИ ПОВІСТІ Л. М. ТОЛСТОГО «ОТЕЦЬ СЕРГІЙ»	30
Морева Т. Ю. РОМАНТИЗМ: PRO й CONTRA (ОЦІНКА РОМАНТИЗМУ У РЕВОЛЮЦІЙНИХ МОДЕЛЯХ ПИСЬМЕННИКІВ 1920-х РОКІВ)	38
Мусій В. Б. ТІЛЕСНІСТЬ ЯК КЛЮЧ ДО ПРОЧИТАННЯ РОМАНУ СИЛЬВІ ЖЕРМЕН «ПОГЛЯД МЕДУЗИ» (“L'ENFANT MÉDUSE”)	48
Раковська Н. М. ФІЛОСОФІЯ РОЗУМІННЯ: КРИТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ к. ХІХ – п. ХХ ст.	62
Рінкявічюте Г. ПРОБЛЕМА ІДЕНТИФІКАЦІЇ ПЕРСОНАЖА В П'ЄСАХ М. АРБАТОВОЇ («РІВНЯННЯ З ДВОМА НЕВІДОМИМИ» І «ПРОБНЕ ІНТЕРВ'Ю НА ТЕМУ СВОБОДИ»)	76
Саснко В. П. ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ ПРОФЕСОРА Г.А. В'ЯЗОВСЬКОГО	85
Фокіна С. О. МІФОЛОГІЧНІ КОНОТАЦІЇ СЮЖЕТУ ФІЛЬМУ ПАТРІСА ЛЕКОНТА «ДІВЧИНА НА МОСТУ»	101
Шевченко Т. М. ПИСЬМЕННИЦЬКА ЕСЕЇСТИКА: ОСМИСЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ	113
РЕЦЕНЗІЇ	
Гребенюк Т. ПИСЬМЕННИЦЬКА ЕСЕЇСТИКА: У ПОШУКАХ СУТНОСТІ	125
ІНФОРМАЦІЯ ДЛЯ АВТОРІВ	127

СОДЕРЖАНИЕ

Богданова О. В. «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» А.С. ПУШКИНА (ПОЭТИКА НАЗВАНИЯ)	8
Васильев Е. М. ОДЕССКАЯ ФУТБОЛЬНАЯ МИФОЛОГИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: КОСМОГОНИЧЕСКИЙ И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ МИФЫ	20
Добробабина О. Ю. СТРУКТУРА СЮЖЕТА ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ОТЕЦ СЕРГИЙ»	30
Морева Т. Ю. РОМАНТИЗМ: PRO и CONTRA (ОЦЕНКА РОМАНТИЗМА В ПИСАТЕЛЬСКИХ МОДЕЛЯХ РЕВОЛЮЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ 1920-х ГОДОВ)	38
Мусий В. Б. ТЕЛЕСНОСТЬ КАК КЛЮЧ К ПРОЧТЕНИЮ РОМАНА СИЛЬВИ ЖЕРМЕН «ВЗГЛЯД МЕДУЗЫ» (“L'ENFANT MÉDUSE”)	48
Раковская Н. М. ФИЛОСОФИЯ СМЫСЛА: КРИТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ к. XIX - н. XX вв.	62
Ринкявичюте Г. ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ ПЕРСОНАЖА В ПЬЕСАХ М. АРБАТОВОЙ («УРАВНЕНИЕ С ДВУМЯ НЕИЗВЕСТНЫМИ» И «ПРОБНОЕ ИНТЕРВЬЮ НА ТЕМУ СВОБОДЫ»)	76
Саенко В. П. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ ПРОФЕССОРА Г.А. ВЯЗОВСКОГО	85
Фокина С. А. МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОННОТАЦИИ СЮЖЕТА ФИЛЬМА ПАТРИСА ЛЕКОНТА «ДЕВУШКА НА МОСТУ»	101
Шевченко Т. Н. ПИСАТЕЛЬСКАЯ ЭССЕИСТИКА: ОСМЫСЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА	113
РЕЦЕНЗИИ	
Гребенюк Т. ПИСАТЕЛЬСКАЯ ЭССЕИСТИКА: В ПОИСКАХ СУЩНОСТИ	125
ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ	127

CONTENTS

Bogdanova O. V. “CAPTAIN’S DAUGHTER” BY ALEXANDER PUSHKIN (THE POETICS OF TITLES)	8
Vasyliiev Ye. M. ODESSA FOOTBALL MYTHOLOGY IN THE LITERATURE OF THE XX CENTURY: COSMOGONIC AND ESCHATOLOGICAL MYTHS	20
Dobrobabina O. Yu., THE PLOT STRUCTURE OF THE NOVEL BY L.N. TOLSTOY «CONFESSOR SERGIY»	30
Moreva T. Yu. ROMANTICISM: PRO and CONTRA (EVALUATION OF ROMANTICISM IN THE WRITER’S MODELES OF REVOLUTIONARY CULTURE OF 1920-th)	38
Musiy V. B. CORPOREALITY AS A KEY TO INTERPRETION OF SYLVIE GERMAIN’S NOVEL “L’ENFANT MÉDUSE”	48
Rakovskaya N. M. PHILOSOPHY OF MEANING: CRITICAL REFLECTION OF THE LATE 20th – EARLY 20th CENTURIES	62
Rynkiavichutse H. THE PROBLEM OF CHARACTER IDENTIFICATION IN THE PLAYS BY M. ARBATOVA (“EQUATION WITH TWO UNKNOWNNS” AND “TRIAL INTERVIEW ON FREEDOM”)	76
Sayenko V. P. THE THEORY AND HISTORY OF LITERATURE IN A SCIENTIFIC DISCOURSE OF PROFESSOR G. VYAZOVSKY	85
Fokina S. A. MYTHOLOGICAL CONNOTATIONS OF THE PLOT OF THE FILM PATRICE LECONT «GIRL ON THE BRIDGE»	101
Shevchenko T. N. WRITER’S ESSAYS: UNDERSTANDING THE PHENOMENON	113
REVIEWS	
Grebenyuk T. WRITER’S ESSAYS: IN SEARCH OF ESSENCE	125
AUTHOR’S GUIDELINES	127

УДК 82-32

Богданова О. В.

доктор филологических наук, профессор,
ведущий научный сотрудник
Института филологических исследований
Санкт-Петербургского государственного университета,
olgabogdanova03@mail.ru

«КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА» А. С. ПУШКИНА (ПОЭТИКА НАЗВАНИЯ)

В статье предлагается реинтерпретация названия романа А.С. Пушкина «Капитанская дочка», отличная от предложенных ранее и традиционно существующих в пушкиноведении. В работе показано, что смысл названия романа «Капитанская дочка» в малой степени связан с образом героини Маши Мироновой, но основан на игровой поэтике Пушкина, привносящей в текст романа двуплановость и двусоставность.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, роман «Капитанская дочка», поэтика названия, интерпретационный план.

Освещение истории замысла и творческого воплощения романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка» (1836) в отечественном литературоведении было начато так давно и осуществлено столь тщательно, что к фактологической стороне вопроса сегодня, кажется, уже вряд ли что-либо можно добавить. Между тем интерпретационные ракурсы пушкинского текста продолжают приоткрывать новые содержательные грани, предлагают более широкие перспективы осмысления не только исторических событий, составивших основу нарративного плана романа, но и тех смысловых контекстов, которые автор эксплицировал как на уровне сюжетно-композиционном, так и на уровне ментальном. Иными словами, хрестоматийно знакомый классический текст и сегодня открыт для новых исследовательских поисков, интерпретационных ходов и дискурсивных практик.

В попытке интерпретации «Капитанской дочки» концептуально важным оказывается то обстоятельство, что пушкинский роман находится в прямом межтекстовом диалоге с «Историей пугачевского бунта» (1834), произведением историко-культурологического характера, ставшим результатом жгучего интереса Пушкина к важнейшим событиям российского прошлого, в частности – к событиям крестьянского восстания под предводительством Емельяна Пугачева 1773–1775 годов. Исследователями неоднократно констатировалось, что в тексте «Истории пугачевского бунта» вождь крестьянского восстания изображен как *вор, злодей, разбойник*. Сподвижники Пугачева неизменно име-

нуються *шайкой презренных бунтовщиков, проклятой сволочью, сбродом, грабителями, изменниками и злоумышленниками*. Описываемые в хронике события сопровождаются оценочной авторской дефиницией – *театр беспорядков, преступное заблуждение, кровавое поприще*. С точки зрения исследователей советского времени (сделавших многие неоспоримо важные и существеннейшие наблюдения над текстами «Истории пугачевского бунта» и «Капитанской дочки»), критически негативное отношение Пушкина к событиям изображаемого им народного выступления объяснялось, как правило, (1) подцензурными соображениями, (2) «недопониманием» со стороны Пушкина (на раннем этапе обращения к материалу) значимости решающей роли народных масс в национально-освободительном движении или (3) «маскировочной» стратегией, «от обратного» позволившей Пушкину осудить «линию поведения либерального меньшинства правящего класса, сдавленного рамками полицейско-крепостнического государства» [1, 145]. Суждения Пушкина воспринимались не прямо и непосредственно, но на уровне мнимого подтекста – идеология советского времени диктовала необходимость великого русского поэта обратиться в убежденного сторонника народной вольницы, певца-предтечу будущих революционных масс.

В арсенале пушкинских творческих стратегий действительно наличествовал прием активизации подтекста, многократно использованный им (например, весьма насыщенно в «Медном всаднике» [2, 45–74] и, как будет показано ниже, в «Капитанской дочке»), однако «История пугачевского бунта» представляла собой в жанровом отношении совершенно иное образование: поэтическое воображение уступало место точному следованию подлинному документу, вымысел жестко подчинялся принципу историзма. Неслучайно автор «Истории пугачевского бунта» исследователями часто и справедливо квалифицируется как историк. Но именно поэтому в «Истории...» не доверять искренности суждений Пушкина убедительных оснований нет – позиция писателя-историка эксплицирована прямо и очевидно: доминирующей тенденцией «Истории...» становится изображение бунта разбушевавшейся народной массы.

В опоре на приведенные суждения легко смоделировать некий «идейный переворот», произошедший (вдруг) в сознании Пушкина, обратившегося вслед за «Историей пугачевского бунта» к созданию художественного романа о пугачевской вольнице – «Капитанской дочке», пронизанного поэтизацией личности народного вождя и воспевающего мощь и размах казацко-крестьянского восстания. Точка зрения Пушкина, как будто бы, модифицировалась и, можно подумать, модифицировалась кардинально. Однако подобного рода «трансформация» выглядит по меньшей мере странной применительно к Пушкину, одному из «самых умных людей России» (Николай I), за два (или менее) года *якобы и как будто бы* полярно пересмотревшего свою рефлексию по отношению к событиям крестьянской войны. На наш взгляд, констатация подобного рода «контрапункта» в позиции писателя не только не мотивирована, но и

ошибочна. С нашей точки зрения, роман «Капитанская дочка» стал *органичным* продолжением «Истории пугачевского бунта», вступал в диалогические отношения с «хроникой», другое дело, что круг вопросов в пределах романной наррации серьезно расширялся, позволяя в своей философской мощи и изысканности поэтической формы Пушкину-художнику превзойти Пушкина-историка. И на этом пути структурно-композиционные константы текста давали писателю возможность *художественно* отобразить романную концепцию, донести до читателя мысль *поэтически* зрелищно, а не документализированно сухо и однопланово.

Вопроса жанровой трансформации, предпринятой Пушкиным, – от хроники к роману – касались многие исследователи, и в его решении предлагались различные варианты, начиная с семейной хроники, любовного романа, исторического романа «в духе Вальтера Скотта» и др. Наиболее убедительное (и обобщающее) суждение в этом плане высказал Г.П. Макогоненко, чья точка зрения на мемуар (воспоминания, дневник, записки) оказалась самой востребованной и устоявшейся в современной пушкинистике. В работе «"Капитанская дочка" А.С. Пушкина» (1977) исследователь задавался вопросами: «Если автор – рассказчик Гринев, то какова же в этом случае позиция другого автора – Пушкина?»; «Что же определило решение Пушкина придать своему историческому роману мемуарную форму?» И ответ на них звучал так: Пушкину «нужен был свидетель событий крестьянского восстания – свидетель, не только наблюдавший восстание (штурм крепости, осаду Оренбурга, установление новых порядков, заседание военного совета Пугачева и т. д.), но и знакомый с фактами жизни Пугачева и его товарищей, взаимоотношениями руководителей восстания. Этот свидетель должен был в ходе происшествия попадать в ситуации прямой зависимости от мятежников и, благодаря вмешательству Пугачева, выходить невредимым, да еще и облагодетельствованным (плен и помилование, помощь в спасении Маши от притязаний Швабрина)» [3, 22, 33]. По мысли Г.П. Макагоненко, рассказчиком-свидетелем не случайно избирался дворянин, т. к. в этом случае позиция героя Гринева была честной и потому объективной: «он принужден был свидетельствовать не только о кровавых расправах Пугачева, но и о его человечности, гуманности, справедливости и великодушии», «ценность таких показаний <...> увеличивалась именно от того, что их давал противник мятежников», «личный опыт оказывался более значимым, чем социальный» [3, 33–34, 35].

Видимую справедливость суждений исследователя нельзя не принять, но при этом необходимо констатировать их неокончателность. И дело не в том, что Макагоненко в духе советского литературоведения заключает: «Честность Гринева-мемуариста позволила ему раскрыть никому не ведомую правду о руководителе восстания Пугачеве, а значит, и правду о народной борьбе за свободу» [3, 35], а в том, что наблюдательный ученый (как и другие исследователи), акцентировав внимание на образе мемуариста, свидетеля

событий, оставил без внимания образ издателя, отдельного и самостоятельного персонажа, (к тому же) наделенного неким правом вмешиваться в текст гриневских записок. Казалось, «несущественный», локализованный единичностью упоминания в финале записок образ издателя не привлек мысль исследователей, принципиальная важность и идейная значимость его экспликации оставалась без научного осмысления.

Голос издателя, кажется, действительно звучит в романе только однажды – после завершения дневниковых записей Гринева: «Здесь прекращаются записки Петра Андреевича Гринева...», когда издатель поясняет: «Рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что мы заняты были трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом. Мы решились, с разрешения родственников, издать ее особо, приискав к каждой главе приличный эпитаф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена. *Издатель. 19 окт. 1836*» [4, 370].

На уровне действующего персонажа не включенный в текст, но фигуративно контурированный в завершении романного пространства, второй нарратор – издатель – вербально дает о себе знать в финале повествования и заставляет пристальнее взглянуть в «особость» романа, в «приличествующий» каждой главе эпитаф, в «некоторые собственные имена», подвергнутые изменению. И понятно, что прежде всего в этом ряду оказывается перитекст романа, в т. ч. его название – «Капитанская дочка», явно присвоенное «запискам» не автором мемуаров, рассказчиком Гриневым, но их публикатором, издателем¹.

«Странность» титула пушкинского романа всегда привлекала внимание исследователей, которые усердно пытались выискать основания к тому, чтобы объяснить необходимость и оправданность заглавия «Капитанская дочка». Одни утверждали, что, «остановившись на названии “Капитанская дочка”, Пушкин тем самым поднимал в общей концепции романа роль Марьи Ивановны Мироновой как положительной его героини», «этим названием подчеркивался в “Капитанской дочке” и жанр семейной хроники как сюжетная основа утверждаемого им исторического повествования нового типа» [5, 172.]. Другие дополняли: «...если в “Истории Пугачева” Пушкин в первую очередь стремился дать широкую историческую панораму крестьянского восстания, показать, как потрясла пугачевщина основы дворянской государственности и крепостнического правопорядка, то в “Капитанской дочке” задача писателя была во многом иной – Пушкин хотел прежде всего показать, как складывалась судьба героев повествования, попавших в круговорот исторических потрясений» [6, 62–63]. По мысли авторитетного пушкиниста Н.Н. Скатова, заглавная героиня «Маша Миронова <...> подобно оси, как бы стягивает полюсные состояния

¹ Заметим, что форма диалогического взаимодействия писателя и издателя была знакома читателю начала XIX в и эксплуатировалась в литературе. Так, напр., П.А. Вяземский предисловие к «Бахчисарайскому фонтану» Пушкина оформил в виде «Разговора между Издателем и Классиком...», обнаружив посредством диалогической стратегии две точки зрения, два противопоставленных взгляда на пушкинскую поэму.

раскалывающегося национального бытия, как оно предстает в повести. Самое основное в повести, самое утверждающее и жизнестойкое и есть она. Маша Миронова, русская женщина, капитанская дочка» [7,554].

Однако согласиться с подобными гипотезами-утверждениями, на наш взгляд, весьма трудно. В контексте сюжетных перипетий романа непредвзятому реципиенту совершенно очевидно, что сюжетно-композиционная роль образа Маши Мироновой весьма несущественна. Прав был М.В. Авдеев, когда писал, что «история эта богата внешним разнообразием, но сама Маша, как действующее лицо, принимает в ней <...> мало участия» [8, 164]. Действительно, на наш взгляд, без особых потерь для смыслового контента сюжетная функция капитанской дочки могла быть переадресована другому персонажу (будь то Савельич, Зурин или проч.). То есть никаких *обязательных* семантических оснований названия романа по имени капитанской дочки нет.

Некоторые исследователи увидели в названии «Капитанская дочка» попытку утаить от строгой и докучливой цензуры «преображенный» (идейно трансформированный) в сознании Пушкина образ народного вождя, отвлекающим и нейтральным заглавием уводя внимание цензоров-недоброжелателей от центрального образа романа Емельяна Пугачева. Но, во-первых, цензурирование Пушкина на момент подготовки романа к печати осуществлял лично император Николай I, а он, как известно, «пропустил» повествование в печать; во-вторых, «маскируя» Пугачева, Пушкину не было нужды выводить на первый план образ капитанской дочки Маши Мироновой, играющей действительно весьма скромную роль в идейной структуре романа. С целью «маскировки» Пушкиным мог быть использован, например, образ Гринева (или даже Швабрина), если не предположить возможность любого другого – поэтического, метафорического, символического – названия, связанного непосредственно с Пугачевым (или пугачевским восстанием), которое, несомненно, легко и талантливо мог предложить Пушкин (точнее *издатель*).

Специалистам известно, что в ходе работы над текстом Пушкин нигде не зафиксировал хотя бы какой-то вариант «первоначального» названия романа – заглавие «Капитанская дочка» появилось на самом последнем этапе работы, фактически перед отправкой рукописи в печать. Вряд ли можно предположить, что название «Капитанская дочка» намеренно «таилось» в анналах писателя: скорее, оно было спонтанным и возникло на том же этапе работы, что и появление образа издателя. Что же тогда может вбирать в себя внешне *нейтральное* название «Капитанская дочка», данное издателем запискам Петра Андреевича Гринева?

С одной стороны, издатель мог усмотреть в рукописи престарелого мемуариста важность для него любовной (= семейной) интриги и неизгладимость в его памяти романтических впечатлений, связанных с его женитьбой на Маше Мироновой, капитанской дочке. В таком случае любовный сюжет записок Гринева как будто бы должен воплощать центральную нить повествования, ак-

центрируя роль Маши в судьбе Петра Андреевича. И для рассказчика-мемуариста таковой ракурс как будто бы допустим и приемлем. Однако очевидно и другое: безымянного издателя, «занятого трудом, относящимся ко временам, описанным...» «дедом»-Гриневым, вряд ли могла удовлетворить любовная перспектива записок. Привнося в мемуары Гринева титульное название, издатель должен был оттенять в нем что-то иное – нечто важное для времени, для эпохи, для событий, чего в нейтральном словосочетании «капитанская дочка», как будто бы, не видно. Однако может быть, что оборот «капитанская дочка» кажется нейтральным только сегодня, тогда как современники Пушкина воспринимали его иначе, более смыслоемко.

Как помним, заглавное титульное словосочетание непосредственно появляется в тексте романа в главе «Поединок», когда Швабрин сравнивает «поэтический опыт» Гринева с «любовными куплетцами» Третьяковского, оценивая стихи влюбленного поручика язвительно и беспощадно. В попытке объяснить комендантше Василисе Егоровне причину ссоры с приятелем Швабрин «затянул <...> любимую»:

Капитанская дочь,
Не ходи гулять в полночь...

Исследователи уже делали попытки выявить смысл и функцию связи заглавия пушкинского романа с народным песенным творчеством. Так, по наблюдениям И.И. Грибушина, приведенные строки взяты из песни «Заря утрення взошла», включенной в сборник Н. Львова и И. Прача «Собрание народных русских песен с их голосами» [9, 85]. Причем, как установлено исследователем, в черновом варианте пушкинской рукописи строки имели продолжение, с точной цитатой из источника:

Капитанская дочь,
Не ходи гулять в полночь...
Заря утрення взошла,
Ко мне Машенька пришла.

О цитируемых пушкинским героем строках Грибушин сообщает, что они – «начало совершенно самостоятельной литературной песни, которая, судя по числу перепечаток, была довольно популярна в начале XIX в.» [9, 86], и приводит ее первую строфу:

Заря утрення взошла,
Ко мне Пашинька пришла;
С ней утехы прилетели,
Птички громче все запели –
День веселия настал.

Как видно, источник швабринской песни не представляет собой содержательный текст о судьбе некой «капитанской дочки», который мог бы придать романному повествованию некий важный смысл, замена Пашиньки на Машеньку не существенна. Но существенным представляется замечание фольклориста о том, что песня «была довольно популярна в начале XIX в.» (именно так и сказано в тексте Пушкина – «затянул *любимую*»). Как показывают библиографические источники, сборник действительно имел несколько переизданий: 1-е изд. – СПб., 1790; 2-е изд. – СПб., 1806; 3-е изд. – СПб., 1815; и др. На этом основании можно предположить, что современники Пушкина хорошо знали песенку (может быть, подобно Швабрину, распевали ее – *любимую* – по случаю).

С одной стороны, Пушкин (издатель) как будто бы выводил в заглавие важный для автора записок образ возлюбленной Маши Мироновой, акцентировал трагическую судьбу ее семьи, апеллировал к факту смерти ее родителей (а в финале и к милосердию по отношению к ней императрицы), но с другой стороны (что не менее вероятно) – писатель намеренно маркировал (иронизировал) название, заставляя современников актуализировать в сознании текст популярной песенки и прислушаться к указанию на «час веселия» («День веселия настал...»). Читатели Пушкина, хорошо помнящие текст «Заря утренняя взошла», невольно должны были – в первую же очередь – ассоциировать название романа с известным им фольклорно-песенным текстом и, как неизбежное следствие, заподозрить некую игру, в которую вовлекал их автор (= издатель), ведь именно *он* давал титульное – образно-художественное – название публикуемым мемуарам отставного офицера.

Однако популярностью *народной* песенки о капитанской дочке смысл названия не исчерпывается. Дело в том, что подлинной популярностью пользовался не столько фольклорный вариант песни, сколько ее *переложение* для одноактной оперы «Ямщики на подставе, или Игрище невзначай», выполненное автором либретто Николаем Львовым (одним из составителей сборника «Собрание народных русских песен с их голосами») [10]. Музыка к «комической опере в одном действии» была написана Евстигнеем Фоминым (1786; премьера спектакля состоялась в Петербурге 2 января 1787 г.). Уникальность оперы состояла в том, что Е. Фомин использовал темы подлинных народных песен, обработанных и гармонизованных им самим, а также сочинил песни в характере народных песен. Оба, и композитор, и либреттист, стремились создать вполне самостоятельное и стилистически оригинальное произведение на основе народного песенного творчества, новыстроенное и аранжированное в соответствии с оперными канонами эпохи. Дивная увертюра под названием «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь...» служила зачином музыкального произведения и была поистине популярна и любима.

Примечательно, что Евстигней Фомин был связан не только в Н. Львовым, но и с И. Крыловым – автором либретто для опер Фомина (в т. ч. весьма попу-

лярной комической оперы «Американцы»), с Я. Княжниним, в содружестве с которым была написала одна из самых популярных опер Фомина – «Орфей», и даже с Г. Державиным, поддерживавшим композитора и хлопотавшем о постановке его опер на сцене. Таким образом, строка из песенки-увертюры, *любимой* многими, породила в современниках Пушкина отчетливые рецепции-ассоциации. Особенно, если учесть, что опера «Ямщики на подставе» задумывалась как подношение императрице, которая оставалась затекстовой фигурой, но мотив проезда императрицы через ямщицкую станцию пронизывал весь музыкальный сюжет. Опера заканчивалась торжественным хором, славящим её величество Екатерину Великую – параллель к структурно-композиционной «доминанте» романа Пушкина несомненна.

Более того, пушкинистам ясно, что строка из знаменитой и любимой песни «День веселия настал...» нашла отражение в стихотворении самого Пушкина – «Если жизнь тебя обманет...»², и, следовательно, уже в таком виде была знакома друзьям и (по)читателям поэта. Иными словами, не выстроить (упустить) аллюзию к знакомой песенке современники не могли. Помещение словосочетания «капитанская дочка» на титул готовящегося к изданию романа обретало у Пушкина двойственный (если не сказать двусмысленный) характер, заставляло «с осторожностью» подходить к повествованию мемуариста, предполагать многосмысленность интерпретации тех или иных событий (характеров, обстоятельств, оценок и проч.).

Таким образом, через название романа «Капитанская дочка» на первый план (с позиции Гринева) действительно выдвигалась главная для него – любовная, «капитанская» – линия дневникового сюжета, но она очевидным образом не совпадала с позицией издателя (= автора романа), который подобным наз(ы)ванием вводил в метапространство произведения заметную двуплановость, иерархичность, подтекст (= надтекст). Субъективная перспектива главного героя не попадала в смысловое поле издателя, ментальность героя-рассказчика оказывалась иной по отношению к интенциям героя-издателя.

Наряду с названием романа «Капитанская дочка» в зону допустимо позволительного вмешательства издателя, несомненно, входят и эпиграфы, «приисканные к каждой главе» и *ко всему роману* в целом – прежде всего, «Береги честь смолоду». Понятно, что интенция общероманного эпиграфа ориентирована на молодое поколение дворян, должных быть воспитанными в духе честного и беззаветного служения отечеству, уже – в конкретике текстовой реальности (устаами родителя) – оно непосредственно обращено к Петру Гриневу. Но если это так (а это именно так), то возникает сомнение-парадокс: *верно ли* было назвать роман «по капитанской дочке»? – ведь общий романский эпиграф обращен к герою, а не к героине (в XIX веке нельзя было бы ожидать, чтобы

² Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись!
В день уныния смиришь:
День веселья, верь, настанет <...>

писатель эксплицировал в эпиграфе вопрос о чести молодой девушки). И хотя в случае с Пушкиным можно (было бы) заподозрить такого рода «шалости» («Капитанская дочка», «береги честь смолоду...»), однако по прочтении романа очевидно, что мотив чести развит в романе далеко не в шуточной форме. Эпиграф идейно и содержательно обращен к поколению молодых людей, должных быть честными и добрыми гражданами отечества. Однако «гендерный» диссонанс между названием и эпиграфом (в легкой форме, но) обращает на себя внимание и вновь акцентирует не «нейтральность», но дихотомию названия, а следовательно, и всего повествования, биполярность интерпретационного плана, бифокальность оптического восприятия эпизодов, осложненность прочтения образов, мотивов, имен (на что обратил внимание читателей сам издатель).

В рамках небольшой статьи затруднена возможность изложить все особенности двухуровневого повествования Пушкина в «Капитанской дочке», но уже только игра с названием романа позволяет (на предварительном уровне) судить о том, что ментальная (смысловая) интенция автора в романе была (и остается) много более сложной и глубокой, чем прямое воспевание мощи народного восстания («бунта... бессмысленного и беспощадного»), чем прямолинейная поэтизация образа крестьянского предводителя Емельяна Пугачева. Неслучайное использование двусоставного (двупланового) названия должно было ориентировать читателя на иерархичность повествовательных пластов, на неоднородность смыслового контента, заставить реципиента задуматься о различных семантических слагаемых образа Пугачева (особенно в контексте недавно появившейся «Истории пугачевского бунта»), так же как и пристальнее взглянуться в образ рассказчика-нарратора Гринева. Для современников Пушкина («странное» и «безликое» для сегодняшнего восприятия) название «Капитанская дочка», взятое из популярного оперного представления, непроизвольно эксплицировало свою *оперность*, т. е. неоднозначность, заставляя вдумчивого читателя «разложить» романский текст на дифференцированные иерархические концептуальные пласты, открытые для многосмысловой аксиологии. В этом смысле и образ Пугачева, и образ Гринева, и образы Швабрина и Маши Мироновой, как и образ императрицы Екатерины, прочитываются с новыми интерпретационными акцентами, давая возможность (допущение) новых коррелятивных ракурсов и их иного, отличного от традиционного, истолкования.

Список использованной литературы

1. Оксман Ю.Г. Пушкин в работе над романом «Капитанская дочка» // Пушкин А. Капитанская дочка. Л.: Художественная лит-ра, 1984. С. 145–148.
2. Богданова О.В. «Наше описание вернее...» (А.С. Пушкин): Образы Петра и бедного Евгения в «Медном всаднике» // Богданова О. Современный взгляд на русскую литературу XIX — середины XX века. СПб.: Береста, 2017. С. 45–74.
3. Макагоненко Г.П. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. Л.: Художественная лит-ра, 1977. 112 с.

4. Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А. Полное собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979. Т. 6. Л., 1978. С. 258–370. URL: <<http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v06/d06-258.htm>> Здесь и далее текст цитируется по данному изданию.
5. Пушкин А. «Капитанская дочка». Серия «Литературные памятники». Л.: Наука, 1964. 288 с.
6. Гиллельсон М., Мушина И. Повесть А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Комментарий. Л.: Наука, 1977. 192 с.
7. Скатов Н.Н. Пушкин. Русский гений. М.: Художественная лит-ра, 1999. 592 с.
8. Авдеев М.В. Маша Миронова. Характеристика героини «Капитанской дочки» Пушкина // Новь. 1889. Т. XXIX. № 19. 1 авг. С. 164.
9. Грибушин И.И. О песнях в «Капитанской дочке» // Временник Пушкинской комиссии, 1975. Л.: Наука, 1979. 159 с. URL: <feb-web.ru>
10. Львов Н. Ямщики на подставе // Львов Н. Избранные сочинения. Кёльн; Веймар; Вена; СПб., 1994. С. 253–274.

Богданова О. В.

доктор філологічних наук, професор,
провідний науковий співробітник
olgabogdanovq03@mail.ru

**«КАПИТАНСЬКА ДОНЬКА» О. С. ПУШКІНА
(ПОЕТИКА НАЗВИ)**

У статті пропонується реінтерпретація назви роману О.С. Пушкіна «Капітанська донька», яка є відмінною від запропонованих раніше і традиційно існуючих у пушкінознавстві. У роботі показано, що смисл назви роману «Капітанська донька» в незначній мірі пов'язаний з образом героїні Маші Миронової, але заснований на ігровій поетиці Пушкіна, що привносить у текст роману двоплановість і двоскладність.

Авторка звертається до історичної праці Пушкіна про події народного бунту, до особливостей пушкінської концепції (негативної) цих подій та постаті Пугачова, та пропонує погляд на роман «Капітанська донька» як органічне продовження історичної праці, діалог з нею. Мотивуючи свій погляд, авторка статті концентрує увагу на підтексті у романі. Це дає їй можливість зіставити роман та історичну працю та виявити риси поетичної багатозначності роману та однолінійності, одноплановості вираження концепції у «Історії Пугачовського бунту». Виходячи з того, що роль образу Маші Миронової не є ключовою ні в сюжеті, ні в композиції роману, а також, що назва була обрана вже на заключному етапі роботи з його текстом, напередодні відправки роману до видавництва, авторка вважає важливим аналіз ролі пісенного, оперного планів при коментуванні назви.

Ключові слова: О.С. Пушкін, роман «Капітанська донька», поетика назви, інтерпретаційний план.

Bogdanova O. V.

doctor of Philology, Professor,
leading researcher
olgabogdanovq03@mail.ru

“CAPTAIN’S DAUGHTER” BY ALEXANDER PUSHKIN (THE POETICS OF TITLES)

The article proposes a reinterpretation of the name of the novel by Pushkin “The captain’s daughter”, different from the traditionally existing in the domestic science. It is shown that the meaning of the title of the novel “The captain’s daughter” in the smallest degree connected with the heroine Masha Mironova, but based on the game of the poetics of Pushkin, introducing in the novel biplanning and conditioned.

The author of the article focuses on the intertextual dialogue between the historical documentary work on the history of the rebellion, which was headed by Pugachov, and the novel “Тру Capitana’s Daughter”. The novel is considered as an organic continuation of historical work. However, not only Pugachev’s assessment in historical work and novel are different, but the ways in which the author’s concept is expressed in these works by A.S. Pushkin are different. In historical documentary work, uniqueness prevails, and in the novel - poetic diversity, ambiguity. Taking into account the fact that the title of the novel appeared at the final stage of work with its text, on the eve of sending it to the publishing house, and also that the image of Masha Mironova does not play a key role neither in the plot, nor in the composition of the novel, the author of the article tries to motivate the choice of this particular title and focuses on the role of song, opera in Pushkin’s novel “The Captain’s Daughter”.

Key words: Pushkin, the novel “The captain’s daughter”, the poetics of the name, the interpretative plan.

References

1. Oksman Ju.G. (1984), Pushkin v rabote nad romanom «Kapitanskaja dochka» [Pushkin’s work on the novel “The captain’s daughter”] [in:] Pushkin A. Kapitanskaja dochka [“The captain’s daughter”], Leningrad: Hudozhestvennaja literatura, pp. 145–148 [in Russian].
2. Bogdanova O.V. (2017), «Nashe opisanie vernee...» (A.S. Pushkin): Obrazy Petra i bednogo Evgenija v «Mednom vsadnike» [“Our description of the rather...” (Alexander Pushkin): the Images of Peter and poor Eugene in the bronze horseman] [in:] Bogdanova O.V. Sovremennij vzgljad na russkuju literature XIX — serediny XX veka [The Modern view of Russian literature of XIX — middle of XX century], Saint-Petersburg, Beresta, pp. 45–74 [in Russian].
3. Makagonenko G.P. (1977), «Kapitanskaja dochka» A.S. Pushkina [“The captain’s daughter” by A.S. Pushkin, Leningrad, Hudozhestvennaja literatura, 112 p. [in Russian]
4. Pushkin A.S. (1978), Sobranie sochinenij: v 10 t. [Collected works, vol. 1–10], Leningrad: Nauka, vol. 6, pp. 258–370 [in Russian]. URL: <<http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v06/d06-258.htm>>
5. Pushkin A. (1964), «Kapitanskaja dochka». Serija «Literaturnye pamjatniki» [“The captain’s daughter”. A series of “Literary monuments”], Leningrad, Nauka, 288 p. [in Russian].
6. Gillel’son M., Mushina I. (1977), Povest’ A.S. Pushkina «Kapitanskaja dochka». Kommentarij

- [Pushkin's story "The captain's daughter". Comment], Leningrad, Nauka, 192 p. [in Russian]
7. Skatov N.N. (1999), Pushkin. Russkij genij [Pushkin. Russian genius], Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 592 p. [in Russian]
 8. Avdeev M.V. (1889), Masha Mironova. Harakteristika geroini «Kapitanskoj dochki» Pushkina [Masha Mironova. Characteristics of the heroine of "The captain's daughter" by Pushkin] [in:] Nov', vol. XXIX, № 19, 1 August, p. 164 [in Russian]
 9. Gribushin I.I. (1975), O pesnjah v «Kapitanskoj dochke» [About songs in "The captain's daughter"] [in:] Vremennik Pushkinskoj komissii, Leningrad, Nauka, 159 p. URL: <feb-web.ru> [in Russian]
 10. Il'vov N. (1994), Jamshhiki na podstave [The drivers on the setup] [in:] L'vov N. Izbrannye sochinenija. Kjol'n; Vejmar; Vena; Saint-Petersburg, pp. 253–274 [in Russian].

Статтю подано до редколегії 17 лютого 2019 р.

УДК 82.091

Васильев Е. М.

доктор филологических наук, доцент
Ровенский государственный гуманитарный университет
кафедра теории и истории мировой литературы
ул. Пластова, 31, г. Ровно
eugeneradox1971@gmail.com

**ОДЕССКАЯ ФУТБОЛЬНАЯ МИФОЛОГИЯ
В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: КОСМОГОНИЧЕСКИЙ
И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ МИФЫ**

Статья посвящена важнейшей для одесского текста футбольной мифологии, ее специфике и функционированию в литературе XX века. Особое внимание уделено двум мифам – космогоническому, связанному с рождением, «зарей футбола» (Юрий Олеша) в Одессе и его отображению в литературе (В. Катаев, Ю. Олеша, И. Ильф и Е. Петров, Л. Утесов), и эсхатологическому, артикулирующемуся в мотиве разрушения одесской футбольной утопии и гибели одесского футбола во время трагических событий начала XX века («Зеленый фургон» А. Козачинского).

Ключевые слова: футбол, Одесса, футбольный миф, Одесский текст, космогонический миф, эсхатологический миф.

В последние годы ученые разных стран (Ростислав Александров, Владимир Варна, Белла Верникова, Олег Губарь, Елена Каракина, Олег Кудрин, Ярослав Лавский, Наталья Лищенко, Татьяна Мейзерская, Анна Мисюк, Марк Найдорф, Ярослав Полищук, Татьяна Свербилова, Людмила Скорина, Борис Херсонский, Ян Паул Хинрик, Алена Яворская и мн. др.) неоднократно писали о разнообразных одесских мифах, их генезисе, функционировании и поэтикальных особенностях. Нам хотелось бы обратить внимание на один из важнейших, на наш взгляд, мифов, функционирующий в литературе на протяжении последнего столетия, однако, не ставший до сегодняшнего дня предметом отдельного исследования. Это одесский футбольный миф, точнее даже **одесская футбольная мифология**, составляющие которой мы обнаружим у многих выдающихся творцов одесского текста.

Если попытаться соотнести одесские футбольные тексты Олеша и Катаева, Ильфа и Петрова, Козачинского и Утесова, Багрицкого и Бондарина, Жванецкого и Карцева с традиционной мифологией, можно обнаружить, что в одесской мифологии футбола присутствуют и своеобразный космогонический миф (миф о рождении футбола в Одессе), и мифы о героях (как выдающихся футболистах, так и не менее великих болельщиках, а также одесских зрителях в

целом), и миф о соперничестве (в том числе и внутреннем одесском), и миф о сакральном локусе (в данном случае одесском стадионе), и идиллический мультикультурный миф (связанный с известным одесским мультикультурализмом), и эсхатологический миф (артикулирующийся в мотиве заката, гибели одесского футбола во время трагических событий начала XX века). В данной статье мы рассмотрим проявления космогонического и эсхатологического мифов в одесских литературных текстах, в следующей – функционирование иных упомянутых мифов одесской литературной мифологии.

Важнейшей и популярнейшей частью одесской футбольной мифологии является *космогонический миф*. В данном случае это рождение игры – поначалу чужой и непонятной современникам. Юрий Олеша назовет это «зарей футбола». Литературные подтверждения возникновения и первых лет становления футбола мы найдем в текстах того же Олеша, а также Валентина Катаева, Александра Козачинского, Леонида Утесова и других живых свидетелей и участников. *«Начало XX века было и началом русского футбола. В пятом-шестом годах в Одессе уже играют довольно приличные футбольные команды. Одна из них состояла из англичан, служащих в разного рода английских фирмах. Другие команды: ОКФ – Одесский кружок футболистов и Шереметьевский кружок – из местных жителей»*, – пишет в своей книге мемуаров Леонид Утесов [10, 49].

В мифе о рождении неоднократно заявляется о пальме первенства Одессы. Футбол возник здесь раньше, чем во всей империи (в том числе в Санкт-Петербурге и Москве). И причина этому – исключительность Одессы как портового города с его международными контактами. *«В 1877 году в город переехала Керченская индоевропейская контора телеграфа, в которой работало много британцев. В 1878 году они образовали Одесский британский атлетический клуб (ОБАК), где среди прочих спортивных состязаний культивировалась и игра в футбол. Играли они на поле, которое располагалось в районе Малофонтанской дороги, недалеко от берега моря. ОБАК долгое время состоял исключительно из одних англичан и помимо матчей между собой проводил ежегодные встречи с футболистами румынского города Галац... Одессу можно считать и пионером футбола во всей Российской Империи. В ее столицу Санкт-Петербург игра в мяч ногами пришла на год позже – в 1879-м... В 90-е годы XIX века футбол появился и в Москве»* [11].

О первых шагах одесского футбола говорит и Валентин Катаев в автобиографической книге «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона». Описывая события из своего детства на рубеже веков, он отмечает: *«футбол появился лет двадцать или тридцать назад в Англии и только сейчас начинал входить у нас в моду. знал о нем лишь то, что бьют ногами по большому кожаному мячу и существуют особые футбольные команды, как, например, в нашем городе команда ОБАК, то есть Одесского Британского атлетического клуба, составленная из англичан, проживающих в нашем городе. До меня доходили слухи,*

что там есть какие-то знаменитые игроки Джекобс и Бейт. В особенности прославился Бейт изобретенным им ударом пяткой по мячу через голову, так что этот удар получил название «бейт».

«Он дал знаменитого бейта!»

Некоторые мои товарищи даже побывали на футбольном поле англичан, где-то за Малым Фонтаном, и собственными глазами видели, как быстро бегают Джекобс и как громадный, тяжелый Бейт «дает мяча сзади через голову».

Микроб футбола уже носился в воздухе, и я почувствовал страстное желание сделаться футболистом и давать через голову «бейта» [7, 215 – 216].

То, что футбол изначально воспринимался как исконно британский вид спорта, В. Катаев свидетельствует и в другом автобиографическом тексте («Почти дневник»): *«Матросы громко ржали, непринужденно переговаривались между собою в строю и кидали лошадиными голенастыми ногами футбольный мяч, эту национальную принадлежность каждой английской военной части» [6, 275].* Фактически близнечный текст мы обнаружим в раннем катаевском рассказе «В осажденном городе» (1920), в первой же фразе которого упомянуты *«веселые патрули английской морской пехоты, кидавшие футбольный мяч голенастыми лошадиными ногами на цветочных углах и вылощенных площадях» [5, 127].* Конгениальный образ встречается и в рассказе Катаева «Раб» (1927): *«По улице маршировали патрули британской морской пехоты. Матросы... на ходу кидали лошадиными голенастыми ногами футбольный мяч» [5, 311].*

Зачастую создатели одесского мифа о рождении футбола – не только летописцы, но и непосредственные участники событий. *«Десяти лет я уже гонял футбольный мяч и был центрофорвардом файговской команды. – вспоминает Леонид Утесов. – Нашими противниками были команды реального училища и гимназии. Мы все имели свою спортивную форму» [10, 49].*

Катаев в «Разбитой жизни» также приводит воспоминание о своем детском футбольном опыте: Правда, в отличие от Утесова, со спортивной формой у него произошел конфуз, но главное, что приглашенный на тренировку и назначенный хавбеком маленький Валентин не имел ни малейшего понятия о самой игре. Вследствие этого его первый футбольный опыт был совершенно неудачным: *«Я хотел расспросить его, в чем заключается игра, что такое хавбек и куда надо бить мяч, но он уже отбежал от меня вихляющей рысью, со старой фуражкой на затылке, со свистком в слюнявом рту: оказывается, как я впоследствии узнал, он был рефери, то есть, как теперь говорят, судья, и часто свистел в свой металлический разнотонный свисток, то и дело останавливая игру и делая футболистам непонятные мне замечания.*

Иногда возле меня катился мяч, и тогда все вокруг кричали хором:

— Бей! Чего ж ты не бьешь! Мазила!

Но так как я решительно не понимал, куда надо бить, и чувствовал себя как бы связанным в своем несуразном костюме, то все мое двухчасовое пребывание на пустыре в клубах жаркой пыли превратилось в подлинную пытку.

Несколько раз, впрочем, мне удалось ударить по твердому, как камень, мячу, но мяч под обихий смех отлетал куда-то в сторону, и носок моего ботинка лопнул по шву. Раза два на меня налетали футболисты и сбивали с ног, так что я весь вывалился в пыли и мои черные штаны казались от пыли бархатными, а полосатая тельняшка еще потела под мышками и даже на спине.

...На другой день, получив от папы решительный отказ купить мне футбольный костюм, с настоящими футбольными бутсами и настоящими футбольными чулками, поверх которых иногда привязывались еще специальные щитки — шингарды, — что все вместе стоило беших денег — рублей восемь! — я поймал на большой перемене семиклассника и попросил его вычеркнуть меня из списка футбольной команды и вернуть мой полтинник.

Из списка семиклассник меня тут же вычеркнул, поплювив анилиновый карандаш, оставивший на его губах лиловые пятна, а полтинник, косо глядя мимо меня куда-то вдаль воспаленными узкими глазами, обещал вернуть на днях.

Сказав это, он удалился своей развинченной походкой, без пояса, который он опять где-то вчера забыл. Нечего и говорить, что своего полтинника я так никогда и не получил, а от первой моей игры в футбол на всю жизнь сохранилось впечатление густых, многослойных клубов сентябрьской пыли, сквозь которые горело над крышами Французского бульвара жаркое, лучистое, нестерпимо оранжевое солнце.

Мы тогда еще не знали, что в футбол надо играть на зеленом лугу; даже английские футболисты из клуба ОБАК играли где-то в районе Малого Фонтана на пыльной площадке, лишенной растительности. В нашем городе вообще плохо росла трава и уже в конце весны выгорала.

Больше всего в этой игре мне понравилось, как надувают толстый кожаный мяч. Его надували велосипедной помпой, и упругие звуки надувания волновали меня. А потом надутый мяч, который крепко пах хорошей английской кожей, зашнуровывали тонким ремешком, как ботинок, и он особенно звенел от удара ногой.

А в общем, футболиста из меня не вышло» [7, 218 – 219].

Куда более успешным участие в рождении игры представлено у Юрия Олеши в «Книге прощания»: «... я видел первые футбольные матчи.

Это было в Одессе, когда я был гимназист класса примерно четвертого — нет, точнее — шестого, седьмого.

Матчи происходили на импровизированных полях. Просто широкое плоское поле, ограниченное с длинных сторон скамьями, на которых сидели зрители, а с широких — воротами противников, называвшихся тогда голами. <...> Футбол только начинался. Считалось, что это детская забава. Взрослые не посещали футбольных матчей. Только изредка можно было увидеть какого-нибудь господина с зонтиком, и без того уже известного всему городу оригинала. Трибун не было. Какие там трибуны! Само поле не было оборудованным — могло оказаться горбатым, поросшим среди травы полевыми цветами... По бокам

стояли скамьи без спинок, просто обыкновенные деревянные плоские скамьи. Большинство зрителей стояло или, особенно по ту сторону ворот, сидело. И что за зрители! Повторяю, мальчики, подростки. Тем не менее команды выступали в цветах своих клубов, тем не менее разыгрывался календарь игр, тем не менее выпускались иногда даже афиши.

Могу сказать, что видел зарю футбола. Мы, гимназисты, шли по Французскому бульвару и сворачивали в переулок, где виднелась вдали воздвигнутая с целью рекламы гигантская бутылка шампанского <...>

Мои взрослые не понимали, что это, собственно, такое, этот футбол, на который я уходил каждую субботу и каждое воскресенье.

Играют в мяч... Ногами? Как это — ногами?

Игра эта представлялась зрителям неэстетической — почти хулиганством: мало ли чего придет в голову плохим ученикам, уличным мальчишкам! <...>

Во время Олимпийских игр Одесского учебного округа состоялся, между другими состязаниями, также и финальный матч на первенство футбольных гимназических команд, в котором принял участие и я как один из одиннадцати вышедших в финал одесской Ришельевской гимназии.

Я играл крайнего правого. Я загал гол — один из шести, вбитых нами Одесской 4-й гимназии, также вышедшей в финал. После матча меня качали выбежавшие на поле гимназисты разных гимназий. Как видно, моя игра понравилась зрителям. Я был в белом — белые трусы, белая майка. Также и бутсы были белые при черных, с зеленым бубликом вокруг икры, чулках» [9].

Любопытно, что в футбольном тексте Михаила Жванецкого «Болеем, болеем» – монологе бывшего футболиста, который блистательно исполнял Роман Карцев, начиная его изрядной долей собственного текста, как будто содержится ироническая отсылка к этой белизне, описанной Олешей. Вспоминая о своей игре в юности, герой с гордостью говорит: «Я был самый грязный».

Отголоски идиллической одесской зари футбола обнаруживаем и в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок». Изображая Черноморск 1930 г., авторы несомненно прибегают к ностальгическим воспоминаниям футбольной одесской юности: «По вечерам со спортивных полей возвращались потные счастливые футболисты. За ними, подымая пыль, бежали мальчики. Они показывали пальцами на знаменитого голкипера, а иногда даже подымали его на плечи и с уважением несли» [3, 273].

С футболом не только как просто с игрой, но и как символом мира, дружбы и свободы связан один из самых примечательных одесских текстов в литературе XX века – повесть Александра Козачинского «Зеленый фургон». В ней романтические антиподы – бывший гимназист, а ныне (действие происходит летом 1920 г.) начальник местечковой североининовской милиции Володя Патрикеев и вор-конокрад Красавчик – были знакомы по выступлениям за разные одесские команды. Володя был левым инсайтом гимназической команды «Азовское

море», Красавчик – голкипером «Чорного моря» (напомним, что прототипом Красавчика был сам Козачинский, а прототипом Володи Патрикеева –будущий писатель и соавтор Ильи Ильфа Евгений Петров). Писатель объясняет происхождение названий двух команд, воспроизводя эпоху той же «зари футбола» в Одессе, что и его литературные современники. Также Козачинский подчеркивает неравный статус команд, говоря современным языком, принадлежность к разным футбольным лигам: *«Черным морем» с незапамятных времен владела команда футболистов, именовавших себя черноморцами. Как футбольное поле "Черное море" было необыкновенно комфортабельным: окруженное пологими склонами, оно само возвращало игрокам мяч, вылетевший за его пределы.*

В команде черноморцев играли портовые парни, молодые рыбаки с Ланжерона и жители старой таможни. Они выходили на поле в полосатых матросских тельниках и длинных, достигавших колен, старомодных трусиках, которые, впрочем, назывались тогда в Одессе не трусиками, а штанчиками. В своем натиске черноморцы не знали преград. Свирепая слава, добытая ими на заре футбола, в боях с командами английских пароходов, устрашала футболистов других одесских команд. Никто из цивилизованных футболистов Одессы не решался ставить на карту спортивное счастье, здоровье, а может быть, и жизнь, защищая свои ворота против черноморцев. Поэтому с той поры, как в одесский порт перестали заходить английские пароходы, черноморцы играли главным образом друг с другом.

Володя был из "Азовского моря". Рядом с "Черным морем" была яма поменьше, которую одесские мальчики называли "Азовским морем". Здесь тренировалась команда гимназистов. Как это ни странно, черноморцы иногда приглашали на товарищеский матч команду из соседнего "морья" и гимназисты принимали вызов. Это была игра львов с котятами. Если гимназистам не откусывали в игре ни ног, ни голов, то они были обязаны этим той деликатности, которая присуща сильному в обращении со слабым и беспомощным» [8].

В «Зеленом фургоне» содержится ряд примет футбола начала XX века, например, следующее описание: *«Обычно ворота обозначались кучками одежды, сброшенной с себя футболистами перед игрой, и верхняя граница ворот являлась воображаемой; естественно, что, чем выше мог достать своей пятерней голкипер, тем спокойнее чувствовала себя команда». Весьма важно, что в повести сама игра прочно ассоциируется с мирной довоенной жизнью: «Но уже давно не летал футбольный мяч над "Черным морем" и примыкающим к нему "Азовским". Обезлюдено славное племя черноморцев, и некому было вспоминать о боях с командами английских пароходов. Раньше, когда старшие черноморцы уходили учиться в мореходку или поступали в торговый флот, их места в команде занимали молодые черноморцы, их младшие братья, ребята с Ланжерона, из старой таможни и портовых улиц, такие же загорелые и веснушчатые, такие же свирепые в нападении, защите и полузащите. Поколение футболистов становилось моряками, но за ними уже шло новое поколение*

футболістов, тожте будучих моряков» [8].

Военная же пора не просто не способствует футболу, но и совершенно губительна для него. «Война разбросала черноморцев, уничтожила футбол, мореходку и торговый флот. Опустело "Черное море". Засохшая грязь на дне его потрескалась и покрылась чешуйками, как кожа на руке старика» [8]. Да и судьбы многих футболистов во времена войны складываются трагически – они гибнут (а иные наверняка погибли в будущих битвах) от рук противоборствующих сил: «От своего спутника Володя узнал о судьбе других черноморцев. Правый бек Зенчик, оказывается, стал петлюровцем, и его порубили белые. Правый хав Кирюша пошел к белым и его, наоборот, порубили петлюровцы. Капитан Ваня Поддувало сошелся с лезгинами из контрразведки генерала Гришина-Алмазова, шлялся по городу в черкеске и был убит темной ночью на Ланжероне неизвестно кем. Зато вся пятерка нападения – пять молодых рыбаков дождалась красных и пошла на Врангеля» [8].

Примечательно и то, что лишь военное время дифференцировало игроков футбольных команд по социальному происхождению и политическим пристрастиям. «Раньше черноморцы делились только на беков, хавбеков и форвардов; казалось, что других различий между ними нет. Теперь, когда команда разделилась по-новому, когда одни стали белыми, другие красными, третьи жовтоблакитными, открылось то, что никогда раньше не было заметно на футбольном поле: что капитан Ваня Поддувало – сын богатого портового трактирщика, а форварды – бедные рыбацкие дети. И это определило их места на полях сражений» [8]. Таким образом, война в одесской футбольной мифологии разрушает футбольную утопию, некий идиллический хронотоп, существующий в одесском тексте в целом, и выполняет функцию **эсхатологического мифа**.

Однако, даже в грозное военное лихолетье уже даже не сам футбол, сколько воспоминани¹, беседы² и дискуссии³ о нем способны породить

¹ «Однажды Володя дал очень красивый шут по воротам, в которых стоял черноморец: он взял мяч с воздуха на подъем и ударил шагов с двадцати; мяч пошел между двух беков, но, к сожалению, прямо в руки голкиперу. Кроме этого памятного шута, их ничто не связывало. Однако почтение, которое питали гимназисты к черноморцам, было таким глубоким и неизменным, что Володя, невзирая на свое солидное положение, увидев голкипера, ощутил подобострастную радость котенка, повстречавшего доброго льва» [8].

² «Беседа о футболе, однако, была очень приятной. То, что говорил один, редко совпадало с тем, что сообщал другой, ибо, как все люди, они лучше помнили собственный вымысел, чем действительные события. Но они выслушивали друг друга со снисходительной уступчивостью, ибо каждый из них интересовался не столько тем, что говорил другой, сколько тем, что собирался сказать сам. Каждый с нетерпением ожидал окончания речи собеседника, чтобы приступить к изложению собственного мнения; разговор напоминал игру в футбол, где один старается вырвать мяч у другого, чтобы ударить самому. На Дерибасовской улице темой их разговора был шут Яшки Бейта, на Преображенской – бег Вальки Прокофьева, на Софиевской – вопрос об искусственном офсайте, доступный пониманию только самых тонких знатоков. На Нарышкинском спуске они коснулись вопросов футбольной казуистики (как должен поступить рефери, если игрок возьмет мяч в зубы и внесет его в ворота?)» [8].

подлинный диалог, сблизить вчерашних, пускай и неравных соперников: «Глаза их заблестели, когда они заговорили о футболе, ибо нет на свете таких болтунов, сплетников и фантазеров, как любители футбола. Они рылись в воспоминаниях, смаковали удары, осуждали и превозносили» [8].

По мнению Ролана Барта, античная трагедия в современном мире может быть соотнесена не столько с театром, сколько с футбольными зрелищами: «На важном футбольном матче зрители, конечно, не плачут, но свободно и без ложного стыда отдаются коллективному переживанию, соучаствуют в состязании своими собственными телами. Если буржуазная театральная публика, вялая и сдержанная, смотрит спектакль только глазами, причем зачастую критическими или сонными, то спортивные болельщики жестами и мимикой выражают физическую вовлеченность в происходящее. Ликование, недовольство, ожидание, удивление — все эти важнейшие телесные реакции порождаются повествованием, которое куда ближе великой моральной проблематике (эмпирическое проявление доблести), чем крючкотворство буржуазного театра по вопросам внутреннего права, касающимся супружеской неверности» [1, 17–18]. И хотя футбол (как и в целом современный спорт), лишь показывает, по Барту, сколь огромное расстояние отделяет его от великих античных трагедий, так как он вызывает к жизни «одну только мораль силы, тогда как театр Эхила («Орестея») и Софокла («Антигона»), который заставлял оплакивать человека, увязшего в сетях тиранической варварской религии или бесчеловечного государственного закона, пробуждал в зрителях подлинно *политическое* чувство» [1, 18], сам футбольный миф в литературе XX–XXI веков способен отобразить трагические, драматические, комические и прочие перипетии участников великой игры сообразно с отражающимся в ней непростым и зачастую не футбольным временем. По крайней мере, в своем одесском варианте.

Список использованной литературы

1. Барт Р. *Работы о театре*, М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.
2. Жванецкий М. *Болеем, болеем* <http://odesskiy.com/zhvanetskiy-tom-2/boleem-boleem.html>
3. Жванецкий М. *Обиженные Родиной* http://www.jvanetsky.ru/data/text/t0/objjennye_rodinoy/
4. Ильф И., Петров Е. *Собрание сочинений в пяти томах. Т. 2*. М.: Художественная литература, 1961.
5. Катаев В. *Собрание сочинений в 10 т. Т. 1*, М.: Художественная литература, 1983.
6. Катаев В. *Собрание сочинений в 10 т. Т. 10*, М.: Художественная литература, 1986.
7. Катаев В. *Собрание сочинений в 10 т. Т. 8*, М.: Художественная литература, 1985.
8. Козачинский А. *Зеленый фургон* http://az.lib.ru/k/kozachinskij_a_w/text_0010.shtml

³ «На Московской улице они заговорили о том, как мотается знаменитый форвард Богемский, и здесь в их взглядах неожиданно обнаружили столь крупные расхождения, что, при всей снисходительности друг к другу, они вступили в серьезный спор. Желание доказать свою правоту настолько овладело ими, что они решили наглядно продемонстрировать прием, послуживший причиной спора, и для этого, отыскав подходящий камешек, остановились на перекрестке, отошли на край тротуара, положили камешек на землю, и попрыгали вокруг него, воспроизводя приемы Богемского так, как их понимал каждый» [8].

9. Олеша Ю. *Книга прощання*, М.: Вагриус, 1999 <https://www.e-reading.club/book.php?book=1031608>
10. Утесов Л. *Спасибо, сердце!* Воспоминания, встречи, раздумья, М.: ВТО, 1976.
11. *Футбол в юго-западной части Российской Империи* <http://www.kopanyi-myach.info/index.aspx?page=history01>

Васильєв Є. М.

доктор філологічних наук, доцент
Рівненський державний гуманітарний університет
кафедра теорії та історії світової літератури
вул. Пластова, 31, м. Рівне
eugeneparadox1971@gmail.com

**ОДЕСЬКА ФУТБОЛЬНА МІФОЛОГІЯ В ЛІТЕРАТУРІ
XX СТОРІЧЧЯ: КОСМОГОНІЧНИЙ ТА ЕСХАТОЛОГІЧНИЙ
МІФИ**

Статтю присвячено важливій для одеського тексту футбольній міфології, її специфіці та функціонуванню в літературі XX століття. Особливу увагу приділено двом міфам – космогонічному, пов'язаному з народженням, «зорею футболу» (Юрій Олеша) в Одесі та його відображенню в літературі (В. Катаєв, Ю. Олеша, І. Ільф і Є. Петров, Л. Утьосов), і есхатологічному, що артикулюється в мотиві руйнування одеської футбольної утопії та загибелі одеського футболу під час трагічних подій початку XX сторіччя («Зелений фургон» О. Козачинського).

Ключові слова: футбол, Одеса, футбольний міф, Одеський текст, космогонічний міф, есхатологічний міф.

Vasyliiev Ye. M.

Rivne State University of Humanities
Department of Theory and History of World Literature
eugeneparadox1971@gmail.com

**ODESSA FOOTBALL MYTHOLOGY IN THE LITERATURE OF
THE XX CENTURY: COSMOGONIC AND ESCHATOLOGICAL
MYTHS**

The article is devoted to the functioning of the Odessa football myth in the literature of the last century. Numerous texts by such Odessa authors as Olesha, Kataev, Utesov, Ilf and Petrov, Kozachinsky, Zhvanetsky, Kartsev and others serve as the material. Part of the Odessa football myth is the birth myth. In this case, this is the birth of the

game - initially alien and incomprehensible to contemporaries. In the myth of the birth of football, it is repeatedly stated about the primacy of Odessa. Football arose here earlier than in the whole empire (including St. Petersburg and Moscow). And the reason for this is the exclusivity of Odessa as a port city with its international contacts. Yuri Olesha calls it "the dawn of football". The creators of the Odessa myth of the birth of football are not only chroniclers, but also direct participants in the events.

Military time is not only not conducive to football, but also completely disastrous for it. The war in Odessa football mythology destroys football utopia, a kind of idyllic chronotope that exists in the Odessa text as a whole, and serves as an apocalyptic myth. The football myth is infused with the motive of freedom, which stands not only above sporting rivalry and social and political views, but even beyond time and space.

Key words: *football, Odessa, football myth, the Odessa text, cosmogonic myth, eschatological myth.*

References

1. Bart R. (2014) Raboty o teatre [Works on Theatre], M.: Ad Marginem Press [in Russian]
2. Zhvanetskiy M. Boleem, boleem [We are fans], Available at: <http://odesskiy.com/zhvanetskiy-tom-2/boleem-boleem.html> [in Russian]
3. Zhvanetskiy M. Obizhennyie Rodinoy [Offended by the motherland], Available at: http://www.jvanetskiy.ru/data/text/t0/objjennye_rodinoy/ [in Russian]
4. Ilf I., Petrov E. (1961) Sobranie sochineniy v 5 tomah [Collected works in 5 vol.]. T. 2. M.: Hudozhestvennaya literatura, [in Russian].
5. Kataev V. (1983), Sobranie sochineniy v 10 t. [Collected works in 10 vol.] T. 1, M.: Hudozhestvennaya literatura, [in Russian].
6. Kataev V. (1986), Sobranie sochineniy v 10 t. [Collected works in 10 vol.] T. 10, M.: Hudozhestvennaya literatura, [in Russian].
7. Kataev V. (1985), Sobranie sochineniy v 10 t. [Collected works in 10 vol.] T.8, M.: Hudozhestvennaya literatura, [in Russian].
8. Kozachinskiy A. Zeleniy furgon [The Green Van]. Available at: http://az.lib.ru/k/kozachinskij_a_w/text_0010.shtml [in Russian]
9. Olesha Yu. Kniga proschaniya [Book of Farewell], Available at: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1031608> [in Russian]
10. Utesov L. (1976), Spasibo, serdtse! [Thank you, my Heart!], M.: VTO, 1976 [in Russian].
11. Futbol v yugo-zapadnoy chasti Rossiyskoy Imperii [Football in the southwestern part of the Russian Empire]. Available at: <http://www.kopanyi-myach.info/index.aspx?page=history01> [in Russian]

Статтю подано до редколегії 17 травня 2019 р.

УДК 821.161.2. – 3. 75

Добробабіна О. Ю.

кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра світової літератури
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар 24/26, Одеса, Україна
dobroolur@yandex.ru

**ОСОБЛИВОСТІ «СЮЖЕТНОЇ СТРУКТУРИ» ПОВІСТІ
Л. М. ТОЛСТОГО «ОТЕЦЬ СЕРГІЙ»**

У статті досліджується взаємозв'язок між фабульною дією та сюжетними мотивами у творі Л. Толстого. Окрім того, досліджується «композиція сюжету» повісті «Отець Сергій». Автор докладно аналізує композиційні форми мовлення, монолог і діалог, специфіку організації мовленнєвих форм. Приділено увагу архітектоніці і пропорційному співвідношенню різних мовленнєвих форм. Композиція повісті Л. Толстого розглядається у безпосередньому зв'язку з духовною та світоглядною еволюцією героя. Аналіз композиційної структури дозволяє дійти висновків про особливості жанрової форми твору, в якому співіснують на різних рівнях тимчасове і вічне, конкретно-історичне й універсальне. Міркування щодо дидактичної складової толстовської повісті сприяє уточненню різних аспектів поетики пізньої творчості автора.

Ключові слова: архетип, біографія, сюжет, фабула, біблійні сюжетні мотиви.

У повісті «Отець Сергій» у формі об'єктивної біографічної розповіді постає не один кризовий епізод з біографії героя, а саме єдиний і внутрішньо завершений життєвий шлях. Історія князя Степана Касатського «кризова» цілком, її крайні точки – розлучення з нареченою, відставка й «прихід» у монастир, а потім – втеча з келії і зустріч із Пашенькою – події, що позначають початок і кінець пошуку згоди між індивідуальним життям і абсолютною, моральною істиною, Богом. Розповідь про сім'ю героя і події, що «сприяють» відставці, – лише передісторія. Функцію епілогу виконують два останні абзаци повісті, в яких повідомляється про знайдену ним формулу кінцевого духовного самовизначення – «Раб Божий».

Розгорнутий між зазначеними межами сюжет будується за принципом зворотньої симетрії: відсторонення від світу – спокуса; падіння і знов таки відчуження від світу. У той же час в цілому він має циклічну структуру, бо відхід від світу і перебування спочатку в монастирях, а потім «у затворі» змінюються поверненням у світ. Завдяки такій будові акцентуються дві сюжетні вершини: їх співвідношення має пояснити сенс сюжету [3, 15].

Справді, що означає та дивна логіка, за якою «красень» і ще не старий Ка-

сатський встояв перед Маковкіною, а за сім років став «переможеним» «надзвичайно білою, блідою, повною, надзвичайно покірною дівчиною, з переляканим дитячим обличчя і дужерозвиненими жіночими формами» [5, 232].

У співвідношенні двох центральних подій повісті почергово виступають протилежні грані тієї ж самої ситуації: антиномії житті, з його головними цінностями, природою і тілом, і прагненням людини будувати своє життя з погляду на кінцеву мету, досягнення якої означало б смерть. Обидві ситуації спокуси у Толстого подані цілком реалістично, але заглиблення у «духовний аспект» того, цю відбувається, дозволяє надати їм символічного смислу.

У першому випадку сам герой згадує святого Антонія і житті, де «диявол набуває вигляду жінки». Але й гостя поспішає **переконати**: «Але я не диявол...». Подальше розгортання епізоду зміцнює нетрадиційне розуміння події у зв'язку із мотивом «осягнення» чужої душі: «Сумніватися після цього погляду в тому, що це був диявол, а не проста, добра, мила, несмілива жінка, неможливо було» [5, 229]. Але цей мотив додає до зображення зустрічі також і іншого, нового сенсу.

Внутрішньому монологіві Маковкіної притаманні посилювані тони полеміки з якимось чужим поглядом. Чим вони сильніші, тим ближче внутрішнє мовлення до зовнішнього – від «думала вона» до «говорила вона»: «Так, таку людину можна покохати. Ці очі. І це просте, благородне і – як би він не бурмотів молитви – і пристрасне обличчя! – думала вона. – Нас, жінок, не обдуриш. Ще коли він наблизив обличчя до скла й побачив мене, і зрозумів, і впізнав. І очач блиснуло і відбилося. Він покохав, забажав мене. Так, забажав», – говорила вона, знявши, нарешті, черевик» [5, 229]. «Пристрасне обличчя» саме полемічно протиставлене молитвам; так само і «забажав» разом із протиставленням комусь «нас, жінок» – ніби демонструється «для інших». Всією цією, ніби єдиною, «правдою» «перебивається» («покохав, забажав» – «так, забажав») інший голос, який свідчив про можливу любов до «людини» і про бажання бути нею так «просто і благородно», по-людськи, коханою.

Душевний стан і поведінка отця Сергія перед появою Маковкіної визначається спробою зберегти хитку віру, ізолюючи її від зовнішніх впливів. Але внутрішні ресурси віри ще не вичерпані. Коли треба все ж дивитись на неї, його рятує не безпристрасне «наслідування зразка» («Так, я піду, але так, як робив той отець, який поклав одну руку на блудницю, а іншу – на жаровню»), а раптова рішучість перемогти власне тіло [4, 7].

«Відсічення пальця» для стороннього погляду – вчинок не менш традиційний, ніж той, на який отець Сергій спочатку робить спробу орієнтуватися. Проте лише у «другому випадку» присутня внутрішня готовність до перемоги над тілом і болем, тобто до смерті.

І лише ця готовність до смерті дає можливість на одну мить «щирого пориву»: «Він підняв на неї очі, що світилися тихим радісним світлом, і сказав...» [5, 230]. Але проходить ця мить, і отець Сергій уже не може сказати «милий

сестрі» – навіть у відповідь на «я зміню своє життя» – нічого, окрім «йди» і «Бог простить».

Друга «головна подія» повісті протилежна першій не лише сама по собі, але й за своєю «співвіднесеністю» із зовсім іншим етапом біографії героя. Цей період внутрішньої невідповідності з «наданими обставинами» життєвою роллю, уякій «знищилось його внутрішнє життя і замінилось зовнішнім. Ніби його вивертали зовні» [5, 230]; час такого відходу життя від проголошеної мети, що він «відчував у глибині душі, як диявол підмінив усю його діяльність для Бога діяльністю для людей» [5, 231]. Цим уже визначено не лише, сам факт падіння, але й форму події, яка пародіює роль прославленого «старця Сергія» як святого цілителя-чудотворця («Марія просить зцілити її «покладанням рук»).

Визначений і єдино можливий вихід – втеча від світу і від самого себе, про що він думає задовго до падіння, але не може зважитись. І у цьому випадку, як видно, в отця Сергія усе ті ж «два вороги» – «сумнів і плотська хтивість» (які, на думку оповідача, насправді, один і той самий ворог: диявол). Але тут вони цілком пов'язуються з природою і тілом.

Знищення внутрішнього життя (він відчував, як «вичерпувалось у ньому джерело води живої», згасало «боже світло істини») перебуває в очевидному зв'язку із відчуттям досягнутої мети самовдосконалення: «Він часто дивувався тому, як це сталося, що йому, Степанові Касатському, довелось бути таким надзвичайним приборчиком віри і майже чудотворцем, але в тому; що він був таким, не залишалось жодного сумніву...» [5, 233].

У розв'язці другого епізоду спокуси, так само, як і в першому, присутні мотив «близької смерті» – вбивства й самогубства, але функція їх, по суті, зворотня: знак майже повної перемоги тіла над духом, реальної загрози духовній загибелі [1, 10].

У Степана Касатського окремо зазначені «з самого його дитинства» прагнення, здатність «у всіх справах, що траплялись йому на шляху, досягати досконалості й успіху, який викликав похвали й здивування людей» [5, 233]. В ньому сенсі такі зміни, як відмова від «блискучої кар'єри» при дворі, або згодом – від кар'єри духовної, не стосуються головного: тієї основи, на якій ґрунтується доля героя. Суттєво змінити її може лише відмова від мети, яка пов'язана з думкою людей, отже, може бути досягнута. Це й відбувається у результаті «кризового сну» і побачення з Пашенькою, антиподом головного персонажа: «Так, немає Бога для того, хто жив, як я, для слави людської. Буду шукати його» [5, 234].

Антиномія життя і його мети (про яку розповідалося й у «Крейцеровій сонаті») – основна сюжетна ситуація повісті. Її нерозв'язаність і рівновага протилежностей, що її складають, виявляються у подвоєнні головної події і композиційному принципі зворотної симетрії – характерних ознак справжньої епіки і повісті як жанру. При цьому у символічному трактуванні біографій героїв (і отця Сергія, і Пашеньки) Толстой, як відомо, опирався на житійну традицію.

Зазначимо, що сюжетною основою повісті «Отець Сергій» є «Житіє отця нашого Іакова Постника». Л. Толстой у даному творі «переосмислив» поетику житійного жанру давньоруської літератури. При створенні «Отця Сергія» художник звертається до «повчання про істинну і уявну святість», а також до поширеного, «канонічного» мотиву, коли все особисте, в тому числі і сім'я, приноситься у «жертву». Ця ситуація була відома за давніми житіями святих (наприклад, «Житіє Олексія, людини Божої») [4, 37].

Житійний герой з ранніх років «прагне послужити Богові», зустрічаючи опір з боку рідних, все-таки долає перешкоди, стає подвижником християнської віри. Князь Касатський, перш ніж потрапити до монастиря, пережив драму, яка призвела його до розчарування «у всьому, що було, як йому здавалось, обов'язковою умовою щастя» [5, 238].

Початкова ситуація в життях переборюється героєм, бо він усвідомлює своє «вище покликання», у повісті Толстого герой потрапляє в іншу ситуацію, долаючи духовну кризу. Художник, у відповідності з християнським вченням, вважав, що від народження людина грішна, і все її життя, це важка боротьба з тілесними бажаннями, але, на відміну від церковних постулатів, був впевнений, що людина сама здатна перемогти гріхи й спокуси, вільна від впливу «благодаті».

Автор перемістив свого героя, порівняно з житійною ситуацією, у драматичніші умови й вимагав від нього значно більшої мужності. Герой житійний, зазнаючи випробувань, ніколи не сумнівається в істинності свого християнського подвигу, тому для нього принципово неможливий стан трагічного роздвоєння, він завжди залишається вірним, як характер, естетиці жанру. У Льва Толстого герой не співвідноситься з умовною фабулою житійної оповіді, він відчуває свою спорідненість із житійними подвижниками, але не має цілісності їх світовідчуття. Коли Касатський, на його думку, досяг вищої міри праведності, він, внутрішньо бентежачись, не відмовляється «повчати», «зцілювати» парафіян. Але саме тоді, коли він досяг «величі святості», з ним і відбулося «те страшне падіння, яке невідворотно переконало, що ніякий він не святий, а грішник, і навіть убивця» [5, 240].

Житійний герой, не витримавши спокуси, розуміє це як свою неповноцінність наступними подвигами самозречення добивається від Бога прощення [2, 14]. У письменника те, що підносить героя над людьми, призводить його до «злочину», змушує повернутися «у світ», щоб у діяльній любові до людей спокутувати свою вину. Саме тому затворникові Касаткіну протипоставлений образ «люблячої, самовідданої» Пашеньки [5, 240].

Як відомо, першим випробуванням Іакова була спокуса його блудницею, яка за «намовлянням самарян» прийшла до нього. Цей епізод дуже близький до спокуси отця Сергія Маковкіною. Під впливом «диявола» самаряни дали жінці 20 золотих монет і хотіли вигнати осоромленого Іакова зі своєї країни.

У повісті Л. Толстого ні в кого немає наміру осоромити героя. Все відбулося

випадково в один із вечорів на Масляну. Компанія «веселих» і багатих людей каталася на трійках: «Погода була чудова, дорога – як підлога. Проїхали верст десять за містом, зупинились і почали радитися: куди їхати –назад чи далі» [5, 242]. Ця побутова деталь – «куди їхати» – набуває у контексті повісті більш «загального», філософського змісту; потім згадали, що неподалік живе «красень-пустельник» Касатський, і тут же вирішили їхати до нього.

Маковкіна навіть посперечалася, що буде ночувати у нього. «Вона сиділа нерухомо і думала: все одне й те саме, і все бридко: червоні, глянсуваті обличчя із запахом вина й тютюну, ті ж розмови, ті ж думки, і крутиться все біля самої гидоти. І всі вони задоволені, і впевнені, що так треба, і можуть так жити до смерті. Я не можу. Мені нудно» [5, 242]. Питання «куди їхати?» для Маковкіної переростає у філософське питання «як жити?».

Наївно ясна форма вираження «зла» життійної ситуації у Л. Толстого втрачає свою визначеність, «зло» набуває складних форм, які подекуди не можна відрізнити від щирих помилок. Життя та ідеали стали іншими, складнішими, іншими стали й толстовські герої. Життійний герой не знає сумнівів, «за своїм характером» він твердий, непохитний, діє «як має бути».

Отець Сергій «задається» нерозв'язними питаннями, рефлексія розслаблює його волю: «Боже мій! Боже мій! Думав він. – За що не даєш Ти мені віри? Так, похіть, але ж з нею боролись святий Антоній та інші, але віра. Вона була в них, а у мене ось хвилини, години, дні, коли нема її» [5, 243]. Проте, герой у «першому випадку» знаходить у собі сили, щоб встояти і подолати спокусу.

Так само, як і в життях, Сергій зазнає другої спокуси. І так само, як Іаков Постник, герой Л. Толстого стає переможеним, головною спокусою стає «слава людська». У старця Іакова катастрофа сталася тому, «що він став багато думати про свою святість, богоугодне життя і вважати себе великим подвижником віри» [5, 244]. І причину цього він бачив у нових підступах «диявола». У Л. Толстого нова спокуса об'єктивована у суспільній думці, що склалася про отця Сергія. Поступово герой повертається до того усвідомлення винятковості, яке призвело його до «мстивого почуття» проти світського життя, потім – до «самоствердження» і «самозречення». Спокуса марнославства – це набагато небезпечніше за спокусу плоті.

Однак зазначимо, що «катастрофа», яку пережив отець Сергій в епізоді з купецькою дочкою Мар'єю, сталася напередодні

П'ятидесятниці – середина п'ятдесяти днів між святами – Великоднем та сходженням Святого Духу. Як відомо, Великдень належить до «найвищого свята» християнства, а день сходження Святого Духу належить до розряду «великих дванадесятих свят». Тому досить знаменно, що драма Сергія збігається із днями найурочистіших церковних богослужінь.

Для Касатського – це завершення шляху ченця й одночасно повернення до того моменту, коли такий же травневий день зруйнував всі його надії (розмова з Мері). Гріх Мері привів офіцера до монастиря; зустріч з Маковкіною під-

несла на духовну висоту і грішницю, і пустельника Сергія, і, нарешті, «дочка купецька» ввергла ченця у безодню гріха. Три «фатальні зустрічі» визначили життя героя.

Церква в цей день, після літургії, здійснює мале водоосвячення, просячи Господа «напоїти спрагли душі водами благочестя». У день, коли «Прославляється особливо вчення про таємничу воду» (під якою розуміють милости-ве учення Христове), отець Сергій, щоб позбавитися від відчаю, який охопив його, «біжить до ріки, до урвища» [5, 243].

Герою не вдається подолати «гріх відчаю», втекти від мирських спокус і зосередитись на своєму внутрішньому житті, але сюжет Л. Толстого загострює ситуацію: з одного боку – «гордия святості» Касатського, а з іншого надія на Бога; «суперечливість» Сергія мотивує і калейдоскопічність, мозаїку сюжетного часу. Оповідь, не замикаючись у світогляді автора, висвітлюється історичною пам'яттю життійного жанру. Тому герой «живе» на перехресті подвійних часових координат – минулого й сучасного. Це дозволяє Л. Толстому, не порушуючи соціально-побутової й історичної вірогідності, надати аналітичному жанру повісті рис «граничного» морально-психологічного і філософського узагальнення (навіть синтезу).

Агіографічний сюжет вибраний письменником у зв'язку з проблемою морального самовдосконалення людини, про що свідчить історія створення твору, його сюжетні мотиви. Йдеться про схильність з юних років до Бога, розчарування у мирському житті, «релігійну» недосконалість молодого ченця, усвідомлення «потрібного», пошук порятунку у «затворі», чудесах; канонічну антиномію духу і плоті, парадигму – «втеча від світу – повернення у світ», абстрагування понять «добро» і «зло» і, нарешті, «прозріння». В повісті «Отець Сергій» пошуки героєм себе як «цілісної особистості», згодом «прозріння» – підсумок тривалого процесу становлення людини й усвідомлення нею істини.

Сюжет побудовано так, що у повісті «Отець Сергій» показаний не лише шлях героя до прозріння, зображений сам момент прозріння, але й окреслений його подальший «життєвий шлях з погляду знайденого ідеалу», що утворює ремінісценції з агіографією, її канонами [2, 100].

Історія життя Степана Касатського зумовила монологічність, аналітичність, динамізм структури повісті. Тут виявилися важливими закони добра й зла, «проблематика» суспільного (соціального) життя, об'єктивні і суб'єктивні чинники. Епічне й драматичне начала злились воедино, утворюючи художню цілісність з психолого-філософським і символічним контекстом твору.

Список використаної літератури

1. Булгаков С. Н. Чоловекобог-чоловекозверь / С. Н. Булгаков // Вопросы философии и психологии. – Кн. 2. – М.: Книгоиздательство «Творчество», 1912. – С. 293–310.
2. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков / Д. С. Лихачев. – С.–Пб.: «Наука», 1999. – 205 с.
3. Набоков В. В. Лекции по русской литературе / В. В. Набоков. – М.: «Арт-групп», 1997. – 437 с.
4. Переверзева Н. А. Символическая образность повести «Отец Сергей» в контексте древнерусской и народнопоэтической традиций / Н. А. Переверзева // Толстовский сборник: Этика и эстетика. Вопросы поэтики. Творческие связи и традиции. – Тула: Изд-во Тульского университета, 2002. – С. 34–42.
5. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. / Л. Н. Толстой. – М.: «Художественная литература», 1963 – 1968. Т. 12. – 1968. – С. 229–248.
6. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: «Прогресс. Культура», 1995. – 624 с.

Добробабина О. Ю.

кандидат филологических наук, доцент,

кафедра мировой литературы

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

Французский бульвар 24/26, Одесса, Украина

dobroolur@yandex.ru

СТРУКТУРА СЮЖЕТА ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ОТЕЦ СЕРГИЙ»

В статье исследуется взаимосвязь между фабульным действием и сюжетными мотивами в произведении Л. Толстого. Кроме того, исследуется «композиция текста» повести «Отец Сергей». Автор подробно анализирует композиционные формы речи, монолог и диалог, специфику организации речевых форм. Уделяется внимание архитектонике и пропорциональному соотношению различных речевых форм. При этом композиция повести Л. Толстого рассматривается в непосредственной связи с духовной и мировоззренческой эволюцией героя. Анализ композиционной структуры позволяет сделать выводы об особенностях жанровой формы произведения, в котором сосуществуют на разных уровнях временное и вечное, конкретно-историческое и универсальное. Рассуждения о дидактической составляющей в толстовской повести способствуют уяснению различных аспектов поэтики позднего творчества автора.

Ключевые слова: архетип, биография, сюжет, фабула, библейские сюжетные мотивы.

Dobrobabina O. Yu.,
assist. prof., Dr.Sc. (Philology),
Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine
dobroolur@yandex.ru

THE PLOT STRUCTURE OF THE NOVEL BY L.N. TOLSTOY «CONFESSIONER SERGIY»

In this article the interrelation between a story action and a plotline motive in Tolstoy story is investigated. Furthermore, «the composition of the plot» of the story «Confessor Sergiy» is considered.

Hagiographic story writer chosen due to the problem of human moral self-improvement, as evidenced by the history of the work, its narrative motifs. It is a tendency from a young age to God, disappointment in worldly life, «religious» imperfection young monk awareness «necessary» in search of salvation «gate» miracles ; canonical antinomy of spirit and flesh paradigm—«escape from the world—a return to the world of» abstraction concepts of «good» and «evil» and finally «epiphany».

In the novel «Confessor Sergiy» hero quest itself as a «whole person», then «epiphany» – the result of a long process of becoming the person and her awareness of the truth. The plot is built so that the novel «Confessor Sergiy» shows not only the path to enlightenment hero, portrayed himself insight time, but further outlined his «way of life found in terms of the ideal of» forming reminiscences of hagiography, its canons.

The life story of Stephen Kasatskoho led monolohichnist, analyticity, dynamic structure of the story. There were important laws of good and evil, «problematic» social (social) life, objective and subjective factors. Epic and dramatic start came together to form the artistic integrity of the psychological, philosophical and symbolic context of the work.

Key words: archetype, biography, plotline, story, biblical plotline motives.

References

1. Bulgakov, S. N. (1912), «Man-god and man-beast», Voprosy filosofii i psihologii [Questions of philosophy and psychology], Kn. 2, Book publishing «Arts», Moskow, pp. 293–310. [in Russian].
2. Lihachev, D. S. (1999), Razvitiye russkoy literatury X–XVII vekov [Development of Russian Literature X–XVII centuries], Nauka, Saint-Petersburg. [in Russian].
3. Nabokov, V. V. (1997), Lektsii po russkoy literature [Lectures on Russian Literature], Art-grupp, Moskow. [in Russian].
4. Pereverzeva, N. A. (2002), «The symbolic imagery of the novel «Confessor Sergiy» in the context of Old Russian and national poetic traditions», Tolstovskiy sbornik, Etika i estetika. Voprosy poetiki. Tvorcheskie svyazi i traditsii. [Tolstoy's collection. Ethics and aesthetics. Poetics questions. Creative communications and traditions], Publishing house of Tula University, Tula, pp. 34–42. [in Russian].
5. Tolstoy, L. N. (1963–1968), Sobranie sochineniy 22 t. [Collected works], (vols. 1–22), Hudozhestvennaya literature, Moskow, vol. 12, pp. 229–248. [in Russian].
6. Toporov, V. N. (1995), Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanie v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe [Myth, Ritual, Symbol, Image: Research in the field of mythopoetic: Favorites], Progress, Moskow. [in Russian].

Статтю подано до редколегії 17 вересня 2019 р.

УДК 821.161.1-3:7.036-047.44 "192"

Морева Т. Ю.

кандидат філологічних наук, доцент
кафедра мирової літератури,
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, г. Одеса, Україна, 65058
moreva.tamara2765@gmail.com

**РОМАНТИЗМ: PRO и CONTRA (ОЦЕНКА РОМАНТИЗМА
В ПИСАТЕЛЬСКИХ МОДЕЛЯХ РЕВОЛЮЦИОННОЙ
КУЛЬТУРЫ 1920-х ГОДОВ)**

В статье идет речь о проблемах литературного процесса, отношении к литературной традиции. Объект исследования – русская литература начала XX века. В центре внимания – взгляды писателей на сущность литературного труда, степень самостоятельности художника от решения государственных задач. Все эти вопросы автор статьи старается решить на основе изучения отношения писателей первых десятилетий XX века к романтизму. Главные персоналии, о которых идет речь – Александр Фадеев, Александр Богданов и Лев Луниц. Частично – поэт Алексей Гастев. Основное внимание в статье уделено представителю группы «Серпионовы братья» Льву Луницу, которого роднила с романтиками уверенность в свободе искусства от программ, директив, его подчинении деятельности воображения

Ключевые слова: романтизм, эстетика, литературная традиция, литературный процесс, литература и действительность.

Одна из актуальных задач современного литературоведения – выработка модели литературного процесса, что, в свою очередь, требует максимально полного понимания особенностей существования литературы на каждом отдельном этапе ее развития. Избранные нами в качестве объекта исследования первые десятилетия XX века остаются малоизученными. Обосновывая причины трудности в постижении советского этапа в истории русской культуры, искусства и литературы (а далее речь пойдет о его начале), Е.М. Черноиваненко называет малодоступность или же недоступность многих материалов для исследователя, политизированность гуманитарной науки. Эта политизированность, подчеркивает ученый, мешает, в частности, и в решении вопроса об отношении литературы советской эпохи к культуре дооктябрьской [5, 487]. В глобальном плане водораздел между литераторами по отношению к традиции был обусловлен различием в понимании характера связи между искусством и государственными задачами. «Одни писатели, – пишет в связи с этим В.Г. Воздвиженский, – постепенно приняли как новую истину, как закон творчества

подчинение искусства революционному обществу и революционному государству, служение им. Идеями, идеалами этого общества, его программой переделки мира и самой человеческой природы они заменили те вековые общечеловеческие ценности, на которые до сих пор опиралось духовное творчество. Другие – отказались признать диктат нового общества и революционного государства над искусством, подчинить им свое творчество. И тем самым сохранили и верность общечеловеческим началам культуры, и творческую свободу» [4, 7-8]. Причем, это вовсе не означает, что писатели, которых В.Г. Воздвиженский отнес ко второй группе, были противниками революционных преобразований. В литературе октябрьских лет, подчеркивает он, отчетливо выделяются те художники, «которые положительно, с энтузиазмом восприняли революцию, горячо и искренне утверждали ее, – но не в ее действительном содержании, а сквозь призму своих субъективных, произвольных, утопических представлений» [4, 7-8]. Мы сознательно хотели бы оставить в стороне вопрос об отношении литераторов к революционным преобразованиям и новой государственной власти не только в силу его крайней сложности и противоречивости, но, главным образом, в связи с тем, что он отодвигает на второй план решение вопроса о формировавшейся в эти годы концепции искусства, в том числе и романтического. А у романтизма к этому времени четко обозначились сторонники и противники.

Так, в частности, обозначая признаки основного художественного метода советской литературы, А. Фадеев писал в 1929 году: «...метод пролетарского реализма, которым мы еще не овладели, за который мы боремся (о котором, кстати сказать, не написано ни в каких школьных учебниках, но который не может быть ничем иным, кроме как применением метода диалектического материализма в художественном творчестве) – этот метод не нуждается ни в каких романтических примесях, наоборот – он в корне враждебен им» [4, 356]. Причем, А. Фадеев в этом своем выступлении, озаглавленном «Долой Шиллера!», выступил противником не только романтизма, но и романтики. Он писал: «...передовой художник пролетариата пойдет не по линии романтики, т.е. не по линии мистифицирования действительности, не по линии выдумывания героической личности “как рупора духа времени”, не по линии “нас возвышающего обмана”, а пойдет по линии наиболее решительного и беспощадного “срывания всех и всяческих масок” с действительности» [4, 355]). Показательным, на наш взгляд, является содержащееся в этом фрагменте противопоставление А. С. Пушкина (Фадеев цитирует строки из «Героя» «Тьмы низких истин мне дороже Нас возвышающий обман...») Ленину (о «срывании масок» тот писал в статье «Лев Толстой как зеркало русской революции»), художника – политическому деятелю. Это, как мы думаем, является подтверждением того, что А. Фадеев не разделял художественное и государственное. А если и разделял, то отдавал явное предпочтение государственному.

Близкой была и позиция по отношению к задачам пролетарского искусства,

а также отношению этого искусства к традиции, которую высказал один из наиболее ярких деятелей революции, ученый-естествоиспытатель, врач, экономист, автор романа-утопии «Красная звезда» (1908) и ряда других произведений, Александр Александрович Богданов. В статье «Рабочая кооперация и социализм» (1918), опубликованной в журнале «Рабочий мир», А. А. Богданов пишет о необходимости для пролетариата стать «мировым хозяином», «хозяином вообще, и притом в постоянно расширяющемся масштабе». Только при таком условии работа даст рабочему кооператору «не только удовлетворение достигаемых успехов и улучшений, но и радость революционного творчества, сознательного движения к высшему мировому идеалу» [1, 359]. Подобное представление о направлении развития деятельности коллектива рабочих людей было свойственно и другим деятелям искусства, которое понималось ими как «орудие социальной организации людей» [1, 421]. Оно выражено, к примеру, в «Моей жизни» Алексея Капитоновича Гастева. У героя стихотворения «мировое сердце». Таким образом, «Я» в этом стихотворении – все человечество. Его жизнь «велика в прошлом», «бесконечна в будущем». Герой, говорящий от имени всего человечества, не сожалеет о прошлом, так как труд его в этом прошлом – «тюрьма», а попытки защищать себя – исток рек крови, которыми он «залил улицы мировых городов». Он радуется своему настоящему, в котором есть «громадный», «тяжелый, неуклюже-сильный дом» рабочих в Берлине. «И все в нем мое: и входная арка с высеченным молотом, который рвется из камня и просит песни, и наковальня на столе секретаря, и шеренги товарищей, идущих взад и вперед», – восхищается герой. Ему (всем трудящимся людям) принадлежит и «кооператив в Манчестере», на который он смотрит с радостью. Но он весь обращен к счастливому будущему, в котором жизнь всего человечества достигнет идеала. Энтузиазм героя наиболее полно выражен в заключающих стихотворение строках:

«Умерло мое вчера, несется мое сегодня, и уже бьются огни моего завтра / Не жаль детства, нет тоски о юности, а только – вдаль / Я живу не годы / Я живу сотни, тысячи лет / Я живу с сотворения мира / Я буду жить еще миллионы лет / И бегу моему не будет предела» [2].

И здесь мы хотели бы обратить внимание на определенную противоречивость. С одной стороны, идет речь об абсолютной независимости нового советского искусства от прежнего. Однако выраженное А. Гастевым субстанциальное представление об идеале было присуще и романтикам. Поэтому можно определить этот текст поэта начала XX века как проникнутый романтическим энтузиазмом. Хотя, безусловно, судя по тому, как в нем представлено настоящее героя, автор свободен от свойственного романтикам абсолютного разлада с действительностью. Герой А. К. Гастева согласен с действительностью, поскольку в ней уже есть проявление идеального: труд для рабочих стал проявлением творчества. Однако абсолютная свобода трудящихся всего земного шара – в будущем. Поэтому именно оно противопоставляется прошлому.

Близким романтикам было и устремление к гармонии, еще одной из составляющих романтического идеала. В статье «О художественном наследстве» (1918) А. А. Богданов, пишет: решая вопрос относительно того, чем может быть интересно произведение литературы прошлого (в частности, идет речь о «Гамлете» Шекспира) его современникам, пишет: «... громадное значение имеет тот факт, что организационная задача в произведении ставится и решается на основе чуждого общества, а решение все-таки, в самом общем виде, сохраняет силу и для нынешней жизни, и для пролетариата как класса – всюду, где жажда **гармонии** (выделено нами – А. С.) встречается с суровостью требований борьбы. Тут искусство учит рабочий класс всеобъемлющей постановке и всеобъемлющему решению организационных задач, – что ему необходимо для осуществления мирового организационного идеала» [1, 435]. Близким было и понимание времени, революционной эпохи, метафорически обозначаемой А. А. Богдановым как время бурь. «История показывает, товарищи, – писал он в статье «Пролетариат и искусство» (1920), – что эпохи бурь и гроз благоприятны для искусства, давая ему богатое содержание и внушая жажду новых форм. Такую грозную эпоху мы теперь переживаем – эпоху, какой еще не видал мир. И она, несомненно, принесет расцвет нашего нового искусства» [1, 425]. Из этого можно сделать вывод о том, как в эти годы понимался любой труд, в том числе и труд литератора.

В статье «О художественном наследстве» А. А. Богданов пишет: «Две грандиозные задачи стоят перед рабочим классом в сфере искусства. Первая – самостоятельное творчество: сознать себя и мир в стройных живых образах, организовать свои духовные силы в художественной форме. Вторая – получение наследства: овладеть сокровищами искусства, которые созданы прошлым, сделать своим все великое и прекрасное в них, не подчиняясь отразившемуся в них духу буржуазного и феодального общества» [1, 426]. Как видим, речь идет о постановке проблемы содержания и формы нового искусства. Наиболее полно взгляды на ее решение А. А. Богданов выразил в статье «Простота или утонченность?» (1920). Относительно содержания он пишет, что оно должно быть принципиально новым, отражающим нынешнее, революционное состояние человека и действительности: «Оно – вся жизнь рабочего класса: его мироощущение, миропонимание, практическое мироотношение, стремления, идеалы» [1, 450]. Что же касается формы, то в ее разработке, по его мнению, необходимо обращаться к опыту художников прошлых эпох, из тех, пишет он, «которые даны старой культурой; иначе нельзя, потому что других нет: каждый класс учится у своих предшественников, чтобы, пользуясь их средствами, развить свою силу, свои новые средства труда и творчества – и тогда, конечно, отбросить прежние» [1, 450]. Но, продолжает он, «старое многообразно», в нем есть разные школы: и «простоты» и «утонченности». А. А. Богданов выступает за простоту. «Только в могучей простоте форм, – выражает он свое убеждение, – найдет новый художник решение своей задачи; он не ювелир, он

кузнец в мастерской титанов» [1, 451]. Образцы подобной простоты – в творчестве таких мастеров, как «...Пушкин, Лермонтов, Байрон, Шиллер, Гёте, и у тех, кто из позднейших ближе к ним в этом» [1, 450-451]. Но, настойчиво подчеркивает А. А. Богданов, речь может идти только о форме. Так, в частности, обратившись к выраженной в поэзии М. Ю. Лермонтова антитезе «поэт – толпа», он задает вопрос: сознает ли «поэт прежнего типа» свою связь с читателями? И отвечает на него отрицательно, вспоминая строки из «Смерти поэта» о «презренных потомках» «известной подлостью прославленных отцов». «Понятно, – замечает он, – что о такой публике желательно как можно меньше думать...» [1, 455]. «Иное, – восклицает А. А. Богданов, – поэт пролетарский. Он воспринимает свой класс через ближайшую товарищескую среду (...); для него это не просто чужие люди и не досадные конкуренты, среди которых надо пробиться, а сотрудники в деле жизни; и так как он поэт, то он чувствует это непосредственнее и сильнее других» [1, 455].

Наиболее тесную связь с романтической эстетикой и литературой сохраняли в это время художники, объединившиеся в 1921 году под именем «Серапионовы братья». Обратив внимание на то, что название группы восходит не только к циклу Э.Т.А. Гофмана, но, в первую очередь, к Св. Серапиону Пустыннику, В.Г. Воздвиженский пишет: «Для членов “братства” это имя служило символом ухода от суеты мира и его усобиц, знаком независимости от социальных страстей и политической ангажированности. Но они отнюдь не стремились обособиться от реальной жизни общества, от его насущных проблем – они хотели бы отгородиться лишь от прямолинейного подхода к художественному творчеству как подсобному средству, которое обслуживает политическую идеологию. Они догадывались, что искусство не иллюстрирует идеи, а создает особую художественную реальность» [4, 39]. Обратимся к программному выступлению этой группы литераторов, написанной в 1922 году статье Льва Натановича Лунца (1901 – 1924) «Почему мы “Серапионовы братья”?». Мы выделили в ней несколько пунктов, в которых Л. Лунц соотносит искусство «братства» с романтизмом. В начале он заявляет: «Мы не школа, не направление, не студия подражания Гофману» [4, 101]. На первый взгляд, это декларация отхода от искусства романтиков. На самом же деле это утверждение свободы творчества от моделей, шаблонов, заданных схем. Опираясь на высказывание одного из гофмановских «Серапионовых братьев», Лотара («Неужели ты не понимаешь, что всякое определенное условие влечет за собой принуждение и скуку, в которых тонет удовольствие» [4, 102]), представитель нового, возрожденного в начале XX века «Серапионова братства», утверждает, что произведение искусства является результатом свободного вдохновения, а не решений каких бы то ни было групп. Вспомним, что принципиальным отказом от канонов отличалось и романтическое искусство. Л. Лунц пишет: «В феврале 1921 года, в период величайших регламентаций, регистраций и казарменного упорядочения, когда всем был дан один железный и скучный устав, – мы решили собираться без

уставов и председателей, без выборов и голосований. Вместе с Теодором, Отмаром и Киприаном мы верили, что “характер будущих собраний обрисует сам собой, и дали обет быть верными до конца устава пустынного Серапиона”» [4, 102]. Как видим, противопоставив «скучный устав» «казарменного упорядочения» «уставу» свободного от регламентаций пустынного, эти художники избрали себе в союзники героев романтика Э.Т.А. Гофмана.

Одновременно Л. Лунц счел необходимым подчеркнуть отсутствие единообразия не только между художественными программами, но и среди самих «братьев»: «Шесть Серапионовых Братьев тоже не школа и не направление. Они нападают друг на друга, вечно несогласны друг с другом...» [4, 102].

Еще один пункт, роднящий «Серапионовых братьев» начала XX века с романтическим искусством – представление о художнике как безумце. «Вчера его посетил Ариосто, сегодня он беседовал с Данте. Так прожил *безумный* поэт до глубокой старости, смеясь над *умными* людьми...» (выделено Л. Лунцем – Т.М.) [4, 102]. А отсюда – и понимание того, что делает литературу живой: отсутствие границ между результатами воображения и действительностью.

Как известно, романтики, стремясь к обновлению жанровой природы литературного произведения, смело включали в свои произведения отвергаемые искусством классицизма как недостойные взрослого серьезного читателя (чему они могут научить?) сказку, легенду, авантюру. Как бы вторя оппонентам романтиков и собственным оппонентам, своим современникам, Л. Лунц пишет: «Авантюрный роман есть явление вредное; классическая и романтическая трагедия – архаизм или стилизация; бульварная повесть – безнравственна. Поэтому Александр Дюма (отец) – макулатура; Гофман и Стивенсон – писатели для детей» [4, 103].

И, наконец, понимание задач искусства, которое также сохраняет связь с романтической эстетикой. Л. Лунц выступает против утилитарного навязывания произведению литературы практических задач. Как будто предвосхищая горьковское «С кем вы, мастера культуры?», Л. Лунц задает вопрос: «С кем же мы, Серапионовы братья?» и отвечает: «Мы с пустынным Серапионом». А далее поясняет: «Мы верим, что литературные химеры особая реальность, и мы не хотим утилитаризма. Мы пишем не для пропаганды. Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует потому, что не может не существовать» [4, 104]. Именно эта часть статьи Л. Лунца вызвала больше всего возражений. Поэтому он счел необходимым продолжить разъяснение своего понимания искусства, когда писал, что роман без «миросозерцания» может быть интересным, но вот роман, состоящий из одного только миросозерцания «невыносим», что у искусства есть свои законы, оно не то же самое, что публицистика. Задавшись вопросом, что важнее в произведении искусства: «политическое воздействие на массы или эстетическая ценность» [4, 107], он в качестве примера остановился на творчестве английского писателя-неоромантика Редьярда Киплинга, идьного приверженца колониализма

и одновременно прекрасного художника. И высказал собственную позицию: несмотря на восхваление власти Англии над угнетенными индусами, он дает читателю возможность пережить высокое наслаждение. То же относится и к воспевавшему королей и господ Шекспиру.

Выводы. Приведенные нами выдержки из статей, написанных разными авторами в первые десятилетия XX века, позволяют сделать вывод о том, что, даже в том случае, когда литераторы декларировали новизну создаваемой ими литературы, они не могли не опираться на опыт предшествующих эпох, в том числе и романтической. На это, в частности, обращает внимание и Л. И. Залесская, когда пишет о тенденциях развития социалистического реализма: «В 20-е годы широко представлены разнообразные романтические стили и стилевые течения внутри складывающегося метода социалистического реализма. Это и так называемый космический стиль поэтов Пролеткульта и «Кузницы», и «буревой», «метельный» стиль писателей, преувеличивающих размах и значение стихийных сил в революции (творчество Артема Веселого, А. Копыленко, А. Малышкина «Падение Даира», Ю. Яновского «4 сабли», Вс. Иванова «Цветные ветра» и др.)» [3, 44]. Романтизм с присущим ему вниманием ко всему, что могло сделать жизнь всего человечества счастливой и благополучной, не мог не отразиться в дальнейшем в литературе и искусстве новых историко-культурных эпох.

Список использованной литературы

1. Богданов А. А. Вопросы социализма: Работы разных лет. Москва: Политиздат, 1990. – 479 с.
2. Гастев А. К. Стихотворения. URL: http://az.lib.ru/g/gastew_a_k/text_0010.shtml
3. Залесская Л. И. О романтическом течении в советской литературе / Л. И. Залесская. – М.: Наука, 1973. – 272 с.
4. Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов / Сост. Г.А. Белая; Автор вступит.ст. «Литературный процесс 1917 – 1932 гг.» В.Г. Воздвиженский. Москва: Изд-во РГГУ, 2001. – 455 с.
5. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI – XX веков. Одесса: Маяк, 1997. – 712 с.

Морева Т. Ю.

Одеський національний
університет ім. І. І. Мечникова
кафедра світової літератури
moreva.tamara2765@gmail.com

РОМАНТИЗМ: PRO й CONTRA (ОЦІНКА РОМАНТИЗМУ У РЕВОЛЮЦІЙНИХ МОДЕЛЯХ ПИСЬМЕННИКІВ 1920-х)

Стаття присвячена вирішенню питань літературного процесу, його закономірностей. Зокрема - ставлення до літературної традиції, до тих художніх напрямів, які мали масовий характер в минулому. Об'єкт дослідження - російська література початку ХХ століття. Відзначаються причини малої вивченості цього етапу літератури: політизація літератури, мало доступність або недоступність багатьох документів і самих творів (ряд творів був заборонений або навіть знищений, вони перевидавалися тільки за кордоном), суперечливість відносин між письменниками та державою, складність і неоднозначність оцінок письменниками результатів революції. В центрі уваги автора статті - розуміння письменниками суті літературної праці, змісту літературного твору, відносин між літературою і громадським життям, ступеня самостійності літератури від вирішення державних задач. Всі ці питання автор статті намагається вирішити на основі вивчення ставлення письменників перших десятиліть ХХ століття до романтизму. Головні персоналії, про яких йде мова - Олександр Фадеев, Олександр Богданов та Лев Луц. Частково - поет Олексій Г'астев. Фігура Олександра Фадеева особливо цікава тому, що автор роману «Розгром», в якому очевидні ознаки романтики, викладаючи свої погляди на літературу, різко та однозначно виступив не тільки проти романтизму, а й проти романтики. Позиція О. Богданова неоднозначна. Він виділяє в творах романтиків (Лермонтов, Байрон) простоту, яка повинна бути орієнтиром для молодих письменників, але вважає, що мова може йти тільки про переймання (засвоєнні) форми. Зміст нової літератури має бути абсолютно новим. Основну увагу в статті приділено представнику групи «Серапіонові брати» Льву Луц. Вже назва групи демонструє близькість письменників романтизму. З романтиками Луца рідний підхід до творчості: вона повинна бути вільною від програм, директив. Вона повинна підкорятися уяві.

У статті зроблено висновок про те, що романтична естетика не могла піти в минуле. У кожен нову епоху письменники обов'язково знаходили в ній те, що відповідало їх власному розумінню мистецтва.

Ключові слова: романтизм, естетика, літературна традиція, літературний процес, література та дійсність.

Moreva T. Yu.

Odessa I. I. Mechnikov National University
Department of World literature
moreva.tamara2765@gmail.com

ROMANTICISM: PRO AND CONTRA (EVALUATION OF ROMANTICISM IN THE WRITERS' MODELS OF THE REVOLUTIONARY CULTURE OF 1920-th)

*The article is devoted to solving the issues of the literary process, its regularities. In particular - the attitude to the literary tradition, to those artistic movements that were massive in the past. Object of study is Russian literature of the early twentieth century. The reasons for the lack of knowledge of this stage of literature are noted: the politicization of literature, the lack of accessibility or inadequacy of many documents and the works themselves (a number of works were banned or even destroyed, they were reprinted only abroad), the contradictory relations between writers and the state, the complexity and ambiguity of evaluation by writers of the results of the revolution. The author of the article focuses on the writers' understanding of the essence of literary work, the content of a literary work, the relationship between literature and public life, the degree of independence of literature from solving state problems. The author of the article tries to solve all these questions on the basis of studying the attitude of writers of the first decades of the 20th century to romanticism. The main personalities in question are Alexander Fadeev, Alexander Bogdanov and Lev Lunts. Partially - is the poet Alexei Gastev. The figure of Alexander Fadeev is particularly interesting because the author of the novel *The rout*, in which the signs of romance are obvious, setting forth his views on literature, sharply and unambiguously opposed not only romanticism, but also against romance. The position of A. Bogdanov is ambiguous. He emphasizes in the works of romantics (Lermontov, Byron) simplicity, which should be a guide for young writers, but believes that we can only talk about the adoption (assimilation) of the form. The content of the new literature should be completely new. The main attention in the article is paid to the representative of the Serapion Brothers group Lev Lunts. The name of the group already demonstrates the closeness of the writers to romanticism. With the romantics of Lunts, the approach to creativity is related: it should be free from programs, directives. It must obey the imagination. The article concludes that romantic aesthetics could not be a thing of the past. In each new era, writers always found in it something that corresponded to their own understanding of art.*

Keywords: *romanticism, aesthetics, literary tradition, literary process, literature and reality.*

References

1. Bogdanov A. A. (1990) Voprosy socializma: Raboty raznyh let [Questions of socialism: Works of different years]. Moscow: Politizdat [in Russian]
2. Gastev A. K. Stihotvoreniya [Verses]. URL: http://az.lib.ru/g/gastew_a_k/text_0010.shtml
3. Zalesskaya L. I. (1973) O romanticheskom techenii v sovetskoj literature [About the romantic trend in Soviet literature]. Moscow: Nauka [in Russian]
4. (2001) Opyt neosoznannogo porazheniya: Modeli revolyucionnoj kul'tury 20-h godov [The experience of unconscious defeat. Models of revolutionary culture of the 20s]. Moscow: Publishing RGGU [in Russian]
5. Chernovanenko E. M. (1997) Literaturnyj process v istoriko-kul'turnom kontekste. Razvitie i smena tipov literatury i hudozhestvenno-literaturnogo soznaniya v russkoj slovesnosti XI – XX vekov [literary process in historical and cultural context. Development and change of types of literature and literary consciousness in Russian literature XI – XX centuries]. Odessa: Mayak [in Russian]

Статтю подано до редколегії 17 травня 2019 р.

УДК 821.133.1–312.1Жермен

Мусий В. Б.

доктор филологических наук, профессор
кафедра мировой литературы
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058
valentinanew2016@gmail.com
ORCIDiD 0000-0002-9641-7753

**ТЕЛЕСНОСТЬ КАК КЛЮЧ К ПРОЧТЕНИЮ РОМАНА
СИЛЬВИ ЖЕРМЕН «ВЗГЛЯД МЕДУЗЫ» (“L'ENFANT MÉDUSE”)**

В статье идет речь о романе современной французской писательницы Сильви Жермен «Взгляд Медузы». Устанавливается связь между деталями внешней (физической) телесности – глаза (взгляд), голос (говорение), формы и вид тела, а также имеющими отношение к телесному сюжетными мотивами (сексуальность, метаморфозы) с выраженной в романе авторской концепцией односторонности человека как его пути к деградации и смерти.

Ключевые слова: телесность, образ, мотив, феминизм, сексуальное насилие, жертва, палач, роман, Сильви Жермен.

Телесность – одна из тех категорий, которыми в последнее время наиболее часто оперируют литературоведы, исследуя мир человека в художественном произведении, поскольку, как замечает И.А. Муратова, «отношение человека к самому себе как существу телесному фактически является базовым и становится составной частью процессов, связанных с личной самооценкой и принятием человеком жизненно важных решений» [5, 144]. Исследований романа современной французской писательницы Сильви Жермен в этом ключе мы не встречали. Нам известны лишь две посвященные ему работы. Это статьи Матильды Россинь «Как увидеть Медузу? Сильви Жермен – художник повествования» [10], в которой идет речь об особенностях стиля писательницы, роли в ее романе повторов и аллегорий, и Мишель Башолль «“Ребенок Медуза” Сильви Жермен, или Эвридика между двумя затмениями» [9], в которой рассмотрена трансформация романа от орфического авторского мифа к эвридическому. В статье о выражении во «Взгляде медузы» идей экзистенциализма мы также опирались на мифопоэтическое прочтение «Взгляда Медузы» [6].

Значимость телесности в романе Сильви Жермен задана уже на уровне такого паратекстуального элемента, как заглавие. Отсюда – ключевая роль в нем образов, так или иначе, связанных со зрением («глаза», «взгляд»). Обратимся к ним. Но перед этим считаем необходимым вкратце остановиться на характере построения книги. «Взгляд медузы» состоит из нескольких глав, что дало ав-

тору возможность передать перемены в отношениях героини романа, Люси, с окружающими: «Детство», «Познание», «Кануны», «Зовы», «Терпение». Разрыв связей девочки с членами семьи, одноклассниками и жителями города, который составляет основу сюжета, как и начало его преодоления в финале, обусловлен трагическими обстоятельствами: она становится жертвой насилия со стороны своего сводного брата Фердинана, который на протяжении трех лет ночью забирается в ее комнату. Никто из домашних не приходит ей на помощь. И не только потому, что Люси стыдится рассказать им о происходящем. Мать – из-за слепой любви к первому мужу, который погиб на войне и от которого у нее остался сын. Отец – из-за отчужденности. Не найдя любви к себе со стороны жены, он сосредоточил все свое внимание на незнакомых людях, которых он никогда не видел и не мог увидеть и с которыми был связан лишь как радиолобитель. И только после того, как Люси сама победила своего врага, она начала трудный путь восстановления нормального общения с людьми.

Каждая из перечисленных глав романа, кроме заключительной, в свою очередь, тоже имеет сложную структуру: состоит из трех частей, обозначенных термином из живописи (пастель, сангина, сепия, рисунок углем) и трех частей под названием «Легенда».

Первая глава романа «Детство» состоит из трех «пастелей» и трех «легенд». «Первая пастель» вводит читателя в эсхатологическую картину: луна «чернильного цвета – цвета войны и безумия» врывается на небо, ломает ход времени, поглощает «тело солнца». Итак, с первых фрагментов книги задается мотив агрессии, которая ведет к деструкции тела. Все существа в природе переживают ужас: птицы сидят на ветвях с лихорадочно бьющимися сердцами, во дворах скулят собаки, маленькие дети плачут, представляя себе, как «небесный волк пожирает свет» [1, 7–8]. И все же катастрофы не происходит. Вторжение луны на небо – причина опасности, наступления порогового состояния мира. Однако мир, как и небо, остаются прекрасными. Известно, что эсхатология всегда завершается указанием на начало космогонического процесса: за разрушением начинается созидание нового, более совершенного порядка. Отсюда – соотнесение звезд с глазами, которые смотрели на мир, начиная с «прадревних» времен, и поэтому знают о тайне нового возрождения к жизни. «Звезды мерцают – мириады прадревних глаз вперили в сплетающуюся в объятии пару (*два светила, вступившие в схватку – В.М.*) в борющуюся, сливающуюся, плавающую пару холодные взгляды цвета старого золота» [1, 8]. И в глазах двух героев книги, которые в этот момент смотрят на небо – Люси и ее друга Луи-Феликса Анселота – не ужас, а «сладостное ... смятение» [1, 9], для них ночная схватка солнца и луны – чудо. «Они глядят, глядят, и им хочется, чтобы чудо продлилось, чтобы необыкновенное видение оставалось на небе, чтобы луна придумала какие-нибудь новые магические трюки» [1, 9]. Из «Первой пастели» читатель узнает о глазах Люси: «У нее большие черные глаза – такие огромные, что их блеск придает ее лицу чуточку странное выражение бескрай-

него удивления» [1, 10]. И чуть дальше, в первой «Легенде», подробно описывая увлечения, привычки, облик героини, автор снова сообщает, что у Люси «огромные черные глаза. Они всегда смотрят прямо и искрятся весельем» [1, 19]. Это глаза ребенка, душа которого глубока и страстна, который жадно всматривается в мир, кажущийся ему гармоничным и добрым. А вот о глазах ее, как она вначале называла его, «брата-близнеца» [1, 19] Лу-Фе, сообщается, что они плохо видят вблизи: «Он близорук, носит очки в черепаховой оправе и за их стеклами все время помаргивает» [1, 11]. Он не менее страстно, чем Люси, увлечен миром, но его интересует лишь мир неба. Поэтому он готов стать рыцарем, но не Люси, которая так и не решилась признаться ему в своей беде и, отчаявшись, обидела его своими словами, а звезд. «Его Грааль кроется высоко-высоко, в самой бездне небес, на другом конце времени» [1, 18]. Его волшебное оружие – не меч, а очки, фотоаппарат и телескоп. Все эти предметы – тоже «глаза». «Ему подарили глаза – чтобы видеть далеко да еще и с увеличением. Ему подарили волшебные глаза, способные видеть невидимое, рассматривать то, что находится вне земли, проникать за кулисы мира» [1, 13]. Однако все эти предметы лишены волшебной силы в случае с Люси. Тем более, что взор Лу-Фе не был обращен к ней. В результате «звездный мальчик» оставил подружку наедине с ее бедой. В. Подорога следующим образом охарактеризовал такой, как у Лу-Фе, «взгляд-телескоп»: он «видит целое, лишённое частей, целое целого» [8, 95]; «перемещаясь по дуге гиперболического зрения», этот взгляд «не видит ближайшего» [8, 95; 97]. «Да видит ли он вообще?» – задается вопросом В. Подорога, размышляя о тех, у кого взгляд-телескоп. И отвечает: он видит все «и ничего не видит; ибо то, что он видит, видеть невозможно, но что можно видеть, он не видит» [8, 98]. Что же касается взгляда Люси, то он переменялся после того, как она пережила нападение на нее брата-«Людоеда». Новому взгляду Люси посвящена завершающая вторую часть «Познание» легенда. Каждая из пяти частей этой легенды открывается сообщением о нем. «Взгляд ее» («Ее взгляд») – это словосочетание, которое в данном случае играет роль анафоры. Сначала – это взгляд, тлеющий «огнем стыда и страха» [1, 114], затем указывается на то, что в нем заключено не только страдание, но и отражается какой-то процесс, зарождающийся в душе девочки, взгляд «вызревает» [1, 117], далее отмечается, что Люси начинает целенаправленно менять свой взгляд («она прямила его в огне новых образов» [1, 123]; «она закаляла его в огне мертвых» [1, 134]), и, наконец, завершает эту часть романа сообщение о превращении взгляда в оружие, с помощью которого Люси начинает действовать против того, кто разрушил ее гармонию с миром. «Таким взглядом, - сообщает повествователь, – в это раннее летнее утро Люси смотрит в лицо брату, распростертому у подножия стены» [1, 144]. В этой же легенде описывается множество тех глаз, у которых Люси училась искусству убивать. И это не только глаза девочек, которые, как и она, стали жертвами Фердинана, но погибли («зелень веселых глаз» Анны Луизы [1, 140], напоминающие пустую могилу воскресшего

Христа «спокойные и ясные глаза» Ирен [1, 143]). В первую очередь, это глаза представителей природного мира. Всем бабочкам она предпочитала сфинкса – мертвую голову за то, что, во-первых, на желтоватой спинке этой бабочки есть изображение черепа и, во-вторых, «она иногда издает жалобные крики, тихие испуганные стенания». Для Люси именно сфинксы становятся глазами ночи, того времени суток, когда к ней в комнату являлся Фердинан. Это «призрачные мертвые глаза, исполненные ужаса, из которых не скатывается ни слезинки, но звучит плач. Горестные, одинокие глаза, порхающие во тьме. Глаза! Вот что так восхищает Люси у жаб и бабочек: оба этих вида живых существ в процессе многообразных метаморфоз превращаются в глаза» [1, 131–132]. И «плоские лица» сычей и сов тоже напоминали ей глаза, которые должны были научить ее сопротивляться мучителю, так как эти глаза «не спят, под опущенными веками они острят зрение», это «окрыленные глаза, вооруженные стальными когтями и клювом», которые появляются «только ночью, как злые духи и неприкаянные души тех, кто умер насильственной смертью ... накликают беду, являются предвестниками горя, возвещают траур», а также разрушают любую ложь, «не страшатся смерти» и смеются «над любыми приговорами», немного безумные «из-за своей пронизательности и терпеливого упорства» [1, 132–133].

Структурообразующая роль мотива взгляда задана не только названием романа, но и именем героини. Люси назвали в честь святой девственницы и мученицы из Сиракуз, которая хотела посвятить себя «одному только Богу», а потому вырвала собственные глаза и послала их жениху, отказываясь таким образом стать его женой. Однако Пресвятая Богородица подарила несчастной девушке, «прямо-таки до безумия влюбленной в ее божественного Сына, новые глаза, еще красивее прежних» [1, 60].

И, напротив, обитатели города используют способность смотреть и видеть преимущественно для будничного, профанного – того, чтобы подсматривать и сплетничать. «У жителей провинции, – замечает повествователь, – способность зрения проникать сквозь все преграды доведена до совершенства, а уж остротой слуха они могут соперничать с летучими мышами» [1, 40]. Голос, слух, о которых идет речь, – те проявления телесного, которым также уделяется внимание в описании случившегося и характеристике его участников.

У матери героини, Алоизы Добинье, голос «повелительный». «Он, – сообщает повествователь, – весь день, как только Люси встает и до той минуты, когда она ложится спать, указывает ей, что надлежит делать, прямо как медный колокольчик. Это голос порядка и приказаний» [1, 32], а также, добавим, человека уверенного в себе, в своем превосходстве. Ее муж, отец Люси, подавлен этой женщиной, не проявляющей к нему интереса и вышедшей замуж из расчета, чего она и не скрывает. Поэтому его голос «раздается редко». Это голос, «почти сближающийся с безмолвием, умеряемый неуверенностью, боязнью, приглушенный давним огорчением, оттого, что его плохо и неверно слушали в те уже далекие времена, когда он говорил о любви» [1, 32]. И только

Люси замечает в голосе отца мечтательность и «легкую смуту воображения». Ведь он, как и ее друг Лу-Фе, устремлен к недоступному, тому, что отделено громадным расстоянием (Лу-Фе – к звездам, отец – к далеким иностранцам, с которыми он может только переговариваться с помощью радиопередатчика и радиоприемника). Что же касается родственников, которых Алоиза собирает в праздничные дни, то их голоса в воображении девочки звучат так, будто что-то «пережевывают». Возможно, оттого, что она слушает их за столом. Но скорее всего, по иной причине: эти голоса каждый раз переговариваются об одном и том же (об обстоятельствах внезапной гибели бедного Альбера) и каждый раз сопровождаются одними и теми же «вздохами и короткими томными всхлипываниями» [1, 37]. Люси кажутся смешными не только голоса ее тетушек, но и они сами, то, как выглядят их тела. «Старая язва» [1, 44] тетя Люсьена – жилистая. Тетя Коломба, напротив, полная. Она постоянно жалуется на свои ноги, пораженные флебитом и похожие на «толстые дубовые колоды» [1, 38]. Телесный облик тетушек покажется Люси абсолютно отвратительным после того, как она подвергнется преследованиям Фердинана, а те лишь будут удивляться переменам, происходящим с ней. Теперь она начинает замечать «всю одутловатость и дряблость их плоти, всю бессмысленность их воркования, их стенаний и сетований. Две старые дуры, которые вечно плачутся, обжираясь тортами и пирожными...» [1, 90]. Человеком же, в котором присутствует лишь физическое телесное, предстает в романе Фердинан, лишенный способности как мыслить, так и переживать: «давно, скорей даже всегда, он живет, подчиняясь своему телу, жадному до излишеств, пьяному от беспамятства и темных утех» [1, 69]. Пока он пребывает за столом, взгляд его «остаётся ... тусклым» [1, 33]. Все считают его красавцем. «Он высокий, крепкого сложения, (...). Руки у него длинные, пальцы тонкие и гибкие. Черты лица потрясающе соразмерны, а в синеве глаз есть холодный отсвет луны ... Вьющиеся белокурые волосы отливают красным золотом...» [1, 70]. Он и для Люси долгое время оставался одним из «столпов ее вселенной» [1, 34], пока она не открыла для себя его настоящую (внутреннюю) суть. И если в посвященной описанию Люси легенде роль анафоры выполняет сообщение о ее глазах, то в легенде, представляющей Фердинана, в этой же роли выступает «тело его», скрепляющее четыре части, на которые эта легенда разделена: «Тело его – сила и красота» – «Тело его – живая гробница» – «Тело его – красивая видимость» – «Тело его – муки и мрак». В результате основой образа Фердинана оказывается гротескное сочетание красоты и смерти, «красивой видимости» и «мрака». Этот красавец, даже не понимая, почему ему оказывают сопротивление, убивал. «Фердинан, – поясняет повествователь, – принадлежал к той породе людей, имя которым легион, что живут в полусне, на ощупь, полусознанно и дальше себя ничего не видят. Зло прокрадывается в них, а они даже не ощущают этого, и укрывается в сердцах – в их слабых сердцах, не ведающих, что значит бдительность и мужество» [1, 177]. «Ну почему та рыженькая так противно рыдала? – задается

он вопросом, вспоминая, как, пытаясь заставить ее замолчать, задушил Анну Луизу. Он пощадил вторую, «белобрысенькую» (Ирен Васаль), лишь приказал ей «выходить всякий раз, когда он ее позовет» [1, 179], даже не ожидая, что она повесится. И только сестра, как ему кажется, стала его «сообщницей»: «ее-то он укротил, она покорила ему душой и телом». Показательно, что думая о том, что делает с сестрой, Фердинан не испытывает и доли стыда, сожаления. «Да и куда бы она смогла убежать, кому бы смогла пожаловаться? Впрочем, а на что ей жаловаться? На его ласки, на то, что он дает ей наслаждение? Фердинан никогда не считал это поводом для огорчений и для бунта, совсем даже наоборот. А то, что она такая угрюмая и ведет себя, как дикарка, так причина этого в ее скверном характере и страсти к трагедиям, только и всего» [1, 179]. Итак, материальная, физическая составляющая тела является хозяином Фердинана, она требует от него насилия. «И он, покорный телу, требующему наслаждения, уступал перед соблазном и все глубже погружался в его мрак. С ужасом и сладострастным чувством» [1, 80]. Однако думается, что мотив смерти неотделим от образа Фердинана не только потому, что он насилует и убивает, а потому в воображении Люси сливается со сказочным Людоедом. На мифопоэтическом уровне Фердинан в романе предстает двойником своего отца. И суть заключается не во внешнем сходстве, а в том, что погибший на войне в результате взрыва (потому и не было найдено его тело) Виктор воплотился в теле своего сына. Именно поэтому тело Фердинана названо «живой гробницей», «мавзолеем», который старательно возводила его мать, как возводят верующие мемориал «в соответствии со своим строго установленным и благочестивым вкусом восславить почитаемого ими умершего» [1, 71]. Когда же послушный сын «стал образом и подобием своего отца», мать «сделала этот образ священным, возвела его в ранг иконы» [1, 71]. Причем, это двойничество существует не только в воображении Алоизы Добинье. Оно осознается и самим Фердинаном. Он запомнил ночь, когда узнавшая о гибели супруга мать вбежала в его комнату и прижала его к себе. «Одним мгновенным движением его вырвали из сладостного сна, из нежной кожи детства, из беззаботного спокойствия. Тем же движением, каким Титан разом сдирал живьем кожу с человека или лошади, а потом выворачивал ее наизнанку, как перчатку». Мать, наконец, отпустила его, а он попытался вновь почувствовать собственное тело, но «хватался за пустоту»: тело было похищено матерью «во имя отца, который погиб где-то там, далеко. И после этого дня она только и знала, что торопила Фердинана покинуть детское тело, чтобы он как можно скорей превратился в мужчину» [1, 73]. Этот фрагмент романа, безусловно, можно прочитать как метафору того, что свойственно большинству родителей – увидеть себя или кого-то одного, отца или матери, в своем ребенке. Тем более, если идет речь о трагедии утраты любимого супруга. Но именно присутствие внутри него своего отца, управляющего его телом, Фердинан воспринимает как огромного зверя, ворочающегося в грязи. Фердинану казалось, что «тело его отца, двой-

ником и подобием которого он был, пробуждалось и бунтовало внутри него». И поскольку от тела отца остался лишь развеянный ветром войны прах, то есть в нем ожил мертвец, он и сам принадлежал смерти. Мы являемся тем, что внутри нас – одно из тождеств, характеризующих мифопоэтическое мышление. В соответствии с этим тождеством Фердинан связан со смертью. «Но чем же была та грязь, что начинала порой шевелиться внутри Фердинана? – задается вопросом повествователь. – Та раскаленная грязь, что поднималась вдруг в его утробе, чреслах и сердце? Была ли то грязь, в которой истлел, в которую распался его отец, или грязь его собственного детства, залитого, загрязненного слезами, липкого от слез? И всякий раз, когда эта жижа содрагалась, смутная тревога, что постоянно дремала в нем, отзывалась удушьем, страхом. И тогда в его плоти вспыхивали темные огни» [1, 79]. И Фердинан на уровне инстинкта следовал зову темного в себе.

Очевидно, что сексуальность является важной составляющей плана телесности в романе Сильви Жермен. Сексуальность обсуждается взрослыми. И, как замечает Люси, она оценивается ими как нечто запретное, по крайней мере, вслух о ней стараются не говорить. Пережившей насилие Люси становятся понятными «их недомолвки, их кривые улыбки, кислые смешки, когда они упоминают “это”, разговаривая о других – никогда о себе самих. В такие минуты их лицемерие, их пошлость вызывает у нее что-то наподобие тошноты. Они стараются не говорить по “это” при детях, по крайней мере открыто, но не способны защитить детей от вторжения “этого” в их жизнь» [1, 117]. Хотя сами взрослые, как еще в детстве открыла для себя Люси, прислушиваясь к чужим разговорам, по-разному относятся к «этому». Коломба, очень нежно относившаяся к своему мужу, испытывала к интимным отношениям «глубочайшее отвращение» и «пользовалась любым предлогом, чтобы провести ночь в непорочной чистоте, иными словами, спокойно и без помех поспать» [1, 39]. Поэтому не имела ничего против того, чтобы ее верная служанка Лолотта пускала хозяина к себе в постель. Что же касается самой Лолотты, то она «не гнушалась плотскими радостями» и очень любила «сладенькое» [1, 40].

Сексуальностью проникнуты все воспоминания матери Люси о своем первом муже. Вплоть до того, что она, по-прежнему вождедея его, решается на ритуал его возвращения. Прочитав однажды роман Джорджа Дюморье «Питер Иббетсон», о навсегда разлученных влюбленных, которые «еженощно» выходили из своих тел и возвращались в прошлое, где когда-то были вместе, Алоиза Добинье по их примеру попыталась использовать магию «сновидения-реальности» для встреч с погибшим мужем. Лежа на диване, она представляет себе, что «Виктор вернулся после двадцатипятилетнего отсутствия, и его незримое тело стало тяжелым от бремени этого долгого отсутствия, мучительных блужданий, на которые он был обречен. И до чего все-таки нежно это несчастное незримое тело, пришедшее выпрашивать тепла живой плоти, пришедшее искать ласк и поцелуев бывшей своей жены. О, до чего прекрасно это тело, что

приникает к ней, сжимает ее в объятиях, входит в нее» [1, 167]. Отношение Луизы к «ненасытному» и «незримому» мертвецу, не получившему своего сполна при жизни и потому не способному покинуть мир живых, овладевающему не только ее телом, но и «телом своего сына в соседней комнате», амбивалентно: она и боится происходящего («до чего ужасен...он» [1, 167]), и жаждет встреч с ним и «каждый раз призывает приходить в ее сновидениях» [1, 168]. И она все больше утрачивает свою связь с действительностью.

Сексуальность в романе – это и то, что несет смерть и разрушение. Она является мотивом к насилию, которому подверглись две погибшие девочки, которое на протяжении трех лет вынуждена была терпеть Люси. Это то, что разрушило ее связь с людьми. Выход Люси находит в том, чтобы стать непривлекательной в сексуальном плане. Она резко худеет не только потому, что теряет аппетит («сам запах еды, один вид блюда с соусом вызывает у нее спазмы в желудке» [1, 87]), но и для того, чтобы сделать невидимыми все признаки телесного в себе: «если бы она могла, она стала бы еще тощее. До полной неосязаемости, полной невидимости, чтобы у волка пропало жделение, чтобы отбить ненасытную прожорливость Людоеда» [1, 89]. Ее собственная плоть вызывает теперь у нее отвращение, поскольку в ней нуждается брат. Она замечает, как ведут себя некоторые существа, чтобы спастись от опасности: «Они переворачиваются на спину и прикидываются мертвыми, демонстрируя свое огромное брюхо, окрашенное в агрессивные цвета, а железы у них на коже тотчас начинают выделять едкую слизь с резким запахом, которая мгновенно отбивает у хищника желание полакомиться ими» [1, 96]. Наблюдения за ними формируют в Люси решение «стать уродливой». Поскольку никто не пытался ей помочь, нужно было искать собственное оружие, и она нашла выход: «стать тощей и сухой, как хворостинка, и уродливой, чтобы отбить всякое желание» [1, 97 - 98]. Улыбка на ее лице сменилась гримасой, она «с невероятным остервенением» стала обрезать волосы, рвала платья...

Мотив подавления женщиной признаков сексуальной привлекательности в себе является основанием постановки вопроса о связи романа Сильви Жермен с феминистским направлением в литературе. Характеризуя основные идеи феминистической критики, Н.В. Зборовская обращает внимание на отказ от телесности как выступление против мужской сексуальности, связанной с властью и насилием в культуре [2, 278]. Возможно, эта связь «Взгляда Медузы» с феминизмом не случайна. По крайней мере, авторы обзора «Женское письмо в современной Франции: новые авторы, новые литературы в 1990-х» G. Rye и M. Worton включили Сильви Жермен в круг таких писательниц, которые представляют феминистское направление в литературе, как К. Анго, М. Даррьёсек, Р. Детамбель, М. Редонне и других [7, 91]. С французским феминизмом этот роман роднит также значимость в нем проблем вины, ответственности, смерти, выбора, самореализации [3, 206]. И все же мы не хотели бы ограничивать это произведение рамками феминистского направления.

Начнем с того, что Фердинан, совершая насилие, не придерживается вообще каких-либо идей (соображений) о статусе или ролевом поведении мужчины, равенстве или неравенстве полов и т.д. Он живет, подчиняясь инстинкту. Но еще важнее, на наш взгляд, другое. Как заметила А.В. Лысова, насилие в семье – «это не гендерная проблема, это человеческая проблема» [4, 111], в ситуации насилия в семье ни «одна из сторон не может выступать все время только жертвой или только агрессором» [4, 116]. Это осознает автор романа «Взгляд медузы», в котором, пытаясь защитить себя и наказать Люоеда, Люси из жертвы превращается в агрессора. Таким образом, несмотря на то, что случившееся с Люси переживается и ею, и читателем как трагедия, над героиней не возводится своего рода ореол страдающей жертвы. И здесь мы подходим еще к одной из составляющих телесного плана в романе Сильви Жермен – трансформациям тела, превращениям. Это путь, на который встает Люси, найдя в себе силы разрушить своего врага.

Метаморфозы заданы уже на рамочном, паратекстуальном уровне – эпиграфом к роману. Это строки Жюлья Сюпервьеля: «Поняв, что умереть и смолкнуть суждено, как всякой твари, на земле живущей, вы вдруг среди зимы явились яблоней цветущей» [1, 5]. Обращает на себя внимание то, что хотя идет речь о переходе человека в природный объект дивной красоты (цветущую яблоню), в этих строках задан и обязательный для метаморфоз мотив смерти. Как правило, человек превращается в птицу, дерево или другое явление природы в связи с исключительно драматическими для него обстоятельствами (в результате проклятия, необходимости спастись от преследователей, защитить свою любовь, которая столкнулась с непреодолимым сопротивлением близких и т.д.). Так и Люси в романе Сильви Жермен приходит к выводу о том, что «пересотворение одного в другое должно происходить через ужас» [1, 61]. Возможно, именно переживаемое ею состояние страха перед ночным мучителем и желание скрыться от него вызывает у нее интерес к переходу из одного состояния в другое, из одной формы в другую, а, значит, существам, «проходящим метаморфозы, линьки, а также способным к мимикрии» [1, 125], она подбирала «гусениц, как и головастика, чтобы наблюдать за их развитием и метаморфозами» [1, 130]. Безусловно, о метаморфозах самой Люси можно говорить лишь условно. Меняясь внешне (проявляя абсолютное безразличие к тому, как она выглядит, но при этом, страстно следя за чистотой своего тела), и внутренне (переходя от смятения, ужаса, подавленности к решимости), она оставалась на самом деле той же самой Люси, что и вначале. И все же трансформация произошла: девочка превратилась в убивающую своим взглядом Медузу. Для этого она превратила свое тело в знак. Она раскрасила его в соответствии с подмеченными у природных существ цветовыми знаками агрессии, усвоила их позы, движения, звуки, которыми они пугали свои жертвы или же производили перед тем, как напасть на врага. В значительной мере Люси возвращается к состоянию дикого человека, находящегося в синкретической связи с природой,

не выделяющего себя из нее. И Фердинан не узнает свою жертву в той Люси, которая является ему. «Девочка прочно удерживается в позе изваянной склонившейся химеры. Химеры с глазами из раскаленной лавы, со встопорщенными волосами, с худыми коленками в царапинах и с кривящимся ртом. Она корчит гримасы, морщится. И гримасы ее одновременно красочны и звучны. Она намазала губы темно-красной помадой и начернила зубы. Рот у нее кривится, верхняя губа вздергивается, как у злящейся собаки; она то щелкает, то скрипит зубами, временами пронзительно свистит, издает какие-то шипящие и хрипящие звуки, короткие, отрывистые вскрики. Иногда она высовывает розовый язык, который кажется отвратительным, жутким между почти черными губами. Она скатывает его в трубочку, выпрямляет, высовывает далеко изо рта, снова скатывает и словно бы глотает. Она вращает глазами, закатывает их, щурит, почти что закрывает – чтобы потом еще острее вонзить взгляд в лицо лежащего. <...>. Сейчас имеет значение только взгляд – безумный взгляд, застывший, как в зеркале. Небо, вся земля целиком, свет этого лучезарного летнего утра, все покрывается трещинами от неистовства необъятного недвижного взгляда, который объемлет и обращает в стеклянистый камень все, на что он падает, и который истребляет то, что зрит» [1, 112–113]. В конечном итоге Люси удаётся победить своего врага, «очистить» его телесную оболочку от крупы воли, сознания, чувства и дожидаться, когда эта оболочка умрет. Но при этом Люси и сама переживает нечто наподобие смерти. Решив мстить, она была вынуждена закалять в себе лишь одно чувство – ненависть, подавляя все остальные.

В начале статьи мы остановились на характеристике архитектоники романа, названиях его частей. Можно предположить, что, поскольку в романе идет речь о вхождении девочки в мир взрослых и тех уроках, которые она получает от жизни, в названиях частей глав заявлены понятия, которые используются при обучении живописи. Все они – пастель, сангина, сепия, уголь – чаще связаны с графикой, цель которой – передать не полутона как знак сложности, неоднозначности явления, а, главным образом, характерные формы. Но гораздо важнее, на наш взгляд, то, что объединяет все эти техники рисунка: они одноцветны. К примеру, цвет сангины (слово образовано от латинского, которое переводится «кровь»), «рыжего мелка», как правило, колеблется от красного к коричневому. Цвет сепии более темный, чем сангины, напоминает жидкость каракатицы, постепенно переходящую от черного к коричневому тону. Эта одноцветность играет, на наш взгляд, ключевую роль, поскольку у Люси формируется однозначное отношение не только к брату-насилънику, не только к даже не пытающимся помочь ей родителям, но и ко всем людям вообще. Таким образом, названия частей романа подчеркивают ненормальность состояния полностью отдавшегося мести Люси.

В значительной мере оно граничит с психическими заболеваниями, при которых люди перестают испытывать собственную целостность, отчуждаются от частицы собственного «я». «Исследователи в области психологии и специали-

сты по телесно-ориентированной терапии отмечают, - пишет И.А. Муратова, – что разделение личности человека с собственным естественным телом – это основная причина шизоидности. Когда “фасад” разрушен, человек начинает примерять на себя иные образы – имиджи, что ведет к кризису идентичности, к расщеплению “Я” и “тела”» [5, 144]. Подобное отчуждение от собственного тела, приведшее к отказу от собственного «я» и повторению чужих движений, поз и звуков произошло и с Люси. Поэтому, уничтожив своего мучителя, она не испытала радости, обнаружила, что ее сердце «пересохло» [1, 260], стало пустым - из него ушла ненависть, а кроме этого чувства, в нем уже ничего другого не оставалось. Возвращение к жизни оказалось не менее длительным, чем годы страдания и мести. Сначала она учится плакать, потом возвращает себе умение прощать сначала мать, потом, «после тридцати лет странствий» [1, 275] – брата, учится смотреть, видеть и терпеть, и, наконец, переживать ласковое успокоение и радость.

Выводы. Роман Сильви Жермен «Взгляд медузы» может быть прочитан как произведение о страданиях тела ребенка, приведших к превращению этого тела в оружие мести. Поэтому нами были избраны образы телесности как ключ к уяснению заложенных в нем смыслов. Но это, безусловно, не единственный ключ, настолько сложным, полным символов является это произведение современной французской писательницы. Телесность, предполагающая неразделимость внутреннего и внешнего, невозможность деления «духа» и «тела», была прослежена на ряде уровней – характерологическом, сюжетном, мифопоэтическом, позволяющем, в свою очередь, судить об универсальном характере решаемых писательницей проблем любви, воспитания, семейных, межличностных отношений, проблемы одиночества человека и его опасности, в первую очередь, для него самого не только в связи с его беззащитностью среди людей, но и угрозой иссушения его сердца, а, значит, и утраты им собственной полноценности. Сильви Жермен на основе развития судьбы нескольких ведущих персонажей своего романа прослеживает опасность такого явления, как односторонность. Лу-Фе отчужден от всего, что не имеет отношения к звездам, Иасинт Добинье – от всего, кроме звучащих в радиоприемнике голосов. Поэтому, несмотря на искреннюю привязанность к Люси, они никак не проявляют себя в той трагической ситуации, в которой оказалась девочка. Алоиза Добинье живет только воспоминаниями о погибшем супруге и в результате не только остается безразличной к происходящему с Люси, но и, по сути, разрушает «я» своего горячо любимого в силу его сходства с отцом сына. Этот сын, Фердинан, является лишь красивой оболочкой, за которой ничего не скрывается – ни чувств, ни мыслей, ни воли... Убивая в себе сходство с людьми, позволившими Людоеду преследовать своих жертв, героиня романа, Люси тоже проявляет односторонность. Она превращается в мучителя и палача. И ее сердце, как и отражение души – глаза, становятся сухими. С каждым из них в романе связан мотив угасания и смерти. Роман завершается на оптимистической ноте: Люси

начинає свій путь к восстановлению и собственной гармоничности и отношений с людьми. Писательница показывает, насколько сложен этот путь. Но он неизбежен, поскольку за его пределами – смерть.

Список использованной литературы

1. Жермен С. Взгляд Медузы. Санкт-Петербург: Амфора, 2002. 287 с.
2. Зборовська Н.В. Психологія і літературознавство. Київ: Академвидав, 2003. 392 с.
3. Криворучко С.К. До проблеми літературного екзистенціалізму. *Література в контексті культури*: Зб. науков. праць. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. Вип. 22 (2). С.203 – 209.
4. Лысова А.В. О границах радикальной феминистской теории в объяснении насилия в семье. *Социологические исследования (СоцИс)*. 2012. № 4. С.110 – 117.
5. Муратова И.А. Телесность как доминанта культуры постмодерна. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2013. № 1 (27), часть 1. С.143 – 146.
6. Мусій В.Б. Экзистенциальный смысл мифопоэтической символики в романе Сильви Жермен «Взгляд Медузы». *Проблеми сучасного літературознавства*: збірник наукових праць. – Одеса: Астропринт, 2015. Вип. 20. С.175 – 186.
7. Пахсарьян Н.Т. «Второй пол» Симоны де Бовуар и судьбы феминизма в современной французской литературе. *Гендерная проблематика в современной литературе: Сб. научн. тр.* Москва: ИНИОН РАН, 2010. С.75 – 95.
8. Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Том 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. Москва: Культурная революция, Logos, Logos-altera, 2006. 688 с.
9. Bacholle M. L'enfant Méduse de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux eclipses. URL: <http://www.crcrosnier.fr/articles/germain-enfantmeduse.htm>
10. Roussigné M. Comment voir Méduse? Sylvie Germain, peintre de la narration. URL : [http : // musemedusa.com/dossier_1/roussigne](http://musemedusa.com/dossier_1/roussigne)

Мусій В. Б.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
кафедра світової літератури
valentinanew2016@gmail.com
ORCIDiD 0000-0002-9641-7753

ТІЛЕСНІСТЬ ЯК КЛЮЧ ДО ПРОЧИТАННЯ РОМАНУ СИЛЬВИ ЖЕРМЕН «ПОГЛЯД МЕДУЗИ» (“L'ENFANT MÉDUSE”)

У статті йдеться про сучасний роман французької письменниці Сильви Жермен «Погляд Медузи». Встановлюється зв'язок між парадигмою тілесності (образами – очі, голос, мотивами – сексуальне насильство, перевтілення; елементами ритуалу, символікою) та авторською концепцією однобокості як шляху до деструкції та смерті.

Авторка статті враховує не тільки саме текст роману, але й так звані пара текстуальні елементи (назва твору, назви глав та частин глав, епіграф). Усі ці елементи безпосередньо пов'язані з тілесною парадигмою (назва діючої сили

зору, перелік засобів відтворення тіла на малюнку, перевтілення тіла). Героїня роману, Люсі, переживає декілька стадій у своєму підростанні, а також у розвитку своїх відношень з родичами та мешканцями провінційного містечка. Дитинство – це пора гармонії і любові до усіх. У Люсі є друг, якого вона вважає своїм братом-близнюком, є і інший, зведений (у них одна матір і різні батьки) брат. Але разом з підростанням у життя Люсі приходить і трагедія: вона стає жертвою сексуальних домагань з боку свого зведеного брата. І тут Люсі залишається один на один зі своїм ворогом. Спочатку вона переживає жах, образу, безпорадність. Потім – відразу до усього, що може зробити її тіло привабливим. У кінці кінців вона робить своє власне тіло зброєю від ворога. Вона уважно навчається у природних істот вбивати і захищатися від загрози. А потім – використовує знання про агресивні кольори, пози, звуки у природі для того, щоб паралізувати свого ворога. Вона перемагає. Але перевтілення жертви у ката не пройшло безслідно. Люсі втратила людські здібності дарувати, чекати, відчувати радість і так інше. Тому їй залишалося навчатися усьому знову.

Ключові слова: тілесність, образ, мотив, фемінізм, сексуальне насильство, жертва, кат, роман, Сильві Жермен.

Valentina Musiy

Odessa I. I. Mechnikov National University
Department of World literary
valentinanew2016@gmail.com
ORCIDiD 0000-0002-9641-7753

CORPOREALITY AS A KEY TO INTERPRETION OF SYLVIE GERMAIN’S NOVEL “L’ENFANT MÉDUSE”

The article deals with novel by modern French author Sylvie Germain “L’Enfant Méduse”. A careful study of the connection between place and role of corporeal paradigm (images, motives, elements of ritual, symbols, etc.) in the novel and author’s conception of unilateralism as a way to destruction and death.

The author of the article takes into account not only text of novel but also symbolic meaning of pretext elements: the title of novel as well the titles of heads and their parts, epigraph etc. all these pretext elements are connected with corporeal paradigm: operation of eyes, methods of drawing of body, metamorphoses.

The heroine of the novel, Lucy, passes several stages of growing up, as well as changes in her relationships with family members and residents of a provincial city. Her childhood is a time of harmony. Lucy has a friend whom she calls her twin brother. There is a step-brother, whom she admires. There are mother, a father, and many relatives. But along with her growing up a tragedy comes to Lucy. A girl has been subjected to sexual violence by her brother. And none of her relatives came to her aid. Lucy was forced to stand alone against her enemy. Shame, despair and fear gave way to determination. At first, Lucy revolted against all which could make her

body beautiful (hair, clothes, beauty of body shapes). Then she turned her body into a weapon with the help of coping aggressive paints, poses, sounds of animals and insects. The girl changed internally. Her heart became dry, dry and fierce became her eyes With the help of her look, like Medusa in myth, she paralyzes her enemy. Lucy managed to win. However, her transformation from the victim to the torturer did not pass without a trace. Lucy needed to learn again all what is characteristic of people – to endure, forgive, love, rejoice

Key words: corporeality, image, motive, feminism, sexual violence, victim, torturer, novel, Sylvie Germain.

References

1. Zhermen S.(2002) Vzglyad Meduzy [[L'Enfant Méduse], St. Petersburg, Amfora [in Russian].
2. Zborovs'ka N.V. (2003) Psihoanaliz i literaturoznavstvo [Psychoanalysis and literary criticism], Kiïv: Akademvidav [in Ukrainian].
3. Krivoruchko S.K. (2012) Do problemi literaturnogo ekzistencializmu [To a problem of literary existentialism], *Literatura v konteksti kul'turi: Zb. naukov. prac'* [Literary in the context of culture: collection of scientific articles], Kiïv: Vidavnychij dim Dmitra Burago, Vip. 22 (2), pp.203 – 209 [in Ukrainian].
4. Lysova A.V. (2012) O granicah radikal'noj feministskoj teorii v ob'yasnenii nasillya v semen [On the borders of radical feminist theory in explaining violence in the family], *Sociologicheskie issledovaniya (SoCs)* [Sociological research (SoRs), № 4, pp. 110 – 117 [in Russian].
5. Muratova I.A. (2013) Telesnost' kak dominanta kul'tury postmoderna [Corporeality as dominant of post art nouveau culture], *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal Sciences, cultural studies and art history. Theory and practice issues], № 1 (27), part 1, pp. 143 – 146 [in Russian].
6. Musij V.B. (2015) Ekzistencial'nyj smysl mifopoeticheskoy simvoliki v romane Sil'vi Zhermen «Vzglyad Meduzy» [The existential meaning of mythopoetic symbolism in the novel by Sylvie Germain, " L'Enfant Méduse"]. Problemi suchasnogo literaturoznavstva: zbirnik naukovih prac' [The problems of contemporary literary studies: collection of scientific articles], Odesa: Astroprint, iss. 20, pp. 175 – 186 [in Russian].
7. Pahsar'yan N.T. (2010) «Vtoroj pol» Simony de Bovuar i sud'by feminizma v sovremennoj francuzskoj literature [The "second gender" of Simone de Beauvoir and the fate of feminism in modern French literature], *Gendernaya problematika v sovremennoj literature: Sb. nauchn. tr.* [Gender issues in modern literature: collection of scientific researches], Moscow: INION RAN, pp.75 - 95 [in Russian]
8. Podoroga V.A. (2006) Mimesis. Materialy po analiticheskoj antropologii literatury. Tom 1. N. Gogol', F. Dostoevskij [Mimesis. Materials for the analytical anthropology of literature. Volume 1. N. Gogol', F. Dostoevsky]. Moscow: Kul'turnaya revolyuciya, Logos, Logos-altera [in Russian]
9. Bacholle M. L'enfant Méduse de Sylvie Germain ou Eurydice entre deux eclipses.URL: <http://www.crcrosnier.fr/articles/germain-enfantmeduse.htm>
10. Roussigné M. Comment voir Méduse? Sylvie Germain, peintre de la narration. URL : [http : // musemedusa.com/dossier_1/roussigne](http://musemedusa.com/dossier_1/roussigne)

Статтю подано до редколегії 23 травня 2019 р.

УДК 821.161

Раковская Н. М.

кандидат филологических наук, доцент
зав. кафедры мировой литературы
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
Французский бульвар, 24/26, 65058, г. Одесса, Украина.
rakovskaya2009@mail.ru

ФИЛОСОФИЯ СМЫСЛА: КРИТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ к. XIX – н. XX вв.

В статье актуализируется критическая рефлексия к. XIX – н. XX вв., с точки зрения философии ее смыслового поля. Для текстуального пространства литературной критики характерно стремление ретроспективно трансформировать каноны, предложить свою личностную концепцию, основанную на религиозно-философском знании. Отмечается, что критик, выступая как автор, становится субъектом сознания.

Акцентируется парадоксальность суждений критиков, которая проявляется на различных структурных уровнях. Выстраивается особая модель коммуникативно-рецептивных связей между автором художественного текста, критиком и читателем. Рецепция обусловлена свободой мысли, суждений, дискретной композицией, ее завершенностью / незавершенностью. Опираясь на «философию сознания», критики рассматривают художественный текст сквозь призму божественного, святости и страстности, временного и вечного, чувственного и телесного.

Парадокс как фигура речи постепенно становится способом понимания, ведет к усилению мышления и обнаружению скрытой истины. Доминирует философский, культурный и игровой парадоксы. Возникают зоны транзичности между пространствами философского и культурного ландшафта, интересубъективными, рефлексивными, интертекстуальными смысловыми полями. Отмечая различные концепции парадокса, автор опирается на суждения Р. Лахманн, Р. Барта, В. Шмид, внимание которых сосредоточено на исследовании парадокса как фигуры речи в поэтике и риторике. Указывается, что парадокс ориентирован на деконструкцию модели мира. Вместе с тем парадокс в художественном и критическом тексте принципиально отличен. В художественном тексте он проявляется в сюжете, мотивах, ситуациях. Выделяются характерологические, сюжетные парадоксы как определенные фигуры в сферах художественного текста и контекста. В критической рефлексии речь идет о философском, историческом, социокультурном парадоксе, чаще всего реализуемом не столько в словесных формулах, сколько в концептуальных позициях, ориентированных на выявление суммарного множества смыслового поля.

Ключевые слова: критика, парадоксальность, дискурс, экзистенциал, смысловое поле.

Начнем свои размышления со слов ученых о том, что «состояние литературоведения в настоящее время трудно определить как стабильное и спокойное». В. Б. Мусий и Т. Ю. Морева полагают, что этот факт объясняется кризисом литературоцентризма – утратой «литературой роли универсального носителя истины» [3]. К сожалению, эти тенденции касаются и литературной критики, ибо она развивается только вследствие появления новых форм художественности. Об этом писал еще А. С. Пушкин. Вместе с тем, в истории литературы и критики многое нуждается в уточнениях и современных методах исследования, о чем и размышляют авторы работы «Литературоведение в контексте гуманитаристики».

Если вести речь о критической рефлексии кон. XIX – нач. XX вв., то можно обнаружить ряд аспектов, практически нерешенных в литературоведении. Как нам представляется, тезаурусный подход позволяет глубже осмыслить критическую рефлексию в ее многообразных связях с философией времени, историко-культурным контекстом, идеями антропоцентризма и т. д.

Укажем, что ряд исследователей литературного процесса кон. XIX – нач. XX вв. подчеркивали необходимость аналитического подхода к «новейшей форме философии», которая представлена в статьях критиков религиозно-философского сознания. В этом плане, для автора статьи значимыми являются идеи Н. Лейдермана, Н. Астрахан, С. Кочетовой, М. Гирняк С. Корниенко, А. Степановой, Н. Сподарец [6] и др.

Поиски ответа на вопрос «В чем сущность философии смысла в статьях Л. Шестова, В. Розанова, А. Закржевского?» приводят нас, прежде всего, к категориям парадокс и парадоксальность, ибо они характерны для литературной критики кризисного сознания, когда происходит распад нормирующих систем. Возникают зоны транзиции *между* пространствами культурного ландшафта и интересубъективными, авторефлексивными, интертекстуальными смысловыми полями. В таком случае текст воспринимается как игра со смыслами.

На наш взгляд, следует разделять парадокс как свойство логических приемов или психологических феноменов, присущих литературе, от парадоксальности, проявляющейся в концепциях литературных критиков. Заметим, что парадокс в литературе проявляется в сюжетно-мотивной организации текста, нарративных конструкциях. В критике парадоксальность суждений связана, прежде всего, с историософичностью и коммуникативно-рецептивной системой. Более того, парадокс в литературной критике позволяет часто обнаружить и раскрыть главный объект исследования. Однако, как в литературе, так и в литературной критике «парадокс» связывают с такими понятиями как абсурд, фантазм, метафора, афоризм и т. д.

Парадокс как фигура мышления и речи стал предметом внимания философов и филологов еще с древних античных риторик. Аристотель в работе «Топика» указывал, что парадокс – это высказывание, противоречащее общему мнению, ожиданию. В современной гуманитарной науке, в основном, акцен-

тируется внимание на парадоксе как одном из способов организации художественного текста, как определенная фигура в поэтике и риторике. До недавнего времени парадокс как стилистическая фигура, исследовался в основном лингвистами. Речь шла о фигуре, регулирующей движение в тексте особым расположением слов. Однако, еще немецкий ученый Г. Готвальд отмечал, что парадокс останавливал внимание читателя на определенной мысли и, тем самым, способствовал выявлению противоречий в тексте как своеобразной загадки, которую следует прояснить и конструировать в качестве определенной функции. После опубликования работы М. Бахтина о речевых жанрах в размышления о парадоксе активно включились литературоведы. Сегодня уже можно назвать ряд работ, диссертаций, в которых парадокс рассматривается как значимое высказывание семантического и структурно-семиотического типа, суть которого состоит в оппозиции стереотипу. Парадокс связывается с афористическим типом художественного мышления (Г. Я. Семен, А. В. Береснева, М. В. Ляпон, Е. А. Яшина, Т. В. Федосеева). Любопытным является и создание типологии парадоксов в художественном тексте. Например, сюжетный, характерологический, иронический типы (Е. А. Яшина). Вместе с тем, исследование парадокса в критическом тексте еще не стало должным объектом исследования. Как нам представляется, парадокс в критическом тексте можно обозначить как историко-культурный, философский, проявляющийся в определенных словесных формулах, например, работа Л. Шестова «Апофеоз беспочвенности», А. Закржевского «Темное подполье», В. Розанова «Семя и пол» и др. Крис Бэлдрик справедливо замечает, что древние теоретики риторики описывали парадокс как фигуру речи, но критики XX века придают ему большое значение как способу понимания, с помощью которого осуществляется вызов привычному мышлению.

Любопытно суждение Р. Лахманн: «Парадокс – это мир, вывернутый наизнанку, изнаночный мир» [2]. Топос «мир вывернутый наизнанку» является выражением человеческой способности представлять порядок вещей в целом как противоречащий самому себе. Однако «выворачивание наизнанку» означает и концептуальное, символическое или ритуальное построение антимодели существующему миру, создание альтернативного мира с обратным знаком, оппозиционной структурой (верх – низ) и т. д.

В связи с этим, в критике парадокс обусловлен противоречивостью критического сознания и мышления, авторефлексивностью и циркулярностью. Синтаксической редукцией парадокса, с точкой зрения Р. Барта, является оксюморон. Т. Элиот полагает, что смысл парадокса определяется метафоризацией. Более того Р. Барт отмечает, что всякий критический текст заключает в себе парадокс. Однако заметим, что поскольку парадокс «разоблачает доксу» как не истинное мнение, пересматривает существующие общепринятые ценности, т. е. «подрывает» «твёрдую» оппозицию, создавая структуру типа или / или, которую Р. Барт обозначает термином «тертиум», то понятие истины вообще

становится относительным, т. е. в таком случае можно поставить под сомнение возможность существования истины вообще. Согласимся с точкой зрения М. Фуко, указывающего, что парадоксы чаще всего являются средствами выражения эпистемологической критики, а также всевозможных форм агностицизма и с точки зрения «доксы» нигилизма. На наш взгляд, очевидно, что парадокс доминирует в переходные неклассические, неупорядоченные общепринятыми нормирующими системами периодами, которые М. Фуко [8] обозначает как периоды «эпистемологического беспокойства». Очевидно, что эпохи и контексты, наиболее подверженные парадоксальному мышлению, это поздняя античная культура, мистицизм позднего Средневековья, модернизм (Ж. Женнет).

Заметим, что в литературно-критическом процессе кон. XIX – нач. XX в. парадоксальность идей тесно связана с культурно-исторической ситуацией, остротой полемики внутри религиозно-философских течений, возникновением нищезанятия, богоискательства. В результате в критике усиливается саморефлексия. На наш взгляд любопытно, что после работ о С. Киркегарде и Ф. Достоевском, Л. Толстом и Ф. Ницше, построенных на жестком логическом системном уровне, Л. Шестов категорически пересматривает свои собственные идеи. Он излагает их как в теоретических работах, так и в конкретных статьях о творчестве того или иного писателя. Заметим, что чаще всего критики обращаются к А. Пушкину и Ф. Достоевскому, что обусловлено полемикой вокруг их наследия.

Интерпретация критических текстов дает возможность убедиться в том, что судьба и характеры в художественном тексте чаще всего определяются, с точки зрения критиков, онтологической сущностью, в связи с чем парадоксы онтологии становятся главенствующими. Эту идею высказывает и С. Франк. Классическая разновидность такого рода парадоксов – парадоксы жизни и смерти, причем жизнь рассматривается как движение к вечности, либо смена предельных эмоциональных состояний. Как полагает В. Шмид причину трагических состояний и ситуаций следует искать в «постоперациональной депрессии».

Неслучайно А. Закржевский долгое время находясь в депрессивном состоянии, о чем пишет А. Цветаева, часто обращается к поэзии романтиков, противопоставляя их мир – мир природного естества, его миру – миру черной стихии. М. Бахтин замечал, что в драматические периоды истории трагически нарушается целостность человека и его судьбы.

Что с нею, что с моей душою?

С ручьем она ручей,

И с птичкой птичка! С ним журчит,

Летает в небе с ней!

Зачем так радуется

И солнце и весна!

Ликует ли, как дочь стихий,

На ниве их она?

(Е. Баратынский)

Знак вопроса, с точки зрения критика, означает сомнение поэта. Сам же А. Закржевский абсолютно не верит светлым законам природы. Для него миропорядок разрушен неволей, темным ликом зла. И его душа не ликует; природа и душа разобщены. Мир А. Закржевского – мир печали, а не радости, пира. Ему ближе строки «Мир я вижу как во тьме». Очевидно для критика н. XX в. характерен парадокс «бессмысленной вечности», что сближает его с рефлексией романтиков.

Иную прозаическую вариацию парадокса о мертвой душе создает А. Пушкин в «Гробовщике». Об этом размышляет Л. Шестов. Жизнь за счет смерти – это никак не абсурд, а парадоксальная истина существования гробовщика. Гробовщик давно превратил неосознанный им парадокс своего ремесла в нелепость. Он сам живет в своем новом доме, желтом как лица мертвецов, будто бы в гробу, принадлежа больше смерти, чем жизни, уставив кухню и гостиную гробами, которые, как показывает известный рисунок А. Пушкина, нагромождены устрашающими горами и вытесняют всякую жизнь. Гробовщик мыслит и говорит о мертвых, как о живущих в гробах. Гроб и есть их дом. Поэтому бригадир от имени всей «честной компании» мертвецов, явившихся на новоселье, может объявить, что «только те, которым уже невмочь, которые совсем развалились, да у кого остались одни кости без кожи» «остались дома». Но думается, что здесь от парадокса до абсурда лишь один шаг. Стоит только забыть об оговорках, присущих парадоксальной речи, понимая фигуральное в буквальном смысле, и сразу же парадокс превращается в нелепость.

Пожалуй, более всего Л. Шестова интересуют парадоксы в романе А. Пушкина «Капитанская дочка». Пугачев является противоречивой фигурой: и кровожадным нарушителем законов, и щедрым благодетелем. Но парадокс осуществляется, прежде всего, в логике развития действия. Подарив бродяге, «вожатому», заячий тулуп, Петр Гринев получает ответный подарок намного ценнее, он трижды оказывается спасен своим жестоким покровителем. М. Вирролайнен отмечала, что здесь осуществляется древний парадокс утраты как пользы, восходящий к стоической аттической комедии Менандра и Филемона. Этот парадокс проявляется ещё и в другой ситуации. Старый Гринев, отправляя сына в дальний гарнизон, напутствует его пословицей «Береги платье снову, а честь смолоду», мать же наказывает ему «беречь <...> здоровье». Все три блага – платье, честь и здоровье – замечает Л. Шестов, выпущенный в жизнь молодой человек вполне берегает, но только парадоксальным образом, вновь и вновь ставя их на карту и этим нарушая родительские наставления. Что же касается парадокса, возникающего вследствие противоречия между желаемым и действительным, то Л. Шестов обращаясь к «Выстрелу» А. Пушкина замечает, что Сильвио «упражняющийся», хотя он и в отставке, три раза в день в стрельбе из пистолета и посвятивший жизнь идее мести, все же в графа не стреляет, так же как Германн («Пиковая дама») «в душе игрок» просиживает ночи за карточным столом, но не решается понтировать. Это первый парадокс

с точки зрения Л. Шестова. Когда персонажи преодолевают самоограничение, все заканчивается бессмысленно. Сильвио не удастся отомстить, а Германн проигрывает все. Это второй парадокс. Каждый из них способствует пониманию характера и противоречия между желаемым и реальным. Указанные парадоксы можно определить как ситуативные и характерологические.

Продолжая рассматривать парадокс, критик обращается к роману Л. Толстого « Война и мир» и отмечает парадоксальную, с его точки зрения, оценку писателем женских персонажей, в частности Соню: «она пустоцвет, как на клубнике». Отсутствие воли Л. Толстому кажется странным, поэтому писатель произносит парадоксальный приговор над одной за то, что она не преступила правила (Соня), а над другой за то, что преступила (речь идет об Анне Карениной). Парадоксальность Л. Толстого, с точки зрения критика, заключается в создании им альтернативных миров, один – первобытный, монотологический (то есть познание осуществляется непосредственно) и второй – рефлектирующий (где познание осуществляется опосредованно, через рефлекссию). Очевиден философский парадокс. Этот же парадокс присущ В. Розанову и А. Закржевскому. Так, парадоксальность «карамазовщины», отмечает А. Закржевский, заключается в том, что нарушены божественные истины и, непосредственно, автор занимается их возвращением.

В. Розанов и А. Закржевский полагают, что парадоксы отражают неоднозначность и противоречивость мировидения писателя. М. Ямпольский замечает, что противоречие между разумом и чувством обуславливает многоголосное пространство идей. Укажем, что более всего В. Розанова и А. Закржевского будет интересовать философия страсти, страдания, ума. Иван, с точки зрения В. Розанова, ставит вопросы о страсти как о страданиях. Они включены в систему размышлений критика о христианстве. Жертва Христа, как метафизика смысла, с точки зрения В. Розанова, понятна. Но страдания детей как реальность принять невозможно. Поэтому страсти-страдания определяются критиком как множественная цепочка смыслов. У Ф. Достоевского две смысловые границы, – замечает В. Розанов, деятельная христианская любовь (Зосима – Алеша) или бунт, наказание, подавление причин страдания (Иван). Откровения Ивана – это попытка преодолеть разлад, хаос, раздвоение внутри себя.

«Бунт» и «Легенда», с точки зрения В. Розанова, исповеди, в результате которых возможно исцеление. Но Иван не знает с кем он пойдет дальше. С Богом или антихристами. Данные противоречия героев Ф. Достоевского В. Розанов называет парадоксами ума. Парадокс самого В. Розанова заключается в том, что и он колеблется между идеями разных религий (христианство и иудаизм) и как Иван искренне поверит в православие только тогда, когда не прольется слеза ребенка и человеку будет обеспечено бессмертие. Этот парадокс Г. Флоровский так обозначил: «Достоевский мечтал о “русском социализме”, но видел русского инок. Мечта и видения не совпали. И последнего синтеза он не дал...» («Пути русского богословия»).

Очевидно, что природа текста В. Розанова о Ф. Достоевском становится ясной в процессе структурирования коммуникативной ситуации, которая является результатом общения критика с писателем и читателем в контексте пространства философских и богословских идей.

Любопытно, что опираясь на дуальную представленность рая и ада в русском средневековом сознании и отсутствии учения о чистилище, Ю. Лотман и Б. Успенский придут к выводу о том, что в русской культуре нет нейтрального осмысления хаоса и космоса и, следовательно, такая «модель антиномична». Это суждение объясняет идеи В. Розанова.

Отметим, что в системе В. Розанова добро и зло это: во-первых – метафора Бога и дьявола, во-вторых – ценностные ориентиры, мера человеческого бытия, в-третьих – этические категории святости и страстности как смысловые границы. В свою очередь А. Закржевский в статье «Подполье» напишет о потерянном рае, о невозможности духовного слияния с Богом. Страстность, с точки зрения критика, это только телесная данность человека. Но как бы не различались философские акценты парадоксов критиков, для них общим и важным является трансцендирование, мистические и религиозные переживания писателя, способность преодолеть как этический нигилизм и жизнь плотскую, так и страх тленности и смерти.

Постижение философии смысла в контексте культурного пространства Л. Шестовым рассматривается в несколько ином ключе. О чем свидетельствует «Апофеоз беспочвенности» [9, IV]. Противоречивость концепции критика очевидна уже в самом названии, более того, в отличие от предшествующих работ, имеющих целостный текст, «апофеоз» состоит из двух частей, каждая из которых разделена на ряд фрагментов, внешне не связанных друг с другом. Пространство работы парадоксально организовано. Неслучайно во введении Л. Шестов пишет: «...нужно оправдываться: вопрос лишь с чего начать с оправдания формы или содержания. У нас полагают, что книга или статья должна представлять собой последовательно развитую систему мысли, но у меня растет недоверие ко всякого рода общим идеям и всяким предрассудкам» [9, IV, 84].

Л. Шестов указывает, что, в конце концов «идеи» и «последовательности» приносятся в жертву то, что больше всего должно оберегаться в литературном творчестве – свободная мысль. Он замечает, что его «письмо», где всегда есть заключительные «и так», даже простые и иные «невинные» союзы оказываются своеобразными тиранами, а он бессловесным рабом, ибо самое тягостное — это создание «общей идеи». Критик ищет формы «письма» для изложения своей концепции. Одновременно Л. Шестов предостерегает читателя от соблазна увидеть в его работе лишь «странную причуду» автора, представившего не связанные между собою мысли. Очевидно, что данная работа была движением от континуально-аналогизирующего мыслительного потока, свойственного работам Л. Шестова, к дискретно-парадоксальному. В «Апофе-

озе» происходит полный разрыв прежнего духовного опыта с новым, ориентируемым на внутренний, где ни логика, ни сострадание не помогают (разрыв с семьей, отъезд из Киева, болезнь, впоследствии гибель сына), «остается упасть на пол, кричать и биться головой о стену» [9, IV, 11]. Вследствие личностного опыта приходит осознание того, что ни о чем происходящем нельзя составить ясное представление, ибо «твоя суть умерла» (Л. Шестов). В таком случае, – указывает критик, – всякие общие идеи только терзают человека, нужно жить без предсказаний, вольно, считать истину – тайной, а творчество – явлением, возникающем из ничего, из бессознательного. Об этом же напишет А. Закржевский в работе «Подполье» [1]. Он полагает, что парадоксальные идеи Л. Шестова связаны с концепцией Ф. Ницше.

Заметим, что на наш взгляд, речь может идти не только о Ф. Ницше. Если рассматривать Л. Шестова в контексте русской критики XIX в., то в приведенных выше строках авторского предисловия к «Апофеозу...» нетрудно уловить культурно-историческую преемственность по отношению к рассуждениям предшественников. Так, в одной из неопубликованных заметок начала 1820-х годов В. Одоевский говорит об «парадоксальной одежде новейшего мышления». Афористическая форма представляется автору «Русских ночей» явлением, безусловно плодотворным, однако – исключительно как залог «грядущего оцельнения», построения на основании «беглых набросков» совершенного, цельного «здания». Актуальная для любого мудра идея безусловного обретения истины полной, окончательно разрешающей все сомнения и вопросы, изложена в фрагментарной и афористической форме («Психологические заметки»).

Подобное утверждение можно найти у М. Погодина, который неслучайно столь настойчиво и неуклонно отстаивает «бесформенную форму» своих «Исторических афоризмов», что вновь заставляет нас почувствовать пунктирную линию существенной взаимосвязи Л. Шестова и его предшественников. Неслучайно Х. Фрике [7], указывает на некую «подземно-тематическую» общность философской критики, которая проявляется в тяготении к особой фигуре мышления и формы её изложения в письме. Однако и В. Одоевский, и М. Погодин стремятся к постижению целого, к обретению абсолютной и полной истины. В то время как Л. Шестов, начиная с утверждения принципиального «несхождения концов» в реальной жизни (ср. строку из Гейне в эпитафии к первой части «Апофеоза...»: «Zu fragmentarisch ist Welt und Leben» – «Мир и жизнь слишком фрагментарны»), приходит к утверждению того, что фрагментарность и афористичность способствуют особому осмыслению творчества, сутью которого является свободное авторское мировидение, отсутствие страха перед новыми, подчас парадоксальными суждениями.

Собственно личностное усмотрел в работе Л. Шестова В. Розанов. Его статья, опубликованная в 1905 году на страницах «Нового времени», посвящена исключительно той «новой форме философии», которая обнаруживается в «афористическом хаосе» сочинения Л. Шестова: «Вся книга представляет

собой сырую руду души автора» [5]. Потеряв «систему» – книга выиграла в истине и точности... Тут есть не только философия, культура, но и вера, заключенная в словах: «мир Божий лучше человеческого»...

«Мир Божий лучше человеческого» – именно эта фраза является, на наш взгляд, ключевой для понимания особенной позиции В. Розанова и А. Закржевского на фоне всех современных Л. Шестову отзывов на «Апофеоз...». Осмысление «Мира Божьего» «как он есть», без «оформляющего» (структурирующего, единообразующего) вмешательства человеческого разума, лежит в основе работ В. Розанова («Уединенное») и А. Закржевского («Реквием»). В этом же аспекте решается и проблема взаимоотношений автора и читателя. Она предполагает, с точки зрения критиков, исключительную свободу автора, который просто впускает в себя читателя, никак от него не «закрываясь» какой-либо «постройкой» литературной формы. Если же мы рассмотрим фрагменты работ В. Розанова и А. Закржевского «с точки зрения концепции Л. Шестова», то получим утверждение полной свободы не только автора, но и читателя, которому дается право самостоятельной интерпретации смысла авторского высказывания, право выбора ответа на все поставленные автором (неоднозначные) вопросы.

Эта особая форма взаимоотношений автора и читателя не раз достаточно определенно оговаривалась самим Л. Шестовым в текстах, которые могут быть названы сопутствующими «Апофеозу...», например, в статье «Похвала Глупости», написанной в ответ на «Трагедию и обыденность» Н. Бердяева.

В статье дан своеобразный абрис необходимого Л. Шестову читателя: помочь – догадаться – быть мыслящим, свободным, то есть это – читатель, который помогает состояться авторскому высказыванию именно тем, что «догадывается» о его смысле, т. е., по сути, сам достраивает этот смысл, своим собственным внутренним миром восполняет то, что не сказано – ибо не может быть сказано, не может быть сообщено (выражено), но может быть только самостоятельно пережито. Заметим, что так называемые равные права, которые таким образом даются Л. Шестовым своему читателю, суть и большие обязанности. Ведь Л. Шестов как автор «Апофеоза беспочвенности» просто не может состояться без помощи такого читателя: «Когда слушаешь собеседника или читаешь книги, не придавай большого значения отдельным словам и даже целым фразам», – читаем в одном из фрагментов «Предпоследних слов», опубликованных в сборнике Л. Шестова «Начала и концы», материалы которого непосредственно связаны с замыслом «Апофеоза». – «Забудь отдельные мысли, не считайся даже с последовательно проведенными идеями. Помни, что собеседник твой и хотел бы, да не может иначе проявить себя, как прибегая к готовым формам речи. Приглядывайся к выражению его лица, прислушивайся к интонации его голоса – это поможет тебе сквозь слова проникнуть в его душу. Не только в устной беседе, но даже в написанной книге можно подслушать звук, даже и тембр голоса автора и подметить мельчайшие оттенки выражения глаз

и лица его» [9, IV, 91]. Тема возможности – невозможности адекватного сообщения личной истины, которая преломляет важнейшую для Л. Шестова проблему соотношения жизни и логического познания, разворачивается в данном фрагменте в виде своеобразных «рекомендаций читателю». В основе их – оппозиция «знать – понимать» («Не лови на противоречиях, не спорь, не требуй доказательств: слушай только внимательно...»). В том случае, если читатель будет способен занять первую из двух позиций, может родиться некая общая и одновременно индивидуальная для обеих сторон истина, по отношению к которой автор не является абсолютным субъектом, а читатель – абсолютным объектом. Парадоксальные игры со смыслами ведут к столкновению разных типов читателя. Для Л. Шестова это наивный и массовый читатель. Их столкновения ведут к избавлению от стереотипов. Возникает парадокс, в результате которого читатель – суть прямого антипода «внимающего ученика», в то время как сам автор стремится избежать роль прорицаемого истины учителя. Текст, возникающий как результат таких напряженно-равноправных взаимоотношений автора и читателя, дает возможность осмыслить то мировидение Л. Шестова, которое, выражается в словесной фигуре «творчество из ничего». Осмысление текста Л. Шестова В. Розановым и А. Закржевским обусловлено тем, что оно направлено на систематическое «высвобождение» смыслов, которые также возникают, изменяются, гибнут в зависимости от господства звучащих в нем «подголосков». «Иной слушает слова, понимает их связь и связанно на них отвечает, но он не уловил "подголосков", тень звука "под голосом", – а "в них-то, и притом в них одних, говорила душа"», [5, 233] – писал В. Розанов.

В. Розанов создает текст-дискурс, имманентной составляющей которого становятся различного рода обстоятельства, вызвавшие к жизни тот или иной «лист». Этот текст сближает его с шестовским «Апофеозом», ибо это веки и хронотопы состояний человеческой жизни, опредмеченные в слове-тексте и соотносящиеся с тем или иным моментом жизни души. Семиозис В. Розанова включает и сферу мелодической пунктуации: специфическую систему пробелов, мелизмов, точек, тире, использование курсива, фотографий и т. д. Размышления А. Закржевского связаны со стремлением передать читателю неуловимые изменения и течения внутреннего «я» души человека, которые выливаются в *слово*, заранее не прогнозируемое, и *мысль*, заранее не придуманную, чтобы зафиксировать непрерывный поток сознания-переживания, высказанном в слове, в желании остановить мгновение, сделать его зеркалом вечности. Читатель, таким образом, осознает взаимосвязь различных состояний человека, раскрываемых как взаимоотношения *Я* и *Другого*. Они представлены критиками через антитезу вневременного бытия *души* и конечного временного пребывания *плоти* «во всей наготе и ужасе тления в минуту болезни и умирания» (В. Розанов). Но читатель в «Уединенном» В. Розанова есть не что иное, как литературный образ, связанный с чувствами, умонастроением и творческими интенциями критика. «Чтобы оценить мир другого, его боль, состояние, надо *воплотиться*

(*два в одну плоть бысть*), полностью выйти за пределы самого себя», – записет в дневнике В. Розанов. «Чтобы воспринимать другого как ценность, надо включить механизм памяти», – эта мысль звучит в «Реквиеме» А. Закржевского и является констатацией бесконечного одиночества души.

В статьях критиков религиозно-философского сознания возникает особая репрезентация своих мыслей. Как правило, их восприятие художественных текстов направлено на своеобразный выход высказывания, слова, за пределы либо границы текстуального пространства.

В. Розанов прямо пишет о «рукотворности» своего стиля. А. Закржевский отмечает, что в его текстах «живут какие-то страшные мысли, аккорды, звуки, мелодии построения», позволяющие ему свободно жить в пространстве разных эпох, в контексте «всевременности» (М. Цветаева). Возникают парадоксальные суждения, скажем о близости М. Лермонтова и Ницше, футуристов и Л. Толстого, А. Блока и Ф. Достоевского. Очевидно и движение к диалогу, определяемое социокультурной памятью (мы обозначаем этот феномен как результат взаимоотражения или взаимовлияния). Неслучайно А. Бем назвал данное явление литературным припоминанием, а М. Бахтин размышлял о культурно-исторической телепатии, возникающей стихийно, на бессознательном уровне. Ощущение боли превращается А. Закржевским в эмоциональный всплеск слов о жизни как тюрьме, жизни как муки. Преодоление этого мироощущения возможно, с точки зрения критика, только в культурном диалоге (ст. Психологические параллели). Этот диалог открывают «рыцари безумия», так называл А. Закржевский футуристов.

А. Закржевский, как и В. Розанов, полагается только на свой интуитивный опыт; отсюда его первые субъективные оценки поэтов н. XX в. Среди них много парадоксальных, касающихся микро и макро контекстов. Интерес к интеллектуальному, попытка ответа на «проклятые вопросы» о смысле бытия, свободы, страданий и веры, как единого целого, порождают интимизацию высказывания, подчас экзальтацию. Своей исповедальностью он близок В. Розанову. Скажем, его «Реквием» – это лирическая фрагментарная миниатюра, подобная «Опавшим листьям» В. Розанова.

Заметим, что психоаналитики Маттиас Фрайзе, Ульрике Зайлер, Г. Бейтсон в работах о психодиахронологии замечают, что человек, стиснутый противоречием в коммуникативном акте, разрешить их может на бессознательном уровне, реализуемым в тексте метафорой и парадоксом. Используя парадокс, критическая рефлексия кон. XIX – нач. XX в., стремится избежать однозначного ответа на сущностные вопросы, что приводит их к авторефлексии, экзистенции и, в конечном итоге, к восприятию культуры как истории духа.

Список использованной литературы

1. Закржевский А. Подполье: Продолжение. *Искусство и печатное дело*. 1910. № 5. С. 181–190.
2. Лахманн Р. Заметки к истории понятий. Санкт-Петербург: Июпресс, 2003. С. 17–41.
3. Мусий В. Б., Морева Т. Ю. Литературоведение в контексте гуманитаристики. Одесса: ПолиПринт, 2019. 266 с.
4. Поляков С. А. Философия Льва Шестова: опыт структурно-исторического анализа. Москва: Наука, 2009. 94 с.
5. Розанов В. В. Новые вкусы в философии *Новое время*. 1905. № 10612. С. 4.
6. Сподарец Н. В. Модернизм века: литературоведческая идентификация. Одесса: Астропринт, 2017. 452 с.
7. Фрике Х. Афоризм. Москва: РГГУ, 2010. С. 8.
8. Фуко М. Мысль о Внешнем. *Современные стратегии культурологических исследований: Труды Ин-та европейских культур*. Москва: РГГУ, 2008. Вып. 2. С. 318–347.
9. Шестов Л. Собр. соч.: в 6 т. Санкт-Петербург, 1911.

Раковська Н. М.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
кафедра світової літератури
rakovskaya2009@mail.ru

ФІЛОСОФІЯ РОЗУМІННЯ: КРИТИЧНА РЕФЛЕКСИЯ к. XIX – п. XX ст.

У статті актуалізується критична рефлексія к. XIX – н. XX ст., з точки зору філософії її смислового поля. Для текстуального простору літературної критики характерно прагнення ретроспективно трансформувати канони, запропонувати свою особистісну концепцію, засновану на релігійно-філософському знанні. Відзначається, що критик, виступаючи як автор, стає суб'єктом свідомості.

Акцентується парадоксальність суджень критиків, яка проявляється на різних структурних рівнях. Вибудовується особлива модель комунікативно-рецептивних зв'язків між автором художнього тексту, критиком та читачем. Рецепція обумовлена свободою думки, суджень, дискретною композицією, її завершеністю / незавершеністю. Спираючись на «філософію свідомості», критики розглядають художній текст крізь призму божественного, святості та пристрасності, тимчасового та вічного, чуттєвого та тілесного.

Парадокс як фігура мови поступово стає способом розуміння, веде до посилення мислення та виявлення прихованої істини. Домінує філософський, культурний та ігровий парадокси. Виникають зони транзиції між просторами філософського та культурного ландшафту, інтерсуб'єктивності, рефлексивними інтертекстуальними смисловими полями. Відзначаючи різні концепції парадоксу, автор спирається на судження Р. Лахманн, Р. Барта, В. Шмідта, увагу яких зосереджено на дослідженні парадоксу як стилістичної фігури в поезиці та риторичі. Вказується, що парадокс орієнтований на деконструкцію моделі світу.

Разом з тим парадокс в художньому та критичному тексті принципово різниться. У художньому тексті він проявляється в сюжеті, мотивах, ситуаціях. Виділяються характерологічні, сюжетні парадокси як певні фігури в сферах художнього тексту та контексту. У критичній рефлексії мова йде про філософський, історичний, соціокультурний парадокси, які найчастіше реалізується не стільки в словесних формулах, скільки в концептуальних позиціях, орієнтованих на виявлення сумарної безлічі смислового поля.

Ключові слова: критика, парадоксальність, дискурс, екзистенціал, смислове поле.

Rakovskaya N. M.

Odessa I. I. Mechnikov National University,
Department of World Literature
rakovskaya2009@meil.ru

PHILOSOPHY OF MEANING: CRITICAL REFLECTION OF THE LATE 20th – EARLY 20th CENTURIES

The article actualizes critical reflection to XIX-th – XX-th centuries, from the semantic field philosophy. The textual space of literary criticism is characterized by the desire to retrospectively transform canons, to offer its personal concept, based on religious and philosophical knowledge. It is noted that the critic, speaking on the behalf of the author, becomes the subject of consciousness.

The emphasis is on the paradoxical nature of the critics judgements, which appears on various level structures. A special model of communicative-receptive relations is being built between the author of a literary text, the critic and the reader. The reception is due to the freedom of thought, judgment, discrete composition, its completeness and incompleteness. Based on the “philosophy of consciousness”, critics consider the literary text through the prism of the divine, holiness and passion, temporary and eternal, sensual and physical as well.

The paradox as a figure of speech is gradually becoming a way of understanding, leading to increased thinking and the discovery of hidden truths. Philosophical, cultural and gaming paradoxes dominate most. Zones of transition arise between the spaces of the philosophical and cultural landscape, intersubjective and reflective intertextual semantic fields. Noting the various concepts of the paradox, the author relies on the opinions of R. Lachmann, R. Bart, W. Schmidt, whose attention is focused on the study of the paradox as a figure of speech both in poetics and rhetoric as well. It is indicated that the paradox is focused on the world model deconstruction. At the same time, the paradox in the literary and critical text is fundamentally differs. In a literary text, it appears itself in the plot, motives and situations. Characterological, plot paradoxes are identified as specific figures in the fields of literary text and context. In critical reflection, we are talking about a philosophical, historical, sociocultural paradox, most often realized not so much in verbal formulas as in conceptual positions focused on

identifying the total set of semantic field.

Zones of transition arise between the spaces of the philosophical, cultural landscape, intersubjective, auto-reflective, intertextual semantic fields.

Key words: *criticism, paradoxical, discourse, existential, sense field.*

References

1. Zakrzhevskij, A. (1910), "Underground: Continuing", *Iskusstvo i pechatnoe delo*, vol. 5. pp. 181–190.
2. Lahmann, R. (2003), *Zametki k istorii ponjatij [Notes to the History of Concepts]*, Ijupress, St. Petersburg, Russia, pp. 17–41.
3. Musij, V. B., Moreva, T. Ju. (2019), *Literaturovedenie v kontekste gumanitaristiki [Literature in the Context of Humanitarianism]*, PoliPrint, Odessa, Ukraine.
4. Poljakov, S. A. (2009), *Filosofija L'va Shestova: opyt strukturno-istoricheskogo analiza [Philosophy of Leo Shestov: experience of structural-historical analysis]*, Nauka, Moscow, Russia.
5. Rozanov, V. V. (1905), "New tastes in philosophy", *Novoe vremja*, vol. 10612, pp. 4.
6. Spodarec, N. V. (2017), *Modernizm veka: literaturovedcheskaja identifikacija [Modernism of the century: literary identification]*, Astroprint, Odessa, Ukraine.
7. Frike, Ch. (2010), *Aforizm [Aphorism]*, RGGU, Moscow, Russia, pp. 8.
8. Fuko, M. (2008), *Thought of External, Sovremennye strategii kul'turologicheskikh issledovanij: Trudy In-ta evropejskikh kul'tur*, RGGU, Moscow, Russia, vol. 2, pp. 318–347.
9. Shestov, L. (1911), *Sobr. soch.: v 6 t. [Collected works, vol. 1–6]*, St. Petersburg, Russia.

Статтю подано до редколегії 2 вересня 2019 р.

УДК 821.161.1.09-21:94

Ринкявичюте Г.

магістр факультета російської філології

Університет в Белостоке, Польща

Пл. Незалежного об'єднання студентів 1, 15-420 Белосток

tamtadziewczyna99@gmail.com

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ ПЕРСОНАЖА В ПЬЕСАХ М. АРБАТОВОЙ («УРАВНЕНИЕ С ДВУМЯ НЕИЗВЕСТНЫМИ» И «ПРОБНОЕ ИНТЕРВЬЮ НА ТЕМУ СВОБОДЫ»)

В статье идёт речь о проблемах идентификации персонажа в пьесах М. Арбатовой «Уравнение с двумя неизвестными» и «Пробное интервью на тему свободы». Рассматривается понятие «самоидентификация» человека в разных её аспектах. Анализируется кризис самоидентификации персонажей. Особое внимание уделяется психологическим травмам и внутренним конфликтам главных персонажей. В поэтике пьес проявляются черты эссеистики, публицистики, что и отличает творчество этой писательницы, которая проявляет себя в русле феминизма и гуманистических тенденций современного русского общества.

Ключевые слова: феминизм, внутренний конфликт, проблемы идентификации, психологическая травма, кризис самопознания, пьеса, Мария Арбатова.

Самоидентификация человека (личностный аспект) относится к одной из тех главных проблем в современном обществе, которая имеет междисциплинарный характер и изучается многими научными дисциплинами, в том числе, социологией, антропологией, психологией, литературоведением, социальной философией, культурологией и др.

Следует согласиться с В. Малаховым, который интерпретирует идентичность как понятие (категорию) социально-гуманитарных наук для описания индивидов и групп в качестве «относительно устойчивых целостностей, тождественных самим себе» [3, 78–79]. При этом подчёркивается, что идентичность – это не свойство, присущее индивидам и группам, а субъективное отношение, которое формируется в ходе (процессах) их взаимодействия. Идентичность понимается как самоопределение индивида, я-концепция, самость. К тому же это понятие относят к индивиду как объекту познания, воздействия социума, религии, культуры или цивилизации. Идентичность понимается как самость или я-концепция в её исторической обусловленности и культурно-контекстной детерминации.

В современной научной литературе отмечено, что те или иные проблемы глобальны не потому, что они повсеместны, встречаются в любом обществе, а, главным образом, потому, что их в принципе нельзя решить в масштабах

отдельно взятого общества или региона. Современные глобальные проблемы являются следствием, логическим продолжением глубокой структурной несогласованности человеческой субъективности, кризиса его самоидентичности [3, 10–12].

Значимость проблемы проявляется и в том, что глобальный характер имеет коренная перестройка всей социальной системы в конце XX – начале XXI в. Это проявляется в утрате людьми объектов их социальной идентификации, распаде их референтной группы (в лице государства) и поиске новых – национальных, региональных, возрастных связей. Данные явления и процессы не присущи какой-то одной стране, региону, а имеют глобальный характер. Распад социальной системы начинается с распада социальных контактов и разрушения социальных субъектов, кризиса их личностных ценностных ориентаций и утраты самоидентичности.

В. Ядов разграничил понятия идентичности как определённого состояния и идентификации как процесса, который ведёт к данному состоянию. Социальная идентификация является обозначением групповых идентификаций личности, т.е. самоопределения индивидов в социально-групповом пространстве относительно многообразных общностей как «своих» и «не своих» [6, 597].

Самоидентификация невозможна без получения, преобразования и трансляции информации. Информационный обмен, особенно, в сложных системах, неизбежно ведёт к преобразованию информации. Познание, как считал М.М. Бахтин, это не просто бессмысленное вбирание информации, а идентификация связей, выделение зависимостей, их интерпретация. Саморазвивающаяся человеческая живая реальность избыточна, «чтобы жить, надо быть незавершённым, открытым для себя» [2, 45].

Проблема (само) идентификации героя уже частично исследована в современных научных работах о драме, а именно в монографии Н. Малютиной и А. Маронь. По их мнению, поставленную проблему стоит рассматривать в парадигме изучения культурных поворотов: интерпретативного и перформативного, убедительно представленной Дорис Бахманн-Медик, и двух ключевых вопросов, возникающих в этом контексте: репрезентации художественного мира, образа героя, его сознания, а также презентации этих и других явлений в качестве получения нового опыта в процессе интеракции. Репрезентация, несомненно, привносит в поэтику текста авторский взгляд, авторскую субъективность. Интерпретативный поворот в культуре позволяет обнаружить процессы построения смысла в тексте, а, значит, и процессы производства репрезентации, шире – процессы конструирования культурного самосознания. В контексте культурных поворотов (интерпретативного и перформативного) удобно проследить, как изменяется понятие самоидентификации, связанное со смещением культурных функций субъекта [4, 10].

Исследуя, как в новейшей русской драме проявляются различные формы (само) идентификации, мы не можем, конечно, обойти вниманием уже сложив-

шуюся в современном драмоведении (в работах С. Бройтмана, Н. Тмарченко, М. Лагоды, А. Павлова) традицию исследования (применительно к поэтике пьесы) понятий «гротескный субъект» (термин Н. Тмарченко) и «драматический неосинкретизм» [4, 11].

Основываясь на наблюдениях Н. Тмарченко, исследователи считают, что «субъектный (и, в том числе, персонажный) неосинкретизм – это предельный вариант «гротескного» субъектного «смешения» вплоть до «неразличимости» между субъектами. Открытие на неклассическом этапе поэтики художественной модальности нового понимания личности ведёт к сознательному обыгрыванию не только в лирике, эпике, но и в драме «вновь обретенной дополнителности и единораздельности «я» и «другого» (С. Бройтман), когда драматический субъект оказывается «носителем» многосубъектного высказывания» [4, 12]. Такой подход позволяет осознать зыбкость субъектной структуры вообще и тех «границ кругозора субъектов, сохранение которых обеспечивает их идентичность» [4, 13].

Рассмотрим более подробно проблему самоидентификации персонажей в пьесах Марии Арбатовой «Уравнение с двумя неизвестными» (1982) и «Пробное интервью на тему свободы» (1993).

В пьесе «Уравнение с двумя неизвестными» автор называет главных героев Он и Она. Писательница не раскрывает имён, достигая тем самым максимального обобщения: речь идёт о типичном, характерном для современного общества типе поведения мужчины и женщины. Это придаёт пьесе определённую загадочность и, безусловно, держит читателей в напряжении на протяжении всей пьесы. Также стоит отметить, что предыстория главных героев раскрывается по ходу действия постепенно, информация о них подаётся частично, что усиливает неподдельный интерес читателя к их судьбам.

Действие пьесы начинается со встречи главной героини (врача-гинеколога) с отцом её пациентки. Она – уверенная в себе, не боящаяся трудностей феминистка. По мере развития сюжета мы узнаём, что у главной героини (Она) и отца её пациентки (Он) были любовные отношения, вследствие которых он вынудил ее сделать аборт. Поведение эмансипированной независимой героини меняется, когда главный герой узнаёт её. Процессы самоидентификации усиливаются, когда она начинает вспоминать о том ужасном событии: «Ты отвёз меня в захудалую больничку. Передо мной было восемь женщин. Они заходили в операционную по одной, и я слушала их крик» [1, 71].

Главная героиня, вспоминая и описывая подробности аборта, предстаёт перед читателями совершенно другим персонажем: теперь она уже не состоявшийся врач-гинеколог, а просто беззащитная несчастная юная девушка, которая нуждалась в помощи, но так и не нашла её ни в своём возлюбленном, ни в близком окружении. Эта боль от предательства «не умерла», она так и живёт с главной героиней. Эта боль приобрела в её посттравматическом опыте такую силу, что стала проявлять свойства автономного Голоса, который звучит

как бы независимо от высказываний героини. Более того, он расслаивается на несколько голосов: Её голос, Другой голос, Третий голос, Четвёртый голос, Пятый голос:

Он. Однажды ты вдруг начинаешь чувствовать, что время истекает....

Её голос. Мне не хватит всей жизни, чтобы забыть и простить....

Другой голос. Мне не хватит жизни, чтобы забыть и простить...

Третий голос. Мне не забыть и простить....

Четвёртый голос. Мне не хватает жизни...

Пятый голос. Жизни, чтобы забыть и простить... [1, 101].

Сублимируя свой травматический опыт, главная героиня добилась высокого врачебного мастерства, безболезненно помогая другим женщинам.

Психологическая травма способствовала процессам самоидентификации главной героини. Внутренняя борьба, прежде всего, с самой собой, чувствуется в каждом монологе. Она не понимает себя, своих глубинных потребностей и, что самое ужасное, – она не знает, как обрести истинное счастье. Крайне противоречивы и ее отношения с окружающими. Несмотря на то, что она достигла карьерного роста и определённого авторитета в медицинских кругах, героиня несчастна. Память о детских травмах определяет характер поведения героини в процессе общения с её бывшим возлюбленным (а затем с многочисленными поклонниками) и объясняет ее жестокость врача, спокойно реагирующего на то, что у её пациентки (дочери героя) умер ребёнок. Ей не удаётся проявить искреннее сочувствие Герою и поплакать с ним. Узнав о смерти новорожденного, Она пытается вернуться в состояние женщины, живущей чувствами и предлагает Герою всё бросить и уехать (в ней как бы пробуждается Другая). После решительного отказа Героя она вновь становится собой: холодной и практичной. Возможно, этим предложением главная героиня (Она) проверяла бывшего возлюбленного, и Он эту проверку не прошёл. Возможно, Она и в самом деле надеялась вернуть себе состояние искренней беззащитности, доверчивости, влюбленности, которое было присуще ей в юности. Попытка вернуться к себе настоящей не удалась: её маска стала вторым «я» и вытеснила из сознания главной героини память о себе прежней. Только время от времени звучащий Голос является отголоском её прошлого состояния.

В финале пьесы психическое напряжение главной героини находит выражение в форме мести. Не случайно Она сжигает полученные от Героя деньги. Многие исследователи давно открыли для себя удивительную терапевтическую способность огня очищать пространство и впитывать в себя негатив. Стоит отметить, что огонь (сжигание бумаги и др.) часто используется как эффективный терапевтический метод избавления от психологических травм. Главная героиня, сжигая деньги, избавляется от своей прошлой травмы, от комка боли, который почти сросся с ней. Стал ее другим Я. Таким образом осуществляется катарсис, в результате которого из подсознания героини вытесняется психологическая травма. Финал пьесы можно считать условно открытым, хотя послед-

ние реплики (звонок молодому человеку то ли ее ребенку, то ли воспитаннику, сожителю – Ваське) свидетельствуют о возвращении героини в привычное русло. Можно сказать, что драматург до конца пьесы сохраняет тайну личной жизни героини. Читатель не знает, кем ей приходится Васька, к которому она относится как к сыну. Момент тайны придает героине значительности. Этот персонаж сохраняет некоторую загадочность.

В центре пьесы «Пробное интервью на тему свободы» – склонная к авантюрам журналистка Маргарита. Действия и высказывания героини представлены как эксперимент с границами свободы. Она пытается понять, изменилось ли в целом понятие свободы в изменившейся стране. Маргарита противоречит сама себе: с одной стороны, она выступает за внутреннюю свободу и демонстрирует эпатажное бравирование свободой в отношениях с мужчинами, но, с другой, непростые отношения с эмигрантом из Америки делают главную героиню зависимой от него. Психологическая травма из-за того, что её бросили, повлияла на поведение Маргариты. Она легко вступает в связи с другими мужчинами и бросает их. Таким образом, Маргарита становится пленницей любовной игры по собственному желанию. Именно игра с мужчинами повышает самооценку главной героини. Это противоречит её суждениям и представлениям о свободе и обуславливает внутреннюю борьбу. Она не хочет потерять свободу, но и не может без любовных отношений. Можно предположить, что в основе действия пьесы – кризис самоидентификации героини, который проявляется в манипулировании окружающими, прежде всего, мужчинами. Подобное состояние проявляется тогда, когда героиня остаётся один на один с собой: «У меня начался приступ острой тоски, я поняла, что убежать уже не успею. Я там сидела и тихо плакала», – признается она [1, 652]. В этих словах проявились следы детской травмы Маргариты, что повлияло на процессы её личностной самоидентификации, а также на её характер отношений с мужчинами. Маргарита пыталась неосознанно найти отца, который умер. Ей не хватало отцовской любви и ласки, вследствие этого она пыталась её восполнить с помощью мужчин, которые ейгодились в отцы: «Я примеряла к себе всех немолодых мужчин.... Конечно, все они тащили меня в постель... Мне казалось, что пожилые знают какую-то тайну, связанную с моим отцом, которую я обрету. Я не знаю, как это сказать, наверное свободу, но это не точно» [1, 613].

Тема свободы является ключевой и появляется почти в каждом диалоге персонажей. Маргарита берёт провокационное интервью у чиновника с целью эпатировать читателей и доказать себе, что она может управлять мужчинами. Тем самым Маргарита пытается повысить свою самооценку. Она рассуждает на тему свободы не только с чиновником, а также с подругой, бывшим мужем, Тимуром (бывшим любовником), Дубровским (новым знакомым). Это свидетельствует о внутренней несостоятельности и низкой самооценке главной героини, которые, в свою очередь, являются следствием кризиса самосознания и внутренних неразрешённых конфликтов: «Свободный человек ничем не угро-

жает свободе другого» [1, 615]; «Потому что мне всё по фигу. Всё по фигу, это такая форма свободы, понимаешь?» (разговор с Галей) [1, 615]; «Я вышла за тебя замуж – потому что очень боюсь свободы» (разговор с бывшим мужем) [1, 644].

Персонажи в пьесе по-разному оценивают «свободу» Маргариты. Мать героини считает её развратной; Вадим Петрович видит в ней новый тип современной женщины. И в то же время он признает и ненормальность ее поведения, и ее собственную изломанность. «Бескорыстная оторва, – говорит он. – ... Она веселится, как карась на сковородке» [1, 630]. Стереотипный женский взгляд человека, не уверенного в себе (потенциальной неудачницы), высказывает подруга Галя, считая, что Маргарите во всем всегда везёт в жизни: «Я Риту очень люблю, но иногда... Ну почему так? Мы даже когда на картах гадаем, ей всё выпадает, а мне какая-нибудь маленькая неважная дрянь. Ведь всё должно быть поровну! Мы даже когда под дождём рядом идём, у меня все колготки забрызганы, а у неё ни капельки» [1, 636]. Можно отметить, что в этом взгляде представлен более распространённый традиционный на постсоветском пространстве способ идентификации женщины, которая не видит в себе самой источник успеха (или неудачи) и оттого завидует другим.

Поведение главной героини зачастую мотивировано в пьесе тем, что она «по-разному» выстраивает отношения с каждым из персонажей по-разному. Например, отношения Маргариты с матерью очень тяжёлые, напряжённые. Её диалоги с матерью напоминают подростковую реакцию психологической защиты. В её высказываниях проявляется кризис самоознания Маргариты: она не понимает, кем является на самом деле. Свою внутреннюю боль персонаж умело скрывает, играя и манипулируя людьми. Но это только усугубляет внутренний конфликт главной героини, который проявляется всё определённое. Если в самом начале этот конфликт не так заметен для читателей, то по мере развития сюжета он раскрывается в разных аспектах. Конфликт персонажа, по моему мнению, является психологическим, так как выявляются противоречия душевной жизни Маргариты. Осознание последствий конфликта обнаруживается в высказываниях Маргариты, которые раскрывают глубину её переживаний: «А я не желаю жить такую жизнь, как у тебя! Не желаю!»; «Я самая красивая, свободная и правильная! И не смей мне больше говорить, что я бледная и страшная! Не смей!» [1, 646].

Стоит раскрыть характер взаимосвязи внутреннего конфликта персонажа (сюжетный уровень) с внешним конфликтом (фабульным). М. Арбатова умело вуалирует внутренние мотивы коллизий внешними событиями. Внешние конфликты героини с мужчинами, мамой, подругой отражают её внутренний конфликт с собой. Например, диалоги с подругой отражают её видение себя как активной, не боящейся экспериментов, гибкой, дерзкой, имеющей право на ошибку. В действительности она не совсем такая, но с подругой героиня хочет такой казаться. В диалогах с Вадимом Петровичем Маргарита позиционирует

себя как свободную, независимую ни от кого женщину, какой на самом деле не является. Таким образом, внешний конфликт выявляет природу внутреннего конфликта с собой.

Действие, в основе которого лежит внутренний конфликт, не предполагает полного разрешения противоречий персонажа с наступлением развязки [5, 25]. Это прослеживается и в характере финала пьесы М. Арбатовой. Внутренний конфликт главного персонажа достигает своего пика. Несмотря на то, что Маргарита несчастна и опустошена, она находит в себе силы связать новое платье к своему дню рождения. Главная героиня таким образом пытается вернуться к самой себе. Новое вязаное платье можно представить как символическое решение изменить себя и свою жизнь: «Это первое платье в жизни, которое я вяжу так, как мне хочется. И я подарю его себе на день рождения. И не надо учить меня, как вязать» (вязать платье – «жить свою жизнь» [1, 620].

Внутренний конфликт в системе процессов (само)идентификации главной героини играет определяющую роль в пьесах М. Арбатовой «Уравнение с двумя неизвестными» и «Пробное интервью на тему свободы». И внутренний конфликт, и процессы (само)идентификации тесно взаимосвязаны между собой: кризис самопознания и другие проблемы идентификации являются следствием внутреннего конфликта персонажей. Развязка пьесы («Пробное интервью на тему свободы») отобразила лишь разрешение внешней борьбы, но причины внутренних проблем персонажа окончательно не определяются и, соответственно, не разрешаются. В обеих пьесах в финале представлена (но по-разному) попытка героини вернуться к себе.

Список использованной литературы

1. Арбатова М. И. Старые пьесы о главном, Москва: АСТ; АСТ Москва, 2008, 731 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Прогресс, 1979, 445 с.
3. Матвеева А.И. Социальная адаптация и духовная самоидентификация личности. *Молодой ученый*. 2017. № 8, т. 2. С. 6–14.
4. Малютина Н., Маронь А., *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка*, Белосток 2019. С.8–16.
5. Патапенко С.Н. *Природа конфликта в драматургии И. С. Тургенева: автореферат диссертации по филологии*, Вологда 2000. 25 с..
6. Ядов В.А. Социальные и социально-психологические механизмы формирования социальной идентичности личности. *Психология самосознания: хрестоматия*. Самара: БАХРАХ, 2013. С.597.

Рінкявічюте Г.

Філологічний факультет
університету в м. Білосток (Польща)
tamtadziewczyna99@gmail.com

ПРОБЛЕМА ІДЕНТИФІКАЦІЇ ПЕРСОНАЖА В П'ЄСАХ М. АРБАТОВОЇ («РІВНЯННЯ З ДВОМА НЕВІДОМИМИ» І «ПРОБНЕ ІНТЕРВ'Ю НА ТЕМУ СВОБОДИ»)

У статті йдеться про проблеми ідентифікації персонажа в п'єсах М. Арбатової «Рівняння з двома невідомими» та «Пробне інтерв'ю на тему свободи». Розглядається поняття «самоідентифікація» людини в різних його аспектах. Аналізується криза самоідентифікації персонажів. Особлива увага приділяється психологічним травмам, які викликали внутрішні конфлікти головних персонажів. У п'єсах присутні риси есеїстики, публіцистики, що є характерною рисою творчості письменниці, яка позиціонує себе в руслі фемінізму і гуманістичних тенденцій сучасного російського суспільства.

Ключові слова: фемінізм, внутрішній конфлікт, проблеми ідентифікації, психологічна травма, криза самопізнання, п'єса, Марія Арбатова.

Rynkiavichutse H.

Poland, University of Bialystok
Faculty of Russian Philology
tamtadziewczyna99@gmail.com

THE PROBLEM OF CHARACTER IDENTIFICATION IN THE PLAYS BY M. ARBATOVA (“EQUATION WITH TWO UNKNOWNNS” AND “TRIAL INTERVIEW ON FREEDOM”)

The article deals with the problems of character identification in M. Arbatova's plays “Equation with Two Unknownns” and “Trial Interview on Freedom”. The concept of “self-identification” of a person in its various aspects is considered. The crisis of character self-identification is analyzed. Particular attention is paid to psychological trauma and internal conflicts of the main characters. In the plays there are features of essay, journalism, which distinguishes the work of this writer, which manifests itself in the mainstream of feminism and humanistic tendencies of modern Russian society.

Keywords: feminism, internal conflict, problems of the identification, psychological trauma, crisis of self-knowledge, play, Maria Arbatova.

References

1. Arbatova M. I. (2008) Starye p'esy o glavnom [Old plays about the main thing], Moscow: ACT; ACT Moscow [in Russian].
2. Bahtin M.M. (1979) Estetika slovesnogo tvorchestva [The aesthetics of verbal creativity], Moscow, Progress [in Russian]
3. Matveeva A.I. (2017) Social'naya adaptaciya i duhovnaya samoidentifikaciya lichnosti [Social adaptation and spiritual self-identification] [in:]. Molodoj uchenyj [Young scientist], № 8, t. 2, pp. 6 – 14 [in Russian]
4. Malyutina N., Maron' A. (2019) Problema kul'turnoj (samo)identifikacii geroya v novejshej postsovetskoj drame: pereformatirovka [The problem of cultural (self)identification of the hero in the latest post-Soviet drama: reformatting], Belostok [in Russian and in Polish]
5. Patapenko S.N. (2000) Priroda konflikta v dramaturgii I. S. Turgeneva: avtoreferat dissertacii po filologii [The nature of the conflict in the dramaturgy of I.S. Turgenev: the author's thesis on philology], Vologda [in Russian]
6. Yadov V.A. (2013) Social'nye i social'no-psihologicheskie mekhanizmy formirovaniya social'noj identichnosti lichnosti [Social and socio-psychological mechanisms for the formation of social identity of the individual] [in:] Psihologiya samosoznaniya: Hrestomatiya [The Psychology of Self-Consciousness: Textbooks], Samara, BAHRAH, S.597 [in Russian]

Статтю подано до редколегії 12 червня 2019 р.

УДК 821.161.1-31 В'язовський

Саснко В. П.

кандидат філологічних наук, доцент
кафедра української літератури
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, Україна, 65058
s_valentynos@ukr.net

**ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ
ПРОФЕСОРА Г. А. В'ЯЗОВСЬКОГО**

Персоніфікована історія літературознавства – вельми актуальна галузь сучасної філологічної науки. Цілком зрозуміло, що виняткової уваги вимагає дослідження динаміки розвитку україністики на одеських теренах, особливо ж під час піднесення її у 60-х роках ХХ ст. Знакова постать доктора філологічних наук, професора, багатолітнього завідувача кафедри спеціалізації історії української літератури, а потім теорії літератури та компаративістики філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова Г. А. В'язовського приваблює присутнім внеском у розвиток різних наукових сфер. Найбільшим творчим досягненням професора є відкриття у галузі психології творчості письменника, якій присвячено чимало його наукових праць. Окрім того, Г. А. В'язовський був талановитим вузівським викладачем, який виховав багато поколінь студентів, успішних не тільки у справі викладання філологічних дисциплін, а й тих, хто здобув фах письменника чи науковця. Дослідження наукового доробку професора у сфері теорії, історії літератури та літературної критики складає об'єкт і предмет статті, присвяченої 100-літньому ювілею від дня народження талановитого вченого.

Ключові слова: Г. А. В'язовський, науковий дискурс, літературознавство, зокрема шевченкознавство і франкознавство; психологія творчості; жанрова й стилісова специфіка літературно-критичних праць.

Григорій Андрійович В'язовський був і залишається у нашій пам'яті напрочуд гармонійною людиною – і зовнішньо, і внутрішньо, хоча його лінія життя складалася з різних, часом і покручених, перипетій. Високий, ставний, з ходою військової виправки, надбаною в боях Другої світової війни; з відкритою і водночас утаємниченою посмішкою, з іронічним поглядом, з притаманним йому артистизмом поведінки, ерудит і вузівський лектор-златоуст, Григорій Андрійович в інтер'єрі повоєнної, особливо шістдесятницької, доби і загалом другої половини ХХ століття та межі тисячоліть був ключовою постаттю культурного життя не тільки Півдня України. Він умів поділитися власними духовними надбаннями з багаточисленною аудиторією, яка зачаровано сприймала його наукові екзерсиси під час викладу лекційних курсів, починаючи з давньої літерату-

ри, вступу до літературознавства, історії української літератури першої і другої половини XIX ст., як і епохи модернізму та сучасного мистецького процесу включно, аж до завершального курсу теорії літератури.

Отже, це був учений-універсал, наділений аналітичним розумом широкого профілю, знавець тонкощів і закономірностей літературного процесу в багатогранних його виявах, персоналіях і фактах. І як потужний стимул піднесення україністики у поліетнічному просторі Одеси, в успішному закладанні підвалин на українських теренах відомої літературознавчої школи роль ученого такого рівня просто-таки неоціненна.

Тим більше, що у вироблену Григорієм Андрійовичем формулу талановитого філолога органічно увійшли такі творчі сполуки, як праця завідувача літературною частиною Українського театру імені Василя Василька, консультанта-перекладача при дублюванні кінофільмів українською мовою на Одеській кіностудії, засновника і головного редактора періодичних видань «Література на Одеса» та «Горизонт», як і величезна громадська й адміністративна робота проректора. Звідси походить і реалізація та органічний злет творчих інтенцій науковця в галузі театральної і літературної критики, у пильному аналізі й рецензуванні багатьох новаторських явищ мистецького життя, знаходженні і підтриманні талановитих молодих літераторів, зокрема одеських поетів і прозаїків-шістдесятників, з якими він знаходив не тільки спільну мову, а й з багатьма з них товаришував, як це було зі світлої пам'яті Іваном Гайдаєнком, Борисом Нечердою, Іваном Рядченком...

Та найбільш системно і результативно його талант дослідника виявився у сфері створення наукових концепцій з історії та теорії літератури. Прикметно, що ці дві галузі були непоривно зв'язані в усіх екзерсисах дослідника, що, з одного боку, цілком природно, а з іншого, – така паритетність літературознавчих пошуків Григорія Андрійовича В'язовського ґрунтувалася на специфіці спрямування його наукових зацікавлень, як і здійсненні наукових планів. І це добре видно при зіставленні його публікацій з друками членів кафедри української літератури, які позиціонували себе переважно істориками літератури, а не «чистими» теоретиками, що було притаманно саме Григорію Андрійовичу В'язовському, який у центр своєї уваги при підготовці докторської дисертації та низки праць поставив і розв'язав складну і досі мало розроблену, здійснену на пограниччі філософії, психології, психоаналітики і літературознавства, проблему секретів художньої творчості та дотичних до неї аспектів актуальної тематики. Отже, пріоритетними напрямками творчої діяльності спершу кандидата наук, доцента, а потім доктора і професора були теорія й історія літератури у широкомасштабному та контекстуальному, зокрема типологічному, їх вияві.

І це не гіперболізовані суперлативи на адресу відомого вченого і вузівського викладача, який вишколив не одне покоління патріотів у професії філолога, пердусім – україніста, доклавши чимало зусиль і до підготовки наукових кадрів

та тих залюблених у красне письменство, хто прагнув осягти секрети майстерності, навчаючись у Літстудії філологічного факультету, а потім реалізувавши свої креативні здібності у письменницькій праці. Прикметно, що чимало випускників філологічного факультету Одеського класичного університету стали лауреатами Шевченківської премії.

У широті та глибині ерудиції й прагненні якнайкраще реалізувати творчі інтенції переконає наукова спадщина вченого, котра не втратила актуальності з плином часу й у контексті розвитку сучасної гуманітаристики.

Щоб довести це, звернемося до спеціального аналізу зразків трьох граней наукового дискурсу професора В'язовського Г. А., які постають у нерозлучній сув'язі, – теорії, історії літератури та літературної критики.

Тому-то у пропонованій статті здійснюється три варіанти занурення у науковий дискурс професора В'язовського, в якому теорія, історія і літературна критика посідають чільне місце. Саме вони, на наш погляд, є репрезентативними способами, аби довести європейський і вельми сучасний рівень досягнень Одеської наукової школи, до заснування і розвитку котрої доклали багато зусиль знаній учений, 100-ліття від дня народження якого зібрало дослідників не тільки з України на всеукраїнську наукову конференцію під промовистим алюзійним заголовком «Орбіти художнього слова» – саме так називається одна з книг вченого.

Бо охопити цілісно розмаїті наукові пошуки і творчі ініціативи дослідника такого високого рівня нині не випадає не тільки без спеціального вивчення його численних статей та книг, що сумарно дають уявлення про науковий потенціал, який еманував у доробку вченого. Не випадає ще й тому, що не перевидані з сучасними коментарями його праці бодай у двотомнику чи трьохтомнику, а це завдання номер один для літературознавчих кафедр філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. На жаль, не написано поки що жодної дисертації чи монографії, присвяченої його творчим досягненням. І тут треба поспішати, щоб не тільки систематизувати (з відповідними коментарями!), а й популяризувати науковий доробок вченого, актуальність ідей якого не тільки не втрачена, а й інтенсивно включена у кругообіг сучасних наукових пошуків.

Одним із пріоритетних напрямів, яким вельми дорожив учений, була **теоретична проблема психології творчості письменника**. І в цій галузі філології, розробленої у теоретичному ключі другої половини ХХ століття, наукові досягнення одеського професора-україніста мають непересічне значення.

Є підстави переконливо стверджувати, що поштовхом і вагомим стимулом до глибокої зацікавленості одеського вченого психологією творчості було піететне ставлення, глибоке вивчення і творчий розвиток універсальних ідей, розроблених у працях Івана Франка-теоретика. Видається, що особливе місце у першопочатках власного звернення Г. А. В'язовського до однієї з провідних орбіт художнього слова був геніальний трактат «Із секретів поетичної

творчості», що належить до високої полиці теоретичної думки, представленої і Франком не тільки на рівні сучасної йому європейської науки, присвяченої глибинам психології та філософії творчості, а й значно випереджаючої тогочасні досягнення. А тому є ближчими до сучасності більшою мірою, ніж до межі XIX і XX століть, коли 1898 року у «Літературно-науковому віснику» була опублікована ця глибока теоретична праця вітчизняного класика.

Добре засвоївши теоретичну науку від Івана Франка, який системно і концептуально, по-новаторськи проаналізував поезію Тараса Шевченка з погляду народження образу й специфіки створеної ним художньої системи, Григорій Андрійович не тільки долучився до франкознавства та шевченкознавства і водночас історії літературознавства як вагомих наукових сфер (див., зокрема, 1, 10), а й багато у чому розвинув учення українського теоретика-класика у розробці проблеми асоціативності художнього мислення і його впливу на читацьке сприйняття, по-перше (див. 5). А по-друге, – спеціально зосередившись на аспектах взаємодії образного й абстрактного у художньому творі (див. 3).

У працях, які відкривають перший розділ книжки «Орбіти художнього слова», одеський дослідник осмислив цю багатоаспектну проблематику і вшир і вглиб, використавши чимало класичних і новочасних праць, починаючи з концепцій античних філософів (Арістотеля, наприклад) до психофізичних відкриттів механізму виникнення асоціацій як важливого засобу пізнання дійсності видатного фізіолога академіка Павлова, при цьому не забуваючи про основний предмет власного дослідження – образотворчу роль асоціацій.

Будучи вдумливим дослідником Франкової теоретичної школи, Григорій Андрійович мав взірць піднесення української науки на рівень світових інновацій. Адже автор трактату «Із секретів поетичної творчості» вписав у контекст європейської теоретичної думки, складеної з концепцій Леметра, Германа Бара, Іполіта Тена, Добролюбова і т. зв. реальної критики, Фехнера, Вундта, Ломброзо, Штейнталя та багатьох інших, свою ґрунтовну і перспективну концепцію психології творчості, а тому, відштовхнувшись од надбаних теоретичних засад, пішов далі, сказав нове слово не лишень у шевченкознавстві, а й у сфері народження в уяві митця майстерного художнього образу, здатного викликати у читача зливу думок і емоцій, даючи йому змогу, занурившись у світ фантазії, глибше пізнати навколишню дійсність і сформувані важливі життєві екзистенціали та духовні цінності.

І не лишень у цій галузі далася взнаки Франкова теоретична наука, а ще й у спеціальному вивченні проблеми характеру в літературі – проблеми, що з середини XX століття в Україні наміцно закріплена за Одеською літературознавчою школою, представленою дослідженнями таких знакових університетських професорів, як Григорій Андрійович В'язовський, Василь Васильович Фащенко, Арнольд Олексійович Слюсар та їхніми сподвижниками-кафедралами, як і численними учнями, об'єднаними у творчий колектив питомою проблематикою і бажанням внести посильний вклад у її різнобічну конкретизацію й розробку.

Продовжуючи Франкову лінію, спрямовану на глибинне вивчення різнорівневих аспектів психології творчості, одеський учений досконально засвоїв продуктивні ідеї раціонально й посутньо структурованої праці «Із секретів поетичної творчості», складеної з трьох розділів й низки суброзділів: I розділ «Вступні уваги про критику» та II розділ «Психологічні основи» з підрозділами (1. «Роль свідомості в поетичній творчості»; 2. «Закони асоціацій ідей і поетична творчість»; 3. «Поетична фантазія»). Вони увиразнюють фундамент, на якому вибудовується струнка й логічна система психологічних основ творчої діяльності, у підґрунті якої – специфіка мислительних процесів як основа потоку художніх образів.

Ключовий третій розділ під заголовком «Естетичні основи» цінний передусім Франковим визначенням терміна «естетика»: «...наука про чуття в найширшій значенні сього слова, отже, про роль наших змислів у приніманні вражень зверхнього світу і в репродукуванні образів того світу назверх»; «естетика – та спеціальна частина психології, що відноситься до краси чи то в природі, чи то в штуці» [13, 77].

Логіка третього розділу підкорена таким параметрам: 1. «Роль змислів у поетичній творчості» (тут ідеться про градацію різних вражень (смакові, запахові, дотикові, зорові, слухові, ароматичні, кінетичні тощо); 2. «Поезія і музика»; 3. «Змисл зору і його значення в поезії»; 4. «Поезія і малярство»; 5. «Що таке поетична краса». У цьому розділі дається ознака посутнє й новаторське застосування інтермедіального методу задля аналізу художніх текстів, що на багато років та десятиліть випередило поступ філологічної науки. І хіба у цьому продуманому Франком науковому екзерсисі є хоч малюсінський натяк на анахронічний підхід до складної проблематики на перетині гуманітарних наук? Ні й ні!

Тому-то професор В'язовський Г. А., який глибоко усвідомив прогресивність і продуктивність Франкових ідей про сутність і вагу проблеми психології творчості, не тільки активно прилучився до розробки цієї актуальної дослідницької тематики, а й продовжив її на рівні досягнень різних наук наприкінці ХХ ст. Так, у праці «Асоціативність художнього мислення і читач» (1969) професор наповнив реальним змістом Франкову *градацію асоціацій на прості й ускладнені*, водночас посилаючись на аргументацію прикладу з «Гайдамаків» Т. Шевченка: «Коли в нашій уяві повстане образ пожеaru, то мимоволі з сим образом в'яжуться й дальші образи: крик, метушня людей, голос дзвонів, гашення вогню і т. д. Се є звичайна асоціація, і наша думка мимоволі завсіді вертає до неї. Аби уявити собі, що люди серед пожеaru танцюють, бенкетують та співають, на се треба не звичайного напруження нашої уяви, треба праці або поетичної сугестії» [13, 66–67].

І на підґрунті типологічного аналізу асоціацій Григорій В'язовський спеціально зупиняється на суті складних: «*До складних асоціацій Франко відносить такі, у яких пов'язуються в асоціативну пару (не тільки пару! – В.С.) явища*

далекі, а то й протилежні одне одному» (курсив мій. – В.С.) [5, 15]. Так, продовжуючи та розвиваючи концептуально вагомий посил із теоретичних Франкових студій щодо ролі зчеплених віддалених асоціацій, одеський учений підготував ґрунт для появи не лишень наукового терміна «синестезія», котрий активно ввійшов у вжиток лише на початку ХХІ століття, а й для розробки комплексу аспектів важливої літературознавчої проблеми про специфіку образної системи художнього твору, її генезис, естетичні функції та авторську своєрідність принципів поєднання різнорідних асоціацій у синестетичне ціле, основи якого закладені в мові.

Франковий приклад, узятий з поеми «Гайдамаки», переконує: «Аби уявити собі, що люди серед пожару танцюють, бенкетують та співають, на се треба незвичайного напруження нашої уяви. Шевченко в своїх «Гайдамаках» два рази малює нам бенкети серед пожарів, у Лисянці й Умані», коли співає, як-то:

... серед базару
В крові гайдамаки ставили столи.
Дещо запопали, страви нанесли
І сіли вечерять, –

то мусимо сказати, що він іде проти того Штейнталевого закону, тягне нашу уяву від звичайного ряду асоціацій до незвичайного [13, 67].

«До таких силоміць зчеплених асоціацій у Шевченка треба залічити, – продовжує І. Франко, – чимало його улюблених зворотів, як ось: «недоля жартує», «пекло сміється», «закрий, серце, очі», «лихо танцювало», «журба в шинку мед-горілку поставцем кружала», «шляхта кров'ю упилася» і т. д. Пориваючи нашу уяву від звичайних до незвичайних асоціацій, він осягає один з наймогутніших способів поетичного малювання» – контраст» [13, 67].

Спеціально виділена І. Франком, окрім синестезії, ще одна домінуюча грань Шевченкової поетики – контраст, – стала предметом аналізу вже в сучасному літературознавстві з різних точок зору, зокрема з погляду особливостей композиції ліричного твору. Так, серед градаційного, фабульного, пейзажного, комбінованого (синтетичного) різновидів ліричних композицій у поезії Тараса Шевченка саме контрастний тип посідає пріоритетне місце, займаючи площу в 75%, даючи змогу митцеві шляхом протиставлення думки і почуття, двох думок чи різних почуттів відкрити читачеві народження нових думок та емоцій, як це, наприклад, увиразнюється у тричленній конструкції поезії «Якби ви знали, паничі», що є зразком контрастного типу ліричної композиції, помітної не тільки на змістовому, а й формальному рівні, бо одна частина твору відділяється від іншої відступом.

Так, у першому фрагменті тексту постає образ України як картини раю на землі: прекрасна природа, чудовий клімат, гарні люди... У другій частині поезії образ змінюється на протилежний – пекла: «чорніше чорної землі блукають люди». З боротьби двох думок, з контрасту впливає у заключній частині твору генеральна думка: Україна могла б стати раєм, якби сліду панського не залилось на землі.

Та розгляд питань майстерності застосування художніх прийомів, їхньої пріоритетності (контраст чи синестезія?) у системі авторської поетики не вичерпується лише цим, бо передусім торкається аспектів специфіки народження художніх образів і яка роль митця в процесі їх творення, отже, психології творчості.

І в цьому напрямі дослідження постає цілком закономірний висновок Григорія В'язовського, як сучасного вченого, що досяг рівня новаторства, засновуючись на фундаменті класичних знань про функціональне наповнення зчеплених асоціацій у створенні художньої системи: «Чим більш розвинена асоціативність мислення письменника, тим багатшою є образність його творів» [5, 12].

Саме вміння вибудовувати складні образні ряди, які є ознакою нейрофізіологічного розмаїття, властивого не всім митцям, але вельми важливе у творчому процесі, яке першим у вітчизняній науці осмислив І. Франко, а далі продовжив одеський дослідник, уgruntовували розвиток сучасного напрямку в літературознавстві й мовознавстві, центром якого є зосередження на особливостях й функціях синестезії в мистецтві художнього слова, що активізувався вже на межі ХХ – ХХІ століть і у ХХІ в., зокрема на прикладі творчості поетів Павла Тичини і Ліни Костенко, прозаїка Миколи Хвильового та інших митців.

Прикметно, що цей шлях піднесення до орбіт художнього слова через код синестезії видається не тільки вельми продуктивним, але й методологічно успішним задля проникнення в таїни святого святих, – у підтекст твору, в індивідуальну психологію митця, специфіку його поетики тощо.

Недарма животворяще Франкове джерело, підкріплене його актуалізацією у працях професора Г. А. В'язовського, проникло у дослідження його учнів-послідовників новітнього часу, котрі спеціально зайнялися проблемою синестезії та її функціонального наповнення у художніх текстах українських майстрів слова ХХ–ХХІ століть, зокрема ця тема розробляється у низці екскурсів С. Вірченко, Є. Генової (П'ятковської), І. Пономаренко та їхнього наукового керівника В. Саєнко (див. 12).

Другий аспект наукового дискурсу складають особливості Григорія В'язовського-критика. І тут слід підкреслити, що Франкова школа дається взнаки і в цій сфері творчої діяльності професора, який успадкував основоположні думки класика української літератури і науки щодо метафорично представленого розрізнення історії літератури і критики: «1. Завданням критики є аналіз художніх творів яким-небудь науковим методом»; Друга вагома теза про розрізнення критики й історії літератури: «Критик мусить сам вироблювати перспективу, вгадувати значення, вияснювати прикмети даного автора, мусить, що так скажу, орати цілину, коли тим часом історик літератури збирає вже зовсім достиглі плоди» [13, 50–51].

Слід підкреслити, що одеський дослідник умів вправно «орати цілину» як театральний і літературний критик та «збирати зовсім достиглі плоди» як історик літератури, піднявшись унаслідок своєї системної праці на вищий щабель

– до досягнення проблем теорії літератури.

Відомо, що Г. А. В'язовський постійно дбав про *розширення горизонтів літературної критики*, як про це він писав у статті під аналогічною назвою, що була надрукована 1976 року в «Літературній Україні».

І справді, критик Григорій В'язовський зорав цілину, побачив перспективу багатьох поетів-шістдесятників, одеських і ширше – українських письменників (і не тільки!).

Пошлюся тільки на один приклад. Відомий критик відкрив талант Бориса Нечерди, 80-ліття з дня народження якого припадає на липень 2019 року, сприяв розвитку його творчої музи, підтримував своєю дружбою у складний період вилучення поета з літературного процесу, відлучення від читачів, у моменти зневіри і смутку.

Прикметно, що в оцінках поезії Б. Нечерди критик Григорій В'язовський солідаризувався з аналогічною думкою не тільки Максима Рильського. Творчістю Бориса Нечерди захоплювався і його цитував у своїх статтях про емоційний вплив поезії на читача Василь Стус, його уважно слухав як талановитого оповідача Григій Тютюнник, він став одним із героїв книжки Ірини Жиленко «Номо feriens», його твори увійшли до найрепрезентативніших антологій, виданих в Україні («Золотий гомін. Українська поезія світу». – К., 1991) і за рубіжем (в опублікованій у Парижі книзі «Новая литературная волна на Украине» (1968), М. Ласло-Куцюк «Українська поезія ХХ століття». – Бухарест, (1976), знайшлося місце аналізу його творчості і в академічній історії (у 8-ми томах), у підручнику М. Ласло-Куцюк («Українська радянська література» – 2-ге видання).

Та пальма першості у відкритті поетичного дару Б. Нечерди належить поетові Іванові Рядченку та науковцеві Григорію В'язовському, як і низці одеських письменників і науковців (І. Дузю, В. Гараніну, В. Гетьману, А. Глушаку, А. Колісніченку, Валентині Осипенко, Є. Прісовському, І. Рядченку, Валентині Саєнко, С. Стриженюку, В. Фащенко, Т. Федюку, О. Щербакову, О. Шеренговому, Д. Шупті), які пішли шляхом критика-першопрохідця. До них долучилися київські та львівські колеги і дослідники – Н. Білоцерківець, В. Дончик, П. Загребельний, М. Ільницький, П. Осадчук, Т. Салига, М. Слабошпицький.

Руку взаємодопомоги простягнув критик Борисові Нечерді у момент, коли складна особистість поета, його внутрішня позиція, що не збігалася з офіційною і котра розходилася з його жорстоким часом підкорення мистецтва тоталітарній радянській системі, призвели до того, що з 1972 по 1978 роки, по-перше мовчав, а по-друге доробок письменника не з'являвся у столичних журналах рівно двадцять років (з 1965 по 1985).

Жанрову палітру в критичному дискурсі Григорія В'язовського, присвяченому творчості Бориса Нечерди, складають 1) *рецензія* (на першу збірку «Материк» (1963) [див. 3]; 2) *стаття* («Творческий поиск и ... равнодушие» Веч. Одесса. – 1975. – 24 лютого) [див. 11]; 3) *передмова* «Крила поета» до збірки «Барельєфи» (1967); 4) *післямова* «Пошук поетичної виразності» до збірки

«Вежа» (1980) [див. 6]. І це лишень один приклад того, як одеський дослідник передбачив розвиток таланту молодого поета та публіциста, який, окрім цієї літературної спеціалізації, піддався і чарам прози; тверезо осмислив його успіхи й прорахунки; підказав питомий шлях подальшого розвитку творчої музи Бориса Нечерди.

Звертає на себе увагу одна із характерних прикмет літературно-критичної продукції професора: вміння тримати баланс між суб'єктивним і об'єктивним началом в оцінках письменницьких досягнень та вдалості / невдалості на творчій ниві їхніх пошуків й експериментів. Вірогідно, що тут він спирався на золоте правило, вироблене критиками 1920-х років, зокрема відомою мистецькою школою неокласиків, які уникали соціологічної методики, віддаючи перевагу принципу «критика завжди матиме щось спільне з мистецтвом», по-перше, а по-друге, – містить у собі обов'язковий елемент суб'єктивності. Оскільки критик, на думку Миколи Зерова, є озброєний пером читач, то не слід вимагати від нього «чогось загальнообов'язкового і арифметично ясного, на зразок $2 \times 2 = 4$ ». Тому-то, як специфічний тип літературної продукції, критика наділена «своїми особливими ресурсами і завданнями, що ризнитимуться від завдань і метод наукового літературознавства» (М. Зеров).

Третю грань наукового дискурсу професора В'язовського складають історико-літературознавчі дослідження. Знаковою у цій царині дослідницької практики науковця є лаконічна за обсягом, але фундаментальна за змістом розлога стаття «Майстер композиції», що виростає до рівня монографії, в якій аналіз поеми «Гайдамаки» з погляду зовнішньої і внутрішньої композиції – відкриття як у сфері теоретичного підходу, так і класичного практичного шевченкознавства.

У теоретичному за характером вступі до цієї історико-літературної праці зводиться фундамент, який з'ясовує важливе для теорії художнього пізнання питання взаємодії об'єктивного і суб'єктивного начал, діалектики принципів зображення і відображення у процесі творчої діяльності. Є сенс і в міркуваннях автора своєрідної міні-монографії «Майстер композиції» про поетапність праці митця над важливим елементом поезики – композицією, починаючи з першої стадії: «Робота над композицією твору, – слушно писав Г. А. В'язовський, – розпочинається тоді, коли письменник має що компоновати, організувати, укласти в певну цілісність, тобто коли він зібрав і осмислив необхідний для втілення задуму фактичний матеріал. Процес компонування майбутнього твору в значній мірі є раціоналістичним і найменше за все емоційно наснаженим, хоч і спрямований він на те, щоб викликати у читача чуттєву реакцію під час завершеного твору. В даному випадку маємо справу з таким етапом творчої діяльності, коли передбачувана художня «гармонія» конструюється за допомогою алгебри» [5, 20]. Як бачимо, в даному абзаці репрезентовано квінтесенцію процесу компонування твору задля кінцевого результату – сугестивного впливу на читача.

Не менш цілеспрямовано викладено багаторівневий характер сюжетобудови, що дається взнаки у плануванні розвитку подій та послідовності їх розгортання – цебто, в ограненні фабули та сюжету.

У другій частині праці викладені у вступі до праці теоретичні постулати обростають матерією аналізу поеми «Гайдамаки», починаючи з історії написання твору, реконструкції історичних імпульсів до визрівання задуму на основі вивчення джерельної бази всупереч твердженню Тараса Шевченка в одному з авторських приписів, що він про те, що діялося на Україні 1768 року, «надрукованого і критичного нічого не читав» [16, 58]. Виявляється, що тут поет вдався до фігури умовчання. Як доведено це у монографії «Історична пам'ять Т. Г. Шевченка. Спроба реконструкції» Роксани Харчук, автор користувався історичними джерелами про Коліївщину – і статтею М. Максимовича «Сказание о Колиивщине», і, можливо, книгами А. Скальковського «История Новой Сечи, или последнего Коша Запорожского» та «Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII столетии. 1775 – 1768», і працею О. Ригельмана «Летописное повествование о Малой России и ее народе и козаках вообще...» тощо.

Та не стільки історичне підгрунття Шевченкової поеми є спеціальним предметом аналізу тексту, скільки поетика композиції «Гайдамаків» заповонила увагу Григорія В'язовського. Саме тому в його праці конструктивно репрезентовано логіку і взаємозв'язок частин твору, що складаються у гармонійну цілісність, завдяки якій розкривається сутність кожного фрагменту поеми; зокрема доцільності рамочної конструкції, складеної з двох вступів – прологу й інтродукції, – історичного вступу та епілогу, виразно ліричних, написаних у формі авторської сповіді, і монологу, котрі обрамляють марковані назвами підрозділи поеми «Гайдамаки», завдяки яким вияскравлюються тісно переплетені сюжетні лінії – історія гайдамацького повстання й приватна історія життя Яреми Галайди.

Аналізуючи композицію поеми «Гайдамаки», Г. А. В'язовський системно дослідив логіку розвитку генеральної теми, що і є композицією твору, та логіку розвитку характерів. Так, логіка розвитку характеру Яреми, спершу безправного наймита, попихача, а потім героїчного повстанця, змальованого за допомогою гіперболи як одного з художньо навантажених тропів, дає змогу поетові розгорнути не тільки одну із сюжетних ліній, а й комплексний характер конфлікту.

Послідовно розглядаючи десять розділів поеми – «Галайда», «Конфедерати», «Титар», «Свято в Чигирині», «Треті півні», «Червоний бенкет», «Гупалівщина», «Бенкет у Лисянці», «Лебедин», «Гонта в Умані», – дослідник вирізняє й особливості композиції кожного з них, і те, як вони складаються у цілісність, яка характеризує одну з присутніх граней художньої майстерності Тараса Шевченка.

Доводячи оригінальність і архітектурно вивірену стрункність побудови «Гайдамаків», автор статті «Майстер композиції» ненав'язливо, але чітко підводить

до висновку, що органічно постає у підтексті праці, сенс якого сформульовано в монографії Роксани Харчук «Історична пам'ять Т. Г. Шевченка: Спроба реконструкції» (2019) так: «Називаючи себе нащадком гайдамаки, поет наділив своїх героїв почуттям того українського патріотизму, яке зароджувалося і формувалося щойно у середовищі Кирило-Мефодіївського братства. У цьому відношенні є сенс говорити про те, що Шевченко інтенсивно формував уявну українську спільноту, без якої неможливо уявити появу модерної української нації. На нашу думку, «Гайдамаки» є передусім не історичною поемою, а *програмним твором, декларацією українського існування*. Можливо, про такий літературний гатунок найкраще свідчать слова Ю. Пшибося, сказані з приводу однотипної з «Гайдамаками» поеми «Конрад Валленрод». Цей дослідник попри визначення “повість поетична”, що його дав своєму творові А. Міцкевич, розглядав текст як програмний, зауваживши ту особливість, що “він не є ані виплодом історичної ерудиції, ані результатом політичної рефлексії”» (підкреслення моє. – В.С.) [17, 157]. «Програмна чи декларативна поема, присвячена проблемі підкореного народу і його спротиву, – в першу чергу постає з емоцій, диктується потребою мобілізації спільноти. Прикметно, що під кінець свого життя А. Міцкевич назвав “Конрада Валленрода” політичною брошурою...”»[15, 177 – 178].

Що ж стосується праці Г. А. В'язовського, то у ній, хоч і винесена у центр дослідження з історії літератури специфіка композиції як одна із важливих граней поезики Шевченкової поеми «Гайдамаки», аж ніяк не обійдено увагою питання ідейно-проблемного змісту твору. Аксиоматично, що для праць дослідника непорушним правилом є аналіз твору в єдності змісту і форми.

Має місце ще одна якість наукового дискурсу дослідника – аргументованість важливої, хоч і лаконічно висловленої, полеміки з судженнями, що заперечують гармонійність композиції «Гайдамаків». Так, навівши думку І. Франка про відсутність «цілісності і стійкості тої поеми» та про те, що картини народної боротьби «поет то сяк, то так старався злагодити» [14, 9, 12], Григорій В'язовський доводить, що твердження попередника бездоказове. «Навпаки, – пише дослідник, – поема позначена продуманістю побудови, злагодженістю кожного розділу, які в єдності становлять художньо цілісний твір. Поема «Гайдамаки» є одним з яскравих зразків нерозривної єдності глибокого прогресивного змісту і відповідної йому високохудожньої форми [5, 146].

Певне, слід звернути увагу на одну цікаву, на наш погляд, деталь: на долю Григорія Андрійовича-філолога вплинув містичний збіг між датою його народження – 1919 рік, – на який припадає час короткочасного піднесення і спаду української національної революції, спрямованої на перше у ХХ столітті державницьке і культурне Відродження, і *losi genius* (геній місця), яким є Баштанка (спершу Полтавка) у причорноморських степах на Півдні України, – селище, що не корилося більшовицькій навалі так само стійко, як повстанці Холодного Яру на Черкащині.

Прикметно, що і перша, і друга локація визвольних змагань українського народу на зорі ХХ ст. стали топосом дії у художніх та документальних творах, як наприклад, у романі Василя Шкляра «Чорний Ворон. Залишенець» про холодноряську трагедію боротьби за незалежність у центральній Україні. Тим часом п'єса Юрія Яновського «Дума про Британку» – твір, що уславив нескорених у боротьбі за волю мешканців рідної для Г. А. В'язовського Баштанки на Півдні України. Прикметно, що на основі драми з'явилася її кінематографічна версія: 1969 року знято фільм, одним із співрежисерів якого був талановитий поет-шістдесятник, актор, учень О. Довженка – Микола Вінграновський, земляк із Миколаївщини. Цілком вірогідно, що токи та пасіонарність рідної і нескореної землі вплинули на творчий і харалужний характер Григорія В'язовського, котрий став видатним науковцем й одним із очільників Одеської літературознавчої школи.

На завершення дозволю собі висловити думку: постать та наукові надбання професора В'язовського Г. А. можна охарактеризувати грецьким словом «калаґатія», що колись означало ідеальне поєднання фізичної краси, моральної досконалості, культурної витонченості, словом – було наочним виразом естетики в дії, – естетики, якій було присвячене інтенсивне наукове життя дослідника, відлуння і сліди якого ведуть до творчості українських неокласиків, зокрема поезії Миколи Зерова й Максима Рильського, Михайла Драй-Хмари й Павла Филиповича та Юрія Клена (Освальда Бургардта), які вдало поєднували у своїй діяльності красне письменство та наукову творчість.

Звідси, як здається, походить і лад письма дослідника, наріжним каменем якого є логічність та аргументованість концептуально глибокого й чіткого викладу спостережень про особливості художнього світу таких видатних українських митців, як Тарас Шевченко, Іван Франко, Павло Тичина, Максим Рильський і багато інших. Немає сумніву, що звідси походить витончена стильова манера письма, якою позначено науковий дискурс професора В'язовського, з характерною для неї відсутністю словесних порожнин, що в кінцевому рахунку призводить до густоти дослідницького тексту, в якому домінує відоме мотто: словам тісно, думкам – просторо.

Цілком зрозуміло, що у наукових екзерсисах професора В'язовського, переважна частина яких написана за часів тиску радянської ідеологічної машини, виходять на поверхню сліди відомої риторики. Інакше дослідження, особливо з історії літератури та літературної / театральної критики, без певних ідеологем і обов'язкових посилань на праці класиків марксизму-ленінізму не могли з'явитися в друку. Меншою мірою це має місце у наукових статтях та книгах відомого професора, присвячених питанням теорії літератури, перелік яких складає цілу наукову бібліотеку, системними знаннями з якої може скористатися кожен новітній учений як фундаментом для наступного студіювання актуальних проблем, порушених Григорієм Андрійовичем В'язовським.

Дозволю собі висловити і деякі побажання-рекомендації:

1. Підготувати і видрукувати оновлене багатотомне видання праць Г. А. В'язовського;
2. Запропонувати котромусь із аспірантів чи докторантів відповідну історико-теоретичну тему, присвячену Одеській літературознавчій школі і науковому досвіду професора В'язовського;
3. Встановити періодичність конференцій, початок яких поклала нині суцзя, присвячена 100-літньому ювілею від дня народження відомого українського вченого, одного із засновників Одеської літературознавчої школи.

Список використаної літератури

1. В'язовський Г. А. Деякі питання теорії літератури в літературознавчій спадщині Івана Франка / Г. А. В'язовський // Зб., присвяч. 100-річчю з дня народж. І. Франка. – 1956. – С. 49–58. – (Праці ОДУ ім. І. І. Мечникова ; т. 146).
2. В'язовський Г. А. Крила поета : передм. / Г. А. В'язовський // Нечерда Б. Барельєфи / Б. Нечерда. – Одеса, 1967. – С. 5–9.
3. В'язовський Г. А. Мистецтво поезії і читач : [з приводу поеми Б. Нечерди «Оборона»] / Г. А. В'язовський // Комсом. іскра. – 1970. – 24 груд.
4. В'язовський Г. А. Образне і абстрактне в художній літературі / Г. А. В'язовський // Іст.-літ. журн. – 1995. – № 1. – С. 16–18.
5. В'язовський Г. А. Орбіти художнього слова / Г. А. В'язовський. – Одеса : Маяк, 1969. – 2019 с.
6. В'язовський Г. А. Пошук поетичної виразності : [післямова] / Г. А. В'язовський // Нечерда Б. Вежа : вірші та поеми / Б. Нечерда. – Одеса : Маяк, 1980. – С. 68–69.
7. В'язовський Г. А. Світ художньої літератури / Г. А. В'язовський. – Київ : Дніпро, 1987. – 252 с.
8. В'язовський Г. А. Специфіка творчого труда письменника: конспект лекцій спецкурсу на допомогу студентам філологічного факультету / Г. А. В'язовський. – Одеса, 1964. – 113 с.
9. В'язовський Г. А. Творче мислення письменника : дослідження / Г. А. В'язовський. – Київ : Дніпро, 1982. – 335 с.
10. Вязовский Г. А. И мастерская, и храм / Г. А. Вязовский // Теория и история литературы : к 100-летию со дня рождения акад. А. Н. Белецкого. – Київ : Наук. думка, 1985. – С. 45–50.
11. Вязовский Г. А. Творческий поиск и... равнодушие : ст. третья [про творчість одес. поетів Б. Нечерди, Ю. Михайлика, В. Березінського] / Г. А. Вязовский // Веч. Одесса. – 1975. – 24 февр.
12. Саєнко В. Синестезія як якість поетики Ліни Костенко / В. П. Саєнко, І. В. Пономаренко. Одеса, 1997. – С. 72 – 89; Саєнко В. Поетика синестетичності у віршованому романі Ліни Костенко «Берестечко» / В. П. Саєнко, – Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2005. – С.201–221.
13. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко. Зібрання творів: у 50 т. – Київ: Наук. думка, 1985. – Т. 31. – С. 45–119.
14. Франко І Темне царство / Іван Франко // Зібрання творів у 20 т. – Київ: Держлітвидав, 1955. – С. 3–28.
15. Харчук Р. Історична пам'ять Т. Г. Шевченка: Спроба реконструкції / Роксана Харчук. – Київ, ВЦ «Академія», 2019. – 208 с.
16. Шевченко Т. Гайдамаки / Тарас Шевченко // Поезії у 2 т. – Т. 1. – Київ: Веселка, 1988. – С. 55–95.
17. Przyboś J. Czytajac Mickiewicza / J. Przyboś. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. – 307 s.

Саенко В. П.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
кафедра украинской литературы
s_valentynos@ukr.net

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ ПРОФЕССОРА Г. А. ВЯЗОВСКОГО

Персонифицированная история литературоведения – весьма актуальная область современной филологической науки. Вполне понятно, что исключительного внимания заслуживает исследование динамики развития украинистики в одесском интеллектуальном пространстве, особенно во время подъема 60-х годов XX в. Знаковая фигура доктора филологических наук, профессора, многолетнего заведующего кафедрой сначала истории украинской литературы, позже основателя кафедры теории литературы и компаративистики в Одесском национальном университете имени И. И. Мечникова Г. А. Вязовского привлекает внимание существенным вкладом в развитие разных научных сфер. Наибольшим творческим достижением профессора являются открытия в области психологии творчества писателя, которой посвящена большая толика его трудов. Кроме того, Г. А. Вязовский был талантливым вузовским преподавателем, воспитавшим немало поколений студентов, успешных не только в деле преподавания филологических дисциплин, но и в приобретении специальности писателя или научного работника.

Исследование научного наследия профессора в сфере теории, истории литературы и литературной критики составляет объект и предмет статьи, посвященной 100-летию со дня рождения талантливого ученого.

Ключевые слова: Г. А. Вязовский, научный дискурс, литературоведение, в частности шевченковедение и франковедение; психология творчества писателя; жанровая и стилевая специфика литературно-критических трудов.

Sayenko V. P.

Odessa I. I. Mechnikov National University,
department of Ukrainian Literature
s_valentynos@ukr.net

THE THEORY AND HISTORY OF LITERATURE IN A SCIENTIFIC DISCOURSE OF PROFESSOR G. VYAZOVSKY

Personalised history of literary studies is a really actual branch of modern philological science. It is quite clear that special attention must be paid to the study of the dynamics of the development of Ukrainian studies in Odesa region, especially during its heyday in the 60-70s of the XX-th century. A significant personality of the Doctor of Philology,

Professor, the Head of the chair department of history of Ukrainian literature first and later the chair department of theory of literature and comparative studies of philological faculty of Odesa I.I. Mechnikov National University G. Vyazovsky draws attention by a substantial contribution in the development of a great many of sciences. The greatest creative achievement of the professor is the discovery in the sector of creative psychology of the writer; with lots of his scientific researches dedicated to it. Besides, G. Vyazovsky was a successful university lecturer, who brought up many generations of students, who succeeded not only in teaching Ukrainian literature, but writing and scientific studies.

The research on a scientific treasure of the professor in theory, history of literature and literary critics is the object and subject of the article, dedicated to the 100th anniversary of a talented researcher.

Key words: *G. Vyazovsky, scientific discourse, literary studies, Shevchenko studies, Franko studies, psychology of creativity, genre and style specific of literary critic works.*

References

1. Viazovskyi H. A. 1. (1956) Deiaki pytannia teorii literatury v literaturoznavchii spadshchyni Ivana Franka [Some questions of the theory of literature and literary heritage of Ivan Franko] [in:] Zb., prysviach. 100-richchii z dnia narodzh. I. Franka [Collection devoted to 100 anniversary since birth of I. Franko], Odesa, Pp. 49–58 [in Ukrainian].
2. Viazovskyi H. A. (1967) Kryla poeta : peredmova [Poet's wings: preface] [in:] Necherda B. Bareliefy [bas-reliefs], Odesa, pp. 5–9 [in Ukrainian].
3. Viazovskyi H. A. (1970) Mystetstvo poezii i chytach : z pryvodu poemu B. Necherdy «Oborona» [Skill of poetry and reader: concerning the poem by Necherda "Defense"] [in:] Komsomol spark, 24 december [in Ukrainian].
4. Viazovskyi H. A. (1995) Obrazne i abstraktne v khudozhnii literaturi [Figurative and abstract in fiction] [in:] Ist.-lit. Zhurn [Historico-literary magazine], № 1, pp. 16–18 [in Ukrainian].
5. Viazovskyi H. A. (1969) Orbity khudozhnogo slova [Orbits of an art word], Odesa, Maiak [in Ukrainian].
6. Viazovskyi H. A. (1980) Poshuk poetychnoi vyraznosti : pisliamova [Search of poetic expressiveness: epilog] [in:] Necherda B. Vezha : virshi ta poemu [verses and poems], Odesa, Maiak, pp. 68–69 [in Ukrainian].
7. Viazovskyi H. A. (1987) Svit khudozhnoi literatury [A world of fiction], Kyiv : Dnipro [in Ukrainian]
8. Viazovskyi H. A. (1964) Spetsyfika tvorchoho truda pysmennyka: konspekt lektsii spetskursu na dopomohu studentam filolohichnoho fakultetu [specifics of creative activity of the writer: the abstract of lectures of a special course for the aid to students of philological faculty], Odesa [in Ukrainian].
9. Viazovskyi H. A. (1982) Tvorchestvo mysleniya pysmennyka : doslidzhennia [creative thinking of the writer: researches], Kyiv, Dnipro [in Ukrainian]
10. Viazovskyi H. A. (1985) Y masterskaia, y khram [both workshop, and temple] [in:] Teoriya y ystoriya lyteratury : k 100-letyiu so dnia rozhdnyia akad. A. N. Beletskoho [Theory and history of literature: to 100 anniversary since birth of academician. A.N. Beletsky], Kyiv, Nauk. dumka, pp. 45–50 [in Ukrainian].
11. Viazovskyi H. A. (1975) Tvorcheskyi poysk y... ravnodushye : st. Tretia: pro tvorchist odes. poetiv B. Necherdy, Yu. Mykhailyka, V. Berezinskoho [Creative search and... indifference: about works

- of the Odessa poets B. Necherda, Yu. Mykhailyk, V. Berezinsky] [in:] Evening Odessa, 24 febr. [in Ukrainian]
12. Saienko V. (2005) Synesteziia yak yakist poetyky Liny Kostenko [Sinesteziya as quality of poetics of Lina Kostenko] [in:] Saienko V. Poetyka synestetychnosti u virshovanomu romani Liny Kostenko «Berestechko» [sinestetichnost poetics in the poetic novel by Lina Kostenko "Berestechko"], Kyiv, Vydavnychi Dim Dmytra Buraho, pp. 201 –221 [in Ukrainian].
 13. Franko I. (1985) Iz sekretiv poetychnoi tvorchosti [From secrets of poetic creativity] [in:] Ivan Franko. Zibrannia tvoriv: u 50 t.[Collected works] (volumes 1 – 50), Kyiv, Nauk. dumka, vol. 31., pp. 45–119 [in Ukrainian].
 14. Franko I (1955)Temne tsarstvo [Dark kingdom] [in:] Ivan Franko Zibrannia tvoriv u 20 t. [Collected works] (volumes 1 – 20), Kyiv, Derzhlitvydav, pp.3– 28 [in Ukrainian].
 15. Kharchuk R. (2019) Istorychna pamiat T. H. Shevchenka: Sproba rekonstruktsii [Historical memory of T.G. Shevchenko: reconstruction attempt], Kyiv, VTs «Akademii» [in Ukrainian].
 16. Shevchenko T. (1988) Haidamaky [Haidamaks] [in:] Taras Shevchenko Poezii u 2 t.[Verses] (vol. 1-2), Kyiv, Veselka, vol. 1, pp. 55–95 [in Ukrainian].
 17. Przyboś J.(1965) Czytajac Mickiewicza, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy [in Polish].

Статтю подано до редколегії 27 березня 2019 р.

УДК 791.43-2.Leconte«20»

Фокина С. А.

кандидат филологических наук, доцент
кафедра мировой литературы
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова,
Французский бульвар, 24/26, 65058, г. Одесса, Украина.
svetlana_fokina@ukr.net

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОННОТАЦИИ СЮЖЕТА ФИЛЬМА ПАТРИСА ЛЕКОНТА «ДЕВУШКА НА МОСТУ»

В статье предпринята попытка осмысления мифологических кодов и их трансформаций в фильме французского режиссера Патриса Леконта «Девушка на мосту». В ходе исследования выявлены потенции «психейного сюжета», придающего кинотексту притчевый модус. Рассмотрена гипотеза семиотического потенциала «героев дороги» и реализации в кинотексте соответствующих сюжетобразующих мифологем. Осмыслены мифологические ипостаси героев – Психеи (Адель), трикстера (Габор).

Ключевые слова: мифологические коды, притча, кинотекст, Психея, трикстер, «Потерянный рай», урбанистический топос.

Постановка проблемы. В рамках сегодняшнего исследовательского поиска актуально выявление в кинотексте различных интертекстов, мифологем, авторских и культурных кодов и т. д. Перспективным в плане анализа мифологических пластов и осмысления семиотики текста представляется изучение фильма французского режиссера Патриса Леконта «Девушка на мосту».

Фильм Патриса Леконта «Девушка на мосту», снятый в 1998 году и вышедший на экраны в 1999, примыкает к явлениям французской культуры, предвосхищающим тенденцию XXI века – значимого «поворота к пасторальности в современной культуре» [14, 174]. Аллегоричность и высокая степень метафоричности сюжета леконтовского фильма, своеобразие отношений между героями, наполненных искупительными жертвами, взаимным притяжением, психологическим и эротическим напряжением, а главное соответствие героини статусу Психеи, актуализирует скрытые в подтексте мифологические коды, способствующие расширению смыслового потенциала данного французского кинотекста.

Несомненно, история, представленная в «Девушке на мосту», может прочитываться как в психологическом, даже экзистенциальном ключе, так и символически, с явными мифопоэтическими акцентами. Герои фильма – Адель (Ванесса Паради) и Габор (Даниель Отой) неизменно друг к другу обращаются на Вы и лишь изредка названы по имени, что должно высветить в них архетипи-

ческие черты и мифологические прототипы, а экзистенциальный и психологический срез их отношений представить в символично-семиотическом аспекте.

Согласно утверждению Ю. Лотмана, «чем заметнее мир персонажей сведен к единственности (один герой, одно препятствие), тем ближе он к исконному мифологическому типу структурной организации текста» [9, 283]. Киноповествование раскрывает этапы путешествия Адель и Габора, неизменно фокусируясь на их судьбах и связывающих их воедино особых отношениях. Персонажи, с которыми герои сталкиваются, выполняют эпизодические функции и довольно быстро сменяются другими, встреча с которыми лишь побуждает к чему-то героев или же становится реализацией их монологов, испытаний, возможностью самопознания и жизненного выбора.

(Анти)пасторально-мифологические коннотации сюжета «Девушки на мосту» связаны с рядом символом и мотивов: доминирование урбанистических топосов (Париж – Монако – Сан-Ремо, больница, подземка, поезда, казино, лайнер, ночлежка), что не исключает и традиционно пасторальных (поле, хижина, Греция); присутствие номадизма героев; актуализация темы Потерянного рая и преодоления греховности; скрытый в подтексте миф о Психее; мотивы эротомании и своеобразия любовной линии Адель и Габора.

История о вечных неудачах и полном отсутствии везения («*Везение как музыкальный слух – или оно есть, или его нет*»), рассказываемая в начале героиней Ванессы Пареди – своего рода пролог к фильму. Бессмысленность своей жизни молодая женщина ощущает из-за бесчисленных и случайных любовных связей, которые неизменно оборачиваются горьким разочарованием. Внешнее отсутствие в таком развитии темы пасторальных коннотаций компенсируется установкой на трансформацию пасторального метажанра. Показательно, что своего рода протомоделью трансформации пасторальности стал роман д'Юрфе «Астрея». Так с точки зрения Н. Т. Пахсарьян, в «Астрее» «идеальная рыцарски-куртуазная “fin’amor” на деле оказывается представлена иронически <...> уже в логике развития любовной интриги», а моделируемый «мифопоэтический мир <...> пасторали одновременно уходит от реальности и воспроизводит ее, демонстрируя <...> множество психологических драм: любовные отношения <...> оказываются равно неидиллическими» [15, 51]. В «Девушке на мосту» стремление героини к любви, ее поиск, утрата и обретение является доминантой кинодискурса, в котором в меланхолическом, ироническом, игровом и даже мифологически-мистериальном ключе представлены отношения Адель и Габора.

Решение Адель из-за глубокого разочарования в себе и в людях, покончить с собой, спрыгнув с моста в воды Сены, становится завязкой сюжета. В семиотическом плане мост – «сооружение и локус, которые, по народным представлениям, соединяют земное и потустороннее пространство; место контактов человека с мифическими существами» [19, 303]. По наблюдению В. Топорова, мост «выступает прежде всего как образ связи между разными точками сакрального

пространства <...> как некая импровизация ещё неизвестного, не гарантированного пути» [22, 690]. Во французском фильме мост предстает как символ перелома судьбы, топос, соединяющий жизнь и смерть, память и небытие.

Упомянутый Габором мост Бир-Хакейм принципиально входит в смысловое поле урбанистической семиотики. Вышеназванный двухуровневый мост через Сену, соединяющий авеню президента Кеннеди с районом Гренель, считается самым американским мостом Парижа. Так в романе А. Макушинского «Пароход в Аргентину», есть примечательная зарисовка данного топоса. Мост «через реку <...> Bir-Hakeim, с его эстакадой и проносющимися над головой поездами метро; <...> двухъярусный, индустриальный, такой, скорее, нью-йоркский мост...» [11, 142]. Именно Бир-Хакейм, видимо, выбран создателями киноленты, как своего рода отсылка к американскому протосюжету «**The Girl on the Bridge**» (1951), с которым, по сути, французский фильм «**La fille sur le pont**» (1999) имеет весьма мало общего, кроме разве что названия и мотива спасение молодой женщины от самоубийства. Но акцент П. Леконтом именно на Бир-Хакейме показателен в плане модификации пасторальных мотивов и актуализации принципиально урбанистической топониимики как варианта адского пространства.

Выбор Адель попытки утопиться в качестве вида самоубийства также обладает знаковой природой, определяет характер героини и семиосферу ее сюжета. Согласно мысли Г. Башляра, «вода делает смерть стихийной. Субстанция воды умирает вместе с субстанцией мертвеца. <...> Для некоторых душ вода является материей отчаяния» [1, 134]. Именно отчаяние определяет сущность Адель и утрату ею радости и смысла жизни («*Есть люди-пылесосы, они притягивают несчастья, чтобы другим легче дышалось*»). Тема погружения в воду активизирует мифологические коды. По наблюдению М. М. Маковского, «понятие “потусторонний мир” первоначально имело значение “относящийся к воде”» [10, 77]. Река, в которую в акте суицида погружается Адель, соотносима с гибелью, забвением, подсознанием, переходом в иной мир. Но вода может выполнять функцию очищения и обновления, достаточно вспомнить обряд Крещения.

Адель все время переезжает с места на место, никак самостоятельно не намечая маршрута и будучи почти каждый раз ведомой: желанием, случайными спутниками, судьбой, Габором. С точки зрения Н. Осиповой, пасторальный «миф о *потерянном рае* и миф о *благородном дикаре*» [12, 152], отсылает к феномену номадизма, представленного как образ жизни кочевника или же духовно: в виде эмиграции или неизменного стремления к реальным и виртуальным странствиям.

Судьбу Адель определяет не только постоянное пребывание в движении от начала до конца фильма, но и случайные любовные связи, причем оба эти мотива составляют некое сюжетное единство. Характерен ее рассказ, что свой жизненный путь как личность она начала не только с реализации своей сексу-

альности («Мне всегда казалось, что начинаешь жить, когда начинаешь заниматься любовью»), но и с идеи вместе с первым любовником отправится путешествовать автостопом («Мои идеи всегда плохи»). Культура путешествия автостопом своими корнями уходит в образ жизни хиппи, но, что более важно, подразумевает культ дороги. Т. Б. Щепанская отмечает, в подобном случае «цель пути не имеет значения, важно беспрепятственное преодоление бесконечных пространств, само состояние путника как метафора и способ переживания бесконечной свободы» [23, 42]. Так на мифологическом уровне передвижения Адель, поиск неизвестного и неизменное стремление быть в пути, на уровне подтекста акцентируют статус Психеи.

История Адель вполне прочитывается как модифицированный миф о Психее, слепой, совершающей ошибки, получающей наказания и испытания, ищущей любовь. По наблюдениям А. В. Журбиной над античным мифом, «история об Амуре и Психее может рассматриваться как иносказательное повествование о душе, странствующей по миру и ищущей пути к Любви и вечной жизни» [3, 37]. На уровне аллюзий и реминисценций во французском фильме присутствуют потенции «психейного» сюжета, позволяющего раскрыть глубинный смысловой уровень, присущий притче. Подобно Психее, ищущей Амура, Адель все время находится в поиске любви, что оборачивается распутным и бестолковым образом жизни, который героиню удручает и даже доводит до попытки самоубийства. Слепоту же Адель – символическую и психологическую, аналогичную временной слепоте Психеи, подчеркивают слова из саундтрека «I'm sorry»: «*But love is blind / And I was too blind to see*» («Но любовь слепая / И я была слишком слепа, чтобы видеть») которые должны раскрыть мир героини, стать заменой внутреннего монолога Адель, обращенного к Габору.

По мнению Т. В. Саськовой, одной из центральных мифологем пасторальной картины мира является оппозиция «царского/пастушеского, вписывающегося в круг синонимичных антитез, определяющих художественное пространство пасторали: верха/низа, небесного/земного, идеального /реального и т. д.» [16, 13]. Для хронотопа «Девушки на мосту» характерно как включение на уровне подтекста перечисленных антитез, так и некоторое нивелирование их поляризации, с моделированием пограничных зон слияния противоположностей. Эта особенность кинодискурса обусловлена развертыванием символических и метафорически-мистериальных комплексов: жизнь /смерть, встреча, инициация, ад / рай, искупительная жертва, разлука, единение.

При этом французским фильмом наследована сюжетная двоичность апулеивской сказки, где, как известно, одна вежа эксплицирована, другая – сокрыта в подтексте. По слову А. В. Журбиной, «установка сказки об Амуре и Психее на развлекательность и наличие в ней иносказания моделируют две линии последующего воплощения сюжета: *развлекательно-игровую* и *философско-аллегорическую*» [3, 37]. Художественный дискурс «Девушки на мосту» также моделирует двойной сюжет, ориентированный как на экспликацию захватывающей

истории и эмоционального накала отношений Адель и Габора, так и скрытые в подтексте экзистенциально-психологические аспекты, символические пласты, мифологические и (анти)пасторальные коннотации.

Исследовательница смыслового потенциала античного «психейного» сюжета Ю. Котариди утверждает, «испытания Психеи – оголение души и лишение благосклонной судьбы (*fortuna*). <...> в данной аллегории раскрывается фактический платонический смысл сказки об Амуре и Психее. Душа порочна, любопытна, поэтому она теряет место в небесном доме (у Купидона) и переходит во власть Венеры, где долго страдает, затем преобразается» [5, 13]. Подобно мифологическому прототипу Адель не может противостоять своим порывам и испытывает отчаянное желание любви, страдая своего рода эротоманией, при этом постоянно проявляя инфантильность, что видимо, является следствием безразличия к ней родителей. В глазах Адель любая случайная встреча и знак внимания к ней ведут не только к новому эротическому опыту, но и кажутся путем к большому чувству, к поиску и познанию себя, попытке сменить свою судьбу, с детства расцениваемую как неудачную. Но случайные любовные связи оборачиваются разочарованием, пустотой и обманутыми надеждами, которые, до ее знакомства с Габором, каждый раз сменяет новая ничего незначащая встреча.

При этом героиня Ванессы Паради, не утрачивает открытости миру, детского взгляда на жизнь, внутренней чистоты, контрастирующей с ее беспутностью. Согласно концепции К. Г. Юнга, человек «с самого начала своего существования находится в борьбе с собственной душой и ее демонизмом. Но слишком просто было бы отнести ее однозначно к миру мрака. Та же Анима может предстать и как ангел света, явиться ведущей к высшему смыслу...» [25, 118]. Адель с детской наивностью грешит и совершает ошибки, но быть в пути означает для нее поиск новых встреч, любви, лучшей доли. Опустошенная она приходит на мост, чтобы спрыгнуть с него. Находясь на мосту, то есть в переходном, пороговом пространстве, Адель слышит за спиной мужской голос: *«Похоже, Вы, собираетесь совершить глупость!»*

Появление изначально безымянного героя Даниеля Отоя (позже в одной из сцен его назовут Габор) изменяет ситуацию и мост в данном случае должен стать местом самоубийства, оборачивается местом встречи. Знакомство с Габором не только в буквальном смысле приносит Адель спасение от суицида, но и оборачивается переменной всего образа ее жизни, попыткой обрести смысл бытия и своеобразным поиском Потерянного рая. По мнению А. Л. Гринштейна, «топос утраченного рая» обладает вариативностью и может в соответствии с авторским замыслом различно трансформироваться, даже представлять как «уничтожение счастливого, идиллического существования», мотивированного установкой на строительство Нового мира, что может быть и выбором принципиально новой жизни и «необходимостью искупить первородный грех» [2, 166].

Неизменная наивность Адель, ее потребность быть ведомой и роль Габора направлять героиню и ее судьбу также представляются пасторально маркированными. Т. В. Саськова акцентирует, «“просветляющие” функции <...> персонажей (царя и пастуха)», которые проявляются «в распространенных сюжетах нисхождения, изгнания, отработки, пастушеской службы богов на земле зафиксированы мотивы преодоления, изживания внутренней хаотической стихии. Обращает на себя внимание связь подобного вынужденного пастушества с идеями наказания, искупления, очищения» [17, 13]. В фильме П. Леконта герой Д. Отоя выполняет функции посредника, проводника между мирами и разрушителя закономерностей. Характерна и его связь с топонимикой моста, где он появляется, подчеркивая свои каждодневные приходы туда. Не менее символична и профессия героя – кинжалометатель, ищущей на мосту ассистенток – потенциальных самоубийц, которых он называет мишенями.

Габор, как и многие другие персонажи Даниеля Отоя, прозванного актером-хамелеоном, с семиотической точки зрения в первую очередь трикстер. Сам Д. Отой отмечал: «Может ли актер выбирать себе амплу и одинаково хорошо работать в разных амплуа? Это вопрос актерского везения. У меня нет конкретного амплуа, я везде разный и легко перевоплощаюсь. Никогда не замыкаюсь внутри определенного стиля или жанра» [13]. Но при разнообразии героев, которых актеру приходилось играть, прослеживается некая общая психологическая линия. По замечанию самого актера он зачастую играл интровертов, будучи сам по натуре интровертированным. Но у отоевских героев можно выявить и другие объединяющие их черты, в определенном смысле способствующие их разнообразию, что соответствует трикстерскому потенциалу. Согласно К. Леви-Строссу, трикстер благодаря его способности быть медиатором, сохраняет в себе «что-то от двойственной природы, которую он должен преодолеть. Отсюда двусмысленность и противоречивость его характера» [6, 265]. Габор совмещает в себе функцию ангела-хранителя героини, и элементы провокатора и обольстителя, что соотносимо с бесовской ипостасью. По мнению К. Г. Юнга, «трикстер – предвестник спасителя. Он одновременно и сверхчеловек, и недочеловек, животное и божественное бытие...» [25, 347]. Неслучайно упомянутое вскользь имя героя, созвучно, но уже в трагическом ключе, с именем прежнего персонажа Д. Отоя – бесом Абаром – карнавальной фигурой и пересмешником. Венгерская же фамилия Габор, – это форма имени Гавриил, что отсылает к образу Архангела и божественного вестника.

В данном контексте скрытая пастушеская ипостась Габора быть наставником Адель, вполне соотносима с его трикстерским началом. В целом показательна аналогия оппозиции *царь / пастух* соотносимая с парой *царь / шут*. По наблюдению Х. Э. Керлота, «образ шута является символической инверсией образа короля, и поэтому в периоды бурного развития истории ассоциируется с падшей жертвой. <...> Шут или клоун говорит о приятных вещах сурово, а о неприятных шутя» [4, 590]. Постоянная ирония Габора, должна высветить

истинное положение вещей и помочь героине не заблудиться. Функция героя вести за собой Адель-Психею, составить с ней неразрывное единство (притча о бессмысленности по отдельности двух частей пятидесяти долларовой купюры), способствуют активации пасторальной мифологемы божества искупающего грех. Жертвенность присуща обоим героям и способствует смене их психологических и символических ролей в паре («Там было темно и не ясно кто кого спас!»).

При первой встрече Габор отчитывает Адель, указывая ей, что у нее нет причин для такого отчаяния и самоубийства, восклицая: «Я не люблю расточительства, когда еще горящую лампочку выбрасывают». Тема горящей лампочки, с которой соотносится человеческая жизнь, получает притчевый смысл, как и вся история в целом. Лампочка заменяет библейский образ лампы, соотносимый с представлением о том, что душа – сосредоточение света. В ответ Адель горько замечает: «Лампочка давно перегорела», и, наконец, решается броситься в воду. Следом за Адель прыгает и Габор, погружается в пучину вод и вытаскивает героиню, меняя ее судьбу.

Соответствуя ипостаси трикстера, Габор предстает фигурой не только могущей пересекать любые границы, но и благодаря его медиальной роли даже «смещает привычные контуры реальности и создает сдвиги в ее понимании» [18, 731]. Балансируя между разными полюсами, обладая одновременно (или же попеременно) божественным и демоническим, пересмешническим и жертвенным, жреческим и аутсайдерским статусами, трикстер находится в ситуации исключающей его окончательную идентификацию. Такая невозможность определения своеобразной «жизненной темы» неизменно задает непредсказуемость и многовекторность развитию действия. Трикстерская способность Габора «в силу присущего ему несовпадения с собой и со своим сюжетом» [18, 733] моделировать особый сюжет, явно проявляется в том, как он меняет не только свою судьбу, но и предназначение и будущее Адель.

Герои оба попадают в больницу, которая, представляется на уровне подтекста своего рода Чистилищем, где души самоубийц должны быть распределены и, надо полагать, должно быть определено, куда попадет Адель. Габор, уводит Адель из палаты, заставляя ее поверить в удачу, угадав на какой кусок сахара сядет муха. Сахар становится эмблемой сладкой жизни, муха – навязчивых мыслей, забот и грехов. В награду за то, что Адель угадала, Габор дарит ей свои часы, видимо, должны продлить ее жизненное время и связать их воедино.

По пути из больницы Габор вновь предлагает Адель стать его мишенью, объясняя ей, что это лучшее, что ее может ждать. В ответ на ее сомнения и заявление о столь страшном реквизите и замечании девушки: «Вы не слишком похожи на ангела», он убеждает ее провести пробный сеанс. Они спускаются в подземку, которая символически соотносится с переходным и инфернальным миром – местом инициации, в то же время, является средоточием пересечения множества путей и вех судьбы. Изначально Адель напугана и напряжена, мета-

ние ножей ей кажется пыткой. По окончании практически неудачного сеанса, она жалуется на испорченное пальто (в подтексте телесную оболочку). Габор ей отвечает, что ему мешали ее страх и напряжение. Для успеха она должна полностью ему довериться, а пальто там, куда они отправятся, ей не понадобится. Габор настаивает на том, что интуиция ему подсказывает уверенность, что у нее как у мишени удивительные способности. Адель, несмотря на свои сомнения, будучи, по натуре, ведомой, в конечном итоге соглашается следовать за Габором и ассистировать ему в его опасном ремесле кинжалометателя.

В «Славянских древностях» отмечен ряд ритуальных потенций, связанных с ножом, которые имеют общеиндоевропейские корни и поэтому не противостоят символике французской киноленты. Нож применялся в очистительной магии как оберег и наделялся «фаллической символикой <...> Повсеместно нож использовали для защиты лиц, находящихся в ситуации “перехода”, <...> от порчи и нечистой силы...» [19, 429–430]. Метание ножей в мишень-Психею может иметь различную смысловую нагрузку: испытания, кары, очищения от скверны.

Адель и Габора можно обозначить как «героев пути», которые, по слову Ю. Лотмана, «постоянно находятся в движении и, что еще важнее, постоянно пересекают границы запретных пространств» [9, 311]. На слова героини, что она всегда выбирает неверные пути, Габор замечает: «*Нет дурных дорог, есть только плохие попутчики*». Такая трансформация традиционного христианского представления о верном и неверном пути, соответствует трикстерскому началу в герое и показательна в плане того, что любой путь может стать испытанием, а любое пространство можно преобразить.

По наблюдению М. Липовецкого, «трикстер практически всегда изображается как *человек дороги* <...>, его происхождение туманно <...>, а его социальная позиция неуловимо изменчива...» [8]. Герой Даниеля Отоя изначально окружен тайной, в отличие от Адель, рассказывающей о себе и своих мытарствах. О прошлой жизни Габора практически ничего неизвестно, главная его характеристика, помимо профессии, замечание: «*Люблю помогать несчастным*». На вопрос: «Кто Вы?» герой отвечает по-разному и зачастую саркастически. При встрече с Адель, говоря о себе, подчеркивает: «*Метание ножей на пятом десятке дело рискованное!*» Когда их промокших везут в больницу с диагнозом суицид, поясняя санитарам свою взаимосвязь со спасенной, он иронизирует: «*Я ее мама!*» Проводнику в поезде – следующему мимолежному любовнику Адель бросает: «*Я – волшебник*». Примечательны и определения, которые дают Габору другие персонажи. Так Адель замечает: «*Вы не похожи на ангела*», «*У Вас страшный реквизит*». Прежняя ассистентка, видимо, бывшая возлюбленная, заморожено рассказывает о том как она повсюду искала Габора и просит на прощание, как о высшей отраде, о его прикосновениях, от которых приходит в экстаз. Зрительница в цирке, пораженная выступлением Габора и Адель, восторженно говорит герою: «*У Вас взгляд гипнотизера*».

Магнетизм, исходящий от Габора соответствует архаически-ритуальному пласту его профессии. По мысли Ж. Старобинского, артист цирка, реализуя в своем представлении элементы мистерии, «является из иного пространства, из иной вселенной: его выход должен изображать нарушение границ реальности, и, каким бы <...> не было представление, мы должны увидеть в нем призрака, пришельца из потустороннего мира» [20, 246]. Роль метателя ножей повышает значение функций медиатора и нарушителя границ, представляя в виде драматического номера связь героя с царством смерти и его способность проводить обряд инициации, открывая скрытый потенциал в тех, кто вовлечен в его выступления в качестве участника и даже зрителей.

Сюжет фильма Патриса Леконта вполне соответствует формуле пасторальности в «Астрее» д'Юрфе, предложенной Т. В. Саськовой. Отношения между героями в определенном ракурсе являют «колебания на грани спиритуализации любви и острых эротических переживаний» [17, 18]. Характерно, что Адель и Габор взаимодополняют друг друга, могут полноценно существовать только вместе («*Можно жить без рук, без ног, без Вас, но что это за жизнь!*»), дарят друг другу удачу и желание жить, испытывают друг к другу сильное эротическое влечение, но запрет на сексуальную связь наложен героем при первой же встрече, как условие их сотрудничества («*Я никогда не сплю со своими мишенями*»). Намечается следующая тенденция: любовь, связывающая героев, с одной стороны принципиально духовная, вынесенная за границы куитальности, но в то же время предполагает острую телесность и своеобразную опасную и почти патологическую сублимацию – номер с метанием ножей.

В фильме «Девушка на мосту» образ метателя ножей акцентирует различные смысловые пласты: остроту речи героя, сексуальный и ритуальный подтексты, цирковую ипостась, карающую, избавляющую, очистительную функции, испытание судьбы. При этом тема хорошего попутчика, коим для Адель становится Габор, акцентирует именно его пасторальную функцию ангела-хранителя, способного направлять, оберегать и выводить ее, какой бы путь она не избирала.

Выводы. Запрет любви в плане символики является как еще одним испытанием, так и наказанием для Адель. Она получит удачу, аплодисменты, восхищение, даже заботу – эту функцию Габор неизменно исполняет, но любовь, которая для нее смысл существования, окажется запретна. Следуя логике ипостаси ангела-хранителя и этимологии имени героя, именно он спасает Адель от ее участи полностью погрузится во мрак, испытывая ее, заменив ее наказание на то, которое может приносить ей наслаждение и опьянение, а главное ощущение незаменимости и абсолютной необходимости для другого.

Список использованной литературы

1. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1998. 268 с.
2. Гринштейн А. Л. Потерять нельзя найти: пасторальная и идиллическая топика в романе П. Акройда «Мильтон в Америке» *Многоликая пастораль: современные проблемы изучения*. Москва: РГУ им. А. Косыгина – Академия им. Моймонида, 2018. С. 161–170.
3. Журбина А. В. Миф об Амуре и Психее в «Мифологиях» Фульгенция: аллегория или персонификация? *Мифологические образы в литературе и искусстве*. Москва: Индрик, 2015. С. 10–17.
4. Керлот Х. Э. Словарь символов. Москва: REFL-book, 1994. 608 с.
5. Котариди Ю. Г. Лики Психеи в литературе западноевропейского романтизма *Мифологические образы в литературе и искусстве*. Москва: Индрик, 2015. С. 36–45.
6. Леви-Строс К. Структурная антропология. Москва: Академический Проект, 2008. 555 с.
7. Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество [Электронный ресурс]. URL : <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html>
8. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2004. С. 150–390.
9. Маковский М. М. Вода *Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов*. Москва: ВЛАДОС, 1996. С. 76–78.
10. Макушинский А. Пароход в Аргентину: роман. Москва: Эксмо, 2014. 320.
11. Осипова Н. О. Антиномии идиллического как черта автобиографического мифа в поэзии русской эмиграции *Пастораль: взаимодействие искусств, жанров, стилей*. Москва: Академия им. Моймонида, 2016. С. 151–159.
12. Отой Д. «События во Франции – проблема родителей...» : [интервью]; [Электронный ресурс]. – URL : <https://www.mk.ru/editions/daily/article/2005/12/08/188386-neprimerniyu-semyanin.html>
13. Пахсарьян Н. Т. Пасторальное и рыцарское в «Астрее» д'Юрфе *Пастораль: взаимодействие искусств, жанров, стилей*. Москва: Академия им. Моймонида, 2016. С. 48–52.
14. Саськова Т. В. Пастораль в русской литературе XVII – первой трети XIX века: автореф. дис. на соискание уч. степени док. филол. наук. Москва, 2000. 42 с.
15. Саськова Т. В. «Суд Париса»: пасторальные аспекты сюжета и их образно-смысловое воплощение в литературно-театральных опытах второй половины XVIII века *Пастораль: бегство от действительности или приближение к ней?* Москва: РГУ им. А. Косыгина – Академия им. Моймонида, 2018. С. 18–29.
16. Славянские древности: в 5 т.; под ред. Н. И. Толстого. Т. 3.; К–П. Москва: Языки славянской культуры, 2008. 697 с.
17. Старобинский Ж. Портрет художника в образе паяца *Поэзия и знание: История литературы и культуры*: в 2 т. Т. 2. Москва: Языки славянской культуры, 2002. С. 501–581.
18. Тамарченко Н. Д. Трикстер *Культурология. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2*; глав. ред. С. Я. Левит. Москва: РОССПЭН, 2007. С. 730–734.
19. Топоров В. Н. Мост *Мифы народов мира : в 2. т. Т. 1.* : К–Я. Москва: Советская Энциклопедия, 1980. С. 176–177.
20. Щепанская Т. Б. Молодежные сообщества *Современный городской фольклор*. Москва: РГГУ, 2003. С. 34–85.
21. Юнг К. Г. Архетип и символ. Москва: Ренессанс, 1991. 343 с.
22. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: ГБУЮ, 1996. 384 с.

Світлана Фокіна

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова
кафедра світової літератури
svetlana_fokina@ukr.net

МІФОЛОГІЧНІ КОНОТАЦІЇ СЮЖЕТУ ФІЛЬМУ ПАТРІСА ЛЕКОНТА «ДІВЧИНА НА МОСТУ»

У статті зроблена спроба осмислення міфологічних кодів та їх трансформацій у фільмі французького режисера Патріса Леконта «Дівчина на мосту». В ході дослідження виявлено потенції «психейного сюжету», що додає кінотексту притчевий модус. Розглянуто гіпотезу реалізації семіотичного потенціалу «героїв дороги» та реалізації в кінотексті відповідних сюжетообразуючих міфологем. Осмислені міфологічні іпостасі героїв – Психеї (Адель), трикстера (Габор).

Ключові слова: міфологічні коди, притча, кінотекст, Психея, трикстер.

Svetlana Fokina

Odessa I. I. Mechnikov National University,
department of World Literature
svetlana_fokina@ukr.net

MYTHOLOGICAL CONNOTATIONS OF THE PLOT OF THE FILM PATRICE LECONT «GIRL ON THE BRIDGE»

In article is made an attempt of judgment of mythological codes and their transformations in the movie by the French director Patrice Leconte «The girl on the bridge». During the research are revealed potentialities of the «plot of Psyche» giving to the film text a parable mode. The hypothesis is considered of realization of semiotics potential of «heroes of the road» and realization in the film text of the mythemes corresponding the plot forming. Mythological forms of heroes are comprehended – Psyche (Adele), the trickster (Gabor). In article is presented (anti)pastoral codes in the movie by P. Lekont «The Girl on the Bridge» (1999). Inclusion is analysed in subtext layers of a plot of variations of the subject «Paradise Lost». Transformations of the myth about Psyche are revealed. Trickster's and pastoral potentials are correlated. Signs of a nomadic of heroes of the movie and their relations within pastoral reading erotic are tracked.

Key words: mythological codes, parable, Psyche, trickster, «Paradise Lost», urbanistic topos.

References

1. Bashljar, G. (1998), *Voda i grezy. Opyt o voobrazhenii materii* [Water and greets. Experience about the imagination of matter], Izdatel'stvo gumanitarnoj literatury, Moscow, Russia.
2. Grinshtejn, A. L. (2018), "The Loss Cannot Be Found: The Pastoral and Idyllic Topics in P. Ackroyd's novel "Milton in America"", *Mnogolikaja pastoral': sovremennye problemy izuchenija*, RGU im. A. Kosygina – Akademija im. Mojmonida, Moskva, Russia, pp. 161–170.
3. Zhurbina, A. V. (2015), "Myth of Amur and Psyche in "Mythologies" Fulgeny: allegory or personification?", *Mifologicheskie obrazy v literature i iskusstve*, Indrik, Moscow, Russia, pp. 10–17.
4. Kerlot, H. Je. (1994), *Slovar' simvolov* [Dictionary of Symbols], REFL-book, Moscow, Russia.
5. Kotaridi, Ju. G. (2015), "Faces of Psyche in the Literature of Western European Romanticism", *Mifologicheskie obrazy v literature i iskusstve*, Indrik, Moscow, Russia, pp. 36–45.
6. Levi-Stros, K. (2008), *Strukturnaja antropologija* [Structural Anthropology], Akademicheskij Proekt, Moscow, Russia.
7. Lipoveckij M. „Trickster and the "closed" society” [Elektronnyj resurs], URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html>
8. Lotman, Ju. M. (2004), "Inside the thinking worlds", *Semiosfera, Iskusstvo – SPB*, St. Petersburg, Russia, pp. 150–390.
9. Makovskij, M. M. (1996), "Water", *Sravnitel'nyj slovar' mifologicheskoy simboliki v indoevropejskih jazykah: Obraz mira i miry obrazov*, VLADOS, Moscow, Russia, pp. 76–78.
10. Makushinskij, A. (2014), *Parohod v Argentinu* [Steamboat to Argentina], Jeksmo, Moscow, Russia.
11. Osipova, N. O. (2016), *Antinomias of idyllic as a trait of the autobiographical myth in the poetry of Russian emigration, Pastoral': vzaimodejstvie iskusstv, zhanrov, stilej*, Akademija im. Mojmonida, Moscow, Russia, pp. 151–159.
12. Otoj D., "Events in France are a problem of parents..." [interview], [Elektronnyj resurs], URL: <https://www.mk.ru/editions/daily/article/2005/12/08/188386-neprimernyy-semyanin.html>
13. Pahsar'jan, N. T. (2016), "Pastorale and chivalry in "Aester" d'Urfé", *Pastoral': vzaimodejstvie iskusstv, zhanrov, stilej*, Akademija im. Mojmonida, Moscow, Russia, pp. 48–52.
14. Sas'kova, T. V. (2000), *Pastoral' v russkoj literature XVII – pervoj treti XIX veka* [Pasoral in Russian literature of the 17th – the first third of the 19th century], avtoref. dis. na soiskanie uch. stepeni dok. filol. nauk, Moscow, Russia.
15. Sas'kova, T. V. (2018), "The Court of Paris": pastoral aspects of the plot and their figurative-sense embodiment in literary and theatrical experiments of the second half of the 18th century", *Pastoral': begstvo ot dejstvitel'nosti ili priblizhenie k nej?* RGU im. A. Kosygina – Akademija im. Mojmonida, Moscow, Russia, pp. 18–29.
16. *Slavjanskije drevnosti* (2008): v 5 t. T. 3.: K–P. [Slavic antiquities, vol. 1–5: vol. 3: K–P] *Jazyki slavjanskoj kul'tury*, Moscow, Russia.
17. Starobinskij, Zh. (2002), "Portrait of the artist in the image of a jester", *Pojezija i znanie: Istorija literatury i kul'tury: v 2 t. vol. 2, Jazyki slavjanskoj kul'tury*, Moscow, Russia, pp. 501–581.
18. Tamarchenko, N. D. (2007), "Trickster", *Kul'turologija. Jenciklopedija: v 2 t., vol. 2, ROSSPJeN*, Moscow, Russia, pp. 730–734.
19. Toporov, V. N. (1980), "Bridge", *Mify narodov mira: v 2. t., vol. 1. : K–Ja. Sovetskaja Jenciklopedija*, Moscow, Russia, pp. 176–177.
20. Shhepanskaja, T. B. (2003), "Youth Communities", *Sovremennij gorodskoj fol'klor*, RGGU, Moscow, Russia, pp. 34–85.
21. Jung, K. G. (1991), *Arhetip i simbol* [Archetype and symbol], Renessans, Moscow, Russia.
22. Jung, K. G. (1996), *Dusha i mif: shest' arhetipov* [Soul and Myth: Six archetypes], GBUJu, Kiev, Ukraine.

Статтю подано до редколегії 12 березня 2019 р.

УДК 821.161.2'06:82.09

Шевченко Т. М.

Кандидат філологічних наук,
доцент, докторант кафедри української літератури
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар, 24 / 26, Одеса, Україна
shtn75@ukr.net
ORCID ID 0000-0002-8118-9663

ПИСЬМЕННОЦЬКА ЕСЕЇСТИКА: ОСМИСЛЕННЯ ФЕНОМЕНУ

У статті осмислюється феномен письменницької есеїстики. Досліджуються поняття «письменницька есеїстика» і «художня есеїстика». В якості основоположних позицій, що обґрунтовують художню природу есею як літературного твору, називаються такі: він наділений насамперед естетичним потенціалом; він переслідує естетичні задачі, тобто призначений, аби викликати естетичне переживання; він є втіленням естетичного досвіду митця і нашаруванням естетичних переживань різної міцності, тривалості та глибини; художній есей цілком зв'язаний з іншими родами й жанрами художньої творчості як такої, стаючи часто її продовженням, наслідком; художність – визначальна риса окреслюваного типу есею в цілому. У статті доводиться, що літературний есей, до якого найчастіше вдаються письменники, – це змістоформа, в якій естетичний досвід «стає філософією», виражаючи іманентні ознаки творчого суб'єкта, зверненого до власного внутрішнього досвіду. Вона вирізняється високим ступенем використання мовностилистичних засобів художньої виразності, покликаних створювати образи, наділені потужним струменем естетичного впливу.

Ключові слова: есей, письменник, художність, естетика, образність.

Письменницька есеїстика або есеїстика письменників – складне багатоконпонентне поняття, належно теоретично не осмислене. У науковій літературі чимало йдеться про есеїстику взагалі, зважаючи на різні методології, обставини епох, конкретних зразків творчості. Між тим, саме поняття «письменницька есеїстика» обійдено літературознавчою увагою, і це попри той факт, що, скажімо, українська література багата на цю творчість, особливо у ХХ столітті – варто згадати спадщину І. Багряного, М. Бажана, В. Барки, Д. Донцова, І. та Ю. Липи, Є. Маланюка, Б. Олійника, Д. Павличка, Ю. Шереха (Шевельова) тощо. Указане поняття часто намагаються осмислити в межах іншого явища – «письменницька публіцистика», між тим це не зовсім точно, адже до публіцистики також уналежнюють фейлетон, нарис, замальовку. А втім, есей у цьому контексті завжди виглядає одноосібно, оскільки позначений більшою мірою суб'єктивності, вирізняється оголенням авторської свідомості і не завж-

ди корелює із когнітивними патернами масової колективної свідомості. Тим паче, есей письменника не обов'язково «здійснює» «інформаційний, виховний, регулюючий, естетичний вплив, вирізняється онтологічно-інтелектуальним наповненням, масштабністю порушеної тематики й проблематики в контексті морально-етичного осмислення дійсності» [19, 107]. Це прерогатива публіцистичного твору. Натомість він завжди є «інтерпретацією, рефлексивною обробкою, проблематизацією естетичних переживань» [10], неодмінно «позначений Особистим міфом автора, його індивідуально-міфологічною картиною, самою структурою особистісного існування» [7, 38]. Прикметно, що і в дослідженнях, присвячених есеїстиці українських письменників минулого й сучасності, автори уникають теоретичного осмислення цього поняття. Так, об'єктом дисертації Ю. Нестеренко є «есеїстика українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст.» [16, 9], натомість самій цій есеїстиці чіткої дефініції не надано. Авторка констатує тільки, що «українська письменницька есеїстика зосереджує в своєму полі чимало творів, де наявні маркери і константи інших жанрів, які лише збагачують філософічну малу прозу» [16, 167], а також доволі узагальнено пише про те, що «письменницький есей є особливим різновидом літературного жанру, що вирізняється мовностилістичними, проблематико-тематичними та комунікативними особливостями, високою авторською майстерністю» [16, 20]. Г. Шуть, зокрема, наголошує, що «у публіцистиці письменника спостерігається дещо інший спосіб типізації факту, ніж у власне публіцистиці. Будучи фактом конкретного й окремого (відібраного як життєво типового), у публіцистиці письменників він творчо узагальнюється, тобто відбувається перетворення життєвого факту в художній» [28, 4]. Цікавим є зауваження Н. Сподарець, що «в плані вираження письменницької есеїстики окреслюються її художньо-естетичні інтенції» [22, 74], проте прямого визначення окресленому феномену не надано.

Однак відсутність чітких дефініцій на пряму впливає на процес розуміння осмислюваного поняття, вносить плутанину в досліджувані практики. На нашу думку, письменницька есеїстика – це рефлексивно-ментативні твори із застосуванням авторами літературно-художніх творів усього арсеналу літературних прийомів, традиційних для мистецтва слова. Така творчість стає ще однією літературною творчістю разом із поетичною, прозовою, драматургічною, адже переважно зберігає їх літературні техніки й практики. Письменницька есеїстика, зазвичай, позначена високим ступенем художності, образності, стилістичної майстерності, традиційної для літературного письма, вирішує естетичні задачі, наділена естетичним потенціалом і насамперед художньо-комунікативними інтенціями, і, тільки в другу чергу, соціокомунікативними тощо. Це принципово відрізняє письменницьку есеїстику від публіцистичної есеїстики, в котрій «“соціальна позиція” поступається місцем “есеїстичній позиції”» [14, с. 19], де панує погляд «крізь політичну призму» і «на першому плані його [публіциста – уточнення наше. –Т. Ш.] власна громадянська позиція, думка і погляд на жит-

тя» [20, с. 80]. В есеїстиці письменника на першому плані – презентація суб'єктності як мистецька особистість, котра розкриває себе в тому чи тому дискурсі із використанням художніх та невласне художніх практик, відстоюючи естетичні цінності засобами образного та понятійно-образного моделювання. Тому такими частими в есеїстичній творчості письменників постають відсилання до їх основної творчості, нерідко спостерігається образність спільної етіології, тожжна проблематика, схожі мотиви, сумісні техніки, не кажучи вже про те, що есеїстичний дискурс органічно вливається в прозовий, ліричний, драматичний на актуальних засадах. Інша справа, що письменник може виконувати функцію публіциста як виразника національних і громадянських інтересів в кризові для країни й літератури моменти, що є традиційним для нашого письменства з часів його появи у нові й новітні часи, а есей як твір особистісний і незалежний від стереотипів менш ніж інші пов'язаний із читацьким горизонтом сподівань, у тому числі й стереотипами сприйняття. «Література має бути дієвою і сприяти дієвості у певний час, у певний момент, для певних людей», – наголосив відомий український письменник-есеїст сучасності Т. Прохасько, презентуючи свою книгу есеїв «Всі його фільми». Так, есей стає «зручним» об'єктом аналізу соціокультурних парадигм діяльності митця як виразника суспільних інтересів. Можливо, саме цим можна пояснити, чому власне письменницька есеїстика стає частим предметом осмислення журналістикознавчих, соціокомунікативних досліджень (О. Антонова, М. Балаклицький, О. Галич, П. Глазко, А. Дмитровський, В. Маськова, Н. Мирошкіна, К. Сільман, О. Теревус), адже «чиста» публіцистична есеїстика постає на цьому тлі малорепрезентативною й далеко не завжди переконливою щодо ілюстрації тих чи тих положень. Основна ідея цих досліджень часто зводиться до письменницьких можливостей «впливу на формування громадської думки» [26, с. 264], про «голос публічного інтелектуала», який би був «максимально почутий громадянським суспільством» [27, 56]. Усі ці ідеї доволі опосередковано корелюють з літературним мистецтвом, для якого головним є естетичне засвоєння світу в художньому слові, що «відображає дійсність у художніх образах, створює нову художню реальність за законами краси» [3, 32]. Безперечно, у сучасних умовах медіа можуть постати для митця каналом поширення власних творів (наприклад, у варіанті авторських блогів, колонок, постів у соцмережах, за допомогою інших засобів, котрі потім перетворюються у збірки як завершене ціле у вигляді літературно-художнього видання чи існують одноосібно в надрукованому варіанті чи онлайн), однак використання медійних платформ ще не означає неодмінне виконання письменниками журналістських задач. Літератор використовує медіа як інструмент власного інтелектуального й творчого розвитку, сприймає їх як креативну й соціальну технологію для власної мистецької самореалізації, котра постає ще одним засобом апробації власних художніх, екзистенційних, естетичних і психологічних механізмів створення нових моделей культурної дійсності за допомогою образів і мислеобразів.

При цьому письменницький есей та художній (літературний) есей – не тотожні поняття. На відміну від «письменницького есею», «художній есей» неодноразово поставав предметом літературознавчих досліджень тою чи тою мірою. Так, Л. Кайда виділяє художній і нехудожній есей, визначаючи лінгвістичний підхід як ключовий у їх розрізненні. «Есеїстичне “Я” в художній есеїстиці – це стиле- та текстоутворювальна категорія “образу автора”... Есею властиві філософськи заглиблене осмислення тексту, безсюжетність, хаотичність (спонтанність) траєкторій композиційно-мовленнєвого руху, а нерідко й імпресіоністська музичність прози. Цей тип есею позначений тонкою стилістичною майстерністю автора» [14, 19]. М. Тесленко, зокрема, виділяє такі риси художнього (літературного) есею: «наявність конкретної теми, особистісний характер сприйняття проблеми та її осмислення, невеликий обсяг, довільна композиція, невимушеність оповіді, парадоксальність, внутрішня смислова єдність, відкритість і особливе різноманітне мовлення» [23]. В. Аристов намагається означити онтологічні установки та формальні межі літературного есею з огляду на ліричну, прозову і драматичну поетику: у ньому «допускається максимальне самовираження, притаманне ліричній поезії. І відчужено-прозове мовлення, наближене до об’єктивності наукового тексту. І багатоголосся зображень, де діалогічність, “полілогічність” доведені до експресивних крайнощів» [1]. Найціннішими тут є, на думку дослідника, інтеграційні процеси, прояв «я» у різних варіаціях. О. Гнатюк вважає будь-який есей «синкретичною літературною або літературно-науковою формою, що представляє точку зору автора» [6], а Н. Іванова, намагаючись виділити літературний есей з-поміж інших, вважає, що він «наближається до жанрів “дискурсивних”» [13, 20].

Не заперечуючи важливість сказаного, маємо відзначити загальний характер наведених дефініцій, адже означені риси можуть стосуватися не лише художнього, а й філософського, критичного чи публіцистичного есеїв також.

Найбільш цінні, у нашому розумінні, спостереження щодо художнього есею здійснені К. Зацепіним. У ряді його праць доказово чітко відмежовано художній есей від інших видів есею та словесних видів творчості та окреслені чинники його окремішності. Дослідник, заглиблюючись у поетику цього твору, досліджуючи еволюцію цієї форми від моменту появи до новітніх часів, акцентує, що концептуально-тематичний модус письма змінився на фігуративно-риторичний, а це уможливило міркування про есей як художній феномен. Важливими чинниками, котрі дозволяють констатувати художню природу есею, на думку К. Зацепіна, є, по-перше, позиція реципієнта, котрий активно включає уяву, задіює ціннісні установки, не обмежується одноосбною перспективою бачення й мислення, долучаючись до сказаного есеїстом, тоді як, долучаючись, приміром, до трактату чи критичного твору, він тільки «комунікує з різними рівнями осягнення істинного» [11, 83]. По-друге, позиція автора, котрий в есеї займається саморефлексією, інтерпретацією та проблематизацією, відтак «есеї являє собою художньо артикульовану формулу інтелектуальної і мовлен-

невої автономії того, хто пише» [11, 83]. Саме «літературна автономність, котра подекуди переходить у «герметичність» в есеї, ускладнює паразитування на ньому і мас-медіа, і ангажованої критики, і прямих політичних програм» [11]. По-третє, саме мовлення, його процесуальність в есеї формує його художню сутність: «Художність виникає лише в акті досконалого злиття художніх засобів з предметом їх застосування: того, «що втілено», з тим, «як утілено» [11]; «есеї наділений набагато більшою свободою рефлексії, аніж чисто філософські тексти, адже може здійснювати цю рефлексію засобами самої цієї форми» [11]. По-четверте, естетизація сказаного у тексті: «Функція есею – упорядкування естетичних переживань, які есеї подає у певній унікальній мовленнєвій формі» [9, 204-205]. По-п'яте, активна взаємодія есею з іншими літературними і літературно-критичними формами: через проникнення есеїстичної оповіді в структуру іншої форми або через присвоєння іншою формою елементів есею з власною метою.

Враховуючи і цілком погоджуючись з позицією К. Зацепіна, дозволимо собі доповнити його підходи, зосередившись спеціально на естетичній природі есею, вважаючи цей критерій панівним в обґрунтуванні художності цього твору. На необхідності розробки метамови формально-естетичного аналізу поетики есею, методологічних розмежувань, які б дозволили описати цей жанр як літературно-художній, спеціально наголошує й А. Маслаков [15, 50].

Отже, основоположними позиціями, що обґрунтують художню природу есею як літературного твору, є, по-перше, те, що він наділений насамперед естетичним потенціалом, тобто осмислене у творі здатне актуалізувати у свідомості читача прекрасне й потворне, піднесене й низьке, трагічне й комічне тощо. Автор есею постає творчою особистістю, котра виступає суб'єктом естетичного ставлення як чуттєвого механізму мистецького самоствердження й водночас художнім суб'єктом, котрий моделює свій світогляд «наживо» як художню реальність, залучаючи чи не залучаючи при цьому інші – наукові, публіцистичні, критичні, філософські – можливості. При цьому підґрунтям вербалізації мислення і рефлексивного конструювання дійсності постають усе-таки художні чинники. По-друге, художній есеї, насамперед, переслідує естетичні задачі: твір, догматичний і неапологетичний за суттю, не формує громадську думку, не наділений апелятивною суспільною модальністю, не переслідує соціальні цілі, як публіцистичний, і не аргументує, не тлумачить, не підсумовує, не об'єктивізує явища навколишньої дійсності, як науковий. Він призначений, аби викликати естетичне переживання, а це стає можливим через особливу позицію автора, котрий, виражаючи естетичні погляди, «отримав право на індивідуальність, не просто усвідомлює себе часткою, атомом навколишнього світу, але й творить його: не лише естетично засвоює безпосередній життєвий досвід, багатоманіття земних почуттів і переживань, але, виходячи за його межі, заглиблюється в нове, непізнане раніше» [8, 123]. По-третє, художній есеї (есеї – з фр. «досвід») є втіленням у першу чергу естетичного досвіду

митця і «нашаруванням естетичних переживань різної міцності, тривалості та глибини» [21, 161]. Такий досвід моделюється з огляду на низку інших естетичних переживань – накопичуваних чи оприявнених. Митець реалізує цей досвід на підставі художньої творчості – власної та іншої. Не виключено, що саме вона й стає поштовхом до нової – есеїстичної – творчої діяльності, адже саме через неї митець вступає у нові зв'язки із зовнішнім світом, в естетичні відносини з дійсністю у новій якості. При цьому митець набуває досвіду комунікації – спільного досвіду естетичного переживання разом із читачем. В окремих випадках цей новий досвід починає затмарювати основну творчість митця, саме в ній він починає реалізовуватися повною мірою. Історія світової літератури знає чимало таких прикладів. Так, французькі літератори М. Бланшо, М. Еліаде, Г. Марсель, Е. Чоран стали більш відомими у своєму письменстві і у світі саме завдяки своїй есеїстичній творчості, аніж завдяки прозі чи поезії. Сучасне українське літературне середовище теж позначене впливом цих процесів. Так, низка митців (Ю. Андрухович, Є. Кононенко, В. Неборак, Г. Пагутяк) дедалі активніше заявляють про себе як есеїсти, аніж прозаїки чи поети, хоч спершу стали відомими через епічну й ліричну творчість. По-четверте, художній есей щільно зв'язаний з іншими родами й жанрами художньої творчості як такої, стаючи часто її продовженням, наслідком. Наприклад, Н. Сподарець, обгрунтовуючи причини активного звернення поетів Срібного віку до есеїстики, наголошує на спільних «онтологічних можливостях текстопородження» поезії й есеїстики в часи зміни «аксіологічних орієнтирів культурної свідомості кінця XIX – початку XX століть, супроводжуваних рефлексивною активністю» [22, 73]. На «ліричному ракурсі бачення» як законі жанру есею наголошувала В. Ліпіна-Берьозкіна. На актуалізації ліричного начала в есеї спеціально зупинялися В. Садикова, Л. Чурсіна та інші дослідники. Предмет есеїстичної та епічної (романічної) взаємодії також ставав предметом досліджень (О. Бровко, О. Гримова, Ю. Осадча, В. Пестерев, Т. Шевченко тощо). По-п'яте, художність – визначальна риса окреслюваного типу есею в цілому. Під художністю ми розуміємо «адекватне вираження всією системою мовлення даного виду мистецтва певної духовної інакшості, яка й складає змістовну (метафізичну) основу конкретного художнього твору, та жодними іншими засобами, окрім як зображально-виражальними даного твору, не може бути матеріалізована або об'єктивована» [5, 229]. Адекватне художнє вираження дорівнює втіленню в тексті «духовного кванту буття» [5, 229]. Доречно також згадати в чомусь контраверсійну позицію В. Тюпи, який під художністю має на увазі «комунікативну стратегію твору мистецтва (естетичного дискурсу)» [25, 469], і думку А. Ткаченка, який вважає художність «органічною внутрішньою якістю літературного твору зумовлену гармонійною єдністю формозмісту (змістоформи)», що «засвідчує майстерність автора» [24, 79]. Відтак літературний есей – це змістоформа, в якій «естетичний досвід має стати філософією або бути відсутнім» [29], виражаючи іманентні ознаки творчого суб'єкта, зверненого до власного

внутрішнього досвіду. Вона вирізняється високим ступенем використання мовно-стилістичних засобів художньої виразності, покликаних створювати образи, наділені потужним струменем естетичного впливу, функція яких – «щоб захоплювало, дивувало, спантеличувало, щоб хотілося перечитати і збагнути» [24, 75], а у випадку з художнім есеєм конкретно – щоб хотілося замислитися, долучитися до сказаного на раціональному й чуттєвому рівнях, досягнути, доповнити, збагнути, створити подібне у власній свідомості, «зародити сумнів» [4, 3]. Без образного компонента це буде неможливим – відтак есей ризикує перетворитися на газетне звернення, наукову студію, філософську працю. Літературний есей – твір, побудований на образах і мислеобразах (есемах), тоді як публіцистичний – на поняттях і образах-поняттях. Науковий же есей уникає художньої образності, хіба що в ньому можлива «наукова образність», під якою мається на увазі «категорія вторинної номінації», «додаткова аналогія» [12, 8]. Проникнення їх у науковий текст є наслідком тотальної есеїзації словесного дискурсу в цілому, взаємопроникнення різних видів гуманітарного знання. Образність філософського дискурсу – це насамперед засіб «унаочнення вербально оформлених уявлень, що забезпечує їх зрозумілість для багатьох людей» [12, 10], відтак функція їх знову ж таки другорядна, покликана популяризувати думки й робити їх доступними для реципієнтів.

У художньому есеї образність – підгрунття рефлексії, котра оприявнює її художньо-естетичний потенціал. Природу образності в есеї, де «жанротворення й текстотворення відбувається одночасно» [18, 8; 22, 73], можна назвати, слідом до П. Рікером, «“бачити як” – інтуїтивне ставлення, котре утримує разом смисл і образ» [17, 450]. Іншими словами, есеїстичний образ стає для реципієнта засобом сполучення й кореляції з новими цінностями, набуття нових знань, возведення на новий рівень гармонії з буттям.

З огляду на сказане, цілком очевидним постає висновок, що художній есей переважно твориться письменниками, літераторами, для яких «самовираження засобами художнього слова є... способом утвердження себе у світі» [2, 58]. Письменник, звичайно, може створювати публіцистичні, філософські, літературно-критичні, наукові есеї, однак панівним тут залишається художній есей, твір, наділений такими властивостями, як-от: наявність конкретної теми, котра часто вирішується в серії текстів, підкреслено особистісний характер сприйняття проблеми та її осмислення, погляд на неї з індивідуальних, мистецьких та інших позицій одночасно, довільні композиція й обсяг, невимушеність оповіді, нерідкісні парадоксальність і незаангажований погляд на явища життя, особливе, насичене, різноманітне мовлення, активне використання художніх засобів виразності, певний зв'язок з іншою літературною творчістю митця. Цілком природною, але не обов'язковою для художнього есею є артикуляція в межах художнього висловлювання філософського, публіцистичного та іншого дискурсів.

Список використаної літератури

1. Аристов В. Эссе: онтологические установки. *НЛО*. 2010. № 104. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/ar19-pr.html> (дата обращения: 22.07.2019).
2. Білоус П. В. Психологія літературної творчості : навч. посіб. Київ : Академвидав, 2014. 216 с.
3. Білоус П. В. Теорія літератури : навч. посіб. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.
4. Бузальская Е. В., Любимова Н. А. Пространство эссе : пособие по развитию творческих умений письменной речи у иностранных учащихся. Изд. 2-е. Санкт-Петербург : Златоуст, 2014. 100 с.
5. Бычков В., Маньковская Н. Художественность как метафизическое основание эстетического опыта и критерий определения подлинности искусства. *Вестник славянских культур*. 2017. Т 43. С. 220–241.
6. Гнатюк О. «Есей – це спосіб життя, у якому фундаментом є культура». 2018. URL: <http://pen.org.ua/publications/esej-tse-sposib-zhyttva-v-yakomu-fundamentom-ye-kultura-olya-gnatyuk/> (дата звернення: 22.06.2019).
7. Дмитровский А. Л. Жанр эссе: к проблеме теории. *Челябинский гуманитарий*. 2013. № 3 (24). С. 37–51.
8. Егорова Н. В. Эссе и совершенствование гуманитарного потенциала личности. *Интеграция образования*. 2011. № 3. С. 120–123.
9. Зацепин К. А. «Мыслить литературой» или эссе как художественный феномен. *Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология»*. 2007. № 2. С. 195–209.
10. Зацепин К. А. Радикализация литературности как формула автономии. О двух современных эссе. *Textonly*. Вып. 48. URL: <http://textonly.ru/case/?article=16870&issue=21> (дата обращения: 30.07.2019).
11. Зацепин К. А. Эссе: от философии к литературе. *НЛО*. 2010. № 104. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/za17.html> (дата обращения: 03.07.2019).
12. Зливко С. Д. Образный компонент научных лингвистических текстов : на материале работ известных русских языковедов : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Казань, 2008. 240 с.
13. Иванова Н. І. Специфіка есею як жанру художньо-небелетристичної літератури. *Слово і час*. 2007. № 9. С. 15–25.
14. Кайда Л. Г. Эссе как жанр в литературе и публицистике. *Вестник Московского университета. Сер. Журналистика*. 2008. № 4. С. 19–24.
15. Маслаков А. А. Функционально-тематические разновидности эссеистики (на примере прозы И. А. Бродского). *Известия Южного федерального университета. Филологические науки*. 2015. № 1. С. 47–56.
16. Нестеренко Ю. В. Сучасна українська есеїстика: жанрові трансформації : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2014. 220 с.
17. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с франц., вступ. ст. и коммент. И. С. Вдовина. Москва : Академический Проект, 2008. 695 с.
18. Руженцева Н. Б. Прагматическая и речевая организация русского литературно-критического эссе XX века : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук : 10.02.01. Екатеринбург, 2001. 38 с.
19. Свалова М. І. Письменницька публіцистика: креативно-імперативний аспект (на матеріалі публіцистики Б. Олійника). *Рідний край*. 2009. № 1. С. 104–107.
20. Сільман К. В. Письменницька публіцистика як явище на перетині літератури й журналістики (на матеріалі збірки Юрія Андруховича «Тут похований Фантомас»). *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]*. 2015. Т. 259. Вип. 247. С. 79–83.
21. Спінеєва О. Естетичний досвід як накопичення естетичних переживань. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2012. № 2(49). С. 160–166.
22. Сподарец Н. В. Эссеистика поэтов Серебряного века о А. С. Пушкине: проблема текстообразования и жанровой модели. *Уральский филологический вестник*. 2013. № 1. С. 72–83.

23. Тесленко М. Литературный жанр эссе как философствование и способ философской рефлексии. *Международный студенческий литературный вестник*. URL: <https://scienceforum.ru/2013/article/2013006344> (дата обращения: 07.08.2019).
24. Ткаченко А. О. Художність і «шухляди змів». *Біблія і культура*. 2009. № 11. С. 74–83.
25. Тюпа В. Художественность. *Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины*. Москва : Высшая школа, 1999. С. 469.
26. Чепкина Э. В. Журналистский дискурс: анализ практик. *Известия Уральского государственного университета. Сер. 1. Проблемы образования, науки и культуры*. 2011. № 2 (89). С. 76–85.
27. Шебеліст С. Теоретичні аспекти жанру есею. *Слово і час*. 2007. № 11. С. 48–56.
28. Шуть В. Я. Інтерсеміотичність поетики сучасної української есеїстики (на матеріалі творчості Юрія Андруховича та Оксани Забужко) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2014. 20 с.
29. Adorno T. Der Essay als Form. URL: http://peter-tussek.de/Leh/S_21_Material/S_21_M_05/Adorno_Essay.pdf (zuletzt angerufen: 09.08.2019).

Шевченко Т. Н.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
кафедра украинской литературы
shtn75@ukr.net

ПИСАТЕЛЬСКАЯ ЭССЕИСТИКА: ОСМЫСЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА

Автор статьи предлагает пути разделения понятий «эссе писателя» и «художественное эссе». В качестве основополагающих характеристик жанровой природы эссе как литературного произведения предлагаются следующие: наличие в эссе эстетического потенциала, надделение его эстетическими задачами. Отсюда – способность эссе вызывать эстетические переживания у реципиента, а также выразить эстетический опыт автора. Обосновывается вывод о тесной связи эссе с другими литературными родами и жанрами, о художественности эссе.

Ключевые слова: эссе, писатель, художественность, эстетика, образность

Shevchenko T.N.

Odesa I. I. Mechnikov National University,
Department of Ukrainian Literature
shtn75@ukr.net
ORCID ID 0000-0002-8118-9663

WRITER'S ESSAYS: UNDERSTANDING THE PHENOMENON

The article reflects on the phenomenon of writer's essay. The concepts of «writer's essay» and «fiction essay» are explored. As the fundamental positions that substantiate the artistic nature of the essay as a literary work, the following positions are named:

it is endowed with aesthetic potential; it pursues aesthetic tasks, that is, intended to evoke aesthetic experience; it is, in the first place, an embodiment of the aesthetic experience of the artist and a layer of aesthetic experiences of varying strength, duration and depth; fiction essay is closely linked to other genres and genres of art as such, often becoming their continuation or result; art is the defining feature of the outlined type of essay as a whole. It is argued that the fiction essay, which is most often resorted to by writers, is a content form in which the aesthetic experience «becomes a philosophy», expressing the immanent features of a creative subject, which is turned to his own personal experience. It is characterized by a high degree of linguistic and stylistic means of artistic expression, designed to create images, endowed with a powerful flow of aesthetic influence. It is concluded that the artistic essay is mainly created by writers, writers, for whom self-expression by means of the artistic word is a way of establishing oneself in the world. It is endowed with such features as: the presence of a specific topic or issue, which is often addressed in a series of texts, emphasis on the personal nature of perception of the problem and its comprehension, arbitrary composition and volume, ease of narration, frequent paradox, special, rich, diverse speech, active use of artistic means, some connection with other literary creativity of the artist. The articulation within the artistic expression of philosophical, journalistic and other discourses is quite natural, but not obligatory for a fiction essay.

Key words: *essay, writer, articism, aesthetics, imagery.*

References

1. Aristov V. (2010) Esse: ontologicheskiye ustanovky [Essays: ontological attitudes] [in:] NLO. № 104. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/ar19-pr.html> (data obrashcheniya: 22.07.2019) [in Russian].
2. Bilous P. V. (2014) Psykholohiia literaturnoyi tvorchosti [Psychology of Literary Creativity]. Kyiv : Akademyvdav [in Ukrainian].
3. Bilous P. V. (2013) Teoriia literatury [Theory of Literature]. Kyiv : Akademyvdav [in Ukrainian].
4. Buzalskaya E. V., Liubimova N. A. (2014) Prostranstvo esse : posobiye po razvytuyu tvorcheskikh umeniy pysmennoi rechi u inostrannykh uchashchikhsia [Space of Essay: Manual for the Developmet of Creative Skills of Written Speech in Foreign Students]. Sankt-Peterburh : Zlatoust [in Russian].
5. Bychkov V., Mankovskaia N. (2017) Khudozhestvennost kak metafizicheskoe osnovaniye estetycheskoho opyta i kryterii opredeleniya podlinnosti iskusstva [Artistry as a metaphysical basis of aesthetic experience and criteria for determining the authenticity of art] [in:] Vestnik slavianskikh kultur, Vol. 43 [in Russian].
6. Hnatiuk O. (2018) Esei – tse sposib zhyttia, u yakomu fundamentom ye kultura [Essay is a way of life in which culture is the foundation]. URL: <http://pen.org.ua/publications/esej-tse-sposib-zhyttya-v-yakomu-fundamentom-ye-kultura-olya-gnatyuk/> (data zvernennia: 22.06.2019) [in Ukrainian].
7. Dmytrovskiy A. L. (2013) Zhanr esse: k probleme teorii [Essay genre: to the problem of theory] [in:] Cheliabynsiy humanitariy. № 3 (24) [in Russian].
8. Ehorova N. V. (2011) Esse y sovershenstvovaniye humanitarnoho potentsyala lychnosti [Essay in the development of humanitarian identity potential] [in:] Intehratsiya obrazovaniya. № 3 [in Russian].
9. Zatsepyin K. A. (2007) «Myslit literaturoy» ili esse kak khudozhestvenniy fenomen. Vestnik Samarskoi humanitarnoi akademii. Seryia «Filosofiya. Filolohiya». 2007. № 2. [in Russian].

10. Zats'epyn K. A. Radykalyzatsiya literaturnosti kak formula avtonomiyi. O dvukh sovremennykh esse. Textonly. Vyp. 48. URL: <http://textonly.ru/case/?article=16870&issue=21> (data obrashcheniya: 30.07.2019) [in Russian].
11. Zats'epyn K. A. (2010) Esse: ot filosofiyi k literature [Essay: from philosophy to literature] [in:] NLO. № 104. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/za17.html> (data obrashcheniya: 03.07.2019) [in Russian].
12. Zlyvko S. D. (2008) Obraznyi komponent nauchnykh linhvisticheskikh tekstov : na materiale rabot izvestnykh russkikh yazykovedov [The figurative component of scientific linguistic texts: based on the works of famous Russian linguists], Kazan [in Russian].
13. Ivanova N. I. (2007) Spetsyfika eseiu yak zhanru khudozhno-nebeletrestychnoi literatury [Specific features of essay as a genre in fiction and non-fiction literature] [in:] Slovo i chas. № 9 [in Ukrainian].
14. Kaida L. H. (2008) Esse kak zhanr v literature y publitsystike [Essay as a genre in literature and journalism] [in:] Vestnik Moskovskogo universiteta, Ser. Zhurnalistika. № 4 [in Russian].
15. Maslakov A. A. (2015) Funktsionalno-tematicheskie raznovidnosti esseyistyki (na primere prozy Y. A. Brodskoho) [Functional-thematic varieties of essays (based on prosaic works by Y. A. Brodskiy)] [in:] Izvestiya Yuzhnogo federalnogo universiteta, Filolohicheskiye nauki. № 1 [in Russian].
16. Nesterenko Y. V. (2014) Suchasna ukrainska eseistyka: zhanrovi transformatsii [Modern Ukrainian Essays: genre transformations], Kyiv [in Ukrainian].
17. Rykër P. (2008) Konflikt interpretatsii. Ocherki o hermenevtike [Conflict of interpretations. Notes on Hermeneutics]. Introduction, comments and translation by Y. S. Vdovyna. Moskva : Akademycheskiy Proekt [in Russian].
18. Ruzhentseva N. B. (2001) Prahmaticheskaya i rechevaya orhanizatsiya russkoho literaturno-kriticheskoho esse XX veka [Pragmatic and speech organization of the Russian literary and critical essay of the twentieth century], Ekaterynburh [in Russian].
19. Svalova M. I. (2009) Pysmennytska publitsystyka: kreatyvno-imperatyvnyi aspekt (na materialii publitsystyky B. Oliinyka) [Written journalism: creative and imperative aspects (based on journalistic works by B. Oliynyk)] [in:] Ridnyi kraj. № 1 [in Ukrainian].
20. Silman K. V. (2015) Pysmennytska publitsystyka yak yavlyshche na peretyni literatury y zhurnalistyky (na materialii zbirky Yurii Andrukhovycha «Tut pokhovanyi Fantomas») [Written journalism as a phenomenon on the intersection of literature and journalism (based on Yuriy Andrukhovych's collection of works «Fantomas is buried here»)]. Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnoho universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu «Kyievo-Mohylianska akademiia. Vol. 259. Vyp. 247 [in Ukrainian].
21. Spinieieva O. (2012) Estetychnyi dosvid yak nakopychennia estetychnykh perezhyvannia [Aesthetic experience as an accumulation of aesthetic experiences] [in:] Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka. № 2(49) [in Ukrainian].
22. Spodarets N. V. (2013) Esseyistika poetov Serebrianoho veka o A. S. Pushkyne: problema tekstobrazovaniy y zhanrovoi modely [Essays of the Silver Age poets about A. S. Pushkin: the problem of text formation within the genre model]. Uralskiy fylolohycheskiy vestnyk. № 1 [in Russian].
23. Teslenko M. Lyteraturniy zhanr esse kak fyllosofstvovaniye y sposob fyllosofskoy refleksiyi [The literary genre of essays as philosophizing and a method of philosophical reflection] [in:] Mezhdunarodniy studencheskiy lyteraturniy vestnik. URL: <https://scienceforum.ru/2013/article/2013006344> (data obrashcheniya: 07.08.2019) [in Russian].
24. Tkachenko A. O. (2009) Khudozhnist i «shukhliady izmiv» [Artistism in "the -isms drawer"] [in:] Bibliia i kultura. № 11 [in Ukrainian].
25. Tiupa V. (1999) Khudozhestvennost. Vvedeniye v lyteraturovedeniye. Literaturnoe proyzvedeniye osnovnie poniatiya i terminy [Artistry. Introduction to literary criticism. Basic concepts and terms in works of literature]. Moskva : Vysshaya shkola [in Russian].
26. Chepkyna E. V. (2011) Zhurnalistyskiy diskurs: analiz praktyk [Journalistic Discourse: Analysis of Practices] [in:] Izvestiya Uralskoho hosudarstvennogo universiteta. Ser. 1. Problemy

- obrazovaniya, nauky i kultury. № 2 (89) [in Russian].
27. Shebelist S. (2007) Teoretychny aspekty zhanru eseiu [Theoretical aspects of the essay as a genre] [in:] Slovo i chas. № 11 [in Ukrainian].
 28. Shut V. Y. (2014) Intersemiotychnist poetyky suchasnoyi ukrainskoyi eseistyky (na materialy tvorchoosti Yuriiia Andrukhovycha ta Oksany Zabuzhko) [Intersemiotic poetics of contemporary Ukrainian essay writing (based on works by Yuriy Andrukhovych and Oksana Zabuzhko)], Kyiv [in Ukrainian].

Статтю подано до редколегії 25 червня 2019 р.

РЕЦЕНЗІЇ

Гребенюк Тетяна

доктор філологічних наук, професор
Запорізький державний медичний університет

ПИСЬМЕННОЦЬКА ЕСЕЇСТИКА: У ПОШУКАХ СУТНОСТІ

Рец. на: Шевченко Т. Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 584 с.

Осмилення літературного процесу сучасності – важливе й актуальне завдання вітчизняного літературознавства, покликане охопити повноту і складність, суперечливість і цілісність літературного життя синхронно з моментом його пізнання. Поважне місце в цих процесах відведене письменницькій есеїстиці, котра дедалі активніше розвивається, утворюючи нове обличчя сьогочасної художньої творчості. Саме цьому присвячена реферована монографія Т. Шевченко «Есеїстика українських письменників як феномен літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст.», в якій усебічно розглянуто названий феномен. У книзі запропоновано осмилення есеїстики в ментативно-нарративному дискурсі, окреслено її як продуктивну художньо-дискурсивну практику в письменстві сучасності, а також проаналізовано форми ансамблевого об'єднання есеїстики письменників, осмилено її сутність у контексті топологічного повороту в культурі.

Цінність монографії Т. Шевченко полягає насамперед у тому, що в ній визначено провідні тенденції розвитку сучасної української літератури з огляду на есеїстику як вид творчості кінця ХХ – початку ХХІ сторіччя, проаналізовано наявні підходи до осмилення вказаного феномену й запропоновано власну концепцію літературного процесу сучасності з огляду на есеїстичний вид письма у контексті власне літературного. Рецензоване дослідження базується на новітньому літературному матеріалі (150 есеїстичних збірок) із використанням сучасних методологічних стратегій (рецептивної естетики, методу літературознавчого моделювання, структуралізму, дискурсивного аналізу тощо).

Структура монографії (вступ, п'ять розділів, висновки, список використаних джерел, додатки) чітка й умотивована логікою аналізу вказаного матеріалу. Наприклад, другий розділ присвячено нарративно-ментативним особливостям сучасної української есеїстики, третій – її дискурсивним властивостям. Так, зокрема, дослідниця слушно узагальнює у висновках цієї частини, що «дискурсивні виміри есею відкривають нові горизонти в його аналізі й інтерпретації, виходячи з власне тексту і позатекстових чинників: місця і задіяності в письменницьких практиках, існування в різних варіаціях і інтерпретаціях, у різних контекстах мультимедійних реалій в епоху Web 2.0. Не останню роль

тут відіграють екстралітературні чинники (гетерогенність літературної праці есеїста, соціокультурна ситуація, явлена через позиції, установки, переконання, погляди письменника й оточення, вплив традицій і творче їх переосмислення, цілком нові, порівняно з попередніми епохами, умови для творчості, національна специфіка, комерційні запити ринку, потреби аудиторії, зміни читачьких орієнтацій)» (с. 301-302).

Кожний розділ роботи є достатньо концептуальним і доказовим. Авторка дотримується логічних взаємопереходів між частинами в процесі аналізу досить складних літературознавчих проблем (ментативна природа творів, особливий тип нарації, контекстна презентація, перформативний потенціал, комунікативні стратегії тощо). Робота підпорядкована спільному літературознавчому «знаменнику» – дискурсу письменницької есеїстики як вагової частини сучасного літературного процесу. Ним визначається сутність бачення наукової проблеми Т. Шевченко, проектується хід її дослідницької думки. Відтак перевагою аналізованої праці вважаємо нерозривність її теоретичної частини з конкретним аналізом художньої практики сучасних письменників, а також науково-аналітичну, об'єктивно-пізнавальну, а не апологетичну природу викладу.

Результати проведеного дослідження, презентовані в монографії, є цікавими з багатьох позицій. Так, теоретична цінність реферованої праці полягає в систематизації та поглибленні знань про есеї як художній твір і письменницьку есеїстику як комплексний феномен літературного процесу сучасності, реалізований у площині літературного мегадискурсу, що сприятиме подальшій розробці теорії родо-жанрової взаємодії, літературно-критичного й літературознавчого дискурсів, теорії літератури як комунікації, поетики, прагматики, міждискурсивних практик. Тому ця наукова студія не лише актуальна, вона цілком новаторська, адже поглиблює наукове розуміння особливостей художньої рецепції феномену есею на тлі складних явищ, які мають місце в українській літературі перехідної доби к. ХХ – поч. ХХІ ст.

Зміст представлених наукових узагальнень свідчить про актуальність, самостійність, чітку структурованість і наукову новизну праці, виконаної на високому науковому рівні, характеризується обґрунтованістю викладених положень, фаховим аналізом матеріалу, є науково цінним, теоретично й практично вагомим. Монографія буде корисна науковцям, викладачам, аспірантам і студентам філологічного фаху, а також широкому колу читачів, які цікавляться проблемами розвитку сучасної української літератури.

Отже, з огляду на актуальність досліджених проблем та їхнє практичне значення монографія є гідною працею, виконаною на високому науково-теоретичному рівні. Авторка виклала матеріал логічно, із дотриманням відповідного співвідношення загальних та конкретних питань, сформулювала необхідні наукові дефініції, які знайдуть відгук у літературознавчій науці сучасності. Можна резюмувати, що рецензована робота являє собою самостійне, теоретично обґрунтоване та аналітично верифіковане дослідження, котре суттєво доповнює науковий дискурс сучасної української літератури.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

До друку приймаються статті, що відповідають вимогам МОН України і включають такі елементи: постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими і практичними завданнями; аналіз основних досліджень і публікацій, на які спирається автор; зазначення невирішених проблем, які розглядаються у статті; формулювання мети (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших досліджень.

Технічні вимоги: обсяг – не менше 7 сторінок формату А4 у редакторі MS Word для Windows у форматі rtf / doc / docx шрифтом Times New Roman (кегель 14, інтервал 1,5; всі береги по 2 см, абзацний відступ – 1 см). Переноси не розставляються. Обов'язковим є використання неусувного пробілу (опція Shift+Ctrl+Пробіл (з легким запізненням)) між ініціалами (В. В. Виноградов), в інших скороченнях (т. 1; зб. статей; акад. Ягич) і позиції сполуки небуквеного та буквеного знаків (I пол. XIX ст.; 320 с.; С. 29–37; Вип. 15; № 3 і под.). Щоб уникнути зайвих пробілів, набір тексту рекомендуємо здійснювати із включеним вікном показу прихованих знаків ¶. Посилання на цитовані та згадувані праці виконуються у квадратних дужках із зазначенням номера джерела зі складеного за алфавітом списку літератури, а при необхідності і номера тому і сторінки. Напр.: [8] / [2; 3; 10] / [2, с. 181–184] / [7, т. 2, с. 36] / [2, с. 181–184; 4; 7, т. 2, с. 36]. Між числами в будь-якій частині рукопису необхідно ставити не дефіс, а тире, однак прогалини в цьому випадку слід прибирати. Напр.: у XIX–XX ст.; С. 25–33; [6, с. 187–188].

На першому рядку першої сторінки вказується інформаційний код статті за системою УДК / UDC (універсальний десятковий кодифікатор) кеглем 14. Другий рядок – **ПРИЗВИЩЕ, ім'я, (по батькові)** мовою тексту статті напівжирним шрифтом TNR кеглем 14. Третій і кілька наступних рядків – дані про автора кеглем 12 через інтервал 1,0 на мові тексту статті: науковий ступінь, наукове звання, посада, місце роботи, адреса установи, місто та країна, в яких знаходиться репрезентована вченим установа, телефони із зазначенням кодів; електронна адреса для зв'язку з автором; бажано ORCID ID (міжнародний ідентифікатор науковця), інші наявні індекси.

Після цього напівжирним шрифтом кеглем 14 прописними буквами **НАЗВА СТАТТІ** мовою тексту статті. Нижче – **Анотація** мовою тексту статті обсягом **від 120 до 250 слів** (не більше 2000 знаків). Після закінчення анотації – **Ключові слова:** від 4 до 7.

Дані про автора і анотації російською (для статей українською або англійською мовою) або українською (для статей російською або англійською мовою), а також англійською мовою (для статей на будь-якій мові, крім англійської) розміщуються після розділу **Література**. Обов'язкова англійська анотація (**Summary**) виконується професійно.

Анотація скорочено відображає зміст статті, містить об'єкт (Object), предмет (Subject), мету роботи (Purpose); методологію дослідження (Methodology); результат роботи (Finding); галузь застосування результатів (Practical value); висновки (Results / Conclusions).

Ключові слова (українською, російською та англійською) відображають основні терміни, поняття, прізвища осіб: те, про що або про кого йдеться у статті. Це можуть бути слова і словосполучення. Друкуються після кожної анотації її мовою.

Літературу слід набирати в тому ж режимі, що і текст, і розташовувати після статті в алфавітному порядку. Оформлення кожної позиції проводиться відповідно до стандарту, прийнятому в Україні у 2006 р.: ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 з подальшими уточненнями.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

К печати принимаются статьи, соответствующие требованиям МОН Украины и включающие такие элементы: постановка проблемы в общем виде и её связь с важными научными и практическими задачами; анализ основных исследований и публикаций, на которые опирается автор; выделение нерешённых проблем, рассматриваемым в статье; формулировка целей (постановка задач); изложение основного материала исследования с обоснованием научных результатов; выводы и перспективы дальнейших исследований в данном направлении.

Технические требования: объём – не менее 7 страниц формата А4, набор в редакторе MS Word для Windows в формате rtf / doc / docx шрифтом Times New Roman (кегель 14, интервал 1,5; все поля по 2 см, абзацный отступ – 1 см). Без переносов. Обязательно использовать неустраиваемый пробел (опция Shift+Ctrl+Пробел (с лёгким опозданием)) между инициалами (В. В. Виноградов), в других сокращениях (т. е; сб. статей; акад. Ягич) и позиции соединения небуквенного и буквенного знаков (I-ая пол. XIX в.; 320 с.; С. 29–37; Вып. 15; № 3 и под.). Во избежание лишних пробелов рекомендуем, набирая текст, включать окно показа скрытых знаков ¶. Ссылки делаются в квадратных скобках с указанием номера источника из составленного по алфавиту списка литературы, а при необходимости и номера тома и страницы. Напр.: [8] / [2; 3; 10] / [2, с. 181–184] / [7, т. 2, с. 36] / [2, с. 181–184; 4; 7, т. 2, с. 36]. Между числами ставить не дефис, а тире без пробелов. Напр.: в XIX–XX в.в.; С. 25–33; [6, с. 187–188].

На первой строке первой страницы указывается информационный код статьи по системе УДК (универсального десятичного кодификатора) кеглем 14. Вторая строка – **ФАМИЛИЯ, Имя, (Отчество)** на языке текста статьи полужирным шрифтом TNR кеглем 14. Третья и несколько последующих строк – данные об авторе кеглем 12 через интервал 1,0 на языке текста статьи: учёная степень, научное звание, должность, место работы, адрес учреждения, город и страна, в которых находится учреждение, телефон(ы) с указанием кодов; электронный адрес для связи с автором; желателен ORCID ID (международный идентификатор учёного), другие индексы, если они имеются.

После этого полужирным шрифтом кеглем 14 прописными буквами идёт **НАЗВАНИЕ СТАТЬИ** на языке текста статьи. Ниже – **Аннотация** на языке текста статьи объёмом **от 120 до 250 слов** (не более 2000 знаков). После окончания аннотации – **Ключевые слова:** от 4 до 7.

Данные об авторе и аннотации на русском (для статей на украинском или английском языках) или украинском (для статей на русском или английском языке), а также на английском языке (для статей на любом языке, кроме английского) размещаются после раздела **Литература**. Текст обязательной английской аннотации (**Summary**) выполняется профессионально.

Аннотация сокращённо отражает содержание статьи, она содержит объект (Object), предмет (Subject), цель работы (Purpose); методологию исследования (Methodology); результат (Finding); область применения результатов (Practical value); выводы (Results / Conclusions).

Ключевые слова (на украинском, русском и английском) должны быть лаконичными, отражать основные термины, понятия и фамилии лиц, о которых идёт речь в статье. Это могут быть слова и словосочетания. Печатаются после каждой аннотации на её языке.

Литература набирается в том же режиме, что и текст, и располагается после статьи в алфавитном порядке. Оформление каждой позиции производится в соответствии со стандартом, принятым в Украине в 2006 г.: ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 с дальнейшими уточнениями.

AUTHOR'S GUIDELINES: ARTICLES

In accordance with the increased HAC demands, the articles offered for publishing are to include such items as: problem-setting; the most general survey linked with the important theoretical and practical tasks; analysis of the existing basic conceptions and works which tackle the problem studied and serve as a platform for the present research; task-setting; outlining the objectives and tasks of the current paper (strictly formulated); exposition of the research material proper with the results sufficiently grounded and accounted for; main conclusions of the carried out investigation and perspectives of further studies.

Technical requirements. The articles submitted are to cover no less than 7 pages A4. The text is to be presented as a MS Word for Windows document (.ref/.doc/.docx files are acceptable), Times New Roman 14 pt, 15 mm spacing; 20 mm margins, 10 mm indent. Word divisions are not marked. The use of fixed spacing is obligatory (option Shift + Ctrl+ spacing with a short pause) between the first name (and patronymic) initials and surnames (e.g. V. V. Vinogradov), in other types of shortening (e.g. Vol. 1; coll. of works; acad. Yagich), and in combinations of letter and non-letter symbols (1st half of the 19 c.; 320 p.; P. 29-37; Ed. 15; # 3 etc.). To avoid extra spacing it is recommended to start processing the text with the window of hidden symbols open: ¶. The works quoted or referred to are given in square brackets by their numbers from the references list with the page cited, if necessary. E.g. [8] – one resource without pages specified; [2; 3; 10] – three resources without pages specified; [2, p. 181-184] – one bibliographical resource coming as # 8 in the References list, with pages 181-184 bringing the quotation or information mentioned in the article; [7, vol. 2, p. 36] – one multivolume resource with the cited page specified; [2, p. 181-184; 4; 7, vol. 2, p. 36] – miscellaneous resources of different types. FYI It's dashes that are used between numbers and figures, not hyphens within the whole body of the text. No spacing is needed in such cases. E.g. 19–20 c.; P. 25–33; [6, p. 187–188].

The information code of the article (UDC) is given on the first line of the first page of the article in font Times New Roman 14 pt. The second line brings the author's **SURNAME, first and second (or patronymic) names**, TNR 14 pt. The next few lines, starting with the third, render **the information about the author of the article** which is given in the language of the paper, Times New Roman 12 pt, single-spaced. It lists the author's position, place of work, scientific degree, personal or/and university address together with the telephone number (and trunk-code if necessary), e-mail address and ORCID ID. Then there comes the **TITLE OF THE ARTICLE**, centre aligned and given in the language of the article, font style Times New Roman 14 pt, in **bold BLOCK** letters. The title is followed by the article's **Summary** of **120-250 words** in the same language (not exceeding 2,000 symbols altogether). **Key-words** (from 4 to 7 units, generally) are placed after the summary.

Authors are required to give the same personal information together with the Russian (for articles written in Ukrainian or English), or Ukrainian (for articles written in Russian or English) summary, as well as its English equivalent (for articles written in any language but for English) after the block of **References**. We kindly ask our authors to pay special attention to the text written in the language which is not native for them and submit only its professional translation. Don't rely on Google Translator here! **Summary** gives the gist of the article, its structure reflecting that of the paper itself and comprising the following points: the object and the subject of the research; its objective (purpose); methods or methodology involved; main findings of the investigation; its practical value; general results. **Key-words** (in Ukrainian, Russian, and English) are expected to be brief and point to the main terms, definitions, notions, or surnames which outline the problems analysed in the article. Such words or word combinations are listed after each of the corresponding summaries in the language of the latter.

The list of **References** is given in the same style and register as the basic text, placed after the latter and structured in accordance with the Ukrainian National Standard of 2006: ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 with further amendments.

Українською, російською та англійською мовами

Адреса редколегії журналу:
вул. Дворянська, м. Одеса, 265082
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова

Адреса редколегії серії:
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, 65058
Філологічний факультет Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Верстка С. Остапенко

Підписано до друку 28.10.2019 р. Формат 70x108/16.
Ум.-друк. арк. 10.64. Тираж 100 пр.
Зам. № 2027.

Видавець та виготовлювач
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4215 від 22.11.2011.
65082, м. Одеса, вул. Єлісаветинська, 12, Україна
Тел.: +38 (048) 723 28 39
e-mail: druk@onu.edu.ua