

ODESA
NATIONAL UNIVERSITY
HERALD
Volume 23 Issue 1(17) **2018**
SERIES
PHILOLOGY

ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
Том 23 Випуск 1(17) **2018**
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 23, issue 1(17) 2018

Odesa
ONU
2018

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 23, випуск 1(17) 2018

Одеса
ОНУ
2018

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 – 33П від 07.07.2006 р.

Затверджено до друку Вченою радою Одеського національного університету
імені І. І. Мечникова. Протокол № 2 від 16 жовтня 2018 р.

Видання включено до наукової міжнародної бази даних Slavic Humanities Index.

© Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова, 2018

ЗМІСТ

Богданова О. В., Власова О. А. ЛЕРМОНТОВСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ У ПОВІСТІ СЕРГІЯ ДОВЛАТОВА «ЗАПОВІДНИК»	8
Васильєв Є. М. ДРАМА-РИМЕЙК: ТЕОРЕТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ, ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ, ПОЕТИКА ЖАНРУ	23
Морева Т. Ю. ГАСТРОНОМІЧНА ТЕМА У НАРИСАХ О. М. ДЕРИБАСА ПРО СТАРУ ОДЕСУ	39
Морева Т. Ю. ЗБІРНИК О. С. ГРИНА «НА ХМАРНОМУ БЕРЕЗІ» ЯК ХУДОЖНЄ ЦІЛЕ	48
Мусій В. Б. СТИХІЇ ВОГНЮ ТА ВОДИ У РОМАНІ АНТОНА ПОНІЗОВСЬКОГО «ПРИНЦ ІНКОГНІТО»	59
Нікольський Є. В. ЖАНРОВА ТА ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ ЯРОСЛАВА МЕЛЬНИКА «ДАЛЕКИЙ ПРОСТІР»	73
Раковська Н.М. ДО ПИТАННЯ ПРО КАТЕГОРІЮ «АВТОРСЬКІ СВІТИ» В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ	85
Фокіна С. О. ДО ПИТАННЯ ПРО АРХЕТИПІЧНІ ПРОТОТИПИ ГЕРОЇВ ФІЛЬМУ ЕНДРЮ НИККОЛА «S1MONE»	97
Шарняї Ч. ОСТРІВ ЯК ВМИРАЮЧЕ ТІЛО В МЕТАФОРИЧНІЙ СИСТЕМІ ПОВІСТІ В.Г. РАСПУТІНА «ПРОЩАННЯ З МАТЕРОЮ»	107
Шевченко Т. М. ЕСЕЇСТИЧНИЙ ЦИКЛ ЯК УМОВНА ЦІЛІСНІСТЬ («П'ЯТЬ КНИЖОК» І. АНДРУСЯКА).....	116
ІНФОРМАЦІЯ ДЛЯ АВТОРІВ	126

СОДЕРЖАНИЕ

Богданова О. В., Власова Е. А. ЛЕРМОНТОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПОВЕСТИ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА «ЗАПОВЕДНИК»	8
Васильев Е. М. ДРАМА-РИМЕЙК: ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ, ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ, ПОЭТИКА ЖАНРА	23
Морева Т. Ю. ГАСТРОНОМИЧЕСКАЯ ТЕМА В ОЧЕРКАХ А. М. ДЕРИБАСА О СТАРОЙ ОДЕССЕ	39
Морева Т. Ю. СБОРНИК А. С. ГРИНА «НА ОБЛАЧНОМ БЕРЕГУ» КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ	48
Мусий В. Б. СТИХИИ ОГНЯ И ВОДЫ В РОМАНЕ АНТОНА ПОНИЗОВСКОГО «ПРИНЦ ИНКОГНИТО»	59
Никольский Е. В. ЖАНРОВОЕ И ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА ЯРОСЛАВА МЕЛЬНИКА «ДАЛЕКИЙ ПРОСТОР»	72
Раковская Н. М. К ВОПРОСУ О КАТЕГОРИИ «АВТОРСКИЕ МИРЫ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ	85
Фокина С.А. К ВОПРОСУ ОБ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ПРОТОТИПАХ ГЕРОЕВ ФИЛЬМА ЭНДРЮ НИККОЛА «SIMONE»	97
Шарняи Ч. ОСТРОВ КАК УМИРАЮЩЕЕ ТЕЛО В МЕТАФОРИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ПОВЕСТИ В. Г. РАСПУТИНА «ПРОЩАНИЕ С МАТЕРОЙ»	107
Шевченко Т. Н. ЭССЕИСТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ КАК УСЛОВНАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ («ПЯТЬ КНИЖЕК» И. АНДРУСЯКА)	116
ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ	126

CONTENTS

Bogdanova O. V., Vlasova E. A. LERMONTOV INTERTEXT IN THE STORY OF SERGEI DOVLATOV “THE RESERVE”	8
Vasyliiev E. M. DRAMA-REMAKE: THEORETICAL REFLECTION, FEATURES OF FUNCTIONING, GENRE POETICS	23
Moreva T. Yu. GASTRONOMIC THEME IN SKETCHES BY A. M. DERIBAS ABOUT OLD ODESSA	39
Moreva T. Yu. “ON THE CLOUDY SHORE” COLLECTION BY A. S. GRIN AS INTERTEXTUAL INTEGRITY	48
Musiy V. B. ELEMENTS OF FIRE AND WATER IN THE NOVEL BY ANTON PONIZOVSKY “PRINCE INCOGNITO”	59
Nikolsky Ye. V. GENRE, PROBLEME AND THEMATIK SPECIFICITY OF NOVEL “FAR SPACE” BY YAROSLAV MELNYK	72
Rakovskaya N. M. TO A QUESTION OF CATEGORY OF “AUTHOR'S WORLDS” IN THE ART TEXT	85
Fokina S. A. TO A QUESTION OF ARCHETYPIC PROTOTYPES OF HEROES OF THE MOVIE “SIMONE” OF ANDREW NICCOL	97
Sharnjai Ch. ISLAND AS A DYING BODY IN METAPHORICAL SYSTEM OF “FAREWELL TO MATYORA” BY V.G. RASPUTIN	107
Shevchenko T. N. ESSAY AS A CONDITIONAL INTEGRITY (“FIVE BOOKS” BY I. ANDRUSYAK)	116
AUTHOR’S GUIDELINES	126

УДК 82-32

Богданова О. В.

доктор филологических наук, профессор,
ведущий научный сотрудник
Института филологических исследований
Санкт-Петербургского государственного университета,
ведущий научный сотрудник
НИИ образовательного регионоведения
Российского государственного педагогического университета
(Россия, Санкт-Петербург)

Власова Е. А.

аспирант НИИ образовательного регионоведения
Российского государственного педагогического университета
(Россия, Санкт-Петербург)

**ЛЕРМОНТОВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ
В ПОВЕСТИ СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА «ЗАПОВЕДНИК»**

В статье рассматривается интертекстуальное поле повести Сергея Довлатова «Заповедник» и устанавливаются лермонтовские диалоговые связи и межтекстовые аллюзии. Среди претекстов Довлатова в работе рассмотрены маркированные в отечественном сознании тексты Лермонтова – роман «Герой нашего времени» и лирическое стихотворение «Родина» (и др.). Однако, как показано в статье, мозаика претекстов «Заповедника» много шире и богаче. Среди постлермонтовских претекстов в работе означены лирические произведения Марины Цветаевой. В работе делается вывод, что выявление интертекстуальных связей в повести Довлатова позволяет выйти на более емкие и глубокие литературные аллюзии и параллели, установить смысловую синхронию между текстами классическими и современными. Данная повествовательная стратегия помогает многограннее раскрыть образ главного героя «Заповедника» – Бориса Алиханова. Это персонаж автобиографический, но не совпадающий с магистралью судьбы самого Довлатова.

Ключевые слова: современная русская литература, Сергей Довлатов, «Заповедник», интертекст, претекст, интертекстема.

Повесть Сергея Довлатова «Заповедник» (1978, 1983) в большей степени, чем какая-либо иная его повесть (или рассказы), тотально интертекстуальна, ибо сюжетный фон ее наррации составляет история, произошедшая с главным героем – «репортером» [1, 224] Борисом Алихановым – в Пушкинском заповеднике – в пору его сезонной работы экскурсоводом. Интертекстема «пушкинский заповедник» изначально программирует экспликацию от лите-

ратурных связей и параллелей, затекстовых аллюзий и реминисценций, внутритекстовых отсылок и цитаций и, как следствие, актуализирует понятие «михайловский текст», а ргіогі настраивая на множественность литературных переключек, должных возникнуть в тексте Довлатова и ориентированных (в первую очередь) на творчество А. С. Пушкина (Пушкинский заповедник). Однако не менее емкую часть интертекстуального пространства повести занимает межтекстовый диалог с лермонтовскими претекстами, поэтическими и прозаическими.

Как становится ясным из текста, основным вопросом, стоящим перед героем довлатовской повести, оказывается вопрос: уезжать или не уезжать? отправиться вместе с женой и дочерью в эмиграцию или остаться на родине? Проблемный спор разворачивается в тексте преимущественно между главным героем и его женой, уже решившейся на отъезд, ответившей утвердительно на острый жизненный вопрос.

Что касается главного героя Бориса Алиханова, то для него вопрос серьезно драматичен, не ясен, не решен, герой склоняется скорее к тому, чтобы остаться на родине, хотя для него, писателя, отсутствие свободы печататься, публично высказывать собственное мнение, вступать в диалог с читателем воспринимается острее и болезненнее, чем продуктивно-промышленный дефицит, бесконечные очереди или «рваные колготки» (которые лейтмотивом звучат в суждениях его жены). В условиях неразрешимого спора, в обстоятельствах выяснения истины о родине и изгнании поездка героя Алиханова из Ленинграда на летнюю работу в Пушкинский заповедник оказывается своего рода «сублимацией» [1, 216], попыткой посредством литературы разрешить острейший жизненный вопрос – на примере судьбы Пушкина (и шире – русских литераторов) попытаться понять, что такое ссылка, заточение, изгнание, то есть – в жизненном хронотопе персонажа – согласиться с эмиграцией или отказаться от нее.

Уже на сюжетном уровне интертекстуальный мотив странствия-путешествия (философский мотив) обретает черты не только собственно пушкинские и, как следствие, черты «лишнего» героя Онегина, по доброй воле решившего оставить петербургский свет (точнее по причинам семейным – желание навещать больного дядю), но и насыщается чертами «странного» героя Печорина, чей отъезд на Кавказ мотивирован не житейскими обстоятельствами, а «казенной надобностью» (парафраза ссылки). Добрая воля и принуждение в разных пропорциях соседствуют в образах Онегина и Печорина, и герою Довлатова (как показывает текст) ближе оказывается последний.

В повести Довлатова с первых страниц со всей несомненностью слышатся отголоски лермонтовского «Героя нашего времени» – как в избранной форме повествования (я-личностная наррация, почти исповедальный «Журнал Печорина <Алиханова>»), так и в содержательном плане – когда современный прозаик «нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых» («двойников» Митрофанова, Потоцкого, Маркова, Гурьянова и др.), создал образ-портрет,

«составленный из пороков нашего поколения» [2] («Предисловие» к роману Лермонтова). Отдельные сцены и образы «Заповедника» знакомо и знаково – (мета)интертекстуально – отсылают к мотивам лермонтовского романа и лирического творчества поэта.

Так, если для поэзии Пушкина (казалось бы, должной ожить на страницах довлатовской повести и в целом ряде ракурсов отраженной в тексте «Заповедника») характерны образы пышной и чарующей взор русской природы – например, всем знакомые «в багрец и золото одетые леса», «мороз и солнце, день чудесный...», то, как свидетельствует лирика Лермонтова, образ природы у него не только более сдержан, но и прост, лишен картинности и красочности. И подобный взгляд на русскую природу, «сдержанное» отношение к ней оказывается ближе довлатовскому герою, чем пушкинское. Неслучайно образы природы в повести Довлатова обретают скупые черты почти графических (графических) зарисовок.

Природа в изображении Довлатова скромна и лишена колористики, яркость красок уступает место черно-белым силуэтам, теням, отражениям. Монохромную сумеречность вечера подчеркивает, например, фраза «Тяжело и низко шумели липы...» [1, 174]. Отраженный в речной воде пейзаж, увиденный глазами главного героя, утрачивает живость и выразительность красок: «Я <...> спустился к реке. В ней зеленели опрокинутые деревья. Проплывали легкие облака» [1, 196]. «Обратное» изображение порождает впечатление ослабленного цвета, живописной искус(ствен)ности, экфрасичности. И подобного рода довлатовские пейзажи неизбежно пробуждают лермонтовские аллюзии, вызывают апелляцию, прежде всего, к известному стихотворению Лермонтова – «Родина».

Как свидетельствует лермонтовский поэтический текст, любовь в родине лирический герой стихотворения определяет как «странную», «нерассудочную», не понятную. «Люблю отчизну я, но странною любовью...» [2]. И объясняет Лермонтов эту странность через неброскость русских природных картин, через неприметность отеческих красот и внешней притягательности родины – «дрожащие огни печальных деревень», «дымок спаленной жнивы», «в степи ночующий обоз», «пляска с топаньем и свистом», говор «пьяных мужиков». И памятная – «на холме среди желтой нивы» «чета белеющих берез» [2].

Примечательно, что герой Довлатова отправляется в Михайловское, в Пушкинские Горы, но сопровождает его пейзаж далеко не живой и радостный пушкинский, но грустный лермонтовский: «холмы, река, просторный горизонт с неровной кромкой леса» – «в общем, русский пейзаж *без излишеств*» ([1, 176]; здесь и далее выд. нами. – О. Б., Е. В.). Почти вслед за лермонтовским лирическим героем довлатовский персонаж – едва ли не нарочито – *отказывается* любить родную русскую природу: «Короче, не люблю я восторженных созерцателей. И не очень доверяю их восторгам. Я думаю, любовь к березам торжествует за счет любви к человеку...» [1, 176]. (Правда, при внимательном чтении

становится ясно, что герой Довлатова говорит о нелюбви не к родной природе (родине), но о нелюбви к ее восторженным созерцателям. У тонкого стилиста Довлатова эта нюансировка не может быть случайностью.) Но в реплике героя о «любви к березам» явственно отзывается образ лермонтовской «четы белющих берез» (и тех самых берез, о которых спрашивала героя его оппонент-жена Татьяна: «Что тебя удерживает? Эрмитаж, Нева, *березы?*») [1, 236].

Обращает на себя внимание острота чувств – «острая боль» и «невыразимая словами горечь» [1, 242], которые испытывает главный герой при взгляде на русский пейзаж, на его «обыденные <...> приметы» [1, 176]. Возникает вопрос: что таится за этой болью, если природа не трогает героя, если он признается в нелюбви к ней? Для ответа на этот вопрос следует обратиться к *пост*-лермонтовскому интертексту – к поэзии Марины Цветаевой.

Хорошо известны строки Цветаевой «Я любовь узнаю *по боли...*» («Приметы»). Всем памятно знаменитое и горькое цветаевское стихотворение «Тоска по родине! Давно...» [3], когда в одиннадцати строфах поэт решительно отказывается от любви к родине, но в двенадцатой строфе почти неожиданно, сталкиваясь в мыслях с придорожным кустом рябины, умолкает. Прием умолчания выдает истинное чувство лирической героини, ее *боль любви* к покинутой родине. И в этом контексте становится очевидным, что все те слова нелюбви, которые были звонко отчеканены героем Довлатова, «горькое чувство», о котором вскользь (кажется, незаметно) упоминает герой, глядя на окружающие неприметные картины, есть весьма близкое Цветаевой (и Лермонтову) чувство мучительной любви к родине. Подобно лирической героине Цветаевой, герой Довлатова намеренно отрицает «суррогат патриотизма» [1, 176], но в унисон с цветаевской героиней умалчивает о боли и горечи любви к родным необозримо-однообразным просторам. Обратим внимание – у Довлатова чуть позже появится даже знаменитая цветаевская гроздь рябины [1, 251].

Образы березы (и рябины) вопреки декларативным заявлениям героя оказываются в тексте Довлатова знаками-маркерами родины. При этом длительный запой героя, который случается после прощания с женой, сюжетно – *случайно*, но художественно *не случайно* начинается именно рядом с березой. «Короче, зашел я в лесок около бани. Сел, прислонившись к березе. И выпил бутылку “Московской”, не закусывая...» [1, 251]. (Лексемы «береза» и «Москва» поставлены рядом.) Именно здесь – в русле мотива прощания с родиной – у Довлатова появится и цветаевская рябина: «...курил одну сигарету за другой и жевал рябиновые ягоды...» [1, 251]. Композиционная близость «растительных» деталей не случайна, образно родственна. И через них интертекстуальный пласт повести удваивается, утраивается, приумножается.

В плане выявления лермонтовского интертекста обращает на себя внимание использование Довлатовым оборота «суррогат патриотизма» [1, 176]. С одной стороны, он может показаться сугубо индивидуальным, собственно довлатовским. И это, может быть, именно так. Однако, с другой стороны, вычурный

оборот Довлатова оказывается весьма близок сентенции Н. А. Добролюбова, который в свое время характеризовал все то же стихотворение Лермонтова «Родина» и писал, что в нем поэт-дворянин «становится решительно выше всех *предрассудков патриотизма*, и понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно» [4] (статья «О степени участия народности в развитии русской литературы»). Предрассудки патриотизма // суррогат патриотизма. Можно предположить, что Довлатов знал статью Добролюбова «О степени участия...» (познакомился с нею в период учебы на филологическом факультете ЛГУ или позднее), и в своем традиционном стремлении избежать повтора согласной в одном предложении¹ он мог добролюбовские «*предрассудки патриотизма*» превратить в собственный «суррогат патриотизма». Своеобразный речевой оборот Добролюбова и материал, им осмысляемый (лермонтовская «Родина»), в совокупности дают основания к подобному предположению.

Возвращаясь к лермонтовскому интертексту, можно остановиться на отдельных «очень-печоринских» эпизодах повествования. Уже одна из первых сцен «Заповедника» едва ли не в точности «воспроизводит» эпизод из «Журнала Печорина» – знаменитый диалог юной княжны Мери и Печорина о «водяном» обществе Пятигорска по время прогулки к провалу:

«Разговор наш начался злословием: я стал перебирать присутствующих и отсутствующих наших знакомых, сначала выказывал смешные, а после дурные их стороны. Желчь моя взволновалась. Я начал шутя – и кончил искренней злостью. Сперва это ее забавляло, а потом испугало.

— Вы опасный человек! – сказала она мне, – я бы лучше желала попасться в лесу под нож убийцы, чем вам на язычок... Я вас прошу не шутя: когда вам вздумается обо мне говорить дурно, возьмите лучше нож и зарежьте меня, – я думаю, это вам не будет очень трудно.

— Разве я похож на убийцу?..

— Вы хуже...» [2] («Княжна Мери»).

Подобно лермонтовскому герою, персонаж Довлатова остро и зло шутит в адрес своих знакомых (в конкретной сцене речь идет о Митрофанове). И если первоначально на вопрос девушки-экскурсовода, хорошо ли Алиханов знает Митрофанова, тот отвечает, кажется, шутливо, используя игру слов: «Хорошо <...> с плохой стороны» [1, 173], то вскоре он отреагирует на реплику собеседницы уже более остро, почти цинично:

«— Летом, – сказала она, – в заповеднике довольно хорошо платят. Митрофанов зарабатывает около двухсот рублей.

— И это на двести рублей больше, чем он стоит» [1, 174].

Подобно княжне Мери, собеседница довлатовского героя заключает: «А вы еще и злой!» [1, 174].

¹ Как известно, поэтика Довлатова отличается тем, что он сознательно избегает повтора одной и той же согласной в начале слова внутри одного предложения.

Своеобразным продолжением сцены из «Княжны Мери» (и соответственно довлатовской сцены с девушкой-экскурсоводом) звучит не очень отдаленный по сюжету диалог Алиханова и экскурсовода Натэллы:

«— А вы человек опасный.

— То есть?

— Я это сразу почувствовала. Вы жутко опасный человек. <...> Полюбить такого, как вы, – опасно» [1, 189].

Переключка текстов броска и очевидна.

«Женская тема», близкая герою Довлатова по онегинскому типу («наука страсти нежной»), находит свою реализацию и в типе печоринском. Персонаж Довлатова, с одной стороны, по-онегински ровно и наставительно отвергает любовь деревенских простушек, с другой – по-печорински язвительно оценивает доброту и заботу провинциальных дам.

У Лермонтова: «Спустясь в середину города, я пошел бульваром, где встретил несколько печальных групп, медленно поднимающихся в гору; то были большею частью семейства степных помещиков; об этом можно было тотчас догадаться по истертым, старомодным сюртукам мужей и по изысканным нарядам жен и дочерей; видно, у них вся водяная молодежь была уже на перечете, потому что они на меня посмотрели с нежным любопытством: петербургский покрой сюртука ввел их в заблуждение <...> Жены местных властей, так сказать хозяйки вод, были благосклоннее <...> Эти дамы очень милы; и долго милы! Всякий год их обожатели сменяются новыми, и в этом-то, может быть, секрет их неутомимой любезности» [2] («Княжна Мери»).

У Довлатова: «— Простите, вы женаты?

Галина Александровна произнесла эту фразу внезапно и, я бы сказал, – застенчиво.

— Разведен, – говорю, – а что?

— Наши девушки интересуются.

— Какие девушки?

— Их сейчас нет. Бухгалтер, методист, экскурсоводы...

— Почему же они мной интересуются?

— Они не вами. Они всеми интересуются. У нас тут много одиноких. Парни разъехались... Кого наши девушки видят? Туристов? А что туристы? Хорошо, если у них восьмидневка. Из Ленинграда так на сутки приезжают. Или на трое... А вы надолго?» [1, 178].

После подобных разговоров герой Довлатова замечает: «Давно я не был объектом такой интенсивной женской заботы. В дальнейшем она будет проявляться еще настойчивее. И даже перерастет в нажим» [1, 178].

И, подобно Печорину, он достаточно язвительно определит причину этой доброты и внимания: «Вначале я относил это за счет моей потускневшей индивидуальности. Затем убедился, насколько огромен дефицит мужского пола в этих краях» [1, 179].

Ирония довлатовского персонажа в адрес окружающих, как и у Печорина, тесно смыкается с самоиронией. Тонкие психологические нюансы человеческой природы понятны как одному, так и другому герою.

Не менее «симметричны» сцены встречи Печорина и Грушницкого на водах и Алиханова и Гурьянова в Михайловском [1, 179].

Так, встреча с Грушницким по приезде Печорина в Пятигорск описывается Лермонтовым как «случайная»:

«Я остановился, запыхавшись, на краю горы и, прислонясь к углу домика, стал рассматривать окрестность, как вдруг слышу за собой знакомый голос:

— Печорин! давно ли здесь?

Оборачиваюсь: Грушницкий! Мы обнялись...» [2] (запись в «Журнале Печорина» от 11 мая).

И далее следует безжалостная оценка Печориным Грушницкого: «...он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производит эффект – их наслаждение <...> Он довольно остер: эпиграммы его часто забавны, но никогда не бывают метки и злы: он никого не убьет одним словом; он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою. Его цель – сделаться героем романа. <...> Я его понял, и он за это меня не любит, хотя мы наружно в самых дружеских отношениях...» [2] (запись от 11 мая).

Не менее случайна и нарочито характерологична сцена встречи Алиханова и Гурьянова:

«— Борька, хрен моржовый, – дико заорал он <Гурьянов>, – ты ли это?!

Я отозвался с неожиданным радушием. Еще один подонок застал меня врасплох. Вечно не успеваю сосредоточиться...» [1, 179].

В обеих сценах герои встретились «старыми приятелями», но в обеих внешнее радушие – лишь маска. Как герой Лермонтова признается: «Я его <...> не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать», так и Алиханов знает Гурьянова как «бывшего университетского стукача» [1, 179] и потому во внутренней речи называет его «подонком».

Если в романе Лермонтова отношения «приятелей» разрешаются дуэлью, то в повести Довлатова ее заменит «стычка» («столкновение») на крыльце местного отдела КГБ [1, 264–266].

Воссоздавая накал чувств Алиханова после звонка жены, со всей основательностью и деловитостью занятой сборами к отъезду [1, 250], Довлатов в эпизоде случайной (заключительной) встречи Гурьянова и главного героя градуированно показывает нарастание эмоций последнего: вначале он называет место, куда он был вызван, нейтрально – «управлением» [1, 264], через пару абзацев – «чека» [1, 265], наконец – «гестапо» [1, 265]. Эскалация репрессив-

ного смысла «управления» почти не заметна (растворена в обилии слов), но именно она передает нарастание психологического чувства, которое уже не стремится подавлять в себе центральный персонаж и которое находит свое разрешение в словесной «дуэли».

Площадка ведомственного крыльца слишком узка (как и «скала-треугольник» у Лермонтова, на которой происходит дуэль Печорина и Грушницкого [2]), потому что хотя Гурьянов и «сделал какое-то порывистое движение» [1, 265], но «даться ему было некуда» [1, 264]. Дуэль неизбежна:

«Я обогнул его, повернулся и говорю:

— А ты – дерьмо, Гурьяныч! Дерьмо, невежда и подлец! И вечно будешь подлецом, даже если тебя назначат старшим лейтенантом...» [1, 265].

Противник Алиханова повержен, он не ожидал наступления – «Гурьянов, пятясь, отступил» [1, 266].

Однако завершения дуэльной ситуации Довлатов достигает не по-лермонтовски. Если герой Лермонтова не пощадил своего бывшего приятеля (Грушницкий без какой-либо весомой (даже для Вернера) причины убит Печориным на дуэли), то довлатовский герой более конформистичен и терпим. «Вечно я слушаю излияния каких-то монстров» [1, 266]. И хотя Гурьянов нарушил одну (или не одну) из Христовых заповедей, но после его объяснительно-оправдательного «естественного человеческого тона» (и «исповедального» рассказа) финальная реплика Алиханова почти (библейски) примирительна: «Прощай, Гурьянов, носи свой тяжкий крест...» [1, 266].

Не менее узнаваем лермонтовский интертекст в тех эпизодах, когда герой Довлатова демонстрирует знание женской природы и женской психологии.

Так, лермонтовский герой психологически тонко и иронично излагает свои наблюдения над женской (не)последовательностью в записи от 11 июня:

«Нет ничего парадоксальнее женского ума: женщин трудно убедить в чем-нибудь, надо их довести до того, чтоб они убедили себя сами; порядок доказательств, которыми они уничтожают свои предубеждения, очень оригинален; чтоб выучиться их диалектике, надо опрокинуть в уме своем все школьные правила логики. Например, способ обыкновенный:

Этот человек любит меня – но я замужем, – следовательно, не должна его любить.

Способ женский:

Я не должна его любить, ибо я замужем; но он любит меня, – следовательно...»

Тут несколько точек, ибо рассудок уж ничего не говорит, а говорят большею частью язык, глаза и вслед за ними сердце, если оно имеется...» [2].

У довлатовского героя наблюдения не менее парадоксальны. Алиханов мысленно подробно воспроизводит свой «последний» [1, 175] перед отъездом в Михайловское разговор с женой и – после долгих убеждений жены-«оппонента» – делает мужское (почти печоринское) заключение:

«В разговоре с женщиной есть один болезненный момент. Ты приводишь факты, доводы, аргументы. Ты взываешь к логике и здравому смыслу. И неожиданно обнаруживаешь, что ей противен сам звук твоего голоса...» [1, 175].

Алогизм женской природы, по Алиханову, не менее изысканно тонок, психологичен и парадоксален, чем по Печорину.

Памятно рассуждение Лермонтова о «женской породе». По Лермонтову (впрочем, вслед за Пушкиным и даже за Гоголем), «она, т. е. порода <...> большею частию изобличается в поступи, в руках и ногах; особенно нос очень много значит. Правильный нос в России реже маленькой ножки» [2] (глава «Тамань»).

Понятно, что упоминанием маленькой женской ножки Лермонтов отсылает к Пушкину, к размышлению авторского персонажа в «Евгении Онегине» (глава I):

XXX

Увы, на разные забавы
Я много жизни погубил!
Но если б не страдали нравы,
Я балы б до сих пор любил.
Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманый наряд;
Люблю их ножки; только вряд
Найдете вы в России целой
Три пары стройных женских ног.
Ах! долго я забыть не мог
Две ножки... Грустный, охладельный,
Я всё их помню, и во сне
Они тревожат сердце мне.

XXXI

Когда ж, и где, в какой пустыне,
Безумец, их забудешь ты?
Ах, ножки, ножки! где вы ныне?
Где мнете вешние цветы? <...> [5]

И довлатовский герой, вслед за Пушкиным и Лермонтовым, не преминул высказать наблюдение над женской ножкой – у него это «крошечная ступня» [1, 226]: «Но где же любовь? Где ревность и бессонница? <...> Где неотправленные письма с расплывшимися чернилами? Где обморок при виде крошечной ступни?» [1, 226].

При этом рассуждения героя Довлатова о ножках происходят в тот момент, когда он неожиданно чувствует проснувшуюся любовь к малознакомой тогда

девушке: «Как ни странно, я ощущал что-то вроде любви... Казалось бы откуда? Из какого сора?!² Из каких глубин убогой, хамской жизни?» [1, 224]. И эти вопросы-сомнения вновь близки ощущениям лермонтовского героя в сходной ситуации: Печорин не любит княжну Мери, намеренно превращает их отношения в игру, но в какой-то момент, оказавшись в Кисловодске, он с нетерпением ждет приезда Лиговских и задается вопросом, не влюблен ли он. Запись от 11 июня:

«Наконец, они приехали. Я сидел у окна, когда услышал стук их кареты: у меня сердце вздрогнуло... Что же это такое? Неужто я влюблен?... Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать...» [2].

Довлатов наделяет своего персонажа сходными «глупыми» свойствами, подобие внутреннего мира героев угадываемо и ощутимо (если не сказать типологично).

В романе Лермонтова обращает на себя внимание «любовная игра», которую затекает Печорин с дамами в Пятигорске и особенно игра с Мери. Нельзя упустить знаменитый монолог центрального героя, когда он рассказывает юной неопытной княжне об антиномиях его жизни: «Я задумался на минуту и потом сказал, *приняв глубоко тронутый вид...*» [2] (запись в «Журнале Печорина» от 3 июня).

Что касается антиномий как характера, так и поведения (собственно – и убеждений) героя Довлатова, то и они очевидны. Но в данном случае важно обратить внимание не на сами антиномии, а на то, что подобно Печорину, Алиханов *принимает вид* – правда, не ради расположения к себе красавиц(ы), но ради удержания внимания пушкиногорских экскурсантов.

«Я стал водить экскурсии регулярно. <...> Мои экскурсии чем-то выделялись. Например, свободной манерой изложения, как указывала хранительница Тригорского. Тут сказывалась, конечно, изрядная доля моего актерства. Хоть дней через пять я заучил текст экскурсии наизусть, мне легко удавалось симулировать взволнованную импровизацию. Я искусственно заикался, как бы подыскивая формулировки, оговаривался, жестикулировал, украшая свои тщательно разработанные экспромты афоризмами Гуковского и Щеголева» [1, 211–212].

«Тронутый вид» Печорина и «симулированная взволнованная импровизация» Алиханова – явления одного порядка.

Интертекстуальные параллели, как видно из анализа, «работают» в разных направлениях и эксплуатируются героями с различными целями, нередко по-разному, но не заметить их (взаимо)отраженности невозможно: при создании образа Алиханова Довлатов со всей очевидностью «держал в голове» не столько образ пушкинского Онегина, сколько образ лермонтовского Печорина, апеллировал не столько к «Евгению Онегину», сколько к «Герою нашего времени».

² Узнаваемая ахматовская интертекстема.

Герой Лермонтова далеко не сентиментален, но, получив прощальное письмо от Веры, Печорин срывается с места, бросается вдогонку и загоняет своего коня Черкеса до смерти. А затем: «И долго я лежал неподвижно и плакал горько, не стараясь удерживать слез и рыданий; я думал, грудь моя разорвется; вся моя твердость, все мое хладнокровие – исчезли как дым. Душа обессилела, рассудок замолк, и если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся» [2].

Герой Довлатова, получив телеграмму об отъезде жены и дочери, не вполне по-печорински, но тоже весьма сильно, искренне и глубоко переживает расставание и – пускается в длительный тяжелый запой – вначале в одиночестве, затем с Валерой Марковым.

Обратим внимание, что завершение загула с Марковым вновь находит интертекстуальный отклик в лермонтовском тексте: если Печорин при встрече с Грушницким возле колодца в Пятигорске произносит фразу о *завязке* жизненной комедии и обещает позаботиться о ее развязке, то Марков, словно подхватывает обещание Печорина и по завершении загула и ресторанного буйства произносит: «Финита ля комедия» (*finita la commedia (итал.)* – «комедия окончена»), словно вступает в незримый диалог с «Героем нашего времени», доводит до логического конца нить «комедийных» перипетий жизни (одного персонажа в судьбе другого).

Даже признание лермонтовского героя «Я стал не способен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным самому себе...» [2] (запись от 14 июня) сродни мироощущению героя Довлатова. Достаточно вспомнить его признательно-любовные и одновременно иронико-негативные (по форме) размышления о природе, о родине, о чувствах к березам, в которых он и признается, и одновременно (тоже) словно боится показаться смешным самому себе (и/или жене).

Наконец, среди мотивов, которые получают лермонтовскую интертекстуальную окраску у Довлатова, можно обнаружить и некоторые мотивы, прослеживаемые в связи с повестью «Фаталист».

В лексическом вокабуляре центрального героя Довлатова время от времени возникает слово *судьба*, т. е. в традиции XIX века *рок*, *фатум*. Например, описывая отношения с женой, герой дважды использует выразительную и запоминающуюся сентенцию – «Это была уже не любовь, а судьба...» [1, 218, 276]. Понятно уже из названия, что повесть Лермонтова «Фаталист» опирается именно на этот мотив.

В романе Лермонтова помещение главы «Фаталист» в финале повествования можно объяснить стремлением Лермонтова ввести фатальный мотив «рокового» оправдания Печорина, намерением автора снять часть ответственности с главного персонажа и перенести ее на условия исторического отрезка времени (в метафорической парафразе Лермонтова – на судьбу, на фатум). Если принять эту точку зрения, то и в случае с героем Довлатова мотив судьбы,

мотив фатальности во многом тоже может быть рассмотрен как оправдательный, частично снимающий ответственность с самого героя, но переводящий ее на историческое время, на сумму обстоятельств, *на судьбу*. Причем в повести Довлатова мотив судьбы отчасти делегирован образу бывшей жены героя Татьяне, первой решившейся на эмиграцию и подведшей к этому «роковому» решению героя. Как показывает Довлатов, центральный персонаж всеми силами сопротивлялся эмиграции, откладывал решение, оттягивал время, уходил от болезненного для него вопроса. Но решительность жены в конце концов *заставила* героя выбрать путь эмиграции – именно в этой связи повесть посвящена Довлатовым *жене*. Именно она, жена (реальная и) повестийная, взяла на себя роль *судьбы*, которая привела (автобиографического) героя к эмиграции.

Иными словами, главный вопрос, стоящий перед центральным героем, в конечном итоге решается Довлатовым на фатальном уровне, как и в «Фаталисте» Лермонтова. Более того, эпизод «испытания судьбы» Вуличем (хотя и не развернутый в сюжетную линию у Довлатова) в фабульном плане различимо намечается (точнее – проговаривается довлатовским персонажем). В отчаянную минуту Алиханов (как Вулич и как Печорин: «В эту минуту у меня в голове промелькнула странная мысль: подобно Вуличу, я вздумал испытать судьбу...» [2]) готов направить на себя оружие:

«Я заглянул к Михал Иванычу. Его не было. Над грязной постелью мерцало ружье. Увесистая тульская двустволка с красноватым ложем. Снял ружье и думаю – не пора мне застрелиться?» [1, 249].

Вопрос «Не пора ли застрелиться?» остается для героя Довлатова только вопросом, тем не менее недоволенный мотив лермонтовского интертекста (решительного выстрела Вулича себе в висок, закончившегося осечкой, или Печорина, решившегося в одиночку схватить пьяного казака-убийцу) дает о себе знать и проскальзывает в мыслях (сознании) довлатовского героя.

Итак, можно заключить, что лермонтовский интертекст пронизывает всю ткань повести Довлатова «Заповедник», в значительной мере расширяя возможности контентной интерпретации довлатовского текста и предлагая новые перспективы в выявлении его смыслового потенциала.

Список использованной литературы

1. Довлатов С. Собрание сочинений: в 4 т. / сост. А. Ю. Арьев. СПб.: Азбука, 1999. Т. 2. С. 171–276.
2. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Воскресение, 2000–2002. URL<ilibrary.ru>
3. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Терра, 1997. URL: <ruslit.traumlibrary.net>
4. Добролюбов Н. А. О степени участия народности в развитии русской литературы. URL: <lib.ru>
5. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. / под общей ред. Д. Д. Благого и др. М.: ГИХЛ, 1959–1962. URL: <lit-classic.com>

Богданова О.В.

Інститут філологічних досліджень
Санкт-Петербурзького державного університету,
Науково-дослідний інститут освітнього регіонознавства
Російського державного педагогічного університету
olgabogdanova03@mail.ru

Власова Е. А.

Науково-дослідний інститут освітнього регіонознавства
Російського державного педагогічного університету
kealis@gmail.com

**ЛЕРМОНТОВСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ
У ПОВІСТІ СЕРГІЯ ДОВЛАТОВА «ЗАПОВІДНИК»**

У статті розглядається інтертекстуальне поле повісті Сергія Довлатова «Заповідник» і встановлюються лермонтовські діалогові зв'язки та міжтекстові алюзії. Серед претекстів Довлатова в роботі розглянуті марковані у вітчизняній свідомості тексти Лермонтова — роман «Герой нашого часу» і ліричний вірш «Батьківщина» (і ін). Однак, як показано в статті, мозаїка претекстів «Заповідника» багато ширше і багатше. Серед постлермонтовських претекстів у роботі означені ліричні твори Марини Цвєтаєвої. У роботі робиться висновок, що виявлення інтертекстуальних зв'язків у повісті Довлатова дозволяє вийти на більш ємкі і глибокі літературні алюзії та паралелі, встановити смислову синхронію між текстами класичними і сучасними. Дана оповідна стратегія допомагає багатогранніше розкрити образ головного героя «Заповідника» — Бориса Аліханова. Це автобіографічний персонаж, але він не абсолютно збігається з магістраллю долі самого Довлатова.

Ключові слова: сучасна російська література, Сергій Довлатов, «Заповідник», інтертекст, претекст, інтертекстема

Bogdanova O. V.

Institute of philological research of St. Petersburg state University,
Research Institute of educational regional studies of Russian state pedagogical
University
olgabogdanova03@mail.ru

Vlasova E. A.

Research Institute of educational regional studies of Russian state pedagogical
University
kealis@gmail.com

**LERMONTOV INTERTEXT IN THE STORY OF
SERGEI DOVLATOV “THE RESERVE”**

The article considers the intertextuality of the story of S. Dovlatov “The Reserve” and installed and Lermontov’s connections and allusions. Among Dovlatov’s pretexts, the work considers Lermontov’s texts marked in the national consciousness — the novel “The Hero of our time” and the lyrical poem “Motherland” (etc.). The authors of the article pay attention to the fact that there is no Pushkin’s text in the Dovlatov’s story. It is strange, if you take into account that the hero of the story works in the estate-museum of Pushkin. In the article, this absence of Pushkin’s text is motivated by the fact that Dovlatov was close to the world perception of Lermontov, and not Pushkin, to the reflection of Lermontov, his romantic discord with the world. The authors of the article consider the connection between the Dovlatov’s story and the Lermontov’s novel on several levels: plot motives, proximity of descriptions of nature, similarities in the assessment of the hero by other personages.

However, as shown in the article, the mosaic of the pretexts of “The Reserve” is much wider and richer. Among postlermontov’s intertexts are the works of Marina Tsvetaeva (for example). The work concludes that the interpretation of the intertext in the novel by Dovlatov allows you to enter more capacious literary allusions and parallels, set the semantic synchrony between different texts of classic and modern literature. And this strategy, first of all, helps to reveal the image of the main character of the “The Reserve” — Boris Alikhanov, an autobiographical character.

Key words: modern Russian literature, Sergei Dovlatov, “The Reserve”, intertext, pretext, intertextthema

References

1. Dovlatov S. (1999), *Sobranie sochinenij*: v 4 t. [Collected works, vol. 1–4], Saint-Petersburg: Azbuka, vol. 2, pp. 171–276 [in Russian].
2. Lermontov M. (2000–2002), *Sobranie sochinenij*: v 10 t. [Collected works, vol. 1–10], Moscow: Voskresenie. URL <ilibrary.ru> [in Russian].
3. Cvetaeva M. (1997), *Sobranie sochinenij*: v 7 t. [Collected works, vol. 1–7], Moscow: Terra. URL: <ruslit.traumlibrary.net> [in Russian].

4. Dobroľjubov N. A. O stepeni ucastija narodnosti v razvitii ruskoj literatury[On the degree of participation of the nation in the development of Russian literature]. URL: <lib.ru>[in Russian].
5. Pushkin A. (1959–1962), Sobranie sochinenij: v 10 t. [Collected works, vol. 1–10], Moscow: Hudozhestvennaya literatura. URL: <lit-classic.com>[in Russian].

Статтю подано до редколегії 3 вересня 2018 р

УДК 80.01-2

Васильєв Є. М.

доктор філологічних наук, доцент

Житомирський державний університет імені Івана Франка

кафедра міжкультурної комунікації та історії світової літератури

вул. Велика Бердичівська, 40

eugeneparadox1971@gmail.com

**ДРАМА-РИМЕЙК: ТЕОРЕТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ,
ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ, ПОЕТИКА ЖАНРУ**

Статтю присвячено одній із найпродуктивніших із жанрових новацій у світовій драматургії межі XX – XXI століть – драмі-римейку. Проаналізовано різноманітні підходи до римейку в сучасному літературознавстві. З'ясовується питання жанрових меж римейку, зокрема диференціації драми-римейку та драми-обробки. Виявлено специфіку функціонування драми-римейку в різних драматургічних традиціях та особливості діалогу з класичним текстом. Схарактеризовані провідні риси поетики жанру.

Ключові слова: драматургія, драма-римейк, жанр, жанрова новація, поетика.

Римейк – універсальне явище в сучасному мистецтві. Римейк (або ремейк) (від англ. remake – переробляти) – це виправлений, перероблений або відновлений варіант художнього твору. Він характерний для кінематографу, музики, театрального та словесного мистецтва. Основним жанротвірним принципом твору-римейку є опора на відомий, класичний текст. Як відзначає М. Загідулліна, «визначення римейку як літературного жанру досить просте: це переписування відомого тексту, найчастіше – «переклад» класичного твору на мову сучасності» [6]. Римейк у сучасній літературі, а зокрема драмі може бути визначений як «перекладення, переказ, який перетворюється з елемента тексту в основний принцип його конструкції і орієнтує читача на впізнавання / неприйняття класичного сюжету в нових декораціях, представляє особливий тип радикального, провокуючого заміщення» [27, 209].

Генетично римейк сходить до пародії, або, за визначенням Ю. Тинянова, «пародичних текстів», тобто творів, які використовують готовий текст не як об'єкт осміяння, а як зручну форму для нового змісту. Такі тексти називають також травестійними (наприклад, «героїкомічні поеми», де античні герої діють в сучасній ситуації або говорять «низькою» мовою). Однак автор сучасного (насамперед постмодерністського) римейку не зводить свій твір до пародійних функцій. Адже пародіюється, як зазначала Ольга Фрейденберг, лише те, що «живе і святе». А в постмодерністську епоху нічого не є живим, і тим більше святим. Тому місце класичної пародії в літературі постмодернізму займає

пастіш, якій відрізняється від пародії тим, що тепер пародіювати нема чого, не існує того серйозного об'єкту, що може бути підданий осміянню. За словами М. Загідуллої, автор римейку «не шукає «слабких місць» класичного тексту, щоб піддати їх убивчому осміянню. Навпаки, він тонко і дбайливо ставиться до слів, з яких виткане старе полотно роману. Ремейкер розмірковує над кожним характером, кожним сюжетним поворотом, вдивляється в знайомі рядки і, подібно досліднику, занурюється в транс «повільного читання». Можна також погодитись із дослідницею і в тому, що жанр римейку «був, є і буде не показником духовної деградації суспільства і символом втрати вищих цінностей, але обов'язковим елементом культури, що має свої специфічні функції» [6].

Остання полемічна думка важлива й тому, що низка вчених і самих митців вкрай негативно ставляться до римейку як явища. Зневажливе ставлення до жанрових можливостей римейку поширене насамперед тому, що «високочола» критика відносить його, за словами Г. Нефагіної, до «літератури вторинної, а тому й убогої» [10, 20]. Особливо це стосується російського культурного і наукового простору. Так, С. Чупринін відмовляє римейкам, втім, як і іншим сюжетотвірним жанрам (сиквел, приквел тощо), у художній вартісності [23, 449; 496; 525]. Досить категорично висловлюється про римейки і письменник М. Веллер. Він зауважує, що «неможливо ставитися серйозно до римейків. Вони можуть бути милі, дотепні, змістовні – але це карлики на плечах гігантів, протуберанці від сонця оригіналу. Вони експлуатують чужі образи, харчуються чужим світом, базуються на чужому світосприйнятті. Це разові вироби на потребу сьогодення, варіації імпровізатора на теми класичної музики. Вони вторинні, по суті – завжди програючи оригіналу за потужністю; нове слово відсутнє, світовий простір мистецтва нічим не збагачене» [3]

Із усіх сюжетотвірних жанрових новацій драматургії (драма-сиквел, драма-приквел, драма-ремекс, драма-сайдквел, драма-кросовер) римейк є хоча недостатньо, але все ж найбільш відрефлексованим у сучасній науці. Варто відзначити, що про римейк як специфічну форму постмодерністської культури розмірковував Умберто Еко. У своїй праці «Інновація і повторення» [26] він визначив основні принципи «творчого повторення»: ретейк, римейк та інтертекстуальність. Ретейк у розуміння У. Еко – це таке повторне зображення життєдіяльності відомих персонажів, про подальшу долю яких реципієнт дізнається з переробленого твору. Цей різновид повторення притаманний кінематографу, оскільки саме в цьому виді мистецтва є найбільше можливостей для домислювання. Римейк же, на відміну від ретейку, пишеться майже одразу після появи першоджерела і тому потужно з ним пов'язаний. За Еко, римейк і ретейк мають бути настільки оригінальними, що можуть і повинні конкурувати з першоджерелом.

Римейк у сучасному російському літературному процесі вивчають Г. Нефагіна [9, 10], М. Черняк [21], Л. Шевченко [24], римейк як соціокультурний феномен – М. Петрова [13]. Типології римейку присвятили свої розвідки

Є. Таразевич [19] та А. Самарін [17]. Окремі драматургічні римейки розглядали І. Банах [2] (російська драматургія), А. Маронь [8] (п'єси М Коляди), С. Ковпик [7] (українська драматургія XIX століття), Є. Шлейникова [25] («Башмачкін» О. Богаєва), О. Багдасарян [1] (драми Д. Бавільського і Н. Іскренко). Варто відзначити й концептуальну статтю «Римейк» А. Синицької із проекту «Експериментального словника російської драматургії межі XX – XXI століття» [27], а також ряд розвідок про типи римейків у кіномистецтві (Т. Лейч [28], Я. Пархоменко [11, 12]).

Оскільки римейк є найбільш поширеним сюжетотвірним жанром, його нерідко занадто універсалізують, а запропоновані спроби типологізувати драматургічні римейки, як правило, не відзначаються чіткістю. Наприклад, Т. Ротобильська [16] на матеріалі білоруської драматургії виділяє три моделі римейку. Перша іменується репродуктивною і включає до себе прийоми перекладу на мову іншого виду мистецтва. Другу модель Т. Ротобильська визначає як «концептуальну контамінацію», під якою розуміє поєднання в одному тексті кількох відомих творів або сюжетів. Третю модель дослідниця називає «адаптацією», що є переробкою класики, коли давні автори підганяються під сучасне кліпове мислення. Проте подібна класифікація потребує уточнень. Репродуктивна модель не враховує специфіки переробки художньої системи оригіналу, скоріше у ній йдеться про інтерсеміотичний переклад (у розумінні Романа Якобсона). У той же час адаптація розуміється занадто широко та водночас відзначається оціночним судженням.

Ще один білоруський дослідник Є. Таразевич, наче відштовхуючись від трьох моделей Т. Ротобильської, у свою типологію римейків включає п'ять їх різновидів: дві моделі (римейк-контамінація та римейк-репродукція) дублюють аналогічні концепти попередниці, три є оригінальними: римейк-мотив, що являє собою таку структуру, в якій використовується і знаходить нову інтерпретацію основний мотив першоджерела; римейк-сиквел – продовження сюжетної основи оригіналу; римейк-стьоб – такий спосіб переробки, в якому драматурги повністю деконструють оригінали з метою не лише розважити читача, але й переосмислити ті проблеми, що ставили перед собою класики [19].

Типологія Є. Таразевича відрізняється нечіткістю і нерівнозначним змістом складових. Вона вже неодноразово піддавалась критиці з боку дослідників сучасної драми (Є. Шлейникова, А. Самарін). Особливо викликають сумніви такі типи, як римейк-мотив і римейк-стьоб. Адже використання мотивів із текстів-попередників в п'єсах сучасних авторів не означає відтворення і реінтерпретації художньої системи першоджерела, які здавалися невід'ємною рисою п'єс-римейків. Пародія і деконструкція ідейно-тематичного пласта твору, позначені в якості основних характеристик римейка-стьобу, в тій чи іншій мірі відрізняють поетику більшості «переробок». В цілому, виведені в якості окремих типів римейк-мотив, стьоб, репродукція, контамінація і адаптація тісно взаємопов'язані в художній системі переважаючого числа розглянутих «вто-

ринних текстів» [25, 142].

Український літературознавець А. Самарін, автор дисертації «Стратегії перекодування класики в російській драматургії на межі XX – XXI століть», пропонує більш продуманий і системний підхід до римейку. Він вважає проблематичним виділити конкретні його форми через відсутність належного наукового осмислення, а тому пропонує п'ять типів, що іменуються дослідником «загальними художніми стратегіями»:

1. Реактуалізація класичного тексту з метою затвердити значимість традиції, розкрити сучасні можливості його прочитання, розвинути художній потенціал образів. На думку А. Самаріна, ця стратегія суперечить постмодерністській деконструкції і грі («Медея», «Сестра моя Русалонька» Л. Разумовської, «Продовження Дон Жуана» Е. Радзинського тощо).

2. Продовження – розвиток сюжету оригіналу при збереженні системоутворюючих рис зразка.

3. Травестія – традиційна стратегія інтерпретації високих сюжетів і образів низькими засобами, що видозмінює зміст твору.

4. Контамінація – поєднання декількох класичних творів (сюжетів, образів, мотивів) одного автора з різними цілями.

5. Пастиш – суміш різних імітацій, «передражнювання», «ігрова критика», «свідомо деформована копія, що акцентує ті або інші риси оригіналу» [17, 81 – 82].

Проте і в концепції А. Самаріна віднаходимо вразливі місця. Важко прийняти як особливий різновид стратегії римейку «продовження» (як і «римейк-сиквел» у типології Є. Таразевича). На нашу думку, для цього коректніше виділяти окремий сюжетотвірний жанр, за нашою термінологією, драму-сиквел, що до того ж має відмінні від римейку риси поетики. У «контамінації» (про неї пишуть і Т. Ротобильська, і Є. Таразевич) драматург зовсім не обов'язково обмежується класичними текстами одного автора – нерідко відбувається «гра у класики» з кількома. До того ж, контамінацію ми також пропонуємо винести за межі римейку, адже до цієї стратегії тяжіють інші інноваційні жанрові форми, які ми іменуємо драмою-реміксом, драмою-кросвером тощо. Важко погодитись і з тим, що переробка М. Угарова «Oblom off» позбавлена постмодерної реконструкції та ігрової стратегії щодо класичного роману Івана Гончарова «Обломов». Нарешті, як і в типології Є. Таразевича, всі п'ять «художніх стратегій», виділених А. Самаріном, тісно взаємопов'язані в художній системі більшості розглядуваних текстів (недаремно п'єса Е. Радзинського «Продовження Дон Жуана» фігурує в двох запропонованих ним типах: і в «реактуалізації», і в «продовженні»). А це не дає чіткого уявлення про специфічні різновиди новаторського жанрового явища.

Картину розвитку римейку (зокрема, його типологію) безперечно розширюють і поглиблюють дослідження цього явища в суміжних гуманітарних дисциплінах. Насамперед, це стосується вивчення кінематографічних римейків.

Американський дослідник Томас Лейч, наприклад, вводить поняття «інтертекстуального трикутника», що виникає на основі стосунків між римейком, оригіналом і оригінальним літературним твором/сценарієм. Різні конфігурації усередині цього трикутника якраз породжують різні типи римейків [28, 29]. Т. Лейч виділяє:

1) «повторну екранізацію» (re-adaptation), мета якої перечитати вихідний літературний текст і знайти у ньому те, що оригінал випустив з уваги;

2) «осучаснення» (updating), засновану на прагненні осучаснити сюжет і переказати його мовою нових технологій;

3) «пошану» (hommage), тобто фільм, задуманий як посвята оригінальному тексту (його характерна особливість – скрупульозна транскрипція «першоджерела»);

4) «справжній римейк» (true remake), який фактично об'єднує всі перераховані вище стратегії, нічого не випускаючи з уваги. Ця форма, за Т. Лейчем, найбільш опукло виражає суперечливу сутність римейку, оскільки творці цього типу фільмів прагнуть не тільки пристосувати вихідну історію до нового дискурсу і нової аудиторії, але й «знищити» оригінал, тобто усунути потребу в його перегляді [28, 30 – 32].

У кінознавстві виникає закономірне питання: чи можна римейк розглядати як аналог екранізації? У цьому випадку будь-яка екранізація постане свого роду римейком [29, 167]. Подібно цьому в літературознавстві актуальним і досі невіршеним є питання *жанрових меж римейку*. Адже окрім проблеми співіснування римейку із іншими жанрами сучасної драматургії (драма-сиквел, драма-ремікс тощо), надзвичайно важливою є проблема його розмежування із традиційними формами літературних обробок, переробок, адаптацій тощо. На нашу думку, некоректним є автоматичне включення до жанрового простору римейку різноманітних форм літератури, а вужче – драматургії обробок. М. Загідулліна справедливо зауважує: «Відмінність римейку від інтертекстуальності літератури нового часу полягає в афішованій і підкресленій орієнтації на один конкретний класичний зразок, в розрахунку на впізнаваність «вихідного тексту» (причому не окремого елемента-алюзії, а всього «корпусу» оригіналу)» [6].

Не можна не погодитись із А. Синицькою, яка зазначає, що «якщо оцінювати римейк із позицій теорії «відкритого твору», «поетики серійного мислення» (У. Еко), то слід констатувати, що це поняття може бути віднесене не до будь-яких «програвань» старого сюжету – як механізму відтворення і повторення в культурі, а до найбільш яскравих проявів постмодерністських тенденцій у «новій драмі», який передбачає запрограмовану реакцію реципієнта на впізнаваний сюжет: або відторгнення («наївне» сприйняття), або задоволення від самої ідеї нескінченних варіацій («критичне» читання), спосіб створення твору виявляється важливіше, ніж його зміст. Тому, ймовірно, п'єса Є. Шварца «Тінь», повністю побудована на «матриці» андерсенівського сюжету, ніяк не провокує на застосування терміну римейк, а ось «Брат Чичиков», «Ніс», «Пан-

ночка» Н. Садур або «Облом-off» М. Угарова в дослідницькій літературі нерідко іменуються саме як римейк – передусім, в силу підвищеної полемичності по відношенню до «джерельної» сюжетної моделі» [27, 209].

Справді, слід *розмежовувати драму-обробку і драму-римейк*. До першої належить величезний потік текстів, що почала продукувати ще класична антична трагедія: її сюжети переробляли знайомі глядачам міфи – «Прометей прикутий» і «Орестея» Есхіла, «Цар Едіп» і «Антигона» Софокла, «Медея» й «Іпполіт» Евріпіда. Сюжети більшості з комедій та трагедій Шекспіра також не були оригінальними, а заснованими на античних («Комедія помилок», «Юлій Цезар», «Антоній і Клеопатра», «Коріолан»), середньовічних («Гамлет», «Король Лір», «Макбет»), ренесансних («Приборкання норвільової», «Ромео і Джульєтта») джерелах.

Драма-обробка була новаторським жанром у творчості Бертольта Брехта. Саме Брехт теоретично обґрунтував провідні жанрові принципи драматургії обробок, і довів необхідність цього жанру для епічного театру. У своїй драматургічній практиці Брехт дуже часто звертається до обробок уже відомих літературних сюжетів. Брехтівські п'єси «Антигона», «Життя Едуарда II Англійського», «Коріолан», «Дон Жуан», «Гувернер», «Червоний півень» виникли з однойменних драм відповідно Софокла, В. Шекспіра, К. Марло, Мольєра, Я. М. Р. Ленца, Г. Гауптмана. Проте навряд чи науково коректним було б кваліфікувати брехтівські обробки як римейки.

У деяких сучасних дослідженнях наявні спроби розширити хронологічні межі римейку. Наприклад, у статті С. Ковпик драму М. Старицького «Чорноморці», першотекстом якої була п'єса Я. Кухаренка «Чорноморський побит», розглянуто саме як римейк: «і відмінність загальної композиції та конкретної конструкції змістоформи «лібрето» М. Старицького від надскладної конструкції «комедійної» п'єси Я. Кухаренка, і відмінність способів та принципів компонування «яв», «картин» і «дій» обох творів свідчать про те, що драматург-римейкер здійснив справжнє «інноваційне перетворення» як на рівні мікро- і макропоетики, так і на рівні поетики компонування. А, отже, можна говорити, що М. Старицький виявився уже при здійсненні першої переробки твору Я. Кухаренка одним із перших майстрів римейку в українській драматургії другої половини XIX ст.» [7, 12]. Проте драму-переробку і драму-римейк слід розмежовувати.

Диференціювати римейк від традиційної обробки доречно як часовими, так і поетикальними рамками. Так, хронологічно римейк є продуктом своєї доби – доби постмодернізму, яка за свою суттю, спрямована не на «інновацію», а на «повторення» (У. Еко). Тому численні зразки сучасної драматургії (кінець XX–початок XXI ст.) з настановою на переробку, трансформацію існуючого літературного тексту чи сюжету доцільно кваліфікувати як римейки, тоді як численні зразки драматургії обробок (переробок) від «Персів» Есхіла до варіацій традиційних сюжетів та образів (Прометей, Дон-Жуан, Фауст тощо) класифікувати

за тим же різновидом навряд чи коректно. До того ж сучасна драма-римейк має цілу низку світоглядних і поетикальних рис, що відрізняють її від класичної драми-переробки: іронічне ставлення до першоджерела, часта зміна хронологу, наявність подвійного кодування тощо. Драма-римейк відрізняється від традиційної драми-обробки так само, як пастиш від пародії, колаж від монтажу, а симулякр від образу.

Римейк як жанр досить широко використовують сучасні драматурги. Прикладами драми-римейку можуть служити «Макбетт» Е. Йонеско (абсурдистська версія трагедії Шекспіра), драми Януша Гловацького «Антигона у Нью-Йорку», «Четверта сестра», «Попелюха» (переробки відповідно «Антигони» Софокла, «Трьох сестер» А. Чехова і «Попелюшки» Ш. Перро), «Завершення Дон-Жуана» Е. Радзинського і «Остання ніч Дон-Жуана» Е.-Е. Шмітта (історії «вічного образу» в ХХ столітті), «Гамлет. Версія» Б. Акуніна й «Гамлет. ти» Віктора Коркія (переробки Шекспірової трагедії), «Вишневий сад продано?» Н. Іскренко (постмодерністська версія «Вишневого саду» Чехова), «Королівські ігри» Г. Горіна (варіації на теми історичної хроніки М. Андерсона), «Країна Медей» шведського драматурга Сари Стрідсберг (римейк Евріпідової «Медей»), низка творів Л. Філатова («Лізістрата», «Гамлет», «Любов до трьох апельсинів», «Ще раз про голого короля», «Моцарт і Сальєрі»), «Смерть Іллі Ілліча» (інша назва «Obloom off») М. Угарова (за мотивами роману «Обломов» І. Гончарова), «На донці» І. Шприця (римейк п'єси Максима Горького «На дні»), «Чапля» Василя Аксьонова і «Чайка» Віктора Чочієва (переробки Чехової «Чайки»), «Апокаліпсис від Фірса або Вишневий сон Фірса» Вадима Леванова (переробка фіналу «Вишневого саду» Чехова), «Док.тор» Олени Ісаєвої (сучасна версія «Записок юного лікаря» Михайла Булгакова), «Місто, що називає себе Римом» Дж. Осборна (за мотивами трагедії Шекспіра «Коріолан»), «Лір» Едварда Бонда, «Дві дочки Ліра» Олександра Образцова та «Тінь Ліра» Андрія Боровикова (римейки «Короля Ліра» Шекспіра), «Доброї ночі, Дездемона (Доброго ранку, Джульєтта)» Е. Мак-Дональда (за мотивами трагедій Шекспіра «Отелло» і «Ромео та Джульєтта»), «Панночка» Ніни Садур, «Вій» Наталії Ворожбит та «Хома Брут» Артура Млояна (драми за мотивами «Вія» М. Гоголя). «Коляда в Диканьці» Василя Лози (за повістю М. Гоголя «Ніч перед Різдвом»), «Крихітка Цахес» (за мотивами однойменної повісті-казки Е.Т.А. Гофмана) та «Кохання в стилі бароко» (варіація на тему жарту І. Карпенка-Карого «Паливода ХVIII століття») Ярослава Стельмаха, «Венера в хутрі» Богдана Жолдака (за однойменним романом Леопольда фон Захер-Мазоха), «Ромео і Джульєтта» Івана Лучука (лінгвістичний жарт за трагедією Шекспіра), «Неаполь – місто попелюшок» Надії Ковалик (римейк драми Е. де Філіппо «Неаполь – місто мільйонерів»), «Вуйцьо з крилами» Олександра Гавроша (за мотивами оповідання Г.Г. Маркеса «Старигань з крилами»), «Втікати з Ельсінора» Віктора Понізова (метатеатральна обробка трагедії «Гамлет» В. Шекспіра), «Мавка» Надії Марчук (сучасна переробка «Лісової пісні» Лесі Українки) тощо.

Римейкова природа твору частіше за все заявлена вже у його заголовково-фінальному комплексі. Частіше за все їх маркує сама назва. Наприклад, заголовки п'єс польського драматурга Януша Гловацького «Антигона у Нью-Йорку», «Четверта сестра», «Попелюха» сигналізують про діалогічні зв'язки з таким текстами, як відповідно «Антигона» Софокла (та її більш пізні однойменні версії, насамперед трагедії Жана Ануя), «Три сестри» А.П. Чехова і казки Ш. Перро «Попелюшка» відповідно. До чеховської «Чайки» апелюють «Чайка» Б. Акуніна та «Чайка» В. Чочієва, «Чайка спела (Безнадега)» Миколи Коляди та полемічно загострена «Чапля» Василя Аксьонова. З «Вишневим садом» вступають у діалог назви драм «Вишневий садок» Олексія Слаповського, «Вишневий сад продано?» Ніни Іскренко, «Смерть Фірса» Вадима Леванова. До інших чеховських текстів і біографічних міфів апелює Надія Птушкіна: її «Овес для Тобі» є вільною інтерпретацією «Ведмеда», «І здригнеться кінець ланцюга...» являє собою драму про самого Чехова.

Маркерами римейкового характеру драми є й такі елементи заголовково-фінального комплексу, як авторське жанрове найменування, епіграф, посвята. У цьому відношенні вельми показовою є «колоніальна драма в двох частинах» Олени Греміної «Сахалінська дружина» [4]. Драматург наче «розпорошує» в ній чеховський текст фактично по всіх елементах заголовково-фінального комплексу. Окрім заголовку, що відсилає до біографії й творчості письменника, чеховськими є і присвята («Посвящается столетию выхода книги А.П. Чехова «Остров Сахалин»»), і уточнююча початкова авторська ремарка («Действие происходит на среднем Сахалине, во время переписи А. П. Чеховым каторжного населения»), та епіграф, що передує основному тексту п'єси («Может быть, нельзя сказать, как думали многие, что именно за эту поездку он расплатился ранней смертью...»). *Биография А.П. Чехова из серии «Жизнь замечательных людей»*).

Показово, що в самій п'єсі О. Греміна створює ситуацію очікування, на кшталт очікування ревізора у Гоголя або ж Годо у Беккета. Самого Чехова на сцені немає, він – персонаж позасценічний (як, наприклад, Зевс в Есхіловому «Прометейі прикутому» або Пушкін в булгаківській драмі «Останні дні»). Однак усі персонажі напружено очікують на приїзд Чехова з його загадковою місією. Звертаючись до не менш загадкової чеховської книги «Острів Сахалін», яка, на думку багатьох дослідників, ніяк не вплинула на його подальшу творчість, драматург зуміла знайти в ній поєднання трагічного, комічного, абсурдного в побуті і поведінці сахалінських обивателів, а значить знайти ключі до персонажів чеховської прози і драматургії. Так, у багатьох репліках Унтера, Доктора, Степана та інших персонажів п'єси О. Греміної зв'язок із театром Чехова проглядається експліцитно: «Пропала жизнь»; «И подумайте только, такой необыкновенной, великолепной будет лет через пятьсот или сто – какой прекрасной станет жизнь в нашей России...»; «Вот увидишь. Мы спокойно проживем, хорошо. Ты отдохнешь, бедная сахалинская жена моя»; «Этакий звук,

что-то он мне напоминает... То ли кадушка сорвалась... То ли звук лопнувшей струны...».

Зауважимо, що діалог із чеховським текстом відбувається на різних рівнях драматичного тексту (сюжетному, композиційному, персонажному, жанровому, стильовому тощо). При цьому найбільші хрестоматійні фрази, запозичені з драматургії А. Чехова сучасними авторами, подаються часто в іронічному контексті, що знижує їх пафос. Наприклад, в фіналі п'єси Михайла Угарова «Обшарпанець» головний герой Льоша говорить про перегорілі лампочки нарочито пародійно, бурлескно по відношенню до знаменитих слів із «Дяді Вані»: *«Тонкая провисшая спиралька, которая давно уже устала, вновь становится серой и безразличной, она блаженно провисает. Она отдохнет, она отдохнет...»* [20, 52]. Доля героїні цієї ж п'єси Наташі та її сім'ї іронічно зіставлена з чеховськими трьома сестрами: *«Я выросла среди злых сестер. Старшая – умница, младшая – красавица. А средняя – я»* [20, 22]. А відомі заклинання сестер Прозорових «В Москву! В Москву» обігрується не менше глузливо в найбільш комічних ситуаціях драми Угарова.

У п'єсі Людмили Разумовської «Додому!..» містичний персонаж Темний Ангел умовляє грішницю Жанну знайти заспокоєння в самогубстві. І тут обігруються слова зі знаменитого фінального монологу Соні з «Дяді Вані»:

Ангел. Дай мне руку. Я помогу тебе подняться на крышу... И мы полетим (Чуть-чуть язвительно). И ты увидишь небо в алмазах.

Жанна. Небо в алмазах... Где-то я это слыхала...

Ангел. Люди так много сочиняют сказок [15].

Іронічність вкраплення чеховського тексту в дану ситуацію посилюється і з тієї причини, що «небу в алмазах» Соня передувала в своїй світлій картині майбутнього «ангелів» і перемогу добра над злом, світла над темрявою (*«Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежной, сладкой, как ласка»*). У Разумовської ж, на відміну від Чехова, картина прямо протилежна: замість перемоги добра – царство гріха і зла, а замість ангела світла – ангел темряви, демон-спокусник.

Список дійових осіб драми-римейку також є діалогічним, вторинним, осучасненим по відношенню до прототексту. Ось, наприклад, як виглядає цей список у п'єсі «Чайка» В. Чочієва:

Ирина Николаевна Аркаева (псевдоним), по мужу Трепалина, актриса, слегла за сорок лет, выглядит значительно моложе.

Костя Трепалин, ее сын, щуплый паренёк семнадцати лет.

Петр Николаевич Соркин, ее брат, мужчина болезненного вида под шестьдесят лет.

Нина Заречиани, невысокая миловидная брюнетка восемнадцати лет с несколько восточными чертами лица, дочь состоятельного бизнесмена.

Илья Афанасьевич Шамранин, отставной прапорщик, «завхоз» у Соркина,

проживаєт вместе с семьёй во флигеле на территории усадьбы, около сорока лет.

Маша, его дочь, восемнадцать лет, рослая, очень похожа на Илью Афанасьевича.

Полина Андреевна, его жена, около сорока лет.

Борис Алексеевич Пригорин, писатель, немного моложе Аркаевой, крепкого сложения, добродушного вида.

Евгений Сергеевич Доренко, врач, около 50 лет.

Семен Семенович Медведев, учитель.

Яков, приглашённый работник, «неопределённого возраста» [22].

Оригінальним римейком чеховської комедії «Вишневый сад» є комедія Олексія Слаповського «Вишневий садок» (1993, в редакції 2004 року – «Мій вишневий садок» [18]). Сам заголовок звучить іронічно і знижує чеховський ліризм, ностальгію за прекрасним минулим і романтичні мрії про краще майбутнє. Очевидний також і переклад класичного твору на мову сучасності: драматург наче переносить в наші дні чеховський сюжет і чеховських героїв.

В основі комедії лежить історія про розкішне весілля, затіяне на старому горіщі приреченого на знесення напіврозваленого будинку. Протагоністом є Петро Азалканов, такий собі сучасний Треплев, «герой не нашого часу» (за авторською ремаркою), «колишній хлопчик і сумний житель цього горіща, колишній алкоголік, а нині мільйонер» (за самохарактеристикою). Азалканов, що розчаровувався у житті, спився, втратив дружину, запрошує колишніх сусідів на свій прощальний бал – безглузде, дивне, примарне весілля з випадковою дівчиною, знайденою за оголошенням.

Проте на запорошене горіще приходять сучасні Лопухіни, яким невідомі ностальгія і у яких немає «тонких пальців, як у артиста». У «Вишневому садку» таким «новим російським» Лопухіним є Васенька, «молода людина, майбутній господар всього». І якщо Азалканов мріє: «Відреставрую будинок і вселю мешканців назад. Розмалюю його декоративними тріщинами – і з кожної тріщини буде стирчати вишневий кущик! Ото ж бо усі раді будуть!», то Васенька руйнуватиме старий дім і перебудує його в «готель п'ятизірковий». Подібно сп'янілому Лопухіну, який купив вишневий сад, Васенька також куражиться: «Ах, бачила б мене моя мама! Бачив би мене мій тато, дрібний кишеньковий злодій і дармоїд! Бачили б вони, ким став їхній син! Але я й інших навчу жити! Не стерплю смороду і бруду! Мотлох весь зламаю, збудую хмарочосів зі скла, усе сяяти буде! Я змушу вас людьми бути, гади!».

Драматург вдається і до римейкування на рівні символів. У Слаповського «вишневий садок» – навіть і не садок, а просто маленьке вишневе деревце («кущ якийсь»), що якимось дивом виросло на даху будинку. «Хтось кісточку вишневу виплюнув, – пояснює Азалканов, – може, я сам, кісточка в щілину потрапила, зародилося деревце. Я туди землі підсипав. Вишневий мій садок». Однак символ Чехова не стільки знижується, скільки актуалізується, адже для

героїв п'єси цей «садок» уособлює красу, любов і щастя, а глибинний зв'язок із чеховським «Вишневим садом» існує, не зважаючи на пародійність і фарсовість сюжету.

Римейк зі своєю орієнтацією на знайомий, «чужий» текст близький до сиквелу. Проте між двома жанровими формами відчутна й суттєва різниця. Римейк, говорячи словами Ж.-П. Сартра, здатний вписувати «міф у шар реальності», тобто він вводить чужий, вихідний текст у новий часопростір, надає «нові міхи старому вину». Так, у гротескній п'єсі-римейку «Завершення Дон-Жуана» Едварда Радзинського Дон-Жуан і його слуга Лепорелло змушені жити в сучасній (радянській) дійсності. Лепорелло носить ім'я Леппо Карлович Релло і працює у фотоательє. Його «воскреслий» господар (*«пора отдохнуть... объединиться... Куплю дачу где-нибудь под Сыктывкаром и, наконец, спокойно подумаю впервые за три тысячи лет»* [14, 274]) призначає йому побачення в ЦПКіО. Донна Анна перетворюється на «приемщицу» в ательє, а її чоловік, Командор – на начальника Релло Івана Івановича, що постійно п'є валідол.

Подібних модернізацій, осучаснень не знає сиквел, де автори, як правило, намагаються зберегти філософію, стилістику, хронотоп вихідного тексту (міфу). Так, із осучасненим Дон-Жуаном Радзинського можна порівняти драму-сиквел «Остання жінка сеньйора Хуана» Л. Жуховицького, дія якої, за авторською ремаркою, *„происходит в Испании очень давно”* [5]). І хоча драматург і не заперечує можливості вільної сценічної трактовки своєї п'єси (*„Вероятно, эту пьесу можно играть в исторических костюмах. Вероятно, ее можно осовременить”*), йдеться передусім про вільне оперування історичними фактами, поєднання у тексті елементів «правди» й «вимислу» та головну психологічну задачу твору: *„Что касается автора, он не стремился следовать истории и не стремился уклониться от нее. Он видел свою задачу в ином: попытаться понять, почему из множества мужчин, во все время любивших женщину, память человеческая сохранила именно Дон Жуана...”* [5]) Проте «осучаснення» цієї п'єси у душі римейку Радзинського абсолютно неможливо і художньо було б не виправданим.

Таке ж осучаснення класичного тексту (комедії «Лихо з розуму» Грибоедова) спостерігаємо у римейку українського драматурга Ганни Яблонської «Чацький». У ній дія переноситься у сучасну Росію, Фамусов є кандидатом у депутати, Скалозуб – полковником ФСБ, Платон Михайлович – бізнесменом, а Репетиллов – сержантом московської міліції. Дію ж п'єси Яблонської супроводжує Голос, що виникає на початку і пронизує кілька сцен твору. Він є голосом самого Грибоедова, адже його репліки складаються із фрагментів листів автора «Лиха з розуму».

Отже, жанровими рисами драми-римейку є:

– Експліцитний діалог із класичним текстом, що оприявнюється у заголовковому комплексі твору («Гамлет.ги», «Чацький», «На донці», «Четверта сестра», «Вишневий садок»),

– Іронічне ставлення до претексту, що проявляється у подвійному кодуванні, деконструкції, пастишуванні та травестіюванні («Смерть Іллі Ілліча» М. Угарова, «Башмачкін» О. Богаєва),

– Осучаснення хронотопу вихідного тексту («Лір» Е. Бонда, «Продовження Дон-Жуана» Е. Радзинського, «Вишневий садок» О. Слаповського, «Чайка» В. Чочієва),

– Наповнення новим змістом та парадоксальне витлумачення сюжету класичного тексту («Макбетт» Е. Йонеско, «Гамлет. Версія» Бориса Акуніна, «Попелюха» Я. Гловацького),

– Повторення основних сюжетних ходів і вузлів претексту («Антигона у Нью-Йорку» Я. Гловацького, «Крихітка Цахес» та «Кохання в стилі бароко» Я. Стельмаха),

– Незмінність типів характерів при зміні зовнішніх обставин, соціальних та політичних умов («Лір» Е. Бонда, «Четверта сестра» Я. Гловацького),

– Можливість рецепції твору на двох рівнях: як у зв'язку із класичним претекстом, так і як самостійного твору («Чапля» В. Аксьонова, «Док.тор» Олени Ісаєвої).

Отже, провідні ознаки поетики такої жанрової новації, як драма-римейк, передусім корелюють із рецепцією та інтерпретацією претексту, експліцитним та імпліцитним діалогом із ним, його хронотопом та персоносферою. Наприклад, експліцитний діалог із класичним текстом оприявнюється у заголовковому комплексі твору; іронічне ставлення до претексту проявляється у подвійному кодуванні, деконструкції, пастишуванні та травестіюванні; основні сюжетні ходи і вузли претексту повторюються; сюжет класичного тексту набуває парадоксального витлумачення.

Список використаної літератури

1. Багдасарян О.Ю. Поствампіловська драматургія: поезика атмосфери: автореф. дисс. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / О.Ю. Багдасарян. – Екатеринбург, УрГПУ, 2006. – 20 с.
2. Банах І. Ремейк в сучасній російській драматургії: стратегії та трансформації класики / І. Банах // Культ-товари: феномен масової літератури в сучасній Росії: сб. науч. статей. – СПб.: Петербургський інститут друку, 2009. – С. 156–164.
3. Веллер М. Естетика енерговолюціонізму [електронний ресурс] / М. Веллер; Режим доступу: http://modernlib.ru/books/mihail_veller/estetika_energoevolyucionizma/read_6 (дата звернення 17.09.2018).
4. Гремина Е. Сахалінська жінка [електронний ресурс] / Е. Гремина; Режим доступу: <http://www.theatre.ru/drama/gremina/sahalin.html> (дата звернення 17.09.2018).
5. Жуховицький Л. Остання жінка сеньора Хуана: [електронний ресурс] / Л. Жуховицький; Режим доступу: http://www.theatre-library.ru/files/zh/zhuhovickiy/zhuhovickiy_1.html (дата звернення 17.09.2018).
6. Загидуліна М. Ремейки, або Експансія класики [електронний ресурс] / М. Загидуліна; Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13.html> (дата звернення 17.09.2018).
7. Ковпик С.І. Перший римейк Михайла Старицького / С.І. Ковпик // Українська література. – 2012.- №10. – С. 10–12.

8. Маронь А. Формы выражения авторского сознания в драматургии Николая Коляды / А. Маронь. – Жешув: Жешувский ун-т, 2016. – 301 с.
9. Нефагина Г.Л. «Ремейк» в современной русской литературе / Г.Л. Нефагина // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы Междунар. науч. конф. – Гродно: ГрГУ, 1996. – С. 193–195.
10. Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века : учеб. пособие. 2-е изд. / Г.Л. Нефагина. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 320 с.
11. Пархоменко Я. А. Художественная природа ремейка в контексте современного экранного искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Я.А. Пархоменко. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2011. – 23 с.
12. Пархоменко Я.А. Типология римейка / Я.А. Пархоменко. – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010. – 41 с.
13. Петрова М. В. Римейк как социокультурный феномен / М.В. Петрова // Ярославский педагогический вестник. – 2009. – № 3 (60). – С. 165–169.
14. Радзинский Э. Театр: Театр времен... Театр про любовь... Театр в театре / Э. Радзинский. – М.: Искусство, 1986. – 512 с.
15. Разумовская Л. Домой: [электронный ресурс] / Л. Разумовская; Режим доступа: http://www.theatre.ru/drama/razumovskaja/domoi_1.html (дата звернення 17.09.2018).
16. Ротобильская Т. Гермеутыка і сучасная драматургія / Т. Ротобильская // Спыныся імгненне... Старонкі тэатральнага жыцця Беларусы 1990-х. -Минск: Ковчег, 2000. – С. 190–195.
17. Самарин А. Проблема типологии современного драматургического римейка / А. Самарин // Південний архів. Сер.: Філологічні науки: Зб. наук. праць. – Вип. 47. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2009. – С. 79–83.
18. Слаповский А. Мой вишневы садик: [электронный ресурс] / А. Слаповский; Режим доступа: http://www.slapovsky.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=27 (дата звернення 17.09.2018).
19. Таразевич Е. Римейк в современной русской драматургии / Е. Таразевич // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания. Пермский государственный педагогический университет, 2003. – С. 28–30.
20. Угаров М. Облом off. Пьесы, повесть / М. Угаров. – М.: Эксмо, 2006. – 416 с.
21. Черняк М. А. Современная массовая литература: культуртрегерский проект или игра влепую? / М.А. Черняк // Русская литература XX–XXI в.: направления и течения. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2009. – Вып. 11. – С. 217–234.
22. Чочиев В. Чайка: [электронный ресурс] / В. Чочиев; Режим доступа: http://samlib.ru/c/chochiew_w_a/seagull.shtml (дата звернення 15.09.2018).
23. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. Чупринин. – М.: Время. – 768 с.
24. Шевченко Л. Римейк в современной русской литературе: специфика инноваций и особенности интерпретации / Л. Шевченко // Rossica Olomucensia. - Olomouc, 2006. – Вып. XLIV. – С. 561–566.
25. Шлейникова Е.Е. Римейк / Е.Е. Шлейникова // Новый филологический вестник. – 2011. – №2 (17). – С. 139–143.
26. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко // Философия эпохи постмодерна / Под ред. А.Р. Усмановой. –Минск: Красико-Принт, 1996. – С. 57–63.
27. Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI веков // Современная драматургия. - 2012. - Вып. 2 (апрель-июнь). – С. 207–212.
28. Leitch T. Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice / Ed. by J. Forrest and L.R. Koos. N.Y.: State University of New York Press, 2002. P. 37–62.
29. Verevis C. Film remakes. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 198 p.

Васильев Е. М.

Житомирский государственный университет имени Ивана Франко
кафедра межкультурной коммуникации и истории мировой литературы
eugeneparadox1971@gmail.com

ДРАМА-РИМЕЙК: ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ, ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ, ПОЭТИКА ЖАНРА

Статья посвящена одной из наиболее продуктивных жанровых новаций в мировой драматургии рубежа XX – XXI веков - драме-римейку. Проанализированы различные подходы к римейку современных литературоведов. Затрагивается проблема жанровых границ римейка, в частности, дифференциации драмы-римейка и драмы-обработки. Выявлена специфика функционирования драмы-римейка в различных драматургических традициях и особенности диалога с классическим текстом. Охарактеризованы основные черты поэтики жанра.

Ключевые слова: драматургия, драма-римейк, жанр, жанровая новация, поэтика.

Vasyliiev E. M.

Zhytomyr Ivan Franko State University
Department of Intercultural Communication and the History of World Literature
eugeneparadox1971@gmail.com

DRAMA-REMAKE: THEORETICAL REFLECTION, FEATURES OF FUNCTIONING, GENRE POETICS

The article is devoted to one of the most productive genre innovations in the world drama of the turn of the 20th - 21st centuries - a remake drama. The term "drama-remake" is used in such meaning: a retelling of the famous works as a main design principle of the new text, which orients the reader on recognition of classic plot in its new sceneries. Various approaches to the remake of contemporary literary critics have been analyzed. The problem of the genre boundaries of the remake is touched upon, in particular, the differentiation of the drama-remake and drama-processing. The specifics of the functioning of the drama-remake in various dramatic traditions and the features of the dialogue with the classical text are revealed.

The main features of the genre poetics are characterized: explicit dialogue with the classics; Ironic attitude to the pretext; modernization of chronotope of classical text; giving to the original text a new content; paradoxical interpretation of the plot of the original works; contamination of the immutability of the images of the characters with changing external circumstances; reservation of possibility of reception of a new play in its connection with the classic original, and as an absolutely independent artistic work etc. The author of the article compares a remake and sequel and sees

main distinction between them in possibility / of impossibility of modernization of maintenance of well-known classic work

Key words: *dramaturgy, remake drama, genre, genre innovation, poetics.*

References

1. Bagdasaryan O.YU. (2006) Postvampilovskaya dramaturgiya: poetika atmosfery: avtoref. diss. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. [Postvampilovskaya drama: the poetics of the atmosphere: The thesis for the academic degree of Candidate of Philology. Speciality 10/01/01 – Russian literature], Ekaterinburg, UrGPU [in Russian]
2. Banah I. (2009) Remejk v sovremennoj russkoj dramaturgii: strategii i transformacii klassiki [A remake in modern Russian drama: the strategy and transformation of the classics] [in:]. Kul'tovary: fenomen massovoj literatury v sovremennoj Rossii : sb. nauch. Statej [Cult-goods: the phenomenon of mass literature in modern Russia: collection of scientific articles], Sankt-Peterburg: Peterburgskij institut pečhati, Pp. 156–164 [in Russian]
3. Veller M. Ehstetika ehnergoehvolyucionizma [The aesthetics of energy evolutionism], available at: http://modernlib.ru/books/mihail_veller/estetika_energoehvolyucionizma/read_6 (data zvernennya 17.09.2018), [in Russian]
4. Gremina E. Sahalinskaya zhena [A wife from Sakhalin], available at: <http://www.theatre.ru/drama/gremina/sahalin.html> (data zvernennya 17.09.2018) [in Russian]
5. Zhuhovickij L. Poslednyaya zhenschina sen'ora Huana [Last woman of senior Juan], available at: http://www.theatre-library.ru/files/zh/zhuhovickiy/zhuhovickiy_1.html (data zvernennya 17.09.2018) [in Russian]
6. Zagidullina M. (2004) Remejki, ili Ehkspansiya klassiki [Remakes or Classic expansion] [in:] Novoe literaturnoe obozrenie. 2004. № 69, Available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13.html> (Data zvernennya 17.09.2018) [in Russian]
7. Kovpik S.I. (2012) Pershij rimejk Mihajla Staric'k [First remake by Mikhail Staritsky] [in:] Ukraïns'ka literatura, no 10, pp. 10-12 [in Ukrainian]
8. Maron' A. (2016) Formy vyrazheniya avtorskogo soznaniya v dramaturgii Nikolaya Kolyady [Forms of expression of the author's consciousness in the drama of Nikolai Kolyada], Zheshuv, ZHeshuvskij un-t, [in Russian]
9. Nefagina G.L. (1996) «Remejk» v sovremennoj russkoj literature [Remake in contemporary Russian literature] [in:] Vzaimodejstvie literatur v mirovom literaturnom processe: problemy teoreticheskoj i istoricheskoj poetiki: materialy Mezhdunar. nauch. Konf [Interaction of literatures in the world literary process: problems of theoretical and historical poetics: materials of the Intern. scientific conf.], Grodno, GrGUS, pp. 193–195 [in Russian]
10. Nefagina G.L. (2005) Russkaya proza konca XX veka [Russian prose of the end of XX century], Moscow, Flinta; Nauka, [in Russian]
11. Parhomenko YA. A. (2011) Hudozhestvennaya priroda remejka v kontekste sovremennogo ehkrannogo iskusstva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. [The artistic nature of the remake in the context of modern screen art: The thesis for the Academic degree of Candidate of Art history: 17.00.03], Moscow [in Russian]
12. Parhomenko YA.A. (2010) Tipologiya rimejka [Typology of remake], Moscow, IPK rabotnikov televideniya i radioveshchaniya [in Russian]
13. Petrova M. V. (2009) imejk kak sociokul'turnyj fenomen [Remake as a sociocultural phenomenon] [in:] Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik, no. № 3 (60), pp. 165–169 [in Russian]
14. Radzinskij EH.(1986) Teatr: Teatr vremen... Teatr pro lyubov'... Teatr v teatr [A theatre: a Theatre of times... A theatre of love... A theatre in a theatre], Moscow, Iskusstvo, [in Russian]
15. Razumovskaya L. Domoj [To home], available at: <http://www.theatre.ru/drama/razumovskaja/>

- domoj_1.html (data zvernennya 17.09.2018) [in Russian]
16. Rotobyl'skaya T. (2000) Germeutyka i suchasnaya dramaturgiya [Sealants and modern literature]. [in:] Spynysya imgnenne... Staronky tehatral'naga zhiccyta Belarusy 1990-h., Minsk, Kovcheg, pp. 190–195 [in Belarusian]
 17. Samarin A. (2009) Problema tipologii sovremennogo dramaturgicheskogo rimejka [The problem of the typology of a modern dramatic remake] [in:] Pivdennij arhiv, issue 47, pp. 79 – 83 [in Ukrainian]
 18. Slapovskij A. Moj vishnevyy sadik [My cherry garden], available at: http://www.slapovsky.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=27 (data zvernennya 17.09.2018) [in Russian]
 19. Tarazevich E. (2003) Rimejk v sovremennoj russkoj dramaturgii [Remake in modern Russian drama] [in:] Sovremennaya russkaya literatura: problemy izucheniya i prepodavaniya [Modern Russian literature: problems of study and teaching], Perm, Permskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet, pp. 28–30 [in Russian]
 20. Ugarov M (2006) Oblom off [Oblom off: Plays, stories], Moscow, Eksmo [in Russian]
 21. Chernyak M. A. (2009) Sovremennaya massovaya literatura: kul'turtregerskij proekt ili igra vslepyu? [Modern mass literature: a cultural project or a blind game?] [in:] Russkaya literatura HKH–XXI v.: napravleniya i techeniya [Russian literature of the XX – XXI century: directions and trends], Ekaterinburg, Ural'skij gos. ped. un-t, issie 11, pp. 217 - 234 [in Russian]
 22. Chochiev V. Chajka [A seagool], available at: http://samlib.ru/c/chochiew_w_a/seagull.shtml (data zvernennya 15.09.2018) [in Russian]
 23. Chuprinin S. Russkaya literatura segodnya: Zhizn' po ponyatijam [Russian literature today: a life by concepts], Moscow, Vremya [in Russian]
 24. Shevchenko L (2006) Rimejk v sovremennoj russkoj literature: specifika innovacij i osobennosti interpretacii [Remake in contemporary Soviet literature: specifics of innovation and features of interpretation] [in:] Rossica Olomucensia. Olomouc, issue XLIV, pp. 561–566 [in Russian]
 25. Shlejnjkova E.E. (2011) Rimejk [A remake] [in:] Novyj filologicheskij vestnik, no. 2 (17) pp. 139–143 [in Russian]
 26. Ekko U. (1996) Innovaciya i povtorenie. Mezhdz ehtetikoj moderna i postmoderna [Innovation and repetition. Between the aesthetics of modernity and postmodern] [in:] Filosofiya ehpoi postmoderna [Postmodern philosophy], Minsk, Krasiko-Print, pp. 57 - 63 [in Russian]
 27. Eksperimental'nyj slovar' russkoj dramaturgii rubezha XX–XXI vekov (2012) [Experimental dictionary of Russian drama of the turn of the XX – XXI centuries] [in:] Sovremennaya dramaturgiya [Modern drama], issue 2 (April – June), pp. 207–212 [in Russian]
 28. Leitch T. (2002) Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake. Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice / Ed. by J. Forrest and L.R. Koos. N.Y.: State University of New York Press, 37–62 [in English]
 29. Verevis C. (2006) Film remakes. Edinburgh: Edinburgh University Press [in English]

Статтю подано до редколегії 10 вересня 2018 р

УДК 821.161.1-4Дерибас:392.8(477.74-21)

Морева Т. Ю.

кандидат филологических наук, доцент
кафедра мировой литературы,
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058
moreva.tamara2765@gmail.com

**ГАСТРОНОМИЧЕСКАЯ ТЕМА В ОЧЕРКАХ А. М. ДЕРИБАСА
О СТАРОЙ ОДЕССЕ**

Объектом статьи являются исторические и мемуарные очерки выдающегося общественного деятеля Одессы, летописца ее культуры А. М. Дерибаса. В центре внимания – произведения, в которых идет речь о традициях в приготовлении еды и любимых блюдах одесситов: их тематика, герои, жанровое своеобразие, особенности повествования и формы выражения в них авторского «я». Они близки сегодняшнему читателю своей ностальгической ноткой, открытостью автора к диалогу, их зачастую юмористическим тоном, а также тем, что дают нам картину жизни нашего города, во многом уже удивительную для нас.

Ключевые слова: очерк, гастрономическая тематика, анекдот, портрет, рассказчик, автор, А. М. Дерибас.

Книга исторических и мемуарных очерков Александра Михайловича Де Рибаса, Дерибаса (1856 – 1937) «Старая Одесса», вышедшая в Одессе отдельным изданием в 1913 году, является ценным источником сведений о жизни нашего города с первых десятилетий XIX в. и вплоть до первых десятилетий XX века. Внучатый племянник одного из основателей Одессы адмирала Иосифа Михайловича Де-Рибаса Александр Михайлович был журналистом, в 1922–1924 гг. исполнял обязанности директора Одесской городской публичной библиотеки, а позже – руководителя краеведческого отдела этой библиотеки, был членом Пушкинской комиссии Одесского Дома ученых, выдающимся общественным и культурным деятелем Одессы. При подготовке предлагаемой работы мы опирались не только на книгу А. М. Дерибаса «Старая Одесса», но и на ряд его очерков, написанных им после ее выхода и опубликованных отдельным изданием в уже начале XXI века под названием: «Старая Одесса. Забытые страницы: Исторические очерки и воспоминания» (Киев: Мистецтво, 2005).

Стремясь представить, по сути, столетнюю картину жизни Одессы максимально полно, А. М. Дерибас не мог не остановиться на «гастрономической» теме. Ей посвящена глава под названием «Гастрономия в прошлом». А в книге, составленной на основе его выступлений в печати и изданной уже в наши дни,

это такие очерки: «Пасха под подушкой», «Рождественские воспоминания», «Винегрет», «Рецепт штудата с макаронами», «Наш повар Лука».

Глава «Гастрономия в прошлом» начинается описанием запахов, напоминающих автору о его детстве. Это, в первую очередь, запах апельсинов. Метафорически эту часть книги А. М. Дерибаса смело можно обозначить как стихотворение в прозе, причем с преобладанием в нем лирического начала. Каждый из шести абзацев, посвященных запаху апельсинов, которые привозили в Одессу на кораблях из Барселоны, Мессины, с Кипра, Хиоса, Яффы и из Смирны, передает авторское настроение ностальгии по прошлому, хотя и теперь, как он замечает о современной ему Одессе, на Греческой улице пахнет «и финиками, и орехами, и рожками, и апельсинами, и всякими колониальными специями. И тянет из ее погребов душистым воздухом старой Одессы» [1, 303]. Начинается это «стихотворение в прозе» восторженным восклицанием «О, чудный запах апельсин!», а завершается признанием его терапевтического воздействия на каждого человека. «Прибавьте к этому, – замечает он, – аромат акаций и вечно новый соленый запах моря и ... и вы помолодеете на несколько десятков лет» [1, 302; 303]. Возможно, он постарался так оптимистически завершить эту часть главы о гастрономии в прошлом, потому, что, как уже было отмечено, он переживает настроение ностальгии и ключевую роль в первых абзацах играет оппозиция «жизнь – угасание». В запахе апельсина, сообщает он читателю, «есть что-то глубоко значительное, напоминающее не то о тлене, не то о бессмертии всего прекрасного, всего душистого на земле» [1, 302]. Перед глазами читателя открывается картина десятков, сотен кораблей, которые везут в одесский порт тысячи ящиков апельсинов. Он называет их «дивными», «сочными», «солнечными», «нежными» плодами. И тут же противопоставляет им погреба, в которые погружают апельсины оптовые торговцы на Греческой улице. «А в этих погребах, – восклицает он, – темно, сыро и жутко» [1, 303]. Поэтому он подчеркивает различие запаха апельсинов в тех странах, где они растут и даже уже сорванными сохраняют «живой аромат оранжевого цветка», и в Одессе, где они оказываются «в сырых подземельях», и где их запах «какой-то грустный, как будто бы прощальный» [1, 303]. И прибавляет, чуть ли не одухотворяя «солнечные» плоды из далеких стран: «Будто апельсины вздыхают по далекому солнцу» [1, 303]. Грусть уходит, когда он вспоминает о другом аромате – «специфически-восточном» запахе рожков. «В былые времена, на Греческой улице, мог поспорить с запахом апельсин один лишь запах сахарных рожков», – вспоминает автор.

Скорее всего, А. М. Дерибас пишет о плодах рожкового дерева, которое называется кэрб и произрастает на Кипре, в Испании, Италии и других странах Средиземноморья. Стручки этого дерева достигают длины 30 сантиметров и напоминают по вкусу какао с сахаром. Они содержат микроэлементы, аминокислоты, витамины А, С, Д, Е, РР, витамины группы В. Поэтому сироп кэрба широко используется в медицине. В очерке А. М. Дерибаса «рожки» – это толь-

ко сладость. «Длинные, извилистые, как гигантские стручки акации, жирные, вкусные, полные кристаллизовавшегося сахарного сока, рожки – в больших мешках, или рассыпанные на высокие груды на полу магазинов, привлекали обоняние одесситов своим специфически восточным ароматом. Мы, дети, – вспоминает он, – поедали эти рожки десятками, так, сырыми, и поджаренными на первой попавшейся лучинке. И часто, вместе с сахарным мясом рожка, попадала нам в рот образовавшаяся в нем от старости труха. Но это нисколько, конечно, не останавливало нашего прожорства» [1, 303].

Далее А. М. Дерibas описывает колбасные магазины. Сначала, уточняет он, в Одессе появились итальянские колбасники, а позже – немецкие. Из немецких он лучше всего запомнил Фишера, магазин которого был расположен на Александровском проспекте. Но в центре его внимания – итальянец Джузеппе Мариани, владелец магазина на Греческой между Екатерининской и Ришельевской улицами. Это, по словам Дерibasа, был «красивый старик, с седой остроконечной итальянской бородой», добродушный и не утруждавший себя заботами. Когда его спрашивали, почему у него в магазине не было того или иного сорта ветчины или колбас, он беспечно признавался, что был занят игрой в шары. «Но зато, – уточняет автор очерка, – то, что в магазине находилось, было всегда свежо и хорошо» [1, 304]. А были там «настоящие итальянские макаронны, сицилийские сушеные каштаны, ни с чем по вкусоности не сравнимое миланское коровье масло и маринованный тон, и жирные анчоусы, и неподобный сыр пармезан, и рис, тот чудный, отливающий перламутром, итальянский рис, без которого немисливо сделать настоящий хороший ризотто» [1, 304]. Но главными товарами были, конечно, мясные изделия – копченая ветчина (prescinto), болонская колбаса, миланская, мортаделло», которые привозились непосредственно из Италии, а также другие «дивные» сорта колбас, которые делал Мариани собственноручно. После такой характеристики абсолютно естественным является сравнение А. М. Дерibasа этого итальянца с Рафаэлем и Микельанджело.

У современного одессита могут вызвать удивление замечания А. М. Дерibasа относительно овощей в Одессе. Старая Одесса, сообщает он, не знала «овощей с полем орошения». Это было время, когда для жителей города помидоры были редкостью, которую привозили из Италии небольшими количествами. Это же относится и к баклажанам, которые доставляли из Турции и называли в Одессе «маленжанами» и «бавнями» [1, 305]. Привычнее для жителей города были равиоли. «Это были, в сущности, – замечает Дерibas, – не дорогие блюда, но они доставляли старым одесситам громадное, никогда не приедавшееся эстетически–гастрономическое наслаждение» [1, 305]. Правда, следует уточнить, что это вовсе не те равиоли, что нынешние одесситы могут приобрести в магазине. Сошлемся на очерк А. М. Дерibasа «Наш повар Лука». Это блюдо составляло, как он замечает, «большое место» героя очерка: «стоило только напомнить ему о них, чтобы он тотчас пришел в восторженное состояние»

[2, 246]. «Равиоли! – восклицал Лука, – Их теперь называют галушками. А это маленькие, как сережки, вареники. И внутри их фарш из 47 разных продуктов. Некоторые набивают тесто, прости Господи, говяжьим фаршем – и вот тебе равиоли» [2, 246]. Конечно, можно предположить, что старик преувеличивал, говоря о сорока семи ингредиентах, тем более, что он никогда не мог их все вспомнить, однако, судя по тому, что он называл, это было и в самом деле необыкновенно вкусное блюдо. «Мозги, печенка, трюфель, шпинат, эстрагон, сыр пармезан, анчоусное масло», – перечислял он. А в конце добавлял, что необходимо знать один секрет, чтобы вышли равиоли, а не галушки, но признавался, что вспоминает этот секрет, только когда пьян. «Трезвый человек все перепутает», – говорил он [2, 246] и рассказывал, как готовил их однажды для приехавшего из Италии хозяина. «Иду на кухню, собираю все сорок семь предметов. И как туман нашел: не могу припомнить секрет, – признавался он. – Пропал я, думаю себе. Выйдет скандал. Выпил я с отчаяния штофчик – не помогает. Выпил еще, взялся за работу и сделал такие равиоли, что ваш отец пришел после обеда на кухню и сказал мне: “Я подобных в Неаполе не едал”» [2, 246].\

Это очерк, как нами было отмечено, входит в книгу, опубликованную уже в наше время, в 2005 году. В «гастрономических» очерках, вошедших в нее, А. М. Дерibas пишет как об изысканных блюдах, так и о простой пище для бедняков, утрата традиции приготовления которой кажется ему особенно огорчительной. К примеру, о гороховых бисквитах. «Их делали, – сообщает он, – греки-пекари из гороховой муки и носили по городу на лотках, на голове, продавая их по копейке за штуку. Они были очень сытны, вкусны и имели ту особенность, что выдерживали всякую непогоду, нисколько не утрачивая своей приятности. Засушит ли их жгучее солнце, подмочит ли проливной дождь или обвеет староодесская пыль – бисквиты сохраняли свое внутреннее содержание неизменно вкусными» [2, 225]. Он не только приводит рецепты приготовления блюд, но и вспоминает истории, связанные с ними. Документальное в его очерках подчас легко переходит в новеллистическое или даже анекдотическое. А сам повествователь порой допускает игру с читателем, подшучивая над ним. Как, к примеру, в очерке «Рецепт штуфата с макаронами», где он рекомендует своему читателю: «ничего не поручайте повару. Делайте все сами» [2, 228]. Требуя от него внимательного отношения к своим рекомендациям («придерживайтесь точно моих указаний»), он не заботится об их определенности: мясо нужно купить «...от вола не слишком старого, но и не слишком молодого»; макароны любого вида (только не вермишель) следует приобрести «...у Жюльена, то бишь у Пандака, так как фирмы Жюльена уже не существует...», время приготовления мяса он не уточняет, говоря: «...я нарочно говорю “некоторое время” и не определяю его более точно, потому что здесь все зависит от вашего вдохновения и вашего счастья...». Наконец, духовка, согласно его рекомендациям, должна быть «хорошо нагрета», но не «слишком горяча» и т.д. При этом повествование ведется легко и непринужденно. Обращают на себя внимание

коммуникативные стратегии А. М. Дерибаса. В его очерках присутствует как «монологическое» слово (содержатся указания, которые необходимо лишь принять к сведению), но преобладает все же диалогическая форма общения с читателем. Так, к примеру, очерк «Рецепт штuffedата с макаронами» начинается вопросом, обращенным к читателю. «Вы хотите знать рецепт настоящего итальянского штuffedата с макаронами?», – спрашивает автор. И далее он успокаивает его тем, что рецепт «очень прост». Хотя на самом деле дает целый ряд рекомендаций, представляющих не только серьезные затруднения для того, кто намерен в точности исполнить его указания, но и логически не объяснимых. К примеру, мясо нужно нести домой в корзине, «в которой прежде не было другого мяса»; готовить штuffedат нужно непременно в сковороде, «которая не имела бы запаха прежнего жаркого», а макароны нужно «впускать в горячую воду» каждую в отдельности (задание почти не выполнимо в силу того, что к моменту опускания в воду последней макаронины первая из «впущенных» может уже и свариться. При этом демонстрируется предельное внимание к читателю, знакомящемуся с его рецептом приготовления штuffedата путем включения вводных конструкций: «Ради Бога, следите сами...», «...и немножко, ради Бога, немножко морковки...», «...чтобы они, Боже сохрани, не поломались в кастрюле» и т.д.

Сам по себе штuffedат представляет собой тушеное мясо. Поначалу А. М. Дерибас и в самом деле ведет речь о приготовлении мяса. Автор сопровождает своего читателя от момента его выбора, до предварительной обработки еще при покупке (выбрав «самый лучший кусок мяса, так называемый огузок сека, от вола», нужно приказать продавцу срезать оба крайних конца, а затем самому хорошенько поколотить оставшееся мясо обухом топора), а затем уже дома, где мясо необходимо держать сначала в миске с соленой водой, а затем – в другой, наполненной вином. После этого его следует нашпиговать салом, выдержать в духовке в кастрюле с залепленной тестом крышкой. И, наконец, заключает он, подчеркнув, что все очень просто, «если ваш штuffedат не перепрел, то он готов» [2, 229]. Однако затем он переводит разговор на макароны. Оказывается, приготовление мяса в духовой печи было необходимо только для соуса, которым следует полить макароны. «На эти макароны, – советует он, – вылейте весь соус, из кастрюли со штuffedатом, обсыпьте макароны еще раз пармезаном возможно равномерно и ... подавайте на стол. Вот и все. Это очень просто». О том, что главная составляющая штuffedата с макаронами – макароны, он писал и в книге «Старая Одесса», где читаем: «Вспомните штuffedат. Облитые соусом из-под штuffedата и обсыпанные сыром пармезаном макароны или ньоки получали такую вкусность, что счастливы, приглашенные на итальянский обед, облизывали не в переносном смысле, а в действительности, свои пальцы» [1, 305]. А в этом очерке он более подробно разъясняет, как есть макароны. «Лучше всего, – сообщает А. М. Дерибас, – брать макароны пальцами и пропускать каждую макаронину в рот с возможно большей высоты. Облизывайте затем свои

пальцы, не стеснясь. Накушавшись макарон досыта, выпейте несколько глотков воды – помните: воды, а не вина – и вы захотите кушать макароны еще». А тушеное мясо – спросит въедливый читатель, помнящий, что его учили готовить штуфат. На это ему предлагается такая рекомендация: «...вы можете отправить его на кухню, для прислуги, так как настоящие итальянцы никогда не кушают штуфат». Предупреждая огорчение тех, кто, прислушавшись к каждому из советов, содержащихся в очерке, все же не преуспел в приготовлении искомого блюда, «наставник» сообщает, что подобное «случается часто» и рекомендует пригласить друзей «на штуфат с макаронами на другой раз» [2, 229].

Не меньше курьезов встречает читатель и в очерке «Винегрет». Для нас привычнее судить о винегрете как о салате из вареных овощей. Особенность того винегрета, о котором идет речь у А. М. Дерибаса – использование в нем рыбы. Такой рецепт нам встретился и в одной из современных кулинарных книг, однако он довольно редкий, насколько мы можем судить, и речь идет о сельди. Оттого особенно интересен очерк Дерибаса, из которого следует, что винегрет с вареной рыбой был обыкновенным для одесситов еще в начале XX века. Такой винегрет решил приготовить герой очерка, итальянец Чивран. Это был «настоящий гастроном» и большой любитель поесть. Однако из-за своей предельной скупости он позволял себе только нюхать продукты в магазине. «Поболтав о политике и о Гарибальди со стариком Мариани (о нем шла речь выше, когда мы останавливались на главе «Гастрономия в прошлом» в книге «Старая Одесса» – Т.М.), он часто уходил из магазина ничего не купив, но шлепая губами так, будто все дразнившие его специи пребывали в действительности на его языке», – пишет Дерибас [2, 226]. Чивран напоминает Германна из повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Только один из них был страстным гурманом, а другой – игроком. И оба однажды решились прервать свое вынужденное отрешение от еды (игры), и оба потерпели фиаско. Правда, в отличие от Германна, оказавшегося после проигрыша в Обуховской больнице для умалишенных, Чивран лишь пережил отвращение к приготовленному им винегрету. Он созвал друзей на обед, пообещав приготовить винегрет из рыбы с приправою семидесяти двух специй («не более и не менее» [2, 226]). «Чивран, – сообщает автор очерка, – стал приобретать одну специю за другой, чтобы набрать полностью все семьдесят две. Мариани помогал ему. Легко было запастись солью, перцем, уксусом, маслом, огурцами, грибами, пикулями, горчицей, томатами, оливками, каперсами, маслинами. Но всего этого было недостаточно. Приготовил еще Чивран бураки, картофель, фасоль, горох, разную зелень. Выписал омаров, начистил раковые шейки, наварил креветок, купил и главную основу винегрета – рыбу» [2, 227]. Однако когда он, наконец, собрал гостей, произошла драма. «На огромном блюде, – вообщает А. М. Дерибас, – возвышалась живописно-пестрая гора семидесяти двух гастрономических продуктов, приготовленных под какою-то общею подливкою, и Чивран и гости предвкушали наслаждение насытиться винегретом... Но едва коснулся хозяин большую

серебряною ложкою блюда, как отшатнулся от него. Винегрет издавал крайне неприятный запах... Друзья переглянулись, Чивран остолбенел. – Клянусь, – восклицал он, оправившись, – что я каждую из семидесяти двух специй покупал и готовил сам! – А рыбу? – О, рыбу я купил еще две недели назад!» [2, 227]. Финал очерка, как видим, имеет абсолютно анекдотический характер.

Анекдот принадлежит к группе художественно-риторических текстов. Это своего рода атипод мифа, поскольку в нем воссоздается все несущественное, случайное. В. И. Тюпа подчеркивает, что анекдот не обязательно сообщает «нечто смешное, но обязательно – курьезное, беспрецедентное». «Анекдотическим повествованием, – пишет ученый, – творится *оказиональная* (случайностная), релятивистская, казусная картина мира, которая своей “карнавальской” непредвиденностью и недостоверностью отвергает, извращает, осмеивает всякую фатальную или же императивную ритуальность, заданность человеческих отношений» [4, 14]. Из анекдота, находящегося за пределами литературы, вырастает новелла как литературный эпический жанр. Именно связь новеллы с анекдотом лежит в основе того пуанта, который является ее непременным жанровым признаком. В связи с этим Е. М. Мелетинский писал: «Анекдот строится на отчетливых противопоставлениях, на парадоксальном заострении, которое в композиционно-нарративном плане дает резкий поворот после кульминации и перед развязкой» [3, 245].

В очерке А. М. Дерибаса анекдотический характер имеют и история с Чивраном, и рассказ о Кеплере. Ученый решил за обедом изложить наглядно своей жене открытый им закон движения небесных светил и прибег для этого к только что поданному ему и очень им любимому винегрету. «Ты вообрази себе, – сказал он ей, – такое положение. Был где-то в одной стороне небесного пространства салат, а в другой – картофель. Так же отделены были друг от друга соль, перец, уксус и масло. И вдруг все эти продукты сошлись, образовав из себя такую же гармоническую систему, как этот винегрет». На что жена ответила Кеплеру, что она его поняла, но не верит в то, что небесный винегрет способен сделаться таким же вкусным, как тот, что находится перед ним на столе [2, 225].

В значительной мере курьезным является содержание очерка «Пасха под подушкой», где герой вспоминает о том, как сначала заболел, объевшись драже для украшения пасхи, а потом внезапно для всех, в том числе и докторов, выздоровел, съев сладости, которые были ему запрещены. Особо примечательно здесь то, что каждый раз инициатором того, что с ним происходило, и заболевания и чудесного выздоровления, была его няня, страстная любительница сладостей.

Среди очерков А. М. Дерибаса встречаются и портретные. Таким является «Наш повар Лука», в котором идет речь о талантливом крепостном, оставшемся при своем господине после освобождения и получавшем заработную плату от людей, приглашавших его готовить. Мы упоминали этот очерк выше в связи

с raviолями. Как известно, очерк – жанр, основанный на достоверных фактах. В очерке, о котором идет речь, герой – реальное лицо. Отсюда – объективность формы произведения. Его центр составляют характер и судьба Луки. Однако этому очерку присуща и ярко выраженная субъективность. Ведь автор был знаком со своим героем с детства. И теперь, вспоминая о человеке, жившем в его родном доме, он делится собственными впечатлениями о нем, представляет Луку через призму своих воспоминаний.

Гастрономическая тема не является центральной в книгах А. М. Дерибаса. Однако очерки, о которых шла речь, позволили ему создать многосторонний образ старой Одессы, а нам, ее читателям, узнать о ней что-то новое, убедиться в неизменности каких-то ее черт и, возможно, понастальгировать вместе с ее автором, а, возможно, и посмеяться вместе с ним.

Список использованной литературы

1. Де-Рибас А. М. Старая Одесса. Исторические очерки и воспоминания / Александр де-Рибас. – Одесса: Книжный магазин Георгия Руссо комиссионера Императорского Новороссийского Университета, Ришельевская ул., № 6, 1913. – 280.
2. Дерибас А. М. Старая Одесса. Забытые страницы: Ист. очерки и воспоминания / А. М. Дерибас. – К.: Мистецтво, 2005. – 416 с.
3. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1990. – 275 с.
4. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.

Морева Т. Ю.

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

ГАСТРОНОМІЧНА ТЕМА У НАРИСАХ О. М. ДЕРИБАСА ПРО СТАРУ ОДЕСУ

Мета статті – прочитати історичні та мемуарні нариси провідного громадського діяча Одеси, літописця її культури А.М. Дерибаса крізь призму зору сучасного мешканця нашого міста. У центрі уваги – твори, у яких йдеться про традиції приготування їжі та улюблені страви одеситів: їх тематика, герої, жанрова своєрідність, особливості оповідання та форми вираження в них авторського «я». Вони близькі сьогоденному читачеві своєю ностальгічною ноткою, відвертістю автора до діалогу, їх часто гумористичним тоном, а також тим, що вони дають нам картину життя нашого міста, багато в чому вже дивовижну для нас.

Ключові слова: жанр, нарис, анекдот, гастрономія, портрет, тема, розповідач, автор, А.М. Дерибас.

Moreva T. Yu.

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

GASTRONOMIC THEME IN SKETCHES BY A. M. DERIBAS ABOUT OLD ODESSA

The aim of the paper – to read historical and memorial sketches by A.M. Deribas, a prominent public character of Odessa and a chronicler of its culture through the prism of perception of the modern citizen of our city. The gastronomic theme in his sketches is presented in context of the history of formation of Deribas' books. So another important task of the author of the article is to identify their genre variety, correlation of facts and author's conjecture in them, conditionality of features of his essays, expression of Deribas' personality in them, his individual authorial manner, level of documentation and artistic merits of the essays. Here, it has been identified connection of the essays in Deribas' books with an anecdote, live story, portrait. Deribas' essays have been studied from the narratologic point of view. Attention is drawn to combination of monological word and dialog in them, correlation of objectivity in them. This article is about Deribas' skill to create characters, accuracy, laconism and expressiveness of the language of his essays. The author of the book places in the limelight works describing the Odessians' cooking traditions and favourite dishes: its topics, characters, genre singularity, peculiarities of narration and forms of expression of the author's self. They are dear to today's readers, because they have a nostalgic flair and demonstrate the author's openness to dialogue, are often humoristic and give us a picture of our city's life that is already surprising for us in many little touches.

Key words: genre, sketch, jest, portray, narrator, author, topics, A.M. Deribas.

Reference

1. De-Ribas A. M. (1913) Staraja Odessa. Istoricheskie ocherki i vospominanija [Old Odessa. Historical essays and memoirs], Odessa: Knizhnyj magazin Georgija Russo komissionera Imperatorskogo Novorossijskogo Universiteta, Rishel'evskaja ul., № 6, [in Russian]
2. Deribas A. M. (2005), Staraja Odessa. Zabytye stranicy: Ist. ocherki i vospominanija [Old Odessa. Forgotten pages: Historical essays and memoirs], Kyeв, Mistectvo, [in Russian]
3. Meletinskij E. M. (1990), Istoricheskaja pojetika novelly [Historical Poetics]. Moscow, Nauka, [in Russian]
4. Sadovskaja E. Ju. (2012) Genezis hudozhestvennogo ocherka XVIII-XIX vekov (problematika, pojetika, tipologija) [The genesis of artistic sketch of the 18th and 19th centuries (problems, poetics, typology)] [in:] Vestnik VGU. Serija: Filologija. Zhurnalistika, № 1, pp. 231 – 238. [in Russian]
5. Tjupa V. I. (2001), Narratologija kak analitika povestvovatel'nogo diskursa («Arhierej») A. P. Chehova [Narratology as Analytics narrative discourse («Arhierej») by A.P. Chekhov)], Tver, Tver State University, [in Russian]

Статтю подано до редколегії 10 вересня 2018 р.

УДК 821.161.1-3Грин

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

**СБОРНИК А. С. ГРИНА «НА ОБЛАЧНОМ БЕРЕГУ»
КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЦЕЛОЕ**

Цель статьи – выявить признаки межтекстовых связей между произведениями, включенными в сборник «На облачном берегу». Исходя из того, что А. С. Грин следовал содержательно-тематическому принципу при отборе своих произведений для включения их в отдельные сборники, автор статьи устанавливает связи между входящими в сборник «На облачном берегу» произведениями на мотивном уровне, с точки зрения соотношения в них реального и фантастического, с точки зрения характера центрального персонажа в них. Рассказы Грина изучены как законченное концептуально единое целое, имеющее свои границы. При этом особое внимание уделено таким знакам границы текста, как заголовок, эпиграф. Рассмотрены различные варианты организации внутреннего пространства текста этих произведений на основе изучения отношений между его началом и концом. Одновременно учтена возможность размыкания границ текста и превращение всех рассказов, входящих в сборник как межтекстового единства. Учтены возможные связи между включенными в сборник «На облачном берегу» произведениями А.С. Грина и произведениями других авторов. Эти связи «заданы» ключевыми мотивами, отсылкой к прецедентным явлениям, возможностью соотнести ситуацию в произведении А.С. Грина и в том произведении, строки из которого выбраны писателем как эпиграф его собственного. В конечном итоге на основе изучения сборника «На облачном берегу» решается проблема особенностей авторского мира А.С. Грина

Ключевые слова: сборник, межтекстовое единство, границы текста, заголовок, эпиграф, начало произведения, конец произведения, А.С. Грин.

Представление текста художественного произведения как завершенной системы, которая имеет свои границы, свои начало и конец, не исключает и другого подхода к нему. Он заключается в том, что между произведениями как одного автора (авторские циклы, сборники), так и между произведениями разных авторов могут возникать связи, позволяющие представить каждый из них как открытую систему, которая может постоянно пополняться, формируя свертхтекст. Сошлемся на следующее замечание А.Г. Лошакова относительно принципа формирования свертхтекста: «... в нелинейное, многомерное,

семантически диссипативное, открытое пространство сверхтекста можно войти через любой его отмеченный цельностью архитектурный компонент, через любой составляющий его текст, как и любую цельную составляющую последнего, ибо целое сверхтекста отражается в каждой его части, а каждая его часть, обладая свойством свернутости или фрагментарности относительно целого, репрезентирует с той или иной степенью отчетливости свойства целого» [4, 104]. Представляя сборники рассказов А. С. Грина как такое межтекстовое единство, В. Б. Мусий пишет: «Выстраивая свои сборники таким образом, чтобы произведения внутри них объединялись в единое целое, писатель добивался преодоления границ отдельных текстов и формирования дополнительного смысла на основе их сочетания вместе. При этом тот ключевой мотив или та тема, которые лежали в основе объединения, могли меняться от одного собрания произведений в единое целое к другому, однако каждый раз, в каждой новой книге они были направлены на выражение писателем своего представления о норме человека, отношений между людьми» [5, 57].

Известно, что А. С. Грин участвовал в подготовке нескольких изданий своих произведений и каждый раз исходил из объединения их в сборники в соответствии с тематически-содержательным принципом. Об этом пишет и Ю. Киркин в примечаниях к первому тому вышедшего уже в середине XX века в издательстве «Правда» шеститомного собрания сочинений писателя. Его составителями был учтен принцип объединения автором своих произведений. «Рассказы в Собрании, – пишет Ю. Киркин об этом издании, – расположены по тематическим сборникам. Такое расположение наиболее точно выражает волю автора, поскольку Грин на протяжении всей своей творческой жизни, кроме публикаций в периодике, издавал свои рассказы именно тематическими сборниками. Их, в сущности, можно охарактеризовать как циклы – настолько они органичны в своем составе. Таких сборников у писателя вышло тринадцать¹: «Шапка-невидимка» (1908), «Штурман “Четырех ветров”» (1910), «Пролив бурь» и «Позорный столб» (1913), «Загадочные истории» и «Знаменитая книга» (1915), «Искатель приключений» (1916), «Белый огонь» (1922)², «Сердце пустыни» (1924), «На облачном берегу» (1925), «Брак Августа Эсборна» и «По закону» (1927), «Огонь и вода» (1930)» [3, 489] (приведено как высказывание Ю. Киркина, так и ссылки, которые были им при этом сделаны – *Т.М.*). На наш взгляд, именовать эти сборники А.С. Грина циклами нет оснований, поскольку цикл – жесткая структура, которая, безусловно, в исключительных случаях может дополняться писателем (как, к примеру, «Записки охотника» И.С. Тургенева, дополненные писателем в середине 1870-х годов). Однако это

¹ Эти сборники затем неоднократно переиздавались, и рассказы, входившие в них, подчас давались совсем в другом порядке.

² Составившие этот сборник три рассказа затем вошли в сборник «Огонь и вода» и печатаются в его составе.

происходит в исключительных случаях, и к тому же, произведения из одного цикла автором никогда не переносятся в другие его циклы. Что же касается А. С. Грина, то и сам Ю. Киркин обращает внимание на то, что он был склонен перегруппировывать объединения своих произведений, что является свидетельством свободного размыкания им границ этих объединений. В то же время определенную систему все собранные им рассказы представляли. Постраемса проиллюстрировать эту нашу мысль.

В 1925 году А.С. Грином был подготовлен сборник «На облачном берегу». В него он включил такие рассказы: «На облачном берегу», «Корабли в Лиссе», «Канат», «Рене», «Ива», «Серый автомобиль», «Голос и глаз», «Безногий», «Веселый попутчик», «Крысолов». Как видим, среди произведений, вошедших в сборник «На облачном берегу», по меньшей мере три («Безногий», «Серый автомобиль», «Крысолов») представляют героя, переживающего нервный срыв, граничащий с безумием.

В собрании сочинений писателя, подготовленном А.С. Грином чуть позже, в 1927–1929 годах, совместно с издательством Л.В. Вольфсона «Мысль», один из упомянутых выше рассказов («Корабли в Лиссе») был включен в двенадцатый том и дал название новому сборнику. Кроме этого рассказа в новое объединение вошли «Штурман «Четырех ветров» и «Остров Рено» из первого тома собрания сочинений 1913 года, «Табу» из третьего тома этого же собрания сочинений и новые произведения – «Капитан Дюк», «Алые паруса», «Возвращение». Объединила все произведения, по словам В.Б. Мусий, присутствующая в каждом из них антитеза «малый мир дома» – «большой мир странствий», и в центре оказался мечтатель и искатель приключений [5, 57]. В том собрании сочинений, которым мы пользовались в процессе подготовки предлагаемой статьи, рассказ «Корабли в Лиссе» включен составителями в тот сборник, о котором идет речь в нашей статье, «На облачном берегу». Его соседство с другими произведениями, входящими в этот сборник, переносит внимание читателя на иной аспект – в его центре своего рода «безумец», который предпочитает странствия, даже зная, что скоро умрет. О себе как о безумцах говорит большинство героев сборника «На облачном берегу». Воображая, каким его видят со стороны другие люди, Вениами Фосс, представляет безумца с палочкой с золотым шариком или сломанным зонтиком в руках [1, IV, 233], и признается, что был «патентованным сумасшедшим» [1, IV, 262], о том, что у Франгейта такое же «безумное сердце», как и у него самого, говорит тому Рауссон [1, IV, 383], «безумный восторг» овладевает Эбenezером Сиднеем, приближающимся к осуществлению своего эксперимента на краю пропасти [1, IV, 339], а затем и вовсе он превращается в пациента клиники для душевнобольных, в состоянии «умственного жара» пребывает герой «Крысолова» [1, IV, 382]. Отсюда – мотив одиночества, который, как и странность героев по отношению к другим, объединяет рассказы в сборнике.

Сборник «На облачном берегу» состоит из 10 произведений. Все они напи-

саны в разные годы (самый ранний среди них – «Рене» 1917 года, самый поздний по времени написания – «Серый автомобиль», 1925 года). Они разные по объему. Самые короткие – «Безногий» (занимает 3,5 страницы) и «Голос и глаз» (4 страницы). Самые крупные – «Серый автомобиль» (37 страниц) и «Крысолов» (33 страницы). В каждом из произведений сборника – герой (герои), который (ые), хотя и не противопоставляют себя окружающим, но абсолютно не похожи на них. Их одиночество, зачастую даже не осознаваемое ими, объясняется их абсолютной чуждостью массе людей, живущих прагматическими соображениями. Так, к примеру, герои «На облачном берегу» – супруги, доверившиеся мошенникам, выманившим у них все деньги, «продав» им имение, у которого были законные владельцы. Правда, история обмана находится за рамками произведения, начинающегося беседой супругов с хозяйкой имения и их отказом обращаться в суд с заявлением на тех, кто их ограбил. Внезапно они вспоминают о приглашении Ионсона (это было полтора года назад) посетить их дом и отправляются туда. И здесь в выстроенном из крупных камней и оттого напоминающем казармы жилище обнаруживается, что у Мистрея и Тави, взявших с собой в странствие слепого старика Нэда Свана, кроме доброты души, было и материальное сокровище – ожерелье. Но они относятся к этому «хвостик у наследства» не как к дорогой вещи (на нее, по подсчетам Ионсона, можно было приобрести по меньшей мере «пять недурных имений» [1, IV, 224]), а как к памяти о знакомстве. Тави рассказывает, о чем они думали, впервые вместе разглядывая эти жемчужины: «...как на дне морском раковина дремлет, сияя. Как она живет глубокой жемчужной мыслью. И...и... как она любит, закрывает свою жемчужину» [1, IV, 224]. Дальше рассказ все больше оказывается похожим на сказку, в которой герои, оказавшись в лесу, подвергаются испытанию. В сказке лес – это пространство смерти. Смертельной опасности подвергаются Мистрей и Тави, которых чуть было не убил из-за их жемчужин сын Ионсона Гог, молодой человек с «нелюдимым лицом» [1, IV, 225]. Это испытание их верности памяти и способности любить вещи за их красоту. Они выдерживают испытание, отказавшись от предложения Ионсона заложить жемчуг, а потом получить его назад вместе с процентами. И завершается рассказ по-сказочному. Медведь, привлеченный запахом пищи (людей), не трогает изгнанных из дома Ионсона Мистрея, Тави и Свана. Он ложится у ног этих сохранивших непосредственность и юность души стариков. А чуть позже, как сказочный помощник, защищает их от Гога. Герои рассказа, в отличие от сказочных, не получают даров, возвращаясь из леса (как, к примеру, героиня сказки «Морозко»). Но они сохраняют душу (в несостоявшейся сделке) и жизнь, чего не скажешь о корыстном сыне Ионсона.

Ядро содержания «Кораблей в Лиссе» составляет загадка лучшего лодчмана Битт-Боя, отказывающегося от всех выгодных предложений ради плавания на корабле капитана Эскироса, который так представляет себе предстоящее путешествие: «Тридцать бочек чужой солонины мы сдадим еще Скалистому

Санди, а там – внимательно, любовно будем обходить без всякого определенного плана моря и земли. Присматриваться к чужой жизни, искать важных, значительных встреч, не торопиться, иногда – спасти беглеца, взять на борт потерпевших крушение; стоять в цветущих садах огромных рек, может быть – временно пустить корни в чужой стране, дав якорю обрасти солью, а затем, затосковав, снова сорваться и дать парусам ветер...» [1, IV, 249]. Итак, никакой прагматической цели – лишь наслаждение сознанием причастности большому миру людей и странствий.

Рассказ «Канат», как и «На облачном берегу», вводит читателя в атмосферу сказки, хотя и завершается, как детектив. Как и Мистрей, Тави и Сван он пребывает одновременно в двух пространствах. В одном – он чиновник торговой палаты Вениамин Фосс. В другом – спасатель мира, сражающийся с демонами, или, как и Битт-Бой – жаждущий приключений странник. «Мне, – передает он собственные представления о происходящем с ним, – угрожают бесчисленные опасности; меня стерегут убийцы; я живу в дворцах сказочной красоты и пользуюсь потайными ходами. Меня любят все красавицы мира» [1, IV, 224]. Как и герои первого рассказа, он предпочитает верить в то, что «мир прекрасен», все «на своем месте: все божественно стройно и многозначительно в некоем таинственном смысле, который виден» ему «тридцать шестым зрением, но не укладывается в слова» [1, IV, 254]. И хотя он не завершает победно шествие по канату, ему удастся победить своего «черного» двойника.

Героиня рассказа «Рене» не выходит в своем воображении за пределы действительного мира. Но она тоже подчиняется мечте, вообразив, что любовь к разбойнику даст ей счастье. Ее «упорная мечтательность» приучила Рене «представлять жизнь общим жестоким пленом, разрушить который дано только героям» [1, IV, 271]. Таким образом, она тоже подвергается искушению и действует не из прагматических соображений. Она точно знает, чем для ее отца и для нее закончится ее пособничество опасному преступнику в побеге. Но слова отца о том, что, если Шамполион сбежит, его прогонят со службы, а она вынуждена будет работать приказчицей или прачкой, хотя и трогают девушку, не могут изменить ее решение, поскольку она относится к ним, как к «жалобе безнадежно больного, которому все равно определена смерть» [1, IV, 274]. В отличие от предыдущих рассказов, рамочный комплекс которых (название, начало, конец) представлял или мечту героев (дом на облачном берегу, канат как средство посрамления противника, корабли, которые уносят к мечте о странствиях), или их взаимоотношения с окружающими (разговор о мошенниках, описание разрядов людей, восприятие окружающими «блаженно улыбающихся» чудаков), «Рене» и своим названием, и другими элементами границ текста (начало – конец) концентрирует внимание читателя на героине. Ее имя вынесено в заглавие. Начало (первая фраза «Ворота закрылись») лишь на первый взгляд, как нам представляется, относится к оказавшемуся в тюрьме Шамполиону. Безусловно, к нему тоже относится – ведь ворота закрылись за

ним, он оказался в ловушке. Однако в еще большей степени эту фразу можно истолковать как «судьба определилась» и отнести к Рене. Причем, судьба – трагическая, когда после принятого решения уже невозможно возвращение к мирному быту прошлого. И запись на подоконнике в камере преступника «... пришел мой час» понятна не только готовящемуся к казни Шамполиону, но и Рене, которая умирает в тот же час, что и он. Ее смерть, сообщение о которой заключено в концовке рассказа, отделенной от остального пространства текста (что делает ее похожей на эпилог), иллюстрирует собой завершение первой фразы о том, что ворота закрылись, судьба определилась.

Как и Рене, заключенными до определенной поры или навсегда оказываются герои «Серого автомобиля» (он попадает в психиатрическую лечебницу), «Голоса и глаза» (герой долгое время был ограничен в физических возможностях), «Безногого» (герой навсегда лишается части себя и оттого отвергает себя настоящего – калеку), «Крысолова» (герой заключен в пространство загадочного дома, в котором подвергается искушению сытостью и покоем, требующими не вмешиваться в сражение духов смерти с Крысоловом). Итак, каждое из произведений, входящих в цикл «На облачном берегу», самостоятельно и завершено, и эта самостоятельность обозначена их границами. И в то же время между ними есть связи, что свидетельствует о размыкании границ и формировании более крупной целостности, чем отдельный рассказ. Постараемся определить, что является ключевым в этом объединении.

Выше было сказано, что рассказ «Корабли в Лиссе» входил первоначально в другой сборник, построенный на антитезе «малый мир домашней идиллии – большой мир странствий и приключений». В каждом из произведений, входящих в сборник «На облачном берегу» также присутствует антитеза «пространство жизни героев – пространство обывателей». Однако, как видим, это уже не противопоставление «малого» мира (обывательская идиллия) «большому» (мир разных стран и морей). Напротив, в ряде случаев («На облачном берегу») герои мечтают укрыться от большого мира расчета и фальши в доме, расположенном в пустынном, но проникнутом поэзией природы уголке мира. А в «Веслом попутчике» малый мир обеспеченного довольством дома заводчика Эмерсона становится приютом для изгнанного за скандалы актера, мота и игрока Билля по прозвищу Железный крючок, сумевшего благодаря поддержке приятеля развить свой сценический дар и «грязнуть» им впоследствии «на больших сценах» [1, IV, 364]. Таким образом, обнаруживается, что «малый» мир не всегда неподвижен и проникнут пошлостью обывательства. Обозначив одну из сторон оппозиции как «пространство жизни героев», мы должны уточнить, что чаще всего – это их виртуальный (воображаемый) мир, то есть пространство, созданное их фантазией. Даже находясь в пределах города, в котором они абсолютно одиноки, герои произведений А.С. Грина, включенных в сборник «На облачном берегу», живут в своем обособленном мире. Подчиняясь воображению, они не только противопоставляют мечту действительно-

сти, но и демонизируют враждебные им обстоятельства. Так, герой «Каната» в воображении сражается с силами зла, увидев в необыкновенно похожем на него внешне канатоходце Марче источник всего деструктивного. «Это, – сообщает чиновник торговой палаты Венниамин Фосс, убежденный до некоторых пор в том, что на самом деле он родившийся в Сирии три тысячи лет тому назад Амивелех, призванный спасти мир, о своем «черном двойнике», – был он, князь мира сего, вечный и ненавистный враг» [1, IV, 364]. Замысел явившегося в облике Марча искусителя был унижить своего бессмертного противника, свернув его с высоты пятиэтажного дома. Поэтому он принял вызов. В свою очередь, герои «Ивы» и «Крысолова» – обыкновенные люди, которые с помощью волшебства получают возможность спасти возлюбленную или даже весь мир. Однако у Франгейта ничего не выходит, поскольку его прекрасная танцовщица Карион Фэм не только сменила имя, поступив на сцену в большом городе, на Элен Грен, но и отдала душу за ложные ценности – успех, деньги и кокаин. С помощью волшебства он может заставить ее вернуться, но это для нее будет жертва. Франгейт отказывается от чародейства и встречает новую любовь лишь через три года после разлуки с Элен. Эта любовь не такая, что была возвращена благодаря хлорофилу волшебного доктора растений. Терпит крах и герой «Серого автомобиля», поскольку красавица Коррида не только живет в пространстве фетишей, но и сама является ожившим восковым манекеном. И лишь герою «Крысолова» удастся обрести счастье. Возможно, такой финал объясняется тем, что его возлюбленная, являющаяся дочерью Крысолова, сама наделена волшебной силой. По крайней мере, та английская булавка, которой она соединила края его рубашки с пальто, чтобы он не мерз, оказалась волшебным предметом, спасшим его не только от холода, но и от тифа. Находясь в больнице, с температурой, поднявшейся до сорока одного градуса, он выживает только благодаря видению проходящей «среди высоких цветов в зеленоватом венке» сестры милосердия и прикосновению к лежащей в жестяной коробке английской булавке. «К утру, – сообщает он, – скончалось пять человек, и их унесли на носилках румяные санитары, а мой термометр показал 36 с дробью, после чего наступило вялое и трезвое состояние выздоровления» [1, IV, 368 – 369]. А затем ему самому предстояло спасти Крысолова и его дочь от Избавителя, которого пирующие духи смерти (или крысы) направили к дому своего врага.

Исследователи высказывают различные толкования происходящего с героем «Крысолова». Так, к примеру, Н. И. Ильинская находит корни таинственного в нем в готической прозе. Автором, пишет она, «создается особая художественная реальность, лежащая в основе литературной готики и предполагающая наличие двух миров – объективно-реального и сверхъестественного. Атмосфера страха, тайны, темных предчувствий, совпадений, вызванных вторжением сверхъестественного в реальный мир, также свидетельствует о его наследовании готическому канону» [2, 157]. Т. Г. Свербилова находит общее

между «Крысоловом» и литературой фэнтези. В связи с этим она подчеркивает невозможность рационального объяснения происходящего с героем как единственно возможного. Более того, считает такое объяснение поверхностным и упрощенным. «Навіть коли фінальне пояснення фантастичних подій потрактовується раціональним шляхом і зокрема за допомогою історико-наукової літератури (“*Вы были окружены крысами*” ... запевняє героя Щуролов), то воно не виглядає остаточним і єдино можливим. Загадка залишається» [7, 213]. На наш взгляд не меньше оснований видеть в этом произведении А.С. Грина признаки сказки, в которой герой проходит через ритуал посвящения. По сути, он дважды оказывается на грани между жизнью и смертью (тиф и затем пребывание в состоящем из лабиринтов загадочном доме полном крыс-оборотней, приобретающих человеческий облик и заманивающих его в смертельные ловушки). И преодолев все их атаки, он становится готовым к тому, чтобы стать рыцарем-защитником Сузи и, возможно, помощником Крысолова.

Наличие чуда, а также героя, который вступает в отношения с магами, духами, волшебниками, в целом ряде произведений, входящих в этот сборник, отодвигает толкование поступков героев как безумных на второй план. И в самом деле, возможно, они душевно нездоровы. Однако, даже если это безумие, это высокое безумие, в духовном плане возвышающее безумцев над толпой. В этом нам видится следование писателем традициям его предшественников романтиков. «Противоречивость романтического понимания безумия, – замечает В. Б. Мусий, – заключается в том, что оно оценивалось писателями и как заболевание, и как проявление исключительности их героев. Это не просто болезненное состояние психики, а еще и один из этапов духовного развития человека. Герой романтиков, исходя из субстанциальных интересов, сознает опасность для человечества современного состояния мира, и своей осознанностью, а тем более неприятием бесчеловечности мира, возвышается над толпой. Но в силу того, что его сознание расколото, он сосредоточивается исключительно на своем субъективном переживании, полностью уходит в мир воображаемых образов, абсолютно отчуждаясь от действительности» [6, 166]. В результате читатель приходит к выводу о том, что все невероятное, сказочное, мрачно-готическое – не обязательно плод воображения героев.

Поэтому мы считаем, что анализ межтекстовых связей между рассказами в сборнике «На облачном берегу», как и границ других его произведений и связей между ними дает основания представить такие черты авторского мира А. С. Грина, как антитеза «мечтатель – человек здравого ума», представление о безумии не только как о болезни, но и способности перенестись в мир чуда, энтузиазм по отношению к судьбе человека, сохраняющего верность мечте.

Список использованной литературы

1. Грин А. С. Собрание сочинений: В 6 т. / А. С. Грин. – М.: Правда, 1980.
2. Ильинская Н. И. Готический «след» в малой прозе Александра Грина / Н. И. Ильинская // Классические и постклассические литературные стратегии в пространстве современной культуры: Коллективная монография / Под ред. И. И. Московкиной и Т. А. Шеховцовой. – Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2017. – С.154 – 164.
3. Киркин Ю. Примечания / Ю. Киркин // Грин А.С. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Правда, 1980. – С.489 – 494.
4. Лошаков А. Г. Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования: [электронный вариант] / А.Г. Лошаков. – Режим доступа: [loshakov_a_g_sverkhstekst-problema_celostnosti-rp1n.pdf](#)
5. Мусий В. Б. Изучение межтекстовых связей как путь к постижению авторского мира А. С. Грина / Валентина Мусий // Studia Methodologica. – Вип. 42, весна 2016 р. – Тернопіль, 2016. – С. 52 – 59.
6. Мусий В. Б. Мифопоэтика русской предромантической и романтической прозы: монография / В.Б. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2008. – 300 с.
7. Свєбїлова Т.Г. Інтермедіальний аспект у пізніх новелах О. С. Гріна («Крисолов» і «Фанданго») / Т. Г. Свєбїлова // Классические и постклассические литературные стратегии в пространстве современной культуры: Коллективная монография / Под ред. И. И. Московкиной и Т. А. Шеховцовой. – Харьков: ХНУ имени В.Н. Каразина, 2017. – С. 211 – 221.

Морева Т. Ю.

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

ЗБІРНИК О. С. ГРІНА «НА ХМАРНОМУ БЕРЕЗІ» ЯК ХУДОЖНЄ ЦІЛЕ

Мета статті – виявити ознаки між текстових зв'язків між творами, включеними до збірника «На хмарному березі». Виходячи з того, що О.С. Грін слідував змістовно-тематичному принципу при відборі своїх творів для включення їх до окремих збірників, автор статті встановлює зв'язки між творами, що входять до збірника «На хмарному березі», на мотивному рівні, з точки зору співвідношення в них реального та фантастичного, з точки зору характеру центрального персонажу в них. Розповіді Гріна досліджено як закінчене концептуально єдине ціле, що має власні межі. При цьому особлива увага приділяється таким ознакам межі тексту, як заголовок, епіграф. Розглянуто різноманітні варіанти організації внутрішнього простору тексту цих творів на підставі вивчення відносин між його початком і кінцем. Водночас враховано можливість розмикання меж тексту і перетворення всіх його розповідей, що входять до збірника, як міжтекстового простору. Є врахованими можливі зв'язки між включеними до збірника «На хмарному березі» творами О.С. Гріна і творами інших авторів. Ці зв'язки є «заданими» ключовими мотивами, відсиланням до прецедентних явищ, можливістю співвіднести ситуацію в творі О.С Гріна і в тому творі,

строки з якого обрані письменником як епіграф його власного. В решті решт, на підставі вивчення збірника «На хмарному березі» вирішується проблема особливостей авторського світу О.С. Гріна.

Ключові слова: збірник, міжтекстова єдність, межі тексту, заголовок, епіграф, початок твору, кінець твору, О. С. Грін.

Moreva T. Yu.

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

“ON THE CLOUDY SHORE” COLLECTION BY A. S. GRIN AS INTERTEXTUAL INTEGRITY

The purpose of this article lies in revelation of signs of the intertextual relations among the stories included into “On the Cloudy Shore” Collection. Reasoning from the fact that A.S. Grin followed the thematically contensive principle selecting his works for a particular collection, the author of this article establishes some links among the works included in “On the Cloudy Shore” Collection at the level of fragmentation of the themes, invoking a correlation of the real and the fantastic in them, and with regard to the central character in the same. The stories by A. Grin have been scrutinized as a conceptually organic whole, in a complete form, having its own boundaries. At that, a particular attention is paid to such signs of the text boundaries as a heading and epigraph. A careful consideration has been given to different variants of arrangement of the internal space of the texts in these stories on the basis of study of the relations between its beginning and its end. At the same time, a due regard is given to an opportunity of opening the boundaries of the text and transforming of all his stories included in the collection as an intertext space. All possible links among the stories included into “On the Cloudy Shore” Collection by A.S. Grin and those of any other authors have been considered. These links are seen as some “given” key motifs, a reference to some phenomena, a possibility of correlating a situation described in a story by A.S. Grin and in such other work the lines from which were chosen by the writer as an epigraph for his own story. Finally, the study of “On the Cloudy Shore” Collection offers a solution of the problem of the peculiar features of A.S. Grin’s world.

Key words: collection, the intertextual integrity, boundaries of the text, heading, epigraph, beginning of a work, end of a work, A.S. Grin.

References

1. Grin A. S. (1980) *Sobranie soshineniy* [Collected Works], (volumes 1-6), Moscow, Pravda [in Russian].
2. Il'inskaja N. I. (2017) Goticheskij «sled» v maloj proze Aleksandra Grina [Ghotic “trace” in short prose of Aleksandr Grin], [in:] *Klassicheskie i postklassicheskie literaturnye strategii v prostranstve sovremennoj kul'tury: Kollektivnaja monografija* [Classical and postclassic literary strategies in the sphere of modern culture: collective monograph], Har'kov: HNU named after V.N. Karazin, Pp.154 – 164 [in Russian].
3. Kirkin Ju. (1980) *Primechanija* [Notes] [in:] Grin A. S. *Sobranie soshineniy v 6 t.* [Collected Works], (volumes 1-6), Moscow, Pravda, Pp. 489 - 494 [in Russian].
4. Loshakov A. G. *Sverhtekst: problema celostnosti, principy modelirovanija* [Supertext: the problem of integrity, the principle of modeling], available at: [loshakov_a_g_sverkhtekst-problema_celostnosti-prin.pdf](#) [in Russian].
5. Musij V. B. (2016) *Izuchenie mezhtekstovyh svjazej kak put' k postizheniju avtorskogo mira A.S. Grina* [Studying of supertextual links as a way of cognition of A.S. Grin's author's world] [in:] *Studia Methodologica*, Issue 42, spring 2016, Ternopil' Pp.52 – 59.
6. Musij V. B. (2008) *Mifopojetika russkoj predromanticheskoi i romanticheskoi prozy: monografija* [Mythopoetics of Russian preromantic and Romantic prose: Monograph], Odessa, Astroprint, [in Russian].
7. Sverbilova T. G. (2017) *Intermedial'nij aspekt u piznih novelah O. S. Grina («Krisolov» i «Fandango»)* [Intermedial aspect in the late novels of A.S. Grin (“Pied Piper” and “Fandango”)], [in:] *Klassicheskie i postklassicheskie literaturnye strategii v prostranstve sovremennoj kul'tury: Kollektivnaja monografija* [Classical and postclassic literary strategies in the sphere of modern culture: collective monograph], Har'kov, HNU named after V.N. Karazin, Pp.211-221 [in Ukrainian].

Статтю подано до редколегії 15 червня 2018 р

УДК 821.161.1-3.09

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
urd7@rambler.ru

СТИХИИ ОГНЯ И ВОДЫ В РОМАНЕ АНТОНА ПОНИЗОВСКОГО «ПРИНЦ ИНКОГНИТО»

В статье характеры и логика поступков двух центральных персонажей романа современного писателя Антона Позизовского изучены на основе выявления смыслов огня и воды в произведении. Как и герои, один из которых стремится совершить поджог в психиатрическом отделении больницы, а другой – предотвратить его, и в то же время они абсолютно схожи, поскольку оба – принцы инкогнито, и, скорее всего, судьба обоих закончится в Колываново, так и стихии в романе и контрастны (вода тушит огонь), и тождественны: обе стихии участвуют в космогенезе, с обеими связаны эсхатологические представления.

Ключевые слова: семантика образа, стихия огня, стихия воды, роман, А. Позизовский.

Заявленный названием статьи анализ места стихий огня и воды в художественной системе опубликованного в 2017 году романа Антона Позизовского «Принц инкогнито» не означает, что нас будет интересовать роль картин природы в отображении места или времени действия, или же это произведение будет рассмотрено с точки зрения проекции душевного состояния персонажей на воспринимаемые ими объекты природного мира (то, что, как правило, обозначается понятием «пейзаж»), а также, что в центре внимания в статье – осмысление героями своего места в природе как части этого мира (то, что входит в понятие «философия природы»). Стихии огня и воды, скорее, интересуют нас как некие универсалии, то есть ценности, особо значимые основы жизни, которые осознавались человечеством на разных этапах его существования, то есть как то, что имеет вневременной и общечеловеческий смысл, относится к числу «категорий предельных оснований (рождение, жизнь, смерть, бессмертие) и мировоззренческих кодов» [5, 10] как для всех людей, так и для героев данного романа. Поскольку «огонь» и «вода» составляют ментальное пространство центральных персонажей романа, у нас есть основания рассмотреть эти стихии как универсалии в нем. Кроме этого, в произведении, о котором пойдет речь, образы этих стихий имеют непосредственное влияние на судьбу центральных действующих лиц.

Значимость образов стихий (огня и воды) в художественной системе задана рядом уровней этого произведения. На интретекстуальном уровне – стихами «На угольный пожар» (1799) Николая Александровича Львова, деятеля эпохи Просвещения, архитектора, переводчика, поэта, изобретателя. Написание стихотворения находится в непосредственной связи с участием Н. Львова в развитии угольной промышленности в России – он был инициатором добычи отечественного земляного угля, о чем подробно писал в своей статье А. Е. Вейс [3]. Герой стихотворения обращается к матери Земле, которая «целый век ничком лежала», а теперь «восстала» «стенкой к звездам», и признается, что это он «воздвигнул» ее в такое положение. Он испытывает противоречивое состояние: и гордится своей мощью, и переживает, что все же стал источником «беды». Однако герой убежден, что справится с бедами, хотя они и вызваны не только его действиями, но и посланы сказочным злодеем («чудом-юдом») воздухом, а также огнем и водой:

Вода огонь не потушает,
И десять дней гороит пожар.
Огонь воды не осушает,
А воздух раздувает жар.

Осмысляя отношение Н.А. Львова к фантастической поэтике раннего романтизма и соотнося категорию возвышенного у него и у Эдмунта Берка, А. А. Кадырина обращается к этому стихотворению и пишет, что, хотя «ужас и восторг, ставшие центральными понятиями берковской поэтики Возвышенного», присутствуют и у российского поэта (их испытывает герой при «мысли о нарушенных им законах природы»), «предромантический герой Н. Львова не ощущает своей ничтожности перед вечным, напротив, он равен земле и небу» [4, 73]. Подобный восторг переживания собственного величия испытывает и один из героев романа «Принц инкогнито», веря, что он управляет стихией огня.

В романе А. Понизовского сначала строки стихов Н. А. Львова, хотя и не абсолютно точно, вспоминает Гася, пытаясь объяснить матери (в своем воображаемом общении с нею), в чем секрет притягательности огня, и высказывает мнение, что самый «нелепый» и «страшный» пожар – на корабле. «Некуда деться, – поясняет он, – внутри огонь, а вокруг сплошь вода. Вода огонь не потушает, / И тра-та-та горит пожар...» [50]. Затем эти же стихи слышит звучащими из кают-компании на «Цесаревиче» Минька. В ответ на реплику о Ломоносове, который, якобы, написал «Вода огонь не потушает...», кто-то из офицеров уточняет: «Вильгельм Осипович, это не Ломоносов, а ... сейчас вам скажу... Львов! <...>. “Вода огонь не потушает, и третий день горит пожар...”» [6, 70]. Наконец, уже в отделении больницы строки Н. Львова произносит Костя Суслов. Стоя посреди коридора с воздетым к потолку тапком, он «вещает»: «Вода огонь не потушает, огонь ея – не осушает! Кар. Поэт Львов, кар-кар! Поэзия ... львов!...И тигрѳв» [6, 84].

На сюжетном уровне в романе А. Понизовского эти стихи Н. А. Львова непосредственно связаны с эпизодом угольного пожара, с которым борются на корабле «Цесаревич». В силу каких-то непонятных незакончившему среднюю школу Гасе законов слежавшийся в железных ящиках уголь «самовоспламенился». Заливать его водой было нельзя, так как от этого «огонь только сильнее разгорался». «Матросам, – рассказывает Гася, – приходилось лезть внутрь раскаленного ящика, выбрасывать тлеющий уголь на металлическую решетку, чтобы другие матросы могли дробить этот уголь лопатами...» [6, 65]. Здесь связь со стихами непосредственная, поскольку, как известно, угольный пожар на даче самого Н. А. Львова остановить с помощью воды тоже было невозможно: он длился, пока не выгорел весь уголь. Однако не только этой параллелью объясняется роль стихии огня в романе «Принц инкогнито».

Ключевыми мотивом пожара и связанный с ним образ огня являются в связи с тем, что на протяжении всего повествования медбрат Дживан Лузинян выясняет, кто из пациентов психиатрического отделения ночью пытался поджечь дверь в кабинет заведующей, а пациент этого отделения Гася (прозвище от фамилии – Гарсия) обдумывает способы устройства пожара. Этот роман можно представить как произведение о том, как была предотвращена попытка поджога. Точнее, как у Гаси не получилось совершить этот поджог.

Здесь следует отметить, что роман «Принц инкогнито» имеет необычную структуру: часть глав представляют Дживана Лузиняна. В них – объективная форма повествования, хотя повествователь иногда переходит на точку зрения своего героя. В этих главах воссоздан один день его дежурства в отделении, с утра и до поздней ночи. Но, поскольку герой вспоминает какие-то существенные моменты своей жизни, повествование в этих главах охватывает превосходящий сутки по объему временной отрезок. Что касается остальных глав (1, 3, 5, 7, 9 и 10), а это большая часть романа, то в них – субъективная форма повествования. Гася рассказывает (это его внутренний монолог, обращенный к уже умершей матери), что он делает и для чего. Само по себе действие в этих главах занимает не больше часа: первые строки романа и, соответственно, первой главы – это сообщение Гаси о том, что он щелкает зажигалкой и поджигает первые перья в подушке. В конце девятой главы Гася признается, что ожидал совсем не того, что получилось: он думал, что перья вспыхнут и дружно исчезнут, а вместо этого образуются какие-то «черные волдыри», перья превращаются в грязную кашу. Десятая глава представляет собой, скорее всего, эпилог: Гасе кажется, что его подданные его приветствуют, однако ему почему-то «ужасно жалко всех, кто остается», он направляется по солнечной дороге к «бесконечному полю расплавленного огня», но его задерживает «недоуменная тишина за спиной», он повторяет, что все люди – «принцы инкогнито» и, по всей вероятности, умирает. Роман заканчивается фразой: «Но все молчат» [6, 277]. Учитывая, что в главах, в центре которых Гася, отражена почти вся его жизнь, точнее, передан поток его сознания за короткое (минуты с начала поджога подушки и

до смерти Гаси) время, что автором романа воссоздан тот феномен сознания, когда перед умирающим проносится вся его жизнь, и кажется, что эти последние мгновения жизни делятся годы. Мы встречаемся с ним в целом ряде других художественных произведений. К примеру, «Смерть Ромелинка» А. С. Грина, «Случай на мосту через Совиный ручей» Амброза Бирса, в которых происходящее с героями передано через призму их восприятия этого происходящего.

Поскольку ключевая роль в романе принадлежит огню (с рассуждений о нем произведение начинается ими же и заканчивается) остановимся на семантике его образа, а также семантике бинарной огню стихии – воды.

В первую очередь, огонь предстает в «Принце инкогнито» как **стихия разрушения**. Дживан начинает день с чтения газеты, ведущей темой в которой являются случающиеся каждые две недели пожары в различных психлечебницах. Главное в этих сообщениях – сводки о погибших. В Московской области – 38 больных, в г. Энгельс – 4, в деревне Лука – 37. На фотографиях с мест происшествий – «торчащие в зрителя доски. Все разрушено, ... обезображено, все превратилось в мусор и щепки...». Приводятся выдержки из слов пожарных: «Пламя быстро распространилось... Когда прибыл первый расчет, огнем было охвачено ... квадратных метров ... выгорел полностью. Большинство пациентов лежащие ... установленные на окнах решетки ... вывели из горящего здания только двух пациентов. Остальные 37 пока числятся пропавшими без вести» [6, 28–32]. Итак, огонь – это стихия, убивающая и превращающая все в прах. Это очевидно читателю, который вместе с Дживаном включается в распутывание детективной линии повествования. Однако разрушительную силу огня, его опасность признает и Гася. «Любой пожар грозен, но самый нелепый и оттого, может быть, самый страшный – пожар на корабле. Некуда деться: внутри огонь, а вокруг сплошь вода» [6, 50], – сообщает он. В то же время стихия огня притягивает его. Она связана для него с множеством смыслов. И поскольку в главах, в центре которых Гася, повествуя о «я» является он сам, и, следовательно, события и лица даны через призму его восприятия, читатель так или иначе вынужден приблизиться к точке зрения Гаси.

Для него огонь – **трикстер**. Впервые Гася устроил поджог еще в детстве, надеясь таким образом поразить воображение гостя Витальки. Воткнув шпильку (свой «огнеприпас») в розетку, он «вызвал» «голубой праздничный огонек», который «вывинтился» из пирамидки, «облизнул шпильку» и закрутил «огненными шерстяными колбасками» бахрому покрывала. «Я, – вспоминает Гася, – торжествующе оглянулся» [6, 210–211]. Но следует признать, что подобную игровую природу огня допускают и вполне нормальные взрослые люди. Оказывается, газетчики для наглядности и чтобы «оживить газетные полосы, усеяли» таблицу пожаров «красно-рыжими огненными язычками, неуместно игривыми, словно из комикса или из букваря» [6, 28]. И Дживан при всем своем страхе перед пожарами и готовности бороться с загадочным поджигателем в собственном отделении, допускает довольно странную для него самую мысль

о том, что, поскольку за пять месяцев набралось девять пожаров, то если к ним добавится еще один – «счет будет красивый, круглый» [6, 29]. Безусловно, все это не означает возможности оправдания ими пожаров, однако, скорее всего, где-то на бессознательном уровне они подчиняются амбивалентности огня, который и притягивает, и пугает. Эта амбивалентность природы огня лучше всего отражена скандинавской мифологией, где с ним связан трюкач, трикстер бог Локи, отец чудовищ и помощник богов.

Для Гаши опыт общения с огнем означает еще и его самостоятельность, независимость, способность быть таким же, как старшие, запрещающие игру с ним. Сдружившись с огнем, он впервые проявил свое **неповиновение**. Гастон Башляр назвал это комплексом Прометея. В эссе «Психоанализ огня» он высказал предположение, что огонь – это, скорее, общественная, чем природная, сущность. Знакомство с огнем начинается с запрета. Поэтому познание огня всегда представляет собой, как заметил Г. Башляр, «взаимоналожение природного и социального, где социальное почти всегда доминирует», и личное познание огня превращается в «ловкое неповиновение». Вспомнив, как ловко мать, щелкнув зажигалкой, оплавляла торчавшие нити, Гася ночью тайком от нее решает поднести зажженную спичку к подоконнику. Но спичечный огонек оказывается слишком слабым. Поэтому он к новой горящей спичке подносит линзу. «Огонь, – вспоминает Гася, – развернулся, растекся широкой лентой, как лава. Теперь в нем была настоящая мощь» [6, 239]. Но почти сразу он понимает, что нужно уничтожить все следы своего ночного эксперимента: проветривать комнату, затирать пятно на подоконнике, а еще лучше – залить его йодом.

Переживая родство со стихией огня, Гася представляет себе, что он понимает ее язык. По сути для него **огонь становится каналом связи с миром**. «В полутьме перья кажутся сплошной массой. <...>. Я щёлкаю зажигалкой. Наволочка темнеет, на ткани вспухает пятно, будто я капнул чернилами, – сообщает он. – По границе разрыва рыскают штрихи пламени, тире – тире – точки. Как азбука Морзе, как отдельные буквы, слова и огненно красные строки, нитки вспыхивают и на глазах истлевают, штришки расползаются (изгибаются дугами, распадаются на отдельные скобки). С красной строки загорается ткань. Беспорядочно разбегаются, распространяются язычки – поодиночке и стайками, табунками: сбиваясь, лопочут, плетут витиеватые вензеля. Я вижу: огонь – это речь. Это сказка. Перебивая, подхватывая друг друга, с пятого на десятое, путаясь, обрываясь, огненные языки торопятся рассказать про меня и про Миньку» [6, 7–8]. И так, пятно от огня напоминает Гаसे чернильное пятно; штрихи огня для него это буквы и слова, которые объединяются и образуют огненно-красные строки, а штрихи и нитки распадаются на скобки. Для него узор речи огня прекрасен – язычки пламени выписывают вензеля. Как «язычки пламени состоят из углерода и кислорода, из раскаленных мельчайших частиц золы», так и «хвостики и завитки напечатанных букв (“б”, “у”, “к”) – из краски (из масел, пигментов)», – пояснит он позже причину их совпадения [6, 131].

Именно огонь рассказывает ему сказки, утешает его: «Огонь шуршит – гораздо мягче, чем когда горит дерево; нашептывает: события развиваются, переплетаются, разделяются и сливаются, противоречат друг другу, а то принимаются трепетать в унисон...» [6, 131]. Еще в детстве, переживая собственное несовершенство и получая бесконечные удары со стороны окружающих, Гася решил притвориться аутистом, а затем, после смерти матери, оказался в больнице с диагнозом «эндогенный мутизм». Он не желает вступать в речевое общение с кем бы то ни было. И впервые за одиннадцать лет нарушает молчание лишь для того, чтобы ответить своему соседу по палате Виле, признаться, что это он щелкает зажигалкой возле подоконника. Отвергая вербальные контакты (как, впрочем, и визуальные и тактильные), Гася избирает для самовыражения язык огня. Правда, и здесь следует отметить амбивалентность огня, голос которого для Гаси в тот момент, когда он понимает, что поджог пошел не так, как ему хотелось, становится механическим, чужим. И он даже пытается возражать огню, наказывать его. «Огонь уже не шуршит, а стучит, – обнаруживает он. – Запах – плотский, а этот стук – совершенно безжизненный, механический, точно со щёлканьем быстро переворачиваются пластиковые отрывные страницы. Стук нарочно меня не пускает, мешая мне думать... “Молчи!” – Бросаю в него зажигалку. Взлетают искры. Стук на мгновение затихает – как бы от удивления» [6, 269]. Но это случится позже, уже в самые последние мгновения жизни Гаси.

До этого огонь был для него **стихией, с помощью которой он собирался изменить мир, сделать его похожим на сказку**. «У нас в дурдоме, – сообщает он матери – никогда не бывает темно: ночью включают плафоны, так называемый дежурный свет. До утра мы дрейфуем сквозь унизительно забеленную молочком полумглу... Но одна–единственная точка пламени – и сразу все внешнее ухает в сказочную, драматичную черноту» [6, 49]. И дальше он поясняет, в чем притягательность огня, даже его крошечной капельки-икринки. «Внутри этой икринки, как в зрачке подозрительной трубы, разворачиваются упоительные приключения» [6, 50]. Поскольку же он управляет этой силой, он демиург. Призывая мать не жалеть его, не бояться, что он попадет в Колываново (там находится еще одно отделение для душевнобольных, но туда отправляют уже на верную смерть), он рассказывает, какой мир открывают ему язычки пламени: «Бесстрашные язычки реют, резвятся, огонь крутится перьевыми кудряшками, пляшет. Свиваются подсвеченные оранжевым струйки дыма. Внутри подушки видны сказочные пещеры, мосты над каньонами, перевалы, ущелья, вычурные, диковинные фигуры» [6, 131].

Именно **огонь поможет и ему самому преобразиться**, рассчитывает Гася. Его тело, рыхлое, вялое – это всего лишь оболочка, которая нужна, поскольку он вынужден до некоторых пор скрываться от врагов престола. Еще в детстве ему хотелось зажечь себя, спалить оболочку, чтобы все убедились, насколько он ловок и хорош собой. Вглядываясь в окна общежития медицинского училища, он представлял себе, что там собирается «тайное братство, только для по-

священних, в рыцарський орден», там – свобода, приключення, сказочні дівушки в лентах і драгоценностях. При цьому йому становилось жарко не тільки всередині тесної кімнати, одягу, але і всередині власного тіла, «тесно всередині грудей, ребер, шкіри, я казав собі занадто вялим і теплим, розбухшим, я не знав, що мені зробити з собою, з цим мучительним млявим, як врятуватися від себе, як мені вибратися, перевернутися з себе самого: розрізати себе, розшарпати, як витягнути, видернути з себе ці болісні напружені струнки...» [6, 238]. І тільки після того, як він устроїв невеличкий пожегу на підоконнику, він почувував, що знову може дихати, що він «розплавив» свою «мучительну тесноту».

Іменно з вогнем для Гасі пов'язано уявлення про справжню величчю, про **царственність**. Вже сонце теж «горить». Не випадково Гася вперше перед Минькою в образі Неможливого матроса, який дивиться не на імператора, а на сонце, «як на брата, майже як на рівню собі: вже не тільки Людовик, але кожен справжній король – в сутності, король сонце» [6, 114]. Правда, сонце не тільки царить, але і спалює. Однак Гася не боїться смерті. Навпаки, для нього вона – лише перехід до істинної життя. Розмишляючи про зв'язок між вогнем і фантазією, Гастон Башляр писав в «Психоаналізі вогню»: «Мечтання у вогні може приймати і більш філософську спрямованість. Созерцач вогні бачить в ньому образ зміни – прагматичного і наглядного. Вогню не властиво абстрактне єдинство водного потоку; ... і тому він викликає жагу змін, бажання прискорити час, підвести всю життя до завершення, до межі потокусторонності. Така мечта, по суті захоплююча драматична, розширює горизонти людської долі, зв'язує мале з великим, вогонь з вулканом, існування шматка дерева з буттям всього світу. Зачарований людина чує зов вогні. В руйнуванні йому бачиться щось більше, ніж просто зміна – оновлення» [2]. Г. Башляр позначив це стан як комплекс Емпедокла. Цей грецький філософ представляв собі вогонь (правда, він при цьому мав на увазі не природний вогонь, а найбільш чисту його форму – небесну) початком руху, світла, матерії, з якої складаються боги і демони. Характеризуючи комплекс Емпедокла, Г. Башляр писав: «в ньому змішані любов до вогні і його шанування, інстинкт життя і інстинкт смерті». Смерть не страшна, оскільки «в шлунку вогні смерть перестає бути смертю» [2]. Іменно стихія вогні, за Г. Башляром, пов'язана з початком мислення, вона є найціннішим джерелом фантазії. Гася, за всіма ймовірностями, не читав праць цього французького філософа і мистецтвознавця. Однак те, як він представляє своє воцарення з допомогою стихії вогні, чудовим чином нагадує висловлювання Башляра про вогонь. Все повинно було бути так: «...вспышка – і в трансцендентальному, ефірному вогні я повинен був взлетіти до сонця, – як говорив Костя Суслів – Ікар! як Ікар!...» [6, 267]. Як би забувши, що у нього в руках опинився «брудне м'ясо» з перьев, Гася представляє собі свій останній шлях: «Встаю з трону і одразу бачу сонячну дорогу

– она начинается у меня под ногами. Огни зажигалок сливаются в солнечные ступеньки, тасуются и теснятся. <...>. Солнечная дорога искрится, ее правый край нестерпимо горит. Впереди – бесконечное поле расплавленного огня. Я всем сердцем уже устремляюсь туда...» [6, 277].

Вторая стихия, заявленная в стихах Н. А. Львова, – вода. Ее семантика тоже довольно сложная в романе А. В. Понизовского. Это вода, по которой плывут суда, причем, она неодинакова. Минька только после пяти лет служения на флоте узнает, что «балтийская вода почти пресная», а «у настоящей морской воды совсем другой запах и вкус, другая твердость» [6, 60]. Это вода, входящая в лекарства, вода в бассейне, это глубинная вода, поглощающая живое. Самое распространенное представление о воде заключается в том, что она препятствует огню, не позволяет пожару разрастись и удовлетворить свою жажду разрушения. Однако в стихах Н. А. Львова вода с этой задачей не справляется, а в романе А. В. Понизовского это значение стихии воды лишь задано.

Большой частью вода – это море, по которому плывет «Цесаревич». А в нем – дорожка, соединяющая линейный корабль с горизонтом, «еще не солнечная дорожка, еще не слепящая, а лоснящаяся неярким муаровым лоском» [6, 9]. Морская водная стихия, как и огненная – альтернатива заурядному быту Подволоцка и окружающих его мест – «зачуханной деревеньке» Кольваново, в которой родился Минька. Здесь нужна оговорка. Дело в том, что Минька рожден фантазией Гаси. Ему нужен посредник, который в его воображаемом разговоре с матерью будет представлять его, Гасю, со стороны, но только в облике Невозможного матроса (то есть человека, связанного не с правильным, возможным миром, а с иным, сказочным, невозможным). Но в связи с тем, что именно Гася придумывает биографию для Миньки, мы понимаем, что это для него, Гаси, море – оппозиция окружающему его миру. И вместе с рожденным воображением Гаси Невозможным матросом Минька смотрит не на свиту императора и приветствующую его команду корабля, а на воду, плоские поросшие деревьями острова, туманную каемку над горизонтом – на всю ту красоту, которая связана с морем и не имеет отношения к занятиям людей [6, 63].

Как и огонь, вода для Гаси – стихия, которая должна помочь ему «вынырнуть» из собственного неловкого тяжелого тела. «Я устал, – признается он. – Мне надоело таскать на себе эту рыхлую тушу, мне хочется ее сбросить, вынырнуть из нее, чтобы внутри обнаружился легкий, отлично сложенный, гибкий и мускулистый...» [6, 249]. Поэтому он, упершись в подушку так сильно, что «под веками смыкаются и разлепляются пятна», представляет себе, как «выпуклые, точно жидкое золото, капли сливаются в подлинную реальность, где вместо зевотного люминисцентного света – заветное солнце...» [6, 249]. Так вода в его воображении приближает его к огню (солнцу).

Однако водная стихия в романе представлена не только водой живой, движущейся, но и той, что заполняет какое-то ограниченное пространство и, по сути, является частью того «правильного» мира, с которым находится в про-

тиворечии Гася. Для него это, в первую очередь, бассейн. О воде в нем Гася вспомнил, когда он простудился, и ему закапали в нос лекарство. «Я догадался, – сообщает он. – Капли от насморка содержали гидрохлорид. Точно так же щипало в носу, когда я ходил на плавание, и в нос попадала хлорированная вода» [6, 225]. Кроме ощущения щипания в носу, с бассейном был связан страх (он неважно плавал и потому боялся опустить лицо в воду), а также душевая, где «вечно стоял туман и текли мыльные пузыри» [6, 227]. В результате от бассейна и кусочка водной стихии в нем остались лишь негативные воспоминания. Не лучшие воспоминания оставила и вода в миске, с помощью которой мать пыталась согреть его. «Ошпарив ноги в тазу с невыносимо горячей водой (ты подливала еще кипяток), – вспоминает он, – я заснул, но спал плохо. Я прыгал в воду, вместо упругой воды проваливался в какую-то ватную... даже не ватную, а бесплотную и томящую именно этой бесплотностью пустоту, вздрагивал и просыпался. Качался размытый блик, почему-то один-единственный на весь бассейн, блик был скользким, как будто из пластика или из тонкой-претонкой жести...» [6, 230]. Оказавшись в больнице, Гася часто испытывает чувство, что он погружается в воду, скорее, уточняет он, «даже не в воду, а в тянущую пустоту» [6, 248]. И в какой-то миг, когда он уже поджег перья в подушке, ему вдруг начинает чудиться, что на самом деле он тонет, точнее, гибнет во мгле, опускаясь «в бесплотное, бледное небытие [6, 268]. Такой же, погружающей в небытие, творящей миражи, приближающей к смерти представляется вода и противнику Гаси в романе – Дживану.

Оставшись в отделении на ночное дежурство, Дживан сравнивает свое состояние от пребывания в компании мизераблей (так он именуется пациентов) и пожилой санитарки с напитыванием ткани водой, от чего ткань тяжелеет и темнеет, как его голова. Интересно, что и Гася переживает нечто подобное. «В морской толще мутно, как в моей голове от лекарств, – сообщает он. – Вижу, что-то темное опускается, тонет...» [6, 104]. Но наиболее полно этот образ затуманивающей, вводящей в состояние морока воды развит в эпизоде сна Дживана на санитарском посту. Он видит себя погружающимся в воду: «Дживан едет в троллейбусе. За окнами непроглядная ночь. Троллейбус пуст, но Дживан не хочет садиться: стоит за кабиной водителя. Водитель невидим за темным стеклом. Держась за поручень, Дживан смотрит в жидкую тьму. Изредка мелькает отблеск: отсвечивают провода, проплывают глубоководные рыбы или струятся актинии или какие-то неизвестные организмы, как будто троллейбус движется в недрах моря, под многокилометровой толщей воды. Дживан целиком погружается в созерцание тьмы. Редко-редко угадываются извилистые следы незнакомых холодных существ» [6, 185]. Во сне он видит жену, потом ему кажется, что это не жена, а завотделением Тамара, потом – снова жена, которая в гневе бьет по стеклу троллейбуса. Стекло «... тотчас проламывается, внутрь троллейбуса обрушивается пучина черной воды, и Дживан просыпается от удара» [6, 187]. Затем, уже находясь в кабинете Тамары, он снова чувству-

ет тяжесть, словно «погружается в воду. Белый фонарь, сквозь черные ветки дождь, как подводное царство» [6, 200].

Обозначив разнообразные лики водной стихии, Гастон Башляр вторую главу своей книги «Вода и грезы. Опыт о воображении материи» посвятил Эдгару По и назвал ее «Воды глубокие, спящие и мертвые. Тяжелая вода в поэтических грезах Эдгара По». Каждый из эпитетов, примененных французским философом к «грезам» Эдгара По, применим, на наш взгляд, и к образу воды во сне Дживана в романе А. Понизовского. Башляр восклицает: «...молчаливая вода, темная вода, спящая вода, бездонная вода, сколько материальных уроков для медитаций о смерти...». И тут же уточняет: «здесь нет урока гераклитовской смерти, уносящей нас вдаль по течению, словно поток. Это урок смерти неподвижной, смерти “вглубь”, смерти, которая живет с нами, подле нас, в нас» [1, 32]. И так, с одной стороны, вода противоположна огню: стихия огня имеет речь, вода безмолвна. И в то же время оказывается, что между ними есть и близость – обе стихии предполагают смерть.

Страх перед разрушительной стихией воды испытывают оба героя романа «Принц инкогнито». На мгновение в воображении находящегося ночью в отделении больницы Дживана возникают образы парусов, волшебных ламп, но затем все это сменяется мутными пятнами, разводами и тусклыми черными полосами. «Все разрушено, – понимает Дживан, – все превратилось в труху, не на что опереться...» [6, 200]. В этой способности водной стихии превратить все «в труху» заключается ее подобие огню. Не случайно воспоминания о первом его поджоге, еще дома, сливаются в воображении Гаси с картинами цунами, которое может погубить его. Я, рассказывает он, «оглушенный, израненный, борюсь с волнами: мне нужно проплыть пять, шесть, семь километров – впереди отвесные скалы, и море картинно выбрасывает столбы пены» [6, 250]. Но наиболее полно это родство стихий огня и воды проявляется в эпизоде мессинского землетрясения, о котором Гася когда-то читал и картины которого рождаются в его воображении во время поджога, когда вышедшие на берег моряки видят «море развалин» и дымящиеся руины [6, 246] и понимают, что люди бессильны. Из этого следует, что стихии огня и воды противоположны человеку, поскольку в силу своей амбивалентности несут ему и восторг, и смерть.

Если подвести итоги, то обнаружится, что огонь и вода в романе, как и в жизни – контрастные стихии. Огонь стремится сжечь, разрушить, уничтожить. Вода – остановить огонь, потушить его. Однако вода не менее разрушительна, чем огонь. Огонь и вода контрастны, так как для одного из героев огонь – речь, а вода и для Дживана, и для Гаси – молчание или же запутывание (все расплывается, очертания становятся неясными, расплываются). Но и огонь в какой-то момент перестает рассказывать сказку, и его голос превращается в доставляющий герою мучения стук. Огонь – стихия преображения. Он должен прояснить суть мира, а также очистить Гасю от его оболочки и представить миру в новом, истинном облике, принца. То есть – сделать мир Невозможным, настоящим и

похожим на сказку. Но и вода тоже способна нести перемены, в том числе и преобразить Гасю, который, вынырнув из нее, предстанет в новом облике. И на мифопоэтическом уровне стихии воды и огня, хотя и составляют бинарную оппозицию (холод – жар; горение – тушение), обе считаются очистительными, обе участвуют как в космогонии, так и в эсхатологии (всемирный потоп, всемирный пожар). И по отношению к человеку обе стихии амбивалентны. Поэтому они друг друга не уничтожают (как и в стихах Львова, кстати). Просто над ними должен быть демиург, управляющий порядком в мире.

В романе на роль такого демиурга претендуют оба героя, каждый из них уверен в своем избранничестве – принадлежности к царскому роду. Они не похожи друг на друга, то есть, как огонь и вода, составляют оппозицию. Они различаются внешне. Дживан смотрит на Гасю и думает: «Он, Дживан, – крепко сбитый, компактный, легкий, быстрый. Гася – чудовищного размера, при этом бессильный. У Дживана острый язык, отточенные формулировки. У Гаси мутизм (возможно, на почве гидроцефалии): он вообще не в состоянии разговаривать. У Дживана было множество женщин – у Гаси отсутствует половое влечение. Дживан в свои сорок лет наслаждается идеальным здоровьем, живет полной жизнью – Гася практически расползается, распадается, причем не только психически, но и буквально: у него так называемая диабетическая стопа, как с ним ни быются, уже налицо некроз...» [6, 191]. У них разный статус: один – представитель медперсонала, другой – пациент. Даже направленность у них разная: один – поджигатель, а другой ищет поджигателя, чтобы остановить его. Различны их поведение по отношению к внешнему миру и самооценка. Однако в конечном итоге, каждый из них терпит фиаско. Задавшись вопросом, что он делает сейчас и чего добился в жизни, Дживан старается уяснить, что он сделал в ожидании своей коронации: «Совершил подвиг – какой? Сохранил верность – кому или чему? Что осталось, кроме чувства собственного превосходства, особенно неприглядного на фоне тех, кого он про себя называл мизераблями?» [6, 204]. Ни один из «принцев инкогнито» не справляется с ролью демиурга. Гася – всвязи с тем, что остался в пространстве детских фантазий. Дживан – потому, что запутался, потерял себя, нарушает одну за другой собственные заповеди и улавливает лишь размытые очертания людей и вещей. По сути, оба героя остаются инкогнито, им не суждено продемонстрировать себя миру во всем блеске величия. Таково, видимо, видение автором действительности, где все люди – принцы инкогнито, жизнь их – лишь подготовка к настоящему, а плывут они все в Колываново – к точке смерти, потому что вся земля – это Колываново.

Список использованной литературы

1. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении/ Гастон Башляр; Пер. с фр. Б. М. Скуратова. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.

2. Башляр Г. Психоанализ огня: [электронный ресурс] / Гастон Башляр; Режим доступа: www.libfox.ru/320625-gaston-ba...analiz-ognya.html.
3. Вейс А. Ю. Новые материалы для изучения биографии и творчества Н. А. Львова / А. Ю. Вейс // XVIII век. – Сб. 3. – М.-Л.: Наука, 1958. – С. 519 – 526.
4. Кадырина А. А. Проблема категории Возвышенного в поэзии Н. А. Львова / А. А. Кадырина // Державин глазами XXI века: К 260-летию со дня рождения Г. Р. Державина. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2004. – С. 69 – 75.
5. Кирилюк О. Універсалії культури в основних світових сюжетах: аналіз мови опису / Олександр Кирилюк // Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. – 2010. – Вип. 15. – С.10 – 50.
6. Понизовский А. В. Принц инкогнито / Антон Понизовский. – М.: Издательство АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2017. – 288 с.

Мусій В. Б.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
кафедра світової літератури
urd7@rambler.ru

СТИХІЇ ВОГНЮ ТА ВОДИ У РОМАНІ АНТОНА ПОНІЗОВСЬКОГО «ПРИНЦ ІНКОГНІТО»

У центрі уваги автора статті – опублікований у 2017 році роман сучасного російського письменника Антона Понизовського "Принц інкогніто". Для досягнення головної мети – виявлення авторської концепції дійсності, втіленої у творі, вивчено семантику образів води та вогню. Вогонь та вода розглядаються у статті як універсалії, тому що вони складають ментальний простір героя. Крім того, елементи вогонь та вода проєктуються на те, що відбувається з героями. Один з них, Гася, намагається вчинити піднал в психіатричній лікарні, а інший, Дживан, який представляє медичний персонал лікарні, намагається знайти палія та запобігти пожежі. Як герої, які протистоять один одному, елементи води і вогню теж представляють двійкові опозиції, є протилежностями. Вогонь для Гасі – це засіб змінити світ, перевтілити його на казку, засіб виявити свій справжній облік, це елемент гри (вогонь – трикстер), це символ влади, сонця. Гася навіть мріє про смерть у вогнищі як щось яскраве, величне. Для Дживана вогонь – це тільки деструктивний елемент, який погрожує життю. Але й він припускає на позасвідомому рівні ігровий початок вогню. Елемент води присутній у романі А. Понизовського як не тільки шлях героя до справжнього життя (він пливе на військовому кораблі «Цесаревич» до своєї коронації), але й те, що формує міражі, обманює. Героям здається, що вони тонуть в темних і важких водах. Таким чином, обидві елемента пов'язані як з прекрасним, так і смертю. Герої не знаходять шляху до свободи та справжнього світу. Таким чином письменник виражає своє враження від дійсності, як такої, де людина приречена на поразку.

Ключові слова: семантика образу, елемент води, елемент вогню, роман, А. Понизовський.

Musiy V. B.

D. Sc. (Philology), Professor at the Chair of Philology
Department of World Literature
Odessa I. I. Mechnikov National University
24 / 26 French Boulevard
valentinanew2016@gmail.com

**ELEMENTS OF FIRE AND WATER IN THE NOVEL
BY ANTON PONIZOVSKY “PRINCE INCOGNITO”**

The object of this article – a novel by modern Russian writer Anton Ponizovsky “Prince incognito”, which was published in 2017. The article focuses upon the defining of the specificity of author’s conception. A way of gaining the aim of the article is an analysis of the semantics of the elements of fire and water in the novel. These elements have the key role in several levels of the novel. In intertextual level – their significance sets on the verse by the poet of XVIII century N.A. Lvov, which are repeated in the text several times. Water and Fire are in straggle in this verse. But no one wins.

On the plot level “Prince incognito” is a novel about the attempted of arson of a hospital psychiatric unit and its prevention. So these elements have key role on this level too.

The richest is the semantics of the elements of fire and water at the level of the images of the main characters of the novel, Gasja (from surname Garsija) and Jivan. For Gasja fire is a trickster, game fire cheers him. Fire for him is the way to free themselves from his clumsy sedentary body and show the world how good he really is. Fire for Gasja is the channel of communication. It's the force that should change the world: destroy the world right and make it impossible, such as fairy tale. Fire for him is a sign of Regal power, grandeur. But such a fire he could not create. The semantics of water is not so rich in the novel, but it is important too. It is water of sea – the way of Gasja to his coronation. But water has more negative semantics nor positive in this novel. This is chlorinated water in the pool, which delivers the suffering to Gasja. This is deep dark water, to which Jivan plunges in his mirage.

Both elements in the novel, as the characters of heroes are ambivalent. But neither one is not allowed to win, as none of the heroes achieve the goal.

This final reflects the author's pessimistic concept of reality.

Key words: *the semantics of the image, the element of fire, the element of water, novel, A. Ponizovsky.*

References

1. Bashljar G. (1998) Voda i grezy. Opyt o voobrazhenii [Water and dreams. Experience of imagination], Moscow, Publishing house of humanitarian literature [in Russian]
2. Bashljar G. Psihoanaliz ognja [Psychoanalysis of fire], available at: www.libfox.ru/320625-gaston-ba...analiz-ognya.html [in Russian].
3. Vejs A.Ju.(1958) Novye materialy dlja izuchenija biografii i tvorcestva N.A. L'vova [New materials for studying biographies and creativity of N.A. Lvov] [in:] XVIII vek [XVIII century],

- Collection 3, Moscow, Nauka, Pp. 519 – 526 [in Russian].
4. Kadyrina A.A. (2004) Problema kategorii Vozvyshennogo v poezii N.A. L'vova [Problem of category Sublime in poetry of N.A. Lvov] [in:] Derzhavin glazami XXI veka: K 260-letiju so dnja rozhdenija G.R. Derzhavina [Derzhavinin the eyes of the XXI century: to 260-anniversary of the birth of Derzhavin], Kazan, Publishing house of Kazan University, Pp. 69 - 75 [in Russian]
 5. Ky`ry`lyuk O. (2010) Universaliyi kul`tury` v osnovny`x svitovy`x syuzhetax: analiz movy` opy`su [Universals of culture in the world's major plots: analysis of language description] [in:] Δόξα / Doksa. Zbirny`k naukovy`x pracz` z filosofiyi ta kul`tury [Δόξα / Doksa. Collection of scientific works in Philosophy and Philology], Iss. 15, Odesa, Odesa I.I. Mechnikov National University. Pp.10 - 50 [in Ukrainian]
 6. Ponizovskij A.V. (2017) Princ inkognito: roman [Prince incognito: a novel], Publishing house , Editorial office of Elena Shubina, Moscow [in Russian].

Статтю подано до редколегії 31 травня 2018 р.

УДК 821.161.2-3 ББК 84(4УКР) М48

Никольский Е. В.

доктор филологических наук, магистр богословия, профессор
Кафедра истории русской литературы
Институт Русистики Варшавского Университета
Варшава, Польша
eugenius-08@yandex.ru

**ЖАНРОВОЕ И ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
РОМАНА ЯРОСЛАВА МЕЛЬНИКА «ДАЛЕКИЙ ПРОСТІР»**

В статье с теоретико-литературных позиций рассмотрен роман современного украинского писателя Ярослава Мельника «Далекий простір». Раскрыто его жанровое своеобразие. Автор, опираясь на концепцию профессора В.М.Мирошникова об эстетической рефлексии, трактует данное произведение как проявление философской антиутопии. В статье подробно рассмотрен комплекс философско-религиозных проблем, представленных в произведении через призму оригинальных образов, раскрыта связь романа с украинским менталитетом, рассмотрены интертекстуальные связи, ставится вопрос о художественном методе, отмечается отход писателя от поэтики постмодернизма, вместе с тем отмечается, что автор романа умело сочетает стратегии элитарной и массовой литературы.

Ключевые слова: антиутопия, постмодернизм, интертекстуальность, неоклассика, проблема человека, эстетическая рефлексия, философский жанр, гуманизм, тоталитаризм, протагонист, фантастика.

Современная украинская литература обретает свой стиль, проблематику, подходит к возобновлению национального своеобразия в целом. Национальное же своеобразие литературы, на наш взгляд, связано, прежде всего, с менталитетом, а не столько с языком. Для Украины эта проблема особенно актуальна: ведь существует же русскоязычная литература в Украине. И куда её отнести: к русской или все ж таки к украинской? Вопрос, конечно, риторический, и в определенной мере не политкорректный.

Но если уж говорить о менталитете как определяющем свойстве этнического своеобразия литературы, то надо выявить его фундаментальные черты. В отличие от соседей-кочевников, в том числе древних венгров и болгар, украинский этнос кристаллизовался и до сих пор существует в собственном этноареале и вокруг него. Такое постоянство географического окружения привело к почти идеальной адаптации украинца к ландшафту, что не могло не найти отражения в ментальных установках¹. Днепр и Десна, Карпаты и Степь, Хортица и Великий Луг – для украинца это не просто топонимы, обозначающие природ-

ные объекты, но нечто большее: эстетически воспринимаемая среда проживания, их окружение, их мир, их Дом (с большой буквы), а часто – поэтические образы и элементы коллективного самосознания [3].

Восприятие статичных форм лесостепного украинского рельефа, далеких горизонтов, наполненных мягкими, плоскими волнами плодородных земель порождает мечтательность, чувственность, пассивность, беззаботность и одновременно – склонность к воле и анархии. Для украинцев типично превосходства "сердца над разумом". Специфической чертой украинской мировоззренческо-философской ментальности является направленность на внутренний эмоционально-чувственный мир человека, в котором господствует не холодный рациональный расчёт "головы", а жгучий призыв "сердца". Отношение к земле украинского крестьянина граничило с ее обожествлением. Земледельческий образ жизни в совокупности с близостью к природе вообще рождал не только лиричность или провинциальную сентиментальность, но и чувство собственного достоинства, уверенность в своих силах, в какой-то мере – индивидуализм. В чувстве собственного достоинства, значимости коренится острое, даже болезненное чувство справедливости, ненависти к ущемлению, толкающие украинца к перманентному поиску правды.

На формирование специфических черт украинского менталитета оказало влияние уже упомянутое выше длительное вхождение украинских земель в состав разного рода государственных образований (Великого Литовского княжества, Речи Посполитой, Австро-Венгрии, Османской и Российской империй) и столь же длительная борьба за независимость, породившая такие ментальные качества, которые, казалось бы, противоречат друг другу. Так, с одной стороны, квинтэссенция украинского духа – казак – вольнолюбивый индивидуалист и в тоже время для нации в целом типично и лукавство, скрытность, гибкость, изворотливость, жадность, самостоятельность в суждениях, желание быть «себе на уме», толерантность к другим нациям и сообществам. В целом для украинца типично и тяготение к более демократической, республиканской форме управления, а вместе с тем и **социальный фатализм**.

¹ Подробнее см: Стражний Александр. Украинский менталитет. – Киев: Подолина, 2008. В книге анализируются различные аспекты жизни украинцев, а также, племён и народов, ранее населявших территорию Украины. Автор исходит из постулата, что историческая и, соответственно, генетическая связь между поколениями, из которых "сложилась" украинская нация, не прерывалась, и современные украинцы несут в себе черты, которые формировались в течение длительного времени. Также, в книге анализируется ментальность тех народов, которые в той или иной степени повлияли на предков украинцев и продолжают влиять на жителей Украины в настоящее время. Особо рассматривается влияние на украинцев россиян. Подводя черту, автор "вычленяет" пятьдесят наиболее характерных для украинского мировоззрения особенностей, сочетание которых, по его мнению, и составляет феномен украинской ментальности. Книга даёт возможность понять каким образом сформировалась та или иная черта украинского менталитета, сделать выводы о том, какие сходства и отличия украинской ментальности от российской и европейской. Автор постарался показать спектр "украинской души", её сильные и слабые стороны, непредвзято. Тем не менее раскрыл тему в оптимистическом ключе, направленном на утверждение у читателя чувства уважения к себе, к своему народу, к своим согражданам, к независимости от того, являются они этническими украинцами или нет.

Эти индивидуальные начала, их индивидуалистические представления имеют свои положительные и отрицательные стороны в характере народа... Не в обиду россиянам, но базовая черта менталитета украинского народа – **заостренное свободолюбие**, стремление к воле, порою и очень вопреки «разуму». После такого длинного отступления вернемся к основной теме нашей статьи. Роман «Далекий простір» (укр. перевести на русский язык можно и как «далекий простор» и как «дальнее пространство») мы считаем ярким явлением современной литературы в независимой Украине, отображением её вольнолюбивого духа, носителем и выразителем которого является его автор.

Ярослав Мельник родился в 1959 году в с. Смыга на Ровенщине. Его родители познакомились в Гулаге, он является «сыном сталинщины», в свое время окончил филологический факультет Львовского национального университета им. Ивана Франка. Пан Ярослав говорит с нежностью о своих философских книгах, в которых рассуждает, демонстрируя хорошую школу Достоевского, о соотношении категорий «грех» и «свобода». В 1980-е годы Ярослава Мельника знали как активного литературного критика, одного из самых перспективных в Украине, которая тогда называлась УССР. Мельник напечатал статью, с которой началась громкая литературная дискуссия тех лет – о молодой «исповедальной» и «метафорической» поэзии. Оппонировал Ярославу немного старше него Мыкола Рябчук, который защищал «метафористов». Мельник был на стороне «исповедников». В конце участники дискуссии согласились, что «исповедальная» поэзия редко обходится без метафоры, а сложная «метафорическая» поэзия может иметь исповедальное интонации.

После дискуссии о «исповедниках» и «метафористах» Я. Мельник поступил в аспирантуру Московского Литературного института им. Горького, познакомился там со своей будущей женой-литовкой. Окончив аспирантуру, переехал в Литву. Он в совершенстве выучил литовский язык, сосредоточился на прозе, которую писал на украинском и с помощью жены переводил на литовский. Таким был его путь в литовскую литературу. Как прозаик в украинском литературном контексте он появился только 2011 году, напечатав в ответ на предложение профессора Владимира Панченко в издательстве «Темпора» книгу «Телефонуй мені, говори зі мною» («Позвони мне, говори со мной») (Киев, 2011). Проза Ярослава Мельника оказалась довольно необычной, нетрадиционной, парадоксальной. В ней нет никаких узнаваемых географических реалий. Она не вписана ни в одну историческую конкретику. В ней важны отношения между людьми, которые часто – на грани и за гранью понимания. Критик, который в Украине отстаивал традиционную «исповедальную» поэзию, превратился в Литве в парадоксального метафорического прозаика и именно таким вернулся в украинский литературный процесс.

В 2011–13 годах появились его публикации в журналах «Кур'єр Кривбасу» и «Київська Русь». Его роман «Вигнанці Едему» (лит. «Išguitiejiiš Edeno», рус. «Изгнанные из рая») вышел на французском языке («Les Pariasd 'Eden») в од-

ном из крупнейших издательств Франции.

Книги этого писателя разнообразны. В его послужном списке – как философские эссе, так и сюрреалистические повести, а также метафорически насыщенные вещи. А «Книгу года Би-Би-Си» получил за роман «Далекий простір», которой вполне уместно назвать антиутопией. Возможно, что литературные амбиции Ярослава Мельника всегда были высокими. Он как прозаик – вне нынешних украинских школ и направлений. Его прозу трудно приспособить к чему-то уже известному. И что-то гоголевское (а также – кафкианское и борхесовское) в ней чувствуется. Это проза парадоксальных ситуаций, выписанных с обстоятельностью очевидца, которые меняют читательские представления о привычном, устоявшемся. Ключевое в них – неприятие любых вмешательств в жизнь человека, ограничение его права на суверенность мышления и жизни. Нарушение свободы индивидуальности писатель трактует как безусловное зло, а прикрывающую насилие над волей человека благополучную бытовую действительность – как иллюзию, смоделированную ради порабощения человека.

Итак, что же перед нами: антиутопия, отчасти напоминающая «1984» Оруэлла, «Страну слепых» Уэллса и «Слепоту» Сарамого? Какую же метафору, то есть образ грядущего, предлагает непереуведенный на русский язык «Далекий простір»? Здесь стоит сделать паузу для выяснения нескольких интересных обстоятельств. Впервые произведение было напечатано несколько лет назад на литовском языке в Вильнюсе, где пана Мельника знают как литовского писателя Ярославаса Мельникаса. Две из его прозаических книг в свое время были номинированы на «Книгу года» в Литве.

В анализируемом романе описывается мегаполис-страна, населенная слепцами, довольными своим механическим существованием, которое повторяется из дня в день и продолжается (несмотря на обозначения временных вех) почти вечно без изменений – это какой-то «небесный» анти-Иерусалим. Действие «Далекого простора» разворачивается в призрачном и диковатом будущем. Слепых не в метафорическом смысле, а в буквальном: люди не просто слепы, но вообще не имеют понятия о существовании зрения. Они живут в огромном мегаполисе, специально оборудованном для незрячей жизни. Здесь легко ориентироваться, передвигаться на работу, домой и, например, к любимому кафе, но только в заданных рамках.

Главный герой, юноша-правдоискатель Габр Силк, пытается найти смысл своего существования в далеком пространстве, обрести веру в забытого всеми Бога, любовь и надежду на будущее существование. В мире, где глаза («слезные железы») считаются атавизмом, а возможность видеть – безумием, появляется зрячий юноша. Габра пытаются вылечить, но ему суждено было узнать страшную тайну правителей этого грандиозного небоскреба-государства, где миллионы людей контролируются электронными устройствами и не догадываются, что живут под тотальной слежкой, удастся ли ему сбежать от Министер-

ства контролю? Три мира, три любви и вечная тоска по свободе и свету – это то, с чем сталкивается герой на пути к правде.

От этого механического монстра-государства можно только бежать, потому что, оказывается, на Земле еще остались кусочки девственной природы. Цивилизацией слепцов руководит немногочисленный клан зрячих, который пытается инкорпорировать в себя прозревшего Габра. И он не хочет жить ложью, ведь слепцы, к которым он некогда принадлежал, даже и не подозревают о том, что ими руководят зрячие.

Ближе к финалу проясняется, что некогда группа зрячих гуманистов-энтузиастов пыталась просветить слепцов, объяснить им, что такое зрение, научить их некоторым навыкам зрячих; в итоге все закончилось плачевно: слепцы либо сошли с ума, либо покончили с собой. Позже никаких попыток изменить положение не предпринималось. Сложившийся порядок остался таким, каким он и был. Таков социальный фатализм писателя. Правда для слепцов – опасна, а для зрячих – основание хранить тоталитарный общественный строй. Социум воспроизводится без волеизъявления людей и потому является тюрьмой как для слепых, так и для зрячих.

Мир, изображенный в мельниковской антиутопии, тосклив, лишен трансцендентности, ангелов и демонов. Из искусств остались лишь музыка и аудиотеатр, значимость которых, по сути, нивелирована. С другой стороны, писатель пытается смоделировать многомерную картину мегаполиса будущего. В романное повествование вмонтированы отрывки учебников, газетных сообщений трансляций, запрещенных книг, интервью, дневниковых записей, что создает впечатление общественного многоголосия. Сквозным композиционным приемом является включение стихов в прозу вымышленного литератора Чиза Дельца, изданных где-то в первой четверти 9-го счисления, тогда как действие происходит в 17 счислении. Следовательно, по крайней мере, такая поэзия писалась в мегаполисе за восемь счислений (неопределённо больших хронологических отрезков) до изображаемых событий. Единственный экземпляр уничтоженного тиража хранится в Центральном Архиве. Публикуя стихи Чиза Дельца, Ярослав Мельник между прочим напоминает, что и сам он писал когда-то лирику, которую кто-то из исследователей его творчества, возможно, найдет и сравнит с верлибрами Дельца (один из псевдонимов Мельника)

В основе сюжета лежат оппозиции «свет-тьма», «слепота-прозрение», «честь-предательство», а действие происходит в вымышленном мире, который возник в результате губительных глобализационных процессов. Главный конфликт идет между сообществом слепых, которые ориентируются только в «ближнем пространстве» и не могут выйти за пределы искусственно созданного мегаполиса, и сообществом зрячих, которые и держат в руках всю эту систему, наслаждаясь в собственном уютном уголке созерцанием солнца, неба, моря. Промежуточное положение занимает группа террористов – бывших зрячих, которые были ослеплены системой, а потому хотят отомстить, разрушив

основы существования мегаполиса. Орудием их мести становится Габр – слепец, который прозрел. Когда один из них неожиданно обретает способность видеть, это грозит серьёзными последствиями не только для него самого, но и для всей цивилизации. Вскоре герой узнаёт, что мир устроен совсем не так, как принято считать в Мегополисе. Общество мегаполиса тотально контролируется, оно не всегда даже осознает степень этого контроля, но это никого сильно и не напрягает. Любовь в нем механическая, ненависть присуща разве что террористам, которые готовы уничтожить мегаполис и себя вместе с ним.

Сверх того, жители будущего не верят в существование широкого мира, или «далекого пространства», таких вещей, как небо, море, солнце и тому подобное, зато убеждены в существовании только «близкого пространства» и даже имеют по этому поводу целые научные теории. Не верят они и в существование зрения как такового. Лишь отдельные чудаки рассказывают о загадочных книгах прошлого (в. т. ч. и Библии), в которых не было рельефных букв...

Проблемы Габра начинаются с тех пор, когда он прозрел. Оказывается, такое изредка происходит, но спецслужбы незрячего мира трактуют эти случаи как психические заболевания. Мол, некоторым гражданам начинает казаться, что у них появились дополнительные органы восприятия, но это просто такое «воспаление мозга», и оно лечится хирургически – проще говоря, пациента ослепляют. Его принимают за сумасшедшего и отправляют на лечение; но он уже успел увидеть солнце («большое, теплое, великое»), море и небо, поэтому не испытывает никакого желания возвращаться назад в темноту. Габру приходится убегать и скрываться от системы, оставив в прошлой жизни семью, друзей, дом, работу и невесту Льёз. Променять все это на глаза. За ним идет охота, его отправляют в спец-госпиталь с целью хирургически уврачевать «психоз далекого пространства».

Но вдруг накануне операции Габра похищают. Он попадает в лагерь повстанцев, о которых отроду не слышал. Это бывшие прозревшие, но потом ослепленные люди. И они хотят использовать его как единственного зрячего, чтобы разрушить тоталитарный мегаполис, отомстить. Но вместе с тоталитарным режимом Габру придется уничтожить и своих близких, с которыми он, правда, уже потерял общий язык. Герой оказывается перед очень сложным выбором. И здесь хочется провести параллель с судьбой самого Ярослава Мельника, которому в свое время так же пришлось покинуть скованную советской властью Украину.

Драма же его героя Габра – типичная для романтической личности: он не может жить, как раньше, увидев «дальний простор», прекрасный мир, на фоне которого реальный облик мегаполиса – это бесконечные этажи механических конструкций, а люди – бессильные рабы системы, грязные и напрочь лишённые гражданских свобод существа; однако он не может и разрушить несправедливый строй, как того требуют террористы. Тоталитарная система пытается соблазнить главного персонажа различными благами, но он выбирает путь в

никуда, лишь бы не изменить своей совести... Неоднозначность, напряженность понятий «свобода» и «свободный человек» только усиливается, а не разрешается с каждой последующей страницей.

Действие романа разворачивается в отдаленном будущем, где даже время исчисляется не так, как мы привыкли. Дневник главного героя Габра Силка (первая приведенная запись) отсылает читателя к 2134-го дню 8-го сектора 17-го счисления. В романе не уточняется, сколько дней в одном секторе и сколько секторов в одном исчислении. Внимательный читатель натолкнется на брачное объявление [1, 235], из которого явствует, что действие романа продолжается до свадьбы Габра Силка и Наташи Ричардсон, дочери зрячего управителя мегаполиса, 459 дней. Вот только сутки вмещают больше, чем 24 часа, – церемонии назначено на 36-й час.

Фантастический мир, в котором все происходит, Мельнику вполне удался. Пусть и не везде идеально логично обустроенный, но со своей убедительной атмосферой, духом и настроением, что является основополагающим условием любого хорошего «фантастического» (в широком смысле) текста. В чем-то письмо «Далекого простора» отдаленно напоминает, например, Рея Бредбери (понятное дело, не буквально) и вообще похоже на литературу с универсальными и масштабными претензиями. Что, однако, вовсе не значит, будто к книге Мельника не может быть упреков. Например, во вставных эпизодах – упоминавшихся дневниках, статьях, трактатах, стихах – не всегда выдерживается динамика, соизмеримая с динамикой основного текста. Они, так сказать, слишком «интермедийны». Или финал романа. Его «открытость», «разомкнутость» и неоднозначность поданы настолько «в лоб», что могут вызывать сомнения в доработанности.

Текст Ярослава Мельника написан очень прозрачно. Однако и элегантно. Сюжет, быстрый и интригующий уже сам по себе, разнообразится отрывками дневников, философских и публицистических текстов «незрячей эпохи», даже стихотворений.

«Далекий простір» – на редкость гармонично качественная и интересная литература. Да еще и особенно злободневная ныне, во время драматичных событий в стране, когда появляется такое большое искушение забыть о сложности и не-чернобелости мира. «Далекий простір» – серьезный роман, в значительной мере космополитичный. И это хорошо. Нужно, наконец, увидеть, чем может закончиться глобализация, которую политики, как на Востоке, так и на Западе современного нам мира, представляют, как несомненный позитив.

С концептом «пространство» в романе происходят странные вещи. Большинство персонажей романа убеждены, что существует только близкое пространство – пространство, которое можно ощутить на ощупь. Дело в том, что эти персонажи – слепые, рожденные слепцами, представители слепого человечества, которое когда-то при невыясненных обстоятельствах потеряло способность видеть. Цивилизация слепых не знает стран, наций, языкового раз-

нообразия, рыночной конкуренции. Более того – люди даже не догадываются, что когда-то такие вещи были. Со способностью видеть они потеряли и все понятия, связанные со зрением. В их языке нет подходящих слов. Они ориентируются благодаря передатчикам сигналов, получают все необходимое для жизни от Государственного Объединения, которое пытается тотально контролировать своих слепых граждан. Страна слепых – это мегаполис, состоящий из сотен уровней-этажей, каждый из которых делится на квадраты. Габр живет в квадрате 24-К-4. Сообщение между квадратами осуществляется с помощью гвинтопланов и пневмопоездов. И слепым с детства внушено, что передвижение происходит только во времени. Потратив некоторое время в транспортном средстве, человек возвращается в своё близкое пространство. Не трудно догадаться, что главный герой романа прозревает, и с собственно с этого начинаются его приключения, сначала среди слепых террористов, затем среди зрячих правителей мира.

Обычно существуют две пружины, которые «делают» роман. Или герои, которые своей жизнью создают динамичную картину художественной реальности. Или же пружиной служат авторские размышления, и тогда перед читателем – интеллектуальный роман, который погружает нас в океан рефлексий и медитаций.

«Далекий простір» – прекрасное сочетание этих двух пружин. Если быть точнее, то это произведение – философское, а имеющиеся в нем триллерно-антиутопические элементы «делают» философскую матрицу доступнее. Ведь, философская проза – это не просто соединение философского и художественного начал в искусстве, в котором возможно количественное сопоставление одного с другим, а органически взаимосвязанное эстетическое образование, составные части которого не просто переплетаются друг с другом, а образуют парадигму, в системе которой разнородные формы сознания (философия и искусство) объединяются общими для них признаками. Мы опираемся на взгляды В.М. Мирошникова об эстетическом взаимодействии философии и искусства [2, 39] что позволяет нам выявить жанровую природу мельниковской антиутопии. Признак, связующий в единое целое философию и искусство, заключается в языке выражения первой, в ее метаязыке, а именно: в рефлексии, взятой не в психологической функции, а в ее гносеологической (т. е. размышлении о «мире идей» минувшего) и методологической – в освоении, развитии и переосмыслении опыта прошлого, зафиксированного в разнообразных источниках культуры. Для философской прозы доминантным фактором является не мысль или концепция сама по себе, определившая проблематику произведения, а метаязык философии в форме эстетической рефлексии, которая становится источником философичности произведения, его жанрообразующим фактором.

Под эстетической рефлексией понимается движение мысли вспять, обращение назад к существующим фактам и доктринам философского и культурного наследия, необходимых для того, чтобы переплавить их в горниле

современного сознания, трансформировать в новые образы, представления и картины, дабы явить их миру обогащенным опытом прошлого именно через процедуру рефлексии [2, 36]. Рассматриваемый вид формализации (обретение содержанием формы) представляет собой в структуре художественного произведения основу полотна, на котором вяжутся узоры уже с помощью других изобразительных средств. Нетрудно предположить, что в традиционной прозе представленная картина проявляется в обратном соотношении. А если рассматриваемый вид обобщения понимать ещё и как способ трансформации неэстетического материала (сведений из областей науки, морали, права, религии, той же философии и т. д.) в эстетический ряд произведения, то эстетическая рефлексия есть единственный вид формализации с такими широкими функциями и объёмом полезной художественной нагрузки.

И закономерно, что эстетическое и философское удовольствие от «Дальнего пространства» Ярослава Мельника гарантировано тем читателям, которые склонны собственными интеллектуальными усилиями наполнять метафизическим смыслом простую фабулу и шаблонные метафоры, в эстетической рефлексии «перекрученные» автором. Здесь перед нами встает необходимость системного осознания таких художественных и стилистических приёмов, также составляющих эстетическую конструкцию произведений философской прозы, как сказ, пародия, римейк, архетип, интертекст, реминисценция, палимпсест, центон и др. В анализируемом произведении мы все это наблюдаем.

Возможно, кто-то упрекнет Ярослава Мельника в желании упростить сюжет, мол, писатель заигрывает со стратегиями массовой литературы. Эти «заигрывания», отнюдь не искажают глубочайшей философской проблематики, представленной в «Далеком просторе». И именно эта философская основа не даёт оснований назвать роман простой, традиционной антиутопией.

Безусловно, здесь есть «тоталитарная модель общества» и герой, который восстаёт против нее. Но одна из философских проблем, раскрытых в романе, заключается в невозможности бунта как экзистенциального феномена. Любой бунт – это не просто поражение, а момент не-существования. Бунт в романе равен пресмыканию. Потому что и тот, кто пресмыкается (перед реальностью, властью, роком...), и тот, кто стремится оказывать сопротивление (социально-политической реальности, власти, фатуму), – обречен на поражение. Поражение заложено в самом выборе: когда выбор сделан, тогда человек – заложник упрощенной реальности. Это философский вопрос не впервые определяется в современной украинской литературе, многократно освещавший борьбу украинского народа с его восточными и западными поработителями.

Роман Ярослава Мельника заканчивается тем, что Габр (протагонист) вместе с третьей своей возлюбленной Ниєю, женщиной-врачом, отправляется в бесконечность. Он не знает, где окажется и не превратится ли вся его жизнь в странствие по пути в бесконечность. Он – слепой, который стал зрячим. Но возможность видеть еще не решает всех проблем, потому что зрячие – также

могут не видеть, а слепые могут, не видя, приходит к удивительным открытиям. Важно не просто видеть, а двигаться в «дальнем пространстве». И далекий простор тем и отличается от «ближнего», что является бесконечной свободой, метафизикой и познанием глубинных вещей одновременно. В этом контексте важно рассмотреть краткое упоминание в романе о Боге, которого нет ни в мегаполисе, ни в тихом поселке зрячих управленцев. Бог – это свобода, выход за пределы детерминированности, далекое пространство в романе – это поиск Божества, о котором говорит герой безымянный священник, оставшийся без паствы. Есть в произведении две микродетали, которые говорят о христианском миропонимании пана Мельника: государственная религия в мегаполисе-это теософия, а забытая слепыми и ненабранная для них спецшрифтом книга – Библия. Прямой проведи роман не содержит, но весь его смысл ориентируется именно на христианские ценности.

«Далекий простір» – роман, который ждали в украинской литературе. Сложные философские вопросы в нем поданы через динамику ситуаций. В этом «коммерческий» успех произведения. Но также здесь есть то, что, по сути, противоположно коммерции: желание познать жизнь и человека во времени и пространстве; толчок к познанию себя как потенциально бесконечной силы, сопряженности человека и Бога.

Список использованной литературы

1. Мельник Я. Далекий простір / Ярослав Мельник. – Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2013. – 290 с
2. Мирошников В. М. Романы Леонида Леонова: становление и развитие художественной системы философской прозы / В.М. Мирошников. – Рязань: Изд-во Рязанского ун-та, 2000. – 256 с.
3. Стражний А. Украинский менталитет / Александр Стражний – Киев: Подолина, 2008. – 384 с.

Нікольський Є. В.

Інститут Русистики Варшавського Університету
(Варшава, Польща)
eugenius-08@yandex.ru

ЖАНРОВА ТА ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ ЯРОСЛАВА МЕЛЬНИКА «ДАЛЕКИЙ ПРОСТІР»

У статті з теоретико-літературних позицій розглянуто роман сучасного українського письменника Ярослава Мельника «Далекий простір». Розкрито його жанрову природу. Спираючись на концепцію професора В.М. Мірошникова про естетичну рефлексію, автор статті трактує роман як філософську антиутопію. У статті докладно розглянуто комплекс філософських та релі-

гійних проблем, представлений у творі крізь призму оригінальних образів; розкрито шляхи вираження в романі саме українського менталітету; розглянуто інтертекстуальні зв'язки. Автором статті вирішується питання про художній метод «Далекого простору»: зазначається відхід письменника від поетики постмодернізму. Відзначається також, що автор роману вміло поєднує стратегії елітарної та масової літератури.

Ключові слова: *антиутопія, постмодернізм, інтертекстуальність, неокласика, проблема людини, естетична рефлексія, філософський жанр, гуманізм, тоталітаризм, протагоніст, фантастика.*

Nikolsky Ye. V.

Institute of Russian studies, University of Warsaw

(Warsaw, Poland)

Eugenius-08@yandex.ru

GENRE, PROBLEME AND THEMATIK SPECIFICITY OF NOVEL “FAR SPACE” BY YAROSLAV MELNYK

The object of the paper is the novel of the modern Ukrainian writer Yaroslav Melnyk “Far space”. In the article this novel is considered from theoretical and literary positions. It’s genre originality is revealed. “Far Space” has a polygenic nature. One of the ways to study it’s poetics and author’s conception is to analyze the novel as a dystopia. The action in this artistic work takes place in the world of blind people. But they have a governed, which consists of such people, who have sight. They create comfortable living conditions for the blind, but limit their freedom. The blind are deprived of the freedom of consciousness. The hero of the novel is trying to resist this system. The author of paper based on the concept of Professor V. M. Miroshnikov about aesthetic reflection treats this artistic work as manifestation of philosophical dystopia. The article considers in detail the complex of philosophical and religious problems presented in novel through the prism of the original images, reveals the relationship of novel with the Ukrainian mentality, intertextual connections, raises the question of artistic method, notes the departure of the writer from the poetics of postmodernism, at the same time it is noted that the author of novel skillfully combines the strategy of elite and mass literature.

Key words: *utopia, postmodernism, intertextuality, neo-classical, problem of man, the aesthetic reflection, the philosophical genre, humanism, totalitarianism, the protagonist, is fantastic.*

References

1. Mel'nik Ya. (2013) Dalekij prostir [Distant space], Harkov, Knizhkovij klub «Klub simejnogo dozvil'ya» [in Ukrainian].
2. Miroshnikov V. M. (2000) Romany Leonida Leonova: stanovlenie i razvitie hudozhestvennoj sistemy filosofskoj prozy [Leonid Leonov's Novels: formation and development of the artistic system of philosophical prose], Ryazan', Izdatel'stvo Ryazanskogo Universiteta [in Russian].
3. Strazhnyj A. (2008) Ukrainskij mentalitet [Ukrainian mentality], Kiev, Podolina, [in Russian]

Статтю подано до редколегії 24 травня 2018 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

**К ВОПРОСУ О КАТЕГОРИИ «АВТОРСКИЕ МИРЫ»
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ**

В статье актуализируются различные подходы к определению категории «авторские миры». Авторские миры связываются с понятием текста как «гетерокосмоса». Указывается, что А. Баумгартен и В. Дильтей трактовали «авторские миры» как «сотворённую реальность». Однако «авторские миры» немыслимы только в рамках воображения. Поэтому, чтобы осмыслить указанное понятие, литературоведы привлекают в качестве объекта не только художественный текст, но и комментарии, автокомментарии, учитывая авторский психотип, тип авторской эмоциональности и т.д. Предполагается, что именно эти факторы учитывал М. Бахтин, размышляя о художественном мире произведения как эстетическом объекте.

Указывается на возможные соотношения между типами культур и конкретным художественным текстом, акцентируется проблема авторского сознания, авторского мышления как комплекса философских, эстетических, поэтических вопросов в совокупности. Обращается внимание на концепцию, согласно которой текст является «вдвинутым» в некоторую внетекстовую структуру, самый абстрактный уровень которой можно определить как миромоделирование.

В связи с указанными тенденциями в гуманитарном дискурсе предполагается, что множественность решений проблемы находится в области постижения «авторских миров» в эстетическом аспекте и исследования форм их репрезентации в тексте.

Утверждается, что «авторские миры» это, прежде всего, мир чувствований, переживаний, мир видения и создания художественной реальности. Авторское сознание организует миры произведений, их множественные коды. Доминантой при этом является духовность автора, что свидетельствует о его связи с трансцендентным. Понимание текста как художественной реальности содержит в себе определённый взгляд на мироздание. Именно онтолого-гносеологический, аксиологический и антропологический аспекты способствуют включению читателя в миры художника.

Делается вывод, что исследование разных уровней «авторских миров» позволяет выявить приоритеты ментального, этноментального, религиозно-философского компонентов, а также внешних и внутритекстовых границ, находящихся воплощение в альтернативных вариантах мироустройства, построения новых миров-концептов.

Ключевые слова: авторские миры, художественный текст, авторское сознание, миромоделирование, дискурс, художественная реальность.

В современной постмодернистской культурной ситуации перед литературоведами возникает необходимость поиска новых подходов к анализу художественного текста или переосмыслению предшествующих. Появляется научный словарь, ориентированный на познание связи литературоведения с гуманитарными и другими науками (см. В. Луков). В этом аспекте может быть актуализирована проблема интерпретации понятия «авторские миры» в художественном тексте. Данная категория согласуется с терминами «автор», «авторство», но при этом имеет своё особое значение. Как нам представляется, следует использовать это понятие в том случае, когда художественный мир текста раскрывается в его множественности и неоднозначности на уровне микротекстов, которые могут объединяться вокруг одного целого или рассеиваться по тексту, приобретая свои условные границы. Более того, возникает возможность выявить механизмы взаимодействия элементов, составляющих коммуникативный акт в тексте. Авторские миры могут интерпретироваться и как игра смыслов, их взаимообусловленность и взаимодействие, где значительная роль отводится структурно-семиотическим характеристикам, способствующим восприятию «творчества как результата и творчества как процесса» одновременно.

Заметим, что «теоцентрическая» модель авторства была подвержена сомнению ещё русскими формалистами (В. Шкловский, Ю. Тынянов), которые весьма критически относились к концепции авторской «гегемонии». Очевидно, что для них была важна, прежде всего, акцентуация на «шкале приёмов» поэтического мастерства. Такое же отношение к формам авторской субъективности в тексте отличало и работы пражских структуралистов. Исследования М. Бахтина [3], Ю. Лотмана [6], Р. Барта [2] (при всём их различии) способствовали пониманию того, что «авторские миры» нельзя рассматривать как единичное проявление авторской воли, либо как метафизическую абстракцию. Дальнейшие работы литературоведов подтверждали мысль о том, что в пределах текста существует множественность кодов, которые Р. Барт определил как герменевтический, символический, проайретический, референциальный, что свидетельствует о возможности рассмотрения авторских кодов в свете структурной поэтики. Более того, необходимо учитывать их ярко выраженную «коннотативную природу» (Р. Барт). Неслучайно авторские миры трактуются англоамериканскими «новокритиками», как миры разнообразных истин, прозрачных смыслов, телеологических построений, что в значительной степени наделяет текст (через читателя) «оживлением процесса письма».

В современном литературоведении достигнуты значимые результаты, касающиеся изучения поэтики художественного текста, художественного мира текста, моделирование типов текста и т.д. Однако заметим, что XXI век позволяет рассматривать художественный мир текстов прошедших эпох как определённый

ный системный макроцикл. И здесь важно, как нам представляется, установить корреляцию между обобщающими стратегиями анализа (скажем, на уровне типологического, компаративного, семиотического методов исследований) и более частными методами, позволяющими определить угол зрения на поставленную проблему, выявить особенности диалога между авторскими мирами, идеями и формами времени. В этом плане особое значение приобретают работы, авторы которых исследуют культурно-исторические эпохи, типы литературно-художественного сознания, осмысливают современные стратегии письма и стратегии прочтения литературно-критического текста (С. Аверинцев, А. Михайлов, Е. Черноиваненко [11], А. Степанова [10]). В таком аспекте авторские миры целесообразно рассматривать сквозь призму: культурно-исторических эпох, типов литературы, моделей мировидения и т.д.

Отмечая значимые изменения в гуманитарном дискурсе, укажем, что идёт процесс не только переосмысления различных концепций, но и трансформация, деконструкция, декодировка ряда понятий, имеющих принципиальное значение для понимания истории литературы. С нашей точки зрения, указанная тенденция связана: во-первых, с повышенным вниманием к эпистемологии; во-вторых, с необходимостью внедрения не только новых аналитических практик, но и понятий, терминов, им соответствующих; в-третьих, с определённой дистанцированностью мышления и сознания читателя от объекта, каковым является литература от Средневековья до эпохи постмодерна. Проблема состоит не столько в переводе художественного текста из одного культурного кода в другой, сколько в том, чтобы дать возможность его осмыслить сегодня, используя различные гуманитарные стратегии. В этом аспекте важной является аналитика художественной литературы предшествующих эпох с позиции «внеаходимости» (М. Бахтин), то есть системно, целостно и, прежде всего, объективно «используя значимый теоретический инструментарий» (Н. Лейдерман). Вместе с тем заметим, что природа гуманитарного знания такова, что иногда крайне непросто найти критерии, позволяющие измерить точность теоретических понятий. Так, например, нам трудно согласиться с точкой зрения С. Зенкина[5], о том, что критическая рефлексия является равнозначной теории литературы, при этом, история литературы не учитывается, либо с точкой зрения П. Иванишина, который рассматривает художественный текст как явление, ориентированное только на ментальные процессы и т.д. Но, каковы бы ни были концепции литературоведов, по-прежнему главная задача заключается в определении сопричастности к тексту, интерпретации его в пространственной и временной культурной перспективе. На точке пересечения двух указанных измерений и возникает тот универсум, где текст обретает свою историю. В таком случае творчество писателя понимается как процесс, связующий автора с читателями. В этом плане оказывается важным, как и в какой степени, история вторгается в декодировку текста, становясь посредницей между автором и его аудиторией, скажем, в XVIII или XIX веке, какова связь автора с современной

ему культурой, что представляет собой текст как сообщение и акт коммуникации.

Одновременно возникает необходимость объяснить сущность самого понятия «авторские миры», его связь с представлением об амбивалентном присутствии автора в тексте, с художественным миром текста и т.п. В решении этих проблем учитываются как точки зрения мировой литературоведческой и философской мысли (Р. Барт, Г. Гадамер, П. Рикёр, М. Фуко), так и значимые работы М. Бахтина [3], Ю. Лотмана [6, 7], В. Тюпы, В. Топорова и др. Важным является появление современных работ украинских литературоведов Н. Астрахан, В. Наривской, О. Корниенко, Н. Сподарец, которые рассматривают различные аспекты поставленной нами проблемы. Справедлива точка зрения литературоведа В. Мусий [8], отмечающей: «Категория «авторский мир» в литературоведении принадлежит к числу наименее разработанных. Основная трудность обозначения её содержания обусловлена тем, что понимание человека, а, тем самым, и автора, не было одинаковым на протяжении развития культуры». Данное суждение имеет и прямое отношение к категории «авторские миры».

Ряд исследователей (В. Хализев, Л. Чернец) справедливо рассматривают данную проблему в двух аспектах: эстетическом измерении и текстообразующем. В. Хализев полагает, что авторский мир связан с образом мира и входит в общую концепцию произведения. Литературное произведение, с точки зрения исследователя, можно интерпретировать как особого рода обращённый к читателю монолог автора. Эти монологи органически связаны с тем, что Ю. Лотман назвал «автокоммуникацией», в основе которой лежит ситуация «Я – Я». При этом автор неизменно выражает своё отношение к позициям, установкам ценностной организации создаваемого мира «Я – ОН». Л. Чернец предлагает заменить данное понятие термином автоинтерпретация, ввести знаки-заместители: автор-творец, автор-концепция, автор-знак. С субъектом изображения связывает авторский мир Н. Тамарченко. В связи с постановкой проблемы о модусах художественности и дискурсными формациями в литературе – В. Тюпа указывает на то, что любое произведение обладает той или иной эстетической модальностью, связывая модус художественного сознания, прежде всего, с субъективной стороной мира произведения, типами авторской эмоциональности, и соответствующими установками читателя. Здесь явно прослеживается близость к бахтинской концепции автора и героя в эстетической деятельности, а также с эстетическими категориями, которые определяются учёным как архитектурные формы содержания, как осуществляемые авторами архитектурные задания (типы завершения эстетического целого). В. Тюпа также полагает, что различные модусы художественности – суть стратегии творческого «ощельнения», порождающего специфический художественный смысл целого. Поле этого смысла предполагает актуализацию авторской позиции и «актуализируемую текстом» установку читательского восприятия, внутренне единую систему ценностей и соответствующую ей поэтику, организацию

времени и пространства, систему миров, «голосов», знаков, ритмико-интонационный строй текста. Возникает «Я в мире как средоточие художественного смысла» (М. Бахтин[3]). В этом же плане интересна и формулировка Р. Уэллека и О. Уорена о связи авторского мира с художественной реальностью и её реализацией в знаковой системе и формах воплощения речевых субъектов.

Как известно, ещё в XVIII веке А. Баумгартен определил авторский мир как «гетерокосмос». В. Дильтей рассматривал авторский мир как «сотворённую реальность». Однако авторские миры немислимы только лишь в рамках воображения. Поэтому, чтобы осмыслить указанное понятие, литературоведы привлекают в качестве объекта не только художественный текст, но и комментарии и автокомментарии, авторский психотип, тип авторской эмоциональности и т.д. Возможно, именно эти факторы учитывал М. Бахтин, размышляя об авторском «мироощущении» и мире произведения как эстетическом объекте (т.е. художественном).

Укажем также и на то, что Е. Фарино рассматривал творческий процесс как постижение, анализ, осмысление фиксируемого мира, полагая, что основными уровнями любого художественного текста являются миры автора и их структурная организация. Согласимся и с точкой зрения К. Аймермахера о том, что уровень созданного в произведении мира по отношению к внешнему миру является его моделью. Ю. Лотман утверждал, что любой автор строит модель по структуре своего мировидения и мироощущения. Неслучайно учёный подчёркивал, что всякий текст «вдвинут» в некоторую внетекстовую структуру, самый абстрактный уровень которой можно определить как миромоделирование. Размышляя о возможных соотношениях типа культуры и конкретного художественного текста, исследователь делает акцент на проблеме целостного восприятия художественных миров и модели культуры как комплекса философских, эстетических, антропологических, поэтикальных вопросов в совокупности. Как известно, на аксиологических ориентирах и мировоззренческой доминанте при анализе мировидения автора акцентирует внимание Н. Тамарченко, имея ввиду, взаимозависимость между авторским миром и воспринимающим сознанием.

На наш взгляд, в этом же контексте важна концепция Е. Черноиваненко о типах литературы, которые трактуются литературоведом в парадигме смен религиозно-риторического, светско-риторического и эстетического типов художественно-литературного сознания. Таким образом, в современном литературоведении актуализируются проблемы художественных миров в их органической связи с развитием литературного процесса и культуры в целом. Как нам представляется, возникает необходимость формирования такой теоретико-литературной концепции, согласно которой авторские миры, авторское сознание будут рассматриваться как определённая система, включающая в себя параллели между автором как реальной личностью и автором как текстуальной стратегией, активной функцией читателя.

Заметим, что значительный интерес вызвала полемика вокруг работы Р. Барта «Смерть автора». Ряд литературоведов принципиально были не согласны со стремлением Р. Барта модернизировать категории автора и авторства. Р. Барт актуализировал проблему категориального замещения классического авторства в постструктурализме, с которой можно было бы связать имманентное самораскрытие смыслов текста. В его статьях содержатся рефлексии по поводу необходимости преодоления в постмодернистской теории и практике постулата классической философии, связывающей результаты деятельности с конкретным субъектом. Р. Барт указывает на исчерпанность концепта традиционного авторства и автора. Речь идёт о его статьях «От произведения к тексту», «S/Z», «Сад, Фурье, Лойола», «Удовольствие от текста». Критик создаёт языковые парадигмы, представляющие некую смысловую систему. В статье «Что случилось с г-ном Вольдемаром» применены системные аналитические процедуры, без всякого содержательного объяснения. Вместе с тем было очевидно, что решение этой проблемы не было однозначным в концепции Р. Барта. В разные периоды своей деятельности (увлечение структурализмом, постструктурализмом) Р. Барт неоднократно указывал, что он не возражает против классического авторства; особенно интересно эта идея развивалась им в «биографических сочинениях». В то же самое время критик осознавал отличительные особенности постмодернистского текста, задача которого была принципиально иная, чем в классической эстетике. Бартовская теория напоминала концептуальные размышления М. Фуко, который полагал, что невозможно отыскать субъекта, который «вдыхает жизнь в пустые формы языка». Стремясь убрать всякую персонализацию, критик актуализирует категорию интертекстуальности как источник дополнительного смыслового поля. Заметим, что совершенно иным путём шла Ю. Кристева, избравшая для своей концепции психоаналитические процедуры. Весьма любопытны её размышления о «материнском инстинкте», проявляющемся в мелодичности ритма и рифмы текста.

Переменчивые суждения Р. Барта напоминали некую бесконечно актуализированную игру, где жизнь, произведение и текст оспаривали влияние друг на друга. Неслучайно Ш. Берг указывал, что, несмотря на новизну исследовательской техники, стремление увидеть литературоведческие процессы только сквозь призму структурно-семиотических характеристик сложно, поскольку происходит замена значения классического автора на функции скриптора, смешивающего литературные коды. Вместе с тем в целом в зарубежном литературоведении (см. С. Зюнтор, П. Шульц, Ш. Берг) бартовская рефлексия не подвергалась сомнению. В частности, была принята терминология, различающая термины «произведение» – «текст». В произведении, указывал Р. Барт, есть мир готовых истин, прозрачных смыслов, стабильных отношений, принадлежащих их классическому автору, а текст наделён свойством через читателя постоянно улавливать смыслы культурных кодов, имманентную игру их оттенков. В таком случае, с одной стороны, сохраняются и нарративные структуры текста, с

другой – демонструється техніка текстуального аналізу з допомогою мережних гнізд-лекцій, постійно змішуваних коды письма, в частині, семний і референціальний. Замітимо, що М. Бахтін[3], в цілому ряду своїх робіт звертався до проблеми діалогічного і монологічного автора. Однак він не відчував необхідності в провозглашенні «смерті автора» і замість цього позначив більш глибоке розуміння авторської ролі, орієнтуючись на можливість структури тексту: «Коли авторську волю можна відчути не стільки як неке сверх-реальне початок, пророкує дух, але скоріше як один з голосів, созвучний іншим текстовим голосам, що виходить через розповідача до автору-творцю, який перебуває в центрі, що виникає на перетині всередині-текстових меж». Неслучайно саме на цю концепцію частіше за все орієнтуються сучасні дослідники (С. Зенкі[5], н. В. Тюпа, Н. Астрахан). Таким чином, можна стверджувати, що множественність літературознавчих підходів до розв'язання проблеми слід сгрупувати по двом напрямкам: досягнення авторських світів в естетичному вимірі і дослідження форм їх репрезентації в тексті. Як справедливо відзначає Н. Малютіна, – «комунікативно-рецептивні, когнітивні, антропологічні, феноменологічні, структурно-сеmiotичні, герменевтичні і інші категорії утворюють, стимулюють і організують сучасне наукове мислення в літературі». В частині, об цьому свідчать роботи Т. Пахаревої, А. Степанової [10], Н. Сподарець [9], і др. Учені вказують на необхідність дослідження поетології культури і поетології художественних текстів з точки зору типів художественного свідомості. Так, Н. Сподарець пише: «В кожній культурно-історичній епохі домінує визначений тип творчого свідомості, який виробляється в системі притягання-оталкування по відношенню до аксіологічних показників попередніх епох». Підкреслимо, що визначення ролі читача, як зв'язуючого ланки між «авторськими світами» в тексті, а також його смислообразуючої функції визначаються в літературознавстві пріоритети рецептивної естетики (див. роботи Р. Гром'як, М. Гирняк, М. Лановик). В цьому аспекті особа роль належить ігровим ситуаціям і подіям (О. Корнієнко). В сукупності відзначених аспектів можна прийти до передбачуваних висновків про те, що авторські світи – це, перш за все, 1) світ відчуттів, 2) переживань, 3) світ бачення і створення художественної реальності на різних рівнях літературно-художественного свідомості і в різних культурно-історичних епохах. Саме авторська суб'єктивність і рефлексія організують світи тексту і їх різноманітні структурні ознаки. Домінантою при цьому є духовність автора, що свідчить про його зв'язок з трансцендентним. Саме тому художественний текст є не тільки літературним феноменом, але і феноменом культурно-історичного типу. Розуміння тексту як художественної реальності містить в собі визначений погляд на світосприймання (онтолого-гносеологічний і антропологічний аспекти способ-

ствують включенню читателя в мири художника). В цьому плані важкими okazуються концепції Н. Данилевського (теорія культурно-історических типів), Г. Гачева (космо-психо-логосів), Н. Лосського (мир як органічне буття), культурологічні інтуїції О. Шпенглера, «лична філософія» М. Хайдеггера, учинє о бутті як потенціальному єдності духовної життя, учинє об істині як живому, множинному, «всеєдності всього» (В. Солов'єв, В. Розанов, С. Булгаков і др.). Авторські мири в такому аспекті характеризуються трактовкою мирозданія як живого початку, признанням во Вселенній і чловекє абсолютного існування бога, здатністю ко «всємирної отзывчивості» (Ф. Достоевський), ісканням цєльності буття. А. Гагаєв справєдливо отмєчає, що писателі як ХІХ, так і ХХ в. тяготєют ко восприятію мира і чловєка як множинств цєлого: «Они єсть собор різних миров і різних космічєских миров, різних людєй, мікркосмов. Блєє того всякий из людєй єсть множинство миров, множинство душ, но єсть образ множинственности Бога і мира. И в єтом єго – чловєка – смєсл і спосіб буття, спосіб поіскє им своєго абсолюта».

Предметом ісклєдованія авторських миров в художєствєнном текствє явлєються такіє реалії і понятія як мировідєніє і мирочувствєваніє художника, історіко-культурна реалічність, дуально-личностное прочтєніє художєствєнного текствє. Формы воплощєнія авторських миров как духовного в текствє, безусловно, звязані с розвитієм культурно-історичєских єпох і типами літературно-художєствєнного сознанія.

Учитывая, что особая роль при ісклєдованії «авторських миров» принадлежит духовной составляющей і художєствєнный текст явлєється не только літературным феноменом, но і феноменом культурно-історичєского типа, активное введєніє понятія «авторские миры» явлєється не только целєсообразным, но і необходимым в постмодерністской ситуації.

Выделим ещё один аспект. Бєспорно, что уже в античном іскусствє проявлєється індивідуально-авторское начало, о чєм свідєтельствует древнегрєчєская лірика. Но в літературє ХVІІІ в. авторская індивідуальность скована канонічєской систємой жанров і стилєй. В єту єпоху авторские миры явлєються традиціоналістскими, орієнтованными на риторіку і нормативную поэтіку. Авторское начало, єго откритость миру найбільє ярко проявлєєт себя в ХІХ в. Согласно концепції літературовєда А. Слюсаря, іменно в єту єпоху звнікаєт в літературє інтерєс ко індивідуальності, зарождаєтєя і развіваетєя художєствєнность. Е. Черноиванєнко опрєдєляет данный тип літературы как «эстетічєский». В эстетічєском типє літературы «главной іпостасью літературного произвєдєнія становітєя не текст, а порождєнный текстом художєствєнный мир». В свою очередь, указываєт учєный, «это пріводит ко ізмєнєнію пріворуды слова, стілья, жанра в літературє, ко расшірєнію прав автора как творчєской індивідуальності, ко ізмєнєнію звзаємотношеній літературы і дєйствительности». В єпоху художєствєнной модальності іскусство, в

частности, литература, становится «эстетическим выражением» впечатлений и эмоций автора, которая, подвергаясь, по мнению Кроче, «эстетизации», «творчески преобразуется в процессе и результате её выражения».

В конце XX – начале XXI в. в литературоведении наблюдается очевидная близость таких понятий как «авторские миры», модели мира, ибо осмысление концептов *судьба, человек, душа* соотносится с кодом памяти, истории, эпохи, культуры и выражается в знаковой системе антропоцентрических понятий, в связи с чем Р. Барт определяет дополнительные коды авторских миров: культурный, хронологический, акциональный. Д. Перкинс связывает коды литературы с «историческим контекстуализмом». В данном аспекте для нас важна и точка зрения Ю. Лотмана, указывающего, что «автор строит модель мира по структуре своего мировидения, своего детерминированного «я». Использование термина «модель» в лотмановской традиции, выстраивание типологических рядов авторских миров в контексте культурно-исторических эпох, на наш взгляд, способствует осмыслению развития и движения литературы как целостной саморазвивающейся системы. Более того, учитывая, что каждый новый этап развития литературы является продвижением в глубины памяти, художественные тексты создаются во времени и пространстве, И. Хольтхузен замечает, что во всех авторских моделях есть своя топология, своё членение пространства; в связи с чем возникают понятия: карнавальный, праздничный, безумный, обнажённый и иные миры. В постмодерной ситуации у художника на подсознательном уровне возникает необходимость создать свою модель мира, в которой обнажаются вопросы мировой судьбы, роковой судьбы человечества (И. Хольтхузен). В этом плане структурная система разнообразных моделей мира позволяет выявить внутренние связи между текстами мировой сюжетно-мотивной организации, фольклорно-мифологической, архетипической составляющих авторские миры и т.д. Ряд исследователей справедливо отмечают, что в основе современных поисков разнообразных моделей мира лежит и система бинарных оппозиций. Бинарные оппозиции, создаваемые автором, приводят к созданию знаковых систем, знаковые системы кодируют те архетипические представления, с которых начинается и завершается создание авторских миров. Типологические ряды дают возможность понять, как в текстах мировой литературы представлен мир, на какой тип культуры он ориентирован (патриархальный, книжно-элитарный, теоцентрический), какая система ценностных ориентаций в них представлена.

Исследование различных уровней «авторских миров» позволяет выявить приоритеты ментального, этноментального, религиозно-философского начал, находящихся воплощение в альтернативных вариантах мироустройства, построении новых миров-концептов.

Завершая данный экскурс в проблему, заметим, что речь идёт только о некоторых возможных вариантах её решения, каждый из которых требует дальнейшего строго логического развития и научного поиска.

Список использованной литературы

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької] – Л. : Літопис, 2012. – 634 с.
2. Барт Р. Нулевая степень письма ; [пер. с фр.] / Р. Барта. – М. : Академический проект, 2008. – 431 с.
3. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Собр. соч. : в 7 т. – Т. 1. [зав. ред. С. Г. Бочаров]. – М. : Языки славянских культур, 2003. – С. 67–263.
4. Гром'як Р. Т. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : Академія, 2007. – 752 с.
5. Зенкин С. Образ, рассказ и смерть (Жорж Батай и Ролан Барт) / С. Зенкин. – НЛЮ. – 2013. – № 123. – С. 15–44.
6. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство – СПб, 2004. – С. 12–148.
7. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство – СПб, 2004. – С. 150–390.
8. Мусий В. Б. К вопросу о содержании категории «авторский мир» в новой и новейшей литературе / В. Б. Мусий // Авторские миры в художественном тексте. Стратегии анализа. – Одесса : Астропринт, 2014. – С. 48–78.
9. Сподарец Н. В. Модернизм Серебряного века: литературоведческая идентификация / Н. В. Сподарец. – Одесса : Астропринт, 2017. – 452 с.
10. Степанова А. А. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930 х гг. : поэтология фаустовской культуры / А. А. Степанова. – СПб. : Алетейя, 2015. – 496 с.
11. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте : Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI–XX веков / Е. М. Черноиваненко. – Одесса : Маяк, 1997. – 712 с.

Раковська Н. М.

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

ДО ПИТАННЯ ПРО КАТЕГОРІЮ «АВТОРСЬКІ СВІТИ» В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

У статті розглядаються різнобічні підходи до визначення категорії «авторські світи». Авторські світи пов'язуються з поняттям «гетерокосмос». Зазначається, що А. Баумгартен та В. Дільтей трактували авторські світи як «створену реальність». Однак авторські світи є неможливими лише в рамках уяви. Тому, щоб осмислити зазначене поняття, літературознавці залучають в якості об'єкта не тільки художній текст, але й коментарі й автокоментарі, враховуючи авторський психотип, тип авторської емоційності і т. ін. Припускається, що саме ці чинники враховував М. Бахтін, міркуючи про художній світ твору як естетичний об'єкт.

Вказується на можливі співвідношення між типами культур та конкретним художнім текстом, акцентується проблема авторської свідомості, авторсь-

кого мислення як комплексу філософських, естетичних, поетикальних питань у сукупності. Звертається увага на концепцію, згідно якої текст є «всунутим» в певну позатекстову структуру, найбільш абстрактний рівень якої можна визначити як світомоделювання.

У зв'язку з відзначеними тенденціями в гуманітарному дискурсі припускається, що множинність рішень проблеми знаходиться у площині досягнення авторських світів в естетичному вимірі та дослідження форм їх репрезентування в тексті.

Стверджується, що авторські світи це, насамперед, світ відчуттів, переживань, світ бачення та створення художньої реальності. Авторська свідомість організує світи творів, їх множинні коди. Домінантою при цьому є духовність автора, що свідчить про його зв'язок із трансцендентним. Розуміння тексту як художньої реальності містить у собі певний погляд на світобудову. Саме онтолого-гносеологічний, аксіологічний та антропологічний аспекти сприяють включенню читача у світи митця.

Робиться висновок, що дослідження різних рівнів авторських світів дозволяє виявити пріоритети ментального, етноментального, релігійно-філософського компонентів, а також зовнішніх та внутрітекстових меж, що знаходять втілення в альтернативних варіантах світоустрою, побудови нових світів-концептів.

Ключові слова: авторські світи, художній текст, авторське мислення, світомоделювання, дискурс, художня реальність.

Rakovskaya N. M.

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

TO A QUESTION OF CATEGORY OF “AUTHOR'S WORLDS” IN THE ART TEXT

The article deals with various approaches to the definition of the «author's worlds» category. Author's worlds are associated with the notion of "heterocosmos". It is indicated that A. Baumgarten and V. Dilthey treated the author's worlds as "the created reality". However, the author's worlds are inconceivable only within imagination. Therefore, in order to comprehend the indicated concept, literary critics attract not only the artistic text as an object, but also comments and autocompositions as well, taking into account the author's psychotype, the type of author's emotionality, etc. It is supposed that these factors were considered by M. Bakhtin, reflecting on the artistic world of the work as an esthetic object.

It is specified possible relations between types of cultures and the concrete art text, the problem of author's consciousness, author's thinking as complex of philosophical, esthetic, poetic issues in total is emphasized. The attention is drawn to the concept

that the text is "embedded" into some non-textual structure, the most abstract level of which can be defined as world modeling.

Due to the above-mentioned tendencies in humanitarian discourse, it is assumed that the plurality of solutions to the problem lie in the realm of comprehension of the author's worlds in the aesthetic aspect and the study of the forms of their representation in the text. First of all, it is claimed that the author's worlds are the world of feelings, experiences, the world of vision and the creation of artistic reality. The author's consciousness organizes the worlds of works, their multiple codes. The dominant here is the spirituality of the author, which testifies to his connection with the transcendental one. The understanding of the text as art reality comprises a certain view of the universe. It is the ontological-gnosiological, axiological and anthropological aspects that contribute to the inclusion of the reader in the world of the artist. The conclusion is that the study of different levels of author worlds allows us to identify the priorities of mental, ethnological, religious and philosophical components, as well as the external and interstellar borders, which are embodied in alternative variants of world order, the construction of new world-concepts.

Key words: *author's worlds, art text, author's consciousness, modeling of the world, discourse, art reality.*

References

1. Antologija svitovoi literaturno-kritichnoi dumki XX st. [Anthology of world literary and critical opinion of the XX century] (2012), [editor-in-chief M. Zubric'ka], Litopys, Lviv, Ukraine.
2. Bart, R. (2008), Nulevaja stepen' pis'ma [Zero degree of the letter], Akademicheskij proekt, Moscow, Russia.
3. Bahtin, M. M. (2003), Avtor i geroj v jesteticheskoi dejatel'nosti [The author and the hero in esthetic activity], Jazyki slavjanskih kul'tur, Moscow, Russia, vol. 1, pp. 67–263.
4. Grom'jak, R. T. (2007), Literaturoznavchij slovník-dovidnik [Literary dictionary reference], Akademija, Kiev, Ukraine.
5. Zenkin, S. (2013), "Image, story and death (Georges Bataille and Rolan Bart)", NLO, vjl. 123, pp. 15–44.
6. Lotman, Ju. M. (2004), "Culture and explosion", Semiosfera, Iskusstvo – SPB, St. Petersburg, Russia, pp. 12–148.
7. Lotman, Ju. M. (2004), "In the conceiving worlds", Semiosfera, Iskusstvo – SPB, St. Petersburg, Russia, pp. 150–390.
8. Musij, V. B. (2014), "To a question of the content of category "author's world" in new and latest literature", Collected monograph Avtorskie miry v hudozhestvennom tekste. Strategii analiza, Astroprint, Odessa, Ukraine, pp. 48–78.
9. Spodarec, N. V. (2017), Modernizm Serebrjanogo veka: literaturovedcheskaja identifikacija [Modernism of the Silver age: literary identification], Astroprint, Odessa, Ukraine.
10. Stepanova, A. A. (2015), «Zakat Evropy» Osval'da Shpenglera i literaturnyj process 1920-1930-h gg. : pojetologija faustovskoj kul'tury ["Decline of Europe" of Oswald Spengler and literary process of the 1920-1930th: poetologiya of Faustian culture], Aletejja, St. Petersburg, Russia.
11. 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 a historical and cultural context: Development and change of types of literature and art and literary consciousness in the Russian literature of the 11-20th centuries], Majak, Odessa, Ukraine.

Статтю подано до редколегії 10 вересня 2018 р

УДК 791.43-2.S1m0ne

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

К ВОПРОСУ ОБ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ПРОТОТИПАХ ГЕРОЕВ ФИЛЬМА ЭНДРЮ НИККОЛА «S1M0NE»

В данной статье предпринята попытка раскрыть интертекстуальный потенциал и соответствующие игровые стратегии, формирующие своеобразие фильма «S1m0ne». В соответствии с заявленной концепцией в ходе анализа был определен ряд ключевых позиций. Выявлены в ткани кинотекста различные интертекстуальные отсылки. Осмыслены факторы виртуальной реальности и симулякрности в природе Симоны. Проанализированы проявления трикстерского и фаустянского начал в герое фильма – Викторе Тарански.

Ключевые слова: *интертекстуальность, симулякр, виртуальность, трикстер, фаустянский дух, Симона.*

Постановка заявленной в названии статьи проблемы обусловлена актуальностью взгляда на кинотекст как потенциальный интегратор реминисценций, аллюзий, символики, притчевости и философских метафор.

В данном плане существует достаточно разветвленный ряд знаковых работ о проявлении диалога различных смысловых пластов и интертекстуальности в кино. Вышеуказанным аспектом, так или иначе, занимались Р. Барт, Ю. Лотман, Вяч. Иванов, М. Ямпольский [14], В. Бычков, Н. Маньковская [3; 4], Н. Хренов [12], Р. Перельштейн [6], С. Бежанов [1], Р. Пересецкий [7], и многие другие. Часть работ обозначенных ученых была использована в ходе данного исследования в качестве теоретической базы. Но анализ проявления различных интетекстов в фильме Эндрю Никкола «S1m0ne» до сих пор осуществлен не был.

Цель данной статьи – не только раскрыть интертекстуальный потенциал и соответствующие игровые стратегии, формирующие своеобразие фильма «S1m0ne», но и осмыслить архетипические коннотации образов главных героев данной кинокартины.

Говоря о художественном фильме как особом типе текста, представляющем рецепцию эстетических поисков, целесообразно осмыслить проявления в нем интертекстуальности. В этом аспекте показательна мысль украинского киноведа Р. Пересецкого, что «современный этап развития мирового кино проходит

под воздействием постмодернистских идей, которые породили стойкую моду на игру стилями и цитатами» [6, 115.]. Действительно, кино вписывается в контекст сегодняшней культурной эпохи во многом благодаря различным игровым и смысловым приращениям, задаваемым на уровне интертекстуальных отсылок. Кинотекст подобно любому тесту выступает полем встречи различных цитат, аллюзий и реминисценций, которые в совокупности с авторскими интенциями создателя фильма порождают некое креативное полифоническое единство.

Интертекстуальность, будучи достаточно емким понятием, активизирует также уровни контекста и главное, подтекста. Благодаря этой особенности интертекстуальность становится фактором расширения рамок новеллистичности сюжета. Вышеуказанный фактор, проявившейся в специфике новеллы XX века, наследуется и современным кинематографом.

Обращаясь к интерпретации фильма Эндрю Никола «*Someone*» (2002), следует отметить диалог между новеллистичностью сюжета и интертекстуальными отсылками. Именно интертекстуальность, задающая литературоцентричность сюжету фильма, расширяет жанровые рамки, насыщая кинотекст различными смыслами. Новеллистичность сюжета «*Someone*» в свою очередь определяется непредсказуемым развитием явно анекдотической ситуации несуществования в реальности главной героини. По замечанию В. В. Бычкова, критический взгляд на процессы глобализации выявляет в качестве доминантного аспекта «в сфере искусства и эстетики – превращение реальности в универсальный имидж-симулякр» [3, 160]. Такая точка зрения показательна и для своеобразия художественности данного фильма. Несомненно, Симона – это симулякр. Даже имя героини прямо обыгрывает термин, предложенный Ж. Бодрийяром, для рецепции состояния современного культурного универсума. Если постараться конкретизировать природу Симоны именно как симулякра, то она будет по бодрийяровской классификации соответствовать одновременно симулякрам естественным и симулятивным. Ведь, Симона – с одной стороны, имитация, ориентированная на «идеальную институцию природы по образу и подобию Божии» [2, 163]. С другой же – существование идеальной актрисы основано на «информации, моделировании, кибернетической игре» [2, 163].

В центре сюжета два мотива: презентация миру несуществующей Симоны и изменение благодаря этому жизни ее создателя – режиссера Виктора Тарански¹, чьей маской, по сути, Симона, является.

Герой Аль Пачино – режиссер Виктор Тарански, находящийся в состоянии карьерного и жизненного кризиса, получает по завещанию от компьютерного гения Хэнка Алино программу «*Someone*»² для создания образа виртуальной актрисы. Изначально Тарански не принимал потенциальную возможность замены актеров техническими голограммами, расценивая эту идею как бредовую,

¹ Имя героя Виктора Тарански, видимо, отсылка к личности Романа Палански. Кроме того, заставляет вспомнить о Викторе Франкенштейне и его творении.

² Название «*Someone*» расшифровывается как «симуляция № 1» («simulation number one»).

но дальнейшее развитие событий и его тайное желание взять реванш, доказав миру свое величие как режиссера, побуждает героя обратиться к компьютерным разработкам Алино.

Характерно, что конец XX века и особенно начало XXI столетия ознаменованы высокой активностью категории виртуальности, внедряющейся «в сферу современной художественно-эстетической культуры, а понятие “виртуальная реальность” все активнее используется в эстетической теории» [4, 33]. Для современного этапа развития кинематографа вполне закономерно использование как различных голограмм и технологий для создания отдельных образов или даже образных систем, так и обыгрывание темы виртуальной реальности. По замечанию С. Бежанова, «короткая, но бурная история применения компьютеров в кино создала настоящее чудо: зачастую происходящее на экране не вписывается в законы реального мира» [1, 161]. Так диалог кино с широкими возможностями компьютерного пространства, помимо того, что способствует отдаленности от реалистичности, при этом фактографически отражает рецепцию современности, ее мифологизацию и своеобразие существования в этих рамках культуры.

В фильме Виктор Тарански становится идейным создателем Симоны, наполняя ее как оболочку теми смыслами и образами, которые ему дороги, так реализуя ее форму воплощения, центонную природу, манеру игры.

Симона, кроме того, что это симулякр, предстает и как центон, составленный из различных парафраз. В данном плане интересна мысль М. Ямпольского, что интетекстуальность, формируя определенный горизонт понимания, принципиально «сопровождается возникновением тайны. <...> позволяя нам хотя бы издали прикоснуться к тому невыразимому, загадочному, таинственному, что издавна составляет прелесть всякого искусства» [12, 90]. Видимо, интетекстуальная природа Симоны и определяет ее притягательность и непредсказуемость как для поклонников, так и для ее идейного создателя. Героиня олицетворяет некую тайну, возможно лишь мнимую, ведь она лишена подлинности. Но в то же время тот факт, что Симона не достижима вне виртуальной реальности, возможно, и распаляет желания и фантазии. Ведь стремление приблизиться к кинодиве полнится именно невозможностью осуществления, даже потенциальной, тем, что тайна Симоны не может быть разгаданной. В противном случае, чары развеются и сменятся всеобщим разочарованием и горечью от осознания обмана.

Именно воля и творческий поиск Виктора Тарански являются мостом между несуществующей фантазмной Симоной и очарованными ею бесчисленными поклонниками. (В сюжете фильма в прямом смысле для встречи зрителей и коллег с виртуальной актрисой используется функция телемоста³). При этом Симона для режиссера, воплощенного на экране Аль Пачино, своеобразная маска, скрывающая его личность в конструируемом по его желанию женском

³ Вымышленная боязнь людей Симоны, в подтексте заставляет вспомнить Грету Гарбо, которая на пике карьеры отдалась от людей и стремилась к одиночеству.

обличчя. Характерно розмышлення о суті маски в дослідженні о кінотворстві Р. Перельштейна, «маска <...> являється символом замутненості нашого існування, символом його ложних, хоча і неіминних рухів» [5, 33]. Крім того, що природа Симоны, несомненно, симулякрна, вона з початку стає для героя можливістю не тільки перемоги над непорозумінням його режисерських прагнень (не зря його ім'я Віктор означає «переміттель»), але і діалогу з кінотворцем, опрацюваною так легко одураним.

Особа роль Віктора Таранки як посередника висвітлює в героє трикстерське початок. Н. Хренов зауважує, що «искусство превращення дозволяє трикстеру уникати жорстких опозицій і, відповідно, руйнівних інверсій і утвердити пов'язане з медіацією початок» [10, 355]. Така різниця і навіть взаємодоповнююча протилежність початок, закритих в архетипі трикстера, вже сама по собі відповідає певній центральності сучасної культури, підвищуючи значущість інтертекстуальності.

Серед трикстерських рис, приховано проявляються в героє фільма, слід зауважити: обман-мистифікацію (презентація несуществующей Симоны), пограничність його свідомості і свого роду спілкування з потустороннім (погруженість в себе, роль посередника, створення з нічого ідеального образу, сцена розмови-ісповіді на могилі комп'ютерного гія Аліно). Але найбільш симптоматичним виявляється переіпощення героя в жіночий персонаж, реалізований тільки завдяки таланту Таранки. Вадь Симоны «альтер его» Віктора Таранки і не тільки його маска, але і свого роду аніма.

Така форма подвійності, акцентуюча крім нереальності і вигаданості Симоны, також і її демонічність, змушують згадати не тільки о міфологічних конотаціях характеру героя як трикстера. Мирощущення Віктора Таранки порівнюємо з перехідною, кризовою епохою. Вадь, людина, отождествляющий себе з «двійниками, виявляється розповсюдженим типом особистості в перехідні епохи», більше того, не знає чого очікувати не тільки від інших, але «в цих або інших ситуаціях <...> і від себе» [10, 138]. Одним з іпощень подібного типу особистості в західній культурі порівнюємо з трикстром виявляється одночасно схожий і відмінний від нього Фауст, символізуючий особливий тип духа людина і культури.

Згідно думки Г. Якушевої, в культурі ХХ століття «преимущественная ідентифікація образу Фауста з образом сучасного інтелектуала» маркується незмінними кодами «вечних “будоражителей” (в парі з Мефистофелем) прогресса» [11, 191]. Несомненно, Віктор Таранки фаустіанський герой по своєму мирощущенню, життєвим і духовним прагненням. Фаустіанський ракурс розширює жанрові рамки фільма «SImOne»⁴, манифестуємого Ендіро Нікколом в якості комедії. Так в сучасній комедії нравів,

⁴ Крім фаустіанських мотивів, можна провести лінію к сутності людина в новелістическій Гофмана «Песочный человек», де кукла Олімпія, приймаєма героєм за жінчину, очаровує і губить його.

осуществляющейся в мире симулякров, более ярко раскрывается притчевый потенциал этой истории. Роль Фауста, соотносимая с личностью Виктора Тарански, высвечивает в этом персонаже фатальное начало, подразумевая, что воображаемый триумф – следствие пакта с Мефистофелем, а за осуществление мечты придет расплата – утрата собственной души.

В фильме «*Someone*» представлен образ Фауста-кинорежиссера, главным творением которого становятся даже не его фильмы, а несуществующая в реальности исполнительница главных ролей в них. Образ режиссера по своей семиотической наполненности претендует на обыгрывание мифологемы божественного начала или же дерзания приблизится к сакральному статусу. С культурологической точки зрения, «творчество в кино приобретало поистине сакральный характер, а художник превращался в настоящего демиурга <...> Именно ему дается право творить миф, ориентироваться на космологический принцип творения» [9, 669].

Эстетические поиски Виктора Тарански – художника фаустианского мироощущения, без участия Симоны зрителям не интересны. Желание Тарански избавиться от Симоны, попробовав дискредитировать ее в глазах поклонников шокирующим поведением и столь же резкими высказываниями, приводит лишь к признанию ее искренности и еще большему обожанию. Главным итогом этих неудачных попыток становится шумный успех фильма-короткометражки, который якобы снят самой Симоной в качестве режиссера, с провокативным названием «Я – свинья». В этой вставной новелле Симона предстает в свадебном платье в образе невесты. Она катается в грязи, ест из одного корыта со свиньями, обретая на постере еще и свиной пяточок.

Несомненна знаковость данного эпизода, имеющего явно иносказательный характер и вызывающего ряд ассоциаций. Среди многочисленных интертекстуальных отсылок, возникающих при просмотре вставной новеллы, наиболее явно проявляется, несомненно, библейский пласт как пародирование притчи о Блудном сыне. Ставший практически хрестоматийным, герой библейской притчи, как известно, покинул родной дом, выбрал нетрадиционный путь жизни, растратил наследство, которое ему было дано, в итоге вынужден питаться обедками, воруя еду у свиней, из одного корыта. Неожиданно возникающий подтекст, актуализируемый историей Блудного сына, видимо, ускользает от Виктора Тарански, одержимого идеей компрометировать и опорочить столь всеми вождевленную Симону. Бессознательно Фауст-кинорежиссер представляет исповедь своего пути Блудного сына, неожиданно принявшего виртуально женское обличие.

Не менее важны ассоциации и парафразы, связанные с образом женского начала в современном мире, как повествует вставная новелла, не просто превратившегося в товар для эротических фантазий, но и утратившего реальную телесность. Мотив попорченности чистоты обыгрывает тему Сусанны и старцев, а свадебное белое платье и обвенчанность со свиньями знак сюжетно разверну-

той метафоры «метать бисер перед свиньями». Симона предстает своего рода бисером, жемчужиной, что в метафорическом смысле отсылает как к мифологеме античной красоты и, в частности, к картине С. Боттичелли «Рождение Венеры», так и подразумевает христианский идеал непорочности.

Другая античная ассоциация – отсылка к Цирцее, превратившей спутников Одиссея в свиней, видимо, актуализирует небезобидное поглощение человеческих желаний виртуальной реальностью, чьим порождением Симона и является.

Ипостась блудницы, актуализированная испачканным в грязи свадебным платьем, модифицирует мифологему Марии Магдалины, из которой Иисус Христос изгнал бесов, вселившихся после этого в свиней. В отличие от Магдалины Симона фантазией Тарански, желающего от нее избавиться, опорочив ее образ, уподоблена свиньям и даже якобы манифестирует это названием короткометражки. В подтексте утверждается бесноватость виртуальной актрисы, чья истинная суть быть демоническим маревом. Колоссальный успех этой кинозарисовки, подводит некий саркастический итог духовному потенциалу общества, боготворящему свое виртуальное наваждение. При этом Фауста-кинорежиссера, дерзнувшего противопоставить свое виртуальное творение объективно существующему миру, начинает постигать неизбежное наказание, невозможность развеять им же наведенные чары, принявшие облик всеми обожаемой Симоны, и начинающие губить его самого.

Кодом фаустианской темы становится и меланхоличность героя Аль Пачино, вызванная ощущением одиночества и тотального непонимания как человека и художника. По словам швейцарского исследователя Ж. Старобинского, «Ад покоряет нас <...> через меланхолическое уныние ... Это ясно показывает легенда о Фаусте. <...> царство меланхолии – это царство гения в обоих смыслах слова, понимаемого и как творческая сила, и как одержание дьяволом» [7, 591]. Именно меланхолическая печаль, составляющая своеобразие режиссерского взгляда героя, побуждает его бросить фаустовский вызов миру, заставив полюбить презентацию своей анимы. Но именно этот путь и ведет к утрате цельности своей личности, усталости от бесконечной подмены, оборачивающейся еще большей горечью, поверженностью и одиночеством.

Незаметно для самого Виктора Тарански Симона начинает роковым образом поглощать его, мешать его карьере и даже личной жизни. Героя вновь перестают замечать, его игнорируют, о нем забывают и он превращается из создателя в слугу столь вождельного и идеального образа, явно порабошающего своего создателя. Характерна мысль А. Степановой, что в «образе Фауста-демиурга в литературе XX в. Мефистофель выступает как его alter ego, концентрируя синтез божественного и демонического в демиургическом начале» [8, 144–145]. В фильме Эндрю Никкола мефистофельские черты начинает обретать призрак Елены Прекрасной, воплощенной в Симоне. Следствием этого становится решение Виктора Тарански погубить свое творение, именно силой

его же таланта ставшего кумиром. Лишить Симону – вернее фантом-симулякр, той любви, которой она была окружена. Кафкианская атмосфера задает дальнейшее развитие сюжета фильма, внося переключки с романами «Процесс» и «Замок». Виктора Тарански должны судить за то, что он якобы убил Симону, никогда в реальности и несуществовавшую. После признания героя в его мистификации, он объявлен безумным. Никто не хочет смириться, что Симоны никогда и не было.

Доминирование в современном киноуниверсуме фантазмной женской сущности не приводит героя Аль Пачино к реальному безумию, но абсолютно безумным и утратившим границы реальности оказывается влюбленный в Симону мир. Наказанием герою становится его нивелирование как творческой личности и самодостаточного человека на фоне им же созданных чар виртуальной актрисы.

Неожиданна почти новеллическая развязка фильма, своего рода хеппи энд. Симона оживает, восстановленная стараниями семьи Виктора Тарански, под всеобщее ликование воссоединяется со своим создателем в телеэфире.

В ходе исследования выявление симулякрной и интертекстуальной природы героини позволяет осмыслить факт мифологизации мироощущения кризисной эпохи. Анекдотичность сюжета фильма о влюбленности бесчисленных зрителей в несуществующую актрису по ходу развития явно переходит в модус притчи, не лишённой не только игрового начала, но и трагического пафоса.

Подводя итоги, следует отметить, что именно отсутствие у Симоны чего-то живого позволяет ей становиться не просто анимой, что объединяет ее с Еленой Прекрасной, но и приравнивает к наваждению, порожденному гением Виктора Тарански. Притча о дегуманизации современного социального и культурного пространства, свидетельствует, что людские фантазии и желания могут быть безгранично воплощены только в пустую оболочку. Люди хотят быть обманутыми и держатся за этот обман. Отсутствие человеческих свойств у Симоны и делает ее столь привлекательной.

Список использованной литературы

1. Бежанов С. Г. Виртуальный мир кинематографа (эстетический аспект) / С. Г. Бежанов // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 1. – М.: ИФ РАН, 2005. – С. 147–162.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции; [пер. с фр. А. Качалова] / Ж. Бодрийяр. – М.: ПО-СТУМ, 2015. – 240 с.
3. Бычков В. В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства / В. В. Бычков, Вяч. Иванов, Н. Б. Маньковская. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с.
4. Бычков В. В. Виртуальная реальность как феномен современного искусства / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 2. – М.: ИФ РАН, 2006. – С. 32–60.
5. Перельштейн Р. Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве / Р. Перельштейн. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 253 с.
6. Пересецький Р. Від сінєфілії до метакіно: з історії самокінорефлексій / Р. Пересецький //

- El toros : как возможна философия кино? [Исследования. Интервью. Эссе. Переводы. Кинотексты] ; [под ред. Д. Петренко и Л. Стародубцевой]. – Харьков : El Toros Cinema Club Foundation, 2009. – С. 102–115.
7. Старобинский Ж. Чернила меланхолии ; [пер. с франц., Общ. ред. и предисл. С. Зенкина] / Ж. Старобинский. – М. : НЛО, 2016. – 616 с.
 8. Степанова А. А. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920- 1930- х гг. : поэтология фаустовской культуры / А. А. Степанова. – СПб. : Алетейя, 2015. – 496 с.
 9. Хренов Н. А. Кино : реабилитация архетипической реальности / Н. А. Хренов. – М. : Аграф, 2006. – 704 с.
 10. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
 11. Якушева Г. В. Фауст в искушениях XX века: Гётевский образ в русской и зарубежной литературе / Г. В. Якушева. – М. : Наука, 2005. – 258 с.
 12. Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. – М. : Культура, 1993. – 464 с.

Фокіна Світлана

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова
кафедра світової літератури

**ДО ПИТАННЯ ПРО АРХЕТИПІЧНІ ПРОТОТИПИ ГЕРОЇВ
ФІЛЬМУ ЕНДРЮ НИККОЛА «S1M0NE»**

У цій статті зроблено спробу розкрити інтертекстуальний потенціал і відповідні ігрові стратегії, що формують своєрідність фільму «S1m0ne». Відповідно до заявленої концепції в ході аналізу були визначені ряд ключових позицій. Виявлені в тканині кінотексту різні інтертекстуальні відсилання. Осмислені чинники віртуальної реальності і симулякрності в природі Симони. Проаналізовані прояви трикстерського і фаустианського почав в героєві фільму - Вікторі Тарански.

***Ключові слова:** інтертекстуальність, симулякр, віртуальність, трикстер, фаустианський дух, Симона.*

Fokina Svetlana

Odessa I. I. Mechnikov National University,
department of World Literature

**TO A QUESTION OF ARCHETYPIC PROTOTYPES OF HEROES
OF THE MOVIE “S1M0NE” OF ANDREW NICCOL**

In this article is made an attempt to realize intertextual potential and the corresponding game strategy forming a literature centrality originality of the movie “S1m0ne”

of Andrew Niccol. According to the declared concept has been defined during the analysis a number of key positions. In the film are revealed various intertextual sendings. Have been comprehended a simulacrum in Simone's nature and factors of virtual reality. Manifestations of tricksters and faustian spirit are analysed in the hero of the movie – Victor Taransky.

Addressing interpretation of the movie “SImOne” (2002) of Andrew Niccol, it should be noted that the intertextuality setting a literature centrality to a movie plot, expands a genre framework and fills the film text with various meanings. Dialogue of cinema with ample opportunities of computer space promotes remoteness from realness, at the same time factual reflects present reception, her mythologization and an originality of existence in this framework of culture.

The special role of Victor Taransky as intermediary highlights the tricksters beginning in the hero. In the western culture on an equal basis with trickster there is Faust, at the same time similar and other than him, who symbolizes special type of spirit of the person and culture. During the research identification of the simulacrum and intertextual nature of the heroine allows to digest the fact of a mythologization of attitude of epochal crisis. It is obvious anecdotally of a plot of the movie about love of the uncountable audience for the nonexistent actress that on process passes into a mode of a parable.

Key words: *epochal crisis, intertextuality, simulacrum, virtuality, trickster, faustian spirit, Simone.*

References

1. Bezhanov, S. G. (2005), “Virtual movieland (esthetic aspect)”, *Jestetika: Vchera. Segodnja. Vsegda*, vol. 1, pp. 147–162.
2. Bodrijjar, Zh. (2015), *Simuljaky i simuljaccii [Simulacra and simulations]*, POSTUM, Moscow, Russia.
3. Bychkov, V. V. and Ivanov, Vjach. and Man'kovskaja, N. B. (2012), *Triialog. Zhivaja jestetika i sovremennaja filosofija iskusstva [Triialogue. Live esthetics and modern philosophy of art]*, Progress-Tradicija, Moscow, Russia.
4. Bychkov, V. V. and Man'kovskaja, N. B. (2006), “Virtual reality as phenomenon of the modern art”, *Jestetika: Vchera. Segodnja. Vsegda*, vol. 2, pp. 32–60.
5. Perel'shtejn, R. (2012), *Konflikt «vnutrennego» i «vneshnego» cheloveka v kinoiskusstve [Conflict of the "internal" and "external" person in motion picture art]*, Centr gumanitarnyh iniciativ, Moscow, Russia.
6. Peresec'kij, R. (2009), “From a sinefiliya to metacinema: from history of self-film reflections”, *El topos: kak vozmozhna filosofija kino?*, El Topos Cinema Club Foundation, Kharkiv, Ukraine, pp. 102–115.
7. Starobinskij, Zh. (2016), *Chernila melanhologii [Melancholy ink]*, NLO, Moscow, Russia.
8. Stepanova, A. A. (2015), «Zakat Evropy» Osva'da Shpenglera i literaturnyj process 1920-1930-h gg. : pojetologija faustovskoj kul'tury [“Decline of Europe” of Oswald Spengler and literary process of the 1920-1930th: poetologiya of Faustian culture], Aletejja, St. Petersburg, Russia.
9. Hrenov, N. A. (2006), *Kino : reabilitacija arhetipicheskoy real'nosti [Cinema : rehabilitation of archetypic reality]*, Agraf, Moscow, Russia.
10. Hrenov, N. A. (2002), *Kul'tura v jepohu social'nogo haosa [Culture during an era of social chaos]*, Editorial URSS, Moscow, Russia.

11. Jakusheva, G. V. (2005), Faust v iskushenijah XX veka : Gjotevskij obraz v ruskoj i zarubezhnoj literature [Faust in temptations of the 20th century: A Goethe image in the Russian and foreign literature], Nauka, Moscow, Russia.
12. Jampol'skij, M. (1993), Pamjat' Tiresija: Intertekstual'nost' i kinematograf [Faust in temptations of the 20th century: A Goethe image in the Russian and foreign literature], Kul'tura, Moscow, Russia.

Статтю подано до редколегії 26 серпня 2018 р

УДК 821.161.1-3.09

Шарнян Чаб

доктор филологических наук
кафедра русской филологии
Сегедский университет
Szegedi Tudományegyetem, BTK, Orosy Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2
(Сегед, Венгрия)

ОСТРОВ КАК УМИРАЮЩЕЕ ТЕЛО В МЕТАФОРИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ПОВЕСТИ В. Г. РАСПУТИНА «ПРОЩАНИЕ С МАТЕРОЙ»

В центре внимания автора статьи – остров Матера в повести В. Распутина как живой организм. Параллель между человеком и островом проведена на ряде уровней: телесном (в жизни острова выделены основные этапы жизни человека от рождения до старости), духовно-нравственном (остров как душа и совесть его жителей). Обращено внимание на символику названия произведения, предложено мифопоэтическое толкование событий в их соотношении с всемирным потопом (воцарение хаоса), а также легендой о граде Китеже (спасение праведных жителей).

Ключевые слова: *топос, символика, мифопоэтика, художественный мир, В. Распутин.*

Топос острова в традиционном дискурсе, как правило, воспринимается двупланово: с одной стороны с ним связываются представления об изолированном, замкнутом локусе, с другой стороны его образ представляется как заповедное место, которое составляет бинарную оппозицию с так называемым «тревожным пространством» самого ландшафта и соединяет в себе функции защиты и покровительства. В мифологической топографии повести Распутина эти два подхода существуют параллельно: их дихотомия в основном определяет пространственную структуру произведения.

В повести Распутина образ острова Матеры, имеющего опоры своего существования в органической живой среде культурно-природного пространства, в комплексной метафорической системе повести неоднократно выявляет определенные параллели с живым организмом как таковым, и следовательно, сравнивается с живым и в то же время смертным телом самого человека. Согласно этому, остров – подобно человеку – имеет свой жизненный путь, полный событиями, тем самым в этом жизненном пути зафиксировано естественное и закономерное, по сути, завершение – смерть: «Вот так худо-бедно и жила деревня, держась своего места на яру у левого берега, встречая и провожая годы, как

воду, по которой сносились с другими поселениями и возле которой извечно кормились. И как нет, казалось, конца и края бегущей воде, нет и веку деревне: уходили на погост одни, нарождались другие, заваливались старые постройки, рубились новые. Так и жила деревня, перемогающая любые времена и напасти, триста с лишним годов, ... пока не грянул однажды слух, что дальше деревне не живать, не бывать. ... Вода по реке и речкам поднимается и разольется, затопит многие земли и в том числе в первую очередь, конечно, Матеру. Если даже поставит друг на дружку пять таких островов, все равно затопит с макушкой, и место потом не показать, где там селились люди» [5, 13].

Таким образом, физическое существование острова (как и его рождение от своей матери – Ангары), его интенсивные, а со временем ослабляющиеся витальные энергии или его болезненное умирание, затем физическая гибель вряд ли во многом отличаются от подобных моментов в жизни человека.

Физические метаморфозы острова начинаются гораздо раньше его собственной гибели. В этих изменениях появляются явные признаки физического старения: они представляют собой всеохватывающий угрожающий процесс изнеможения и, на самом деле, в этих повторяющихся моментах вырисовываются картины долгого «телесного» умирания острова: «Та Матера и не та: постройки стоят на месте, только одну избенку да баню разобрали на дрова, все пока в жизни, в действии, по-прежнему голосят петухи, режут коровы, трезвят собаки, а уж повяла деревня, видно, что повяла, как подрубленное дерево, откоренилась, сошла с привычного хода. Все на месте, да не все так: гуще и нахальней полезла крапива, мертво застыли окна в опустевших избах и растворились ворота во дворы – их для порядка закрывали, но какая-то нечистая сила снова и снова открывала, чтоб сильнее сквозило, скрипело да хлопало; покосились заборы и прясла, почернели и похилились стайки, амбары, навесы, без пользы валялись жерди и доски – поправляющая, подлаживающая для долгой службы хозяйская рука больше не прикасалась к ним» [5, 11–12].

Приближающаяся кончина в распутинском тексте метафорически выражается и символикой света – все уменьшающийся ущербный свет указывает на амбивалентное положение острова: он еще относится к миру живых, однако уже все чаще показываются зловещие знаки принадлежности к мрачному потустороннему миру. «И не понять, в солнце остров или уже нет солнца; есть оно в небе, есть какое-то сияние в воздухе и на земле, но слабое, едва подкрашенное, не дающее тени» [5, 36]. С другой стороны постепенное исчезновение света, тусклое мерцание «в воздухе и на земле» метафорически ассоциируется страшным переживанием умирающего человека, который постепенно лишается способности зрения, ощущения окружающего его мира.

Рядом с телесными аспектами – параллель между островом и человеком явным образом выявляется и в морально-духовном плане, и связывается с проблематикой бессмертия души. Такая душа острова, как и душа человека, независимо от окончательной физической гибели, не теряет свои трансцен-

дентно-витальные энергии, а, меняя свой бытийный статус, продолжает свое существование уже в других, исключительно духовных измерениях. Согласно писательской концепции, душа острова, как и его совесть, не случайно воплощаются в образе старых праведных жителей Матеры. «Праведность» людей преклонного возраста – здесь и у Распутина вообще – заключается в том, что именно они являются представителями и хранителями морально-духовных ценностей, таким образом их смертью эти ценности обречены на окончательное исчезновение. Эти ценности, согласно распутинской концепции, в основном коренятся в традиционном укладе жизни, который с одной стороны основывается на гармонии с природным окружением человека, с другой стороны укрепляется и поддерживается православно-христианской моралью и духовностью. Как в связи с этим отмечает Е. Галимова, в повести «мир воспринимался как драгоценный дар Божий человеку, и естественность этого живого, сотворенного и дарованного человеку мира, его органическое родство с человеком, их взаимная предназначенность друг другу обеспечивали ощущение своей неслучайности в этом мире, единства с ним» [1]. С крушением этих ценностей «происходит уход от того драгоценного многовекового уклада, в котором человек ощущал себя частью рода, природы, с которыми он был связан крепкими узами» [3, 43].

Тем не менее, в распутинском художественном мире хранители морально-духовных ценностей не только представители старого поколения, но, как правило, они исключительно женщины – мудрые старухи, в образе которых сущность женского начала первую очередь представлена в их материнстве. Таковы старухи-героини «Прощания», старуха Анна повести «Последний срок», тетка Улита одноименного рассказа или старая шаманка рассказа «Старуха» и т.п. В материнстве этих героинь находит выражение главная их черта – чувство ответственности, как за своих детей и внуков, так и за свою родную среду и за культурно-духовное наследие, которое хранится и передается ими. Именно поэтому самое тяжелое страдание для старухи-шаманки рассказа «Старуха» причиняет не сама физическая боль и сознание приближающейся кончины, а чувство своей ответственности перед своим народом: в конечном итоге ее страдание мотивировано осознанием окончательного краха выполнения своей первичной миссии – передачи новым поколениям культурно-духовного наследия предыдущих поколений. «Старуху мучила то, что она последняя шаманка, больше никого нет. Сотни и тысячи лет – у ее отцов и дедов, у их отцов и дедов – тайна и сила, которыми она владела, всегда считались великими. И вот теперь всему этому приходит конец. Человек, заканчивающий свой род, несчастен. Но человек, который похитил у своего народа его старинное достояние и унес его с собой в землю, никому ничего не сказав, – как назвать этого человека?» [4, 184–185]. Подобные хмурые мысли мучают героиню «Прощания» – Дарью, для которой очевидная невозможность передачи своего знания и опыта молодому поколению прямо связывается с жестоким чувством ненужности:

«И кажется Дарье: нет ничего несправедливей в свете, когда что-то, будь то дерево или человек, доживает до бесполезности, до того, что становится оно в тягость; что из многих и многих грехов, отпущенных миру для измоления и искупления, этот грех неподъемен. Дерево еще туда-сюда, оно упадет, сгниет и пойдет земле на удобрение. А человек? Годится ли он хоть для этого? Теперь и подкормку для полей везут из города, всю науку берут из книг, песни запоминают по радио. К чему тогда терпеть старость, если ничего, кроме неудобств и мучений, она не дает? К чему искакать какую-то особую, вышнюю правду и службу, когда вся правда в том, что проку от тебя нет сейчас и не будет потом, что все, для чего ты приходил на свет, ты давно сделал, а вся твоя теперешняя служба – досаждать другим. “Так ли? Так ли?” – со страхом допытывалась Дарья и, не зная ответа, зная, вернее, лишь один ответ, растерянно и подавленно умолкала» [4, 36].

Образ острова в метафорической системе повести во многом роднится с образами вышеупомянутых старух-матерей. Жители деревни в таком отношении осмысляются как дети Матери: она родила, кормила их и при этом делилась с ними как эмоционально-душевыми запасами, так и морально-духовным наследием. Этимологическая символика названия острова, которая первоначально связана с представлениями о родной земле и в некотором смысле восходит к архаическому пониманию матери-сырой-земли, таким образом призвана усилить такую связь между островом и людьми. Дальнейшую параллель между Матерой и старухами-матерями представляет собой их общая материнская судьба: родные дети одинаково повернутся спиной им, молодое поколение покидает как Матеру, так и свою родную мать. Таким образом, гибель острова, как и смерть этих героинь, влечет за собой утрату морально-духовных ценностей – как на личностном, так и на коллективном уровне. Если данную проблему рассматриваем в своей многослойности, надо заметить, что провал передачи названного наследия по всей вероятности не в последнюю очередь связан с исчерпыванием витальных сил материнского начала: подчеркиваемый возраст матерей (*старухи*) и самой Матери¹ уже указывает на их бесплодность – по контрасту с их прежней витальной, плодотворной силой. В такой утрате витальных сил, в бесплодии матерей метафорически выражается мысль о неспособности к плодородному поддержанию и передаче материнского наследия.

Возвращаясь к гибели острова, его затопление, как часто указывается в специальной литературе, отсылает к общей мифологеме всемирного потопа. В основных мифах вселенский потоп Бог насылает на людей в наказание за грехи, нарушение табу и т.п. Избранные люди или праведники, заранее извещенные о потопе, принимают определенные меры к спасению: строят корабль или укрываются от опасности на горе, на *плавающем острове* и т.п. С окончанием потопа начинается новая жизнь, как правило, в соответствии с божественными

¹ Ср. «Так и жила деревня, перемогая любые времена и напасти, триста с лишним годов».

заповідями [7, 324]. Матера, як некий «плаваючий на Ангаре остров» подібним образом оберігає своїх жителів від різних нежеланих впливів оточуючого світа, саме цим забезпечуючи як збереження ісконних морально-духовних цінностей, так і невредимість гармонії між природною і людською сферами. Цей останній момент з певної точки зору семантично посилює паралель між текстом повісті і міфологічними нарративами про потоп: «міфопоетическа тема потопа стає найважливішим зв'язуючим ланкою між природою і культурою, космологією і квазі-історією, природним правом і мораллю, опираючись на божественні установлення» [7, 324–325]. В загальних міфах про всесвітній потоп, однак, акцентується фізичне порятунок – деякі люди залишаються в живих – і, як правило, морально-духовні аспекти обмежуються тим, що порятунок від смерті перевага тільки морально гідних праведників. Таким чином момент затоплення острова в распутинському тексті не обмежується алюзіями, пов'язаними з загальною міфологією потопа, яка тут семантично пов'язана тільки з фізичною гибеллю Матери.

В морально-духовному плані гибель острова на рівні образних асоціацій і сюжетних елементів пов'язується з міфологією легендарного затоплення міста праведників – Китежа [8, 120]. В фольклорних нарративах, як і в давньоруській легенді, град Китеж представляє собою заповідне замкнуте місце, яке охороняє божественна сила. Во багатьох відношеннях саме цей момент визначає його сакральну природу: в образі Китежа втілюється топос есхатологічної завершеності і досконалості християнського характеру. «В Росії немає, напевно, більш популярної легенди, ніж легенда про град Китеж», – пише В. Шестаков. – В ній тісно переплітаються історичні, релігійно-есхатологічні і естетичні мотиви: нашествие татар, боротьба народу за незалежність, здатність до страданню і жертві, віра в воздаяние, любов до батьківщині. Цей комплекс соціальних і психологічних ідей і надій, що містяться в легенді, перетворив її з місцевої легенди в точно позначений географічний центр в общенациональний символ. Не випадково, що легенда про град Китеж отримала таке широке і яскраве відображення в мистецтві: в музиці, живописі, поезії» [9, 6]. Саме затоплення Китежа – як це часто вказується в спеціальній літературі – в певному відношенні також викликає асоціації з біблійським всесвітнім потопом. Тут, однак, затоплений в фізичному сенсі слова місто як ніби нерухомо залишається на своєму місці, а паралельно з цим, саме весь оточуючий християнський світ тоне в морі безбожного хаосу. На справді Китеж як священний локус є тією вузловою точкою сакральних сил, в якій концентруються позитивні морально-духовні енергії світа. Саме в цей момент, як ні парадоксально, утопічне з'єднується з міфологічним: місце остаточно переплітається з часом; минуле, теперішнє і майбутнє поступають місцю вічності, краще безчасності і внев-

ременности мифического.

Гибель Матеры, таким образом, означает не столько окончательное погружение в хаос, или некое очищение от грехов, сколько спасение праведных жителей острова. Тем самым, многократные указания в тексте на прежнюю ненарушаемую естественную жизнь острова сами по себе связывают топос Матеры с легендами об утонувших поселениях – в том числе, в первую очередь, с китежским нарративом. «Мотиву “ухода” селения (города, островной страны) или определенного объекта ... в инобытие – пишет Н. Криничная в связи с Китежем –, предшествует (подчас лишь предполагается) картина его земного процветания, которое, однако, длится лишь до определенного момента» [2, 722]. В то же время, китежские аллюзии на уровне сюжета появляются в своей полноте именно в завершающем аккорде повести, когда на глазах читателя происходит переход из порочного мира живых в неиспорченный мир вечности. Момент перехода разворачивается в тревожном смутном диалоге старух, когда их амнезия, временная слепота, переходная утрата ощущения окружающей среды – как будто этапы определенного ритуала, инициации живого человека в неживого² – указывают на пересечение границы двух миров, окончательную перемену бытийного статуса человека:

«— Это че – ночь уж? – озираясь, спросила Катерина.

— Дак, однако, не день, – отозвалась Дарья. – Дня для нас, однако, боле не будет.

— Где мы есть-то? Живые мы, нет?

— Однако что, неживые.

— Ну и ладно. Вместе – оно и ладно. Че ишо надо-то? (...)

— Ты не ложила, Дарья?

— Я с тобой рядом сидю. Не видишь, ли че ли? Это ить я сидю-то.

— Потеперь вижу. Я куды-то летала, меня тут не было. Ниче ни помню.

— Куды летала – там люди есть, нет?

— Не видала. Я летала по темени, я на свет не выглядывала.

— А ты кто такая будешь-то? С этого-то боку кто у меня?

— Я-то? Я Настасья.

— Это которая с Матеры?

— Она. А ты Дарья?

— Дарья.

— Это рядом-то со мной жила?

— Ну.

— Я ить тебя, девка, признала.

² Метафорическое выражение инициации живого человека в мертвого особенно характерно для фольклорных нарративов, которые, как правило, во многом определяют поэтический мир прозы Распутина. Среди фольклорных жанров с этой точки зрения особенно выделяются те волшебные сказки, в которых герой (героиня) проходит подобный ритуал посвящения при встаче с бабой ягой, входя в ее избу; об этом см. Пропп В. Я. *Исторические корни волшебной сказки*. Л.: Изд-во Л. ун-та, 1986. 53–56.

— Дак я тебя поперед признала.

— Вы че это? Че буровите-то? Рехнулись, че ли?

В два голоса ответили:

— Рехнулись.

И замолчали, то ли пристыженные, то ли смущенные своими же несуразными словами» [5, 157–158].

Сакральная природа такого поствитального мира в повести обеспечивается прямой актуализацией морально-духовных аспектов китежской легенды. В распутинской концепции, как правило, река Ангара мифопоэтизируется³, и ее вода на уровне мотивов и образных ассоциаций метафорически отождествляется со святой водой Светлояра, которая, по свидетельству китежской легенды, естественным образом принимала в себя праведников:

«В окне стоял мгlistый и сырой, как под водой, непроглядный свет, в котором что-то вяло и бесформенно шевелилось – будто проплывало мимо. (...) Уставились в окно и увидели, как в тусклом размытом мерцании проносятся мимо, точно при сильном вышнем движении, большие и лохматые, похожие на тучи очертания. В разбитую стеклину наплескивало сыростью» [5, 157–158].

Согласно такому пониманию, спуск под воду (затопление острова) для праведных обитателей Матеры означает окончательное спасение в трансцендентных измерениях. Этим решением физическое «телесное» существование острова прекращается, в то же время его душа сохраняется – переходом в вечность праведников, в образе которых воплощается морально-духовная сущность Матеры.

Список использованной литературы

1. Галимова Е. Ш. Архетипический образ реки в художественном мире В. Распутина [Электронный ресурс] / Е.Ш. Галимова // Образовательный портал «Слово» – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/history/45653.php> – Дата доступа: 22.04.2016.
2. Криничная Н. А. Русская мифология: Мир образов фольклора / Н.А. Криничная. – М.: Академический Проект – Гаудеамус, 2004. – 1008 с.
3. Логачёва С. А. Мифологема Потопа в повести В. Распутина «Прощание с Матерой» и в романе В. Козько «Неруш» / С.А. Логачёва // Христианский гуманизм и его традиции в славянской культуре. Сборник научных статей. – Вып. 8. – Гомель: Гомельский гос. ун-т. им. Ф. Скорины, 2013. - С. 42–46.
4. Распутин В. Г. Старуха / В. Г. Распутин // Распутин В. Г. Век живи – век люби. Рассказы. – М.: Молодая гвардия, 1982. – С. 183–189.
5. Распутин В. Г. Прощание с Матерой / В. Г. Распутин // Распутин В. Г. Повести. Минск: Беларусь, 1983. – С.11–158.
6. Распутин В.Г. Сказание в десяти неравных частях / В.Г. Распутин // Распутин В. Г. На родине. Рассказы и очерки. – М.: Алгоритм, 2005. - С. 5–7.

³ В мифотворчестве Распутина река Ангара может восприниматься как красавица-дочь Байкала, «из всех сибирских рек парсвенно выделявшаяся своим высоким благородным происхождением» [Распутин 2005: 5]. Тем самым, в мифопоэтической системе некоторых повестей Распутина вода Ангары отождествляется со святой водой Светлояра («Прощание с Матерой», «Живи и помни»).

7. Мифы народов мира: Энциклопедия. – М.: Советская Энциклопедия, 1988. – Т. 2.
8. Шарняи Ч. Символика воды в повестях В. Распутина «Прощание с Матерой» и «Живи и помни» / Ч. Шарняи // Науковий вісник Ізмаїльського державного університету. – 2008. – Вип. 24. – С.120–122.
9. Шестаков В. П. Эсхатологические мотивы в легенде о граде Китеже / В.П. Шестаков // Шестаков В. П. Эсхатология и утопия. Очерки русской философии и культуры. – М.: ВЛАДОС, 1995. – С.6–32.

Шарняї Чаба

Сегед, Угорщина

ОСТРІВ ЯК ВМИРАЮЧЕ ТІЛО В МЕТАФОРИЧНІЙ СИСТЕМІ ПОВІСТІ В. Г. РАСПУТІНА «ПРОЩАННЯ ІЗ МАТЕРОЮ»

Автор статті зосередив увагу на образі острову у повісті Валентина Распутіна «Прощання з Матерою». Острів розглянуто як живий організм. Автор статті виявляє зв'язок між островом та людиною на тілесному рівні. Як і людина, острів народжується (його матір'ю є Ангара), переживає ланцюг подій, старіє, вмирає. Ядро повісті В. Распутіна – острів у пору старіння. З цим пов'язана символіка світла у творі. Головним чином у повісті зображене світло, яке меркне, слабне. Уподібнення острова та людини здійснено також на морально-духовному плані. У статті звернуто увагу на те, що душа та совість острова зберігаються у його населенні. Таким чином, їхня смерть – це втрата цінностей, душі та совісті острова. Але душа острова живе лише у найстаріших, переважним чином у матерях. Їхні діти, які залишають острів, не тільки зраджують батьків, але й вбивають душу (життя) острова. Автор статті звертає також увагу на символіку назви повісті. Головна його літературознавча стратегія має міфопоетичний характер. Звернуто увагу на амбівалентність міфопоетичної символіки повісті. З одного боку – відображено есхатологічне явище, воцаріння хаосу, руйнування життя. З іншого, якщо звернутися до легенди про град Кітеж, йдеться про порятунок праведників.

Ключові слова: *топос, символіка, міфопоетика, художній світ, В. Распутін.*

Sharnjai Chaba

Seged, Hungary

ISLAND AS A DYING BODY IN METAPHORICAL SYSTEM OF “FAREWELL TO MATYORA” BY V.G. RASPUTIN

This study analyses image of the island in the artistic work by V. Rasputin «Farewell to Matyora». An island is considered as living organism. Author of the paper finds out the similarity between the island and human creativity on several levels. On corporal (physical) level this similarity consists in that as well as any person, an island has it's

birth (it's mother is Angara), experiences the chain of events, gets older, dies. In the center of narration in work is a pore of aging of island. So the old personages are central in "Farewell to Matyora", too. From here is a symbolics of light in work by V. Rasputin. Mostly a writer describes light, which grows dim, goes out.

Second level of similarity between the island and human creativity, which was studied in the article also, - morally-spiritual. The island, as any living organism, has a soul and conscience. The keepers of the soul and consciousness of island are his habitants. So their oblivion is connected with the loss of values and death. But the soul of island lives only in the oldest it's habitants (in mothers). Young people give up at home, mothers and depart to a city. So they betray the island and kill it's soul.

The main strategy of research in the paper is mythopoetic. The author finds roots of images in "Farewell to Matyora" in eschatology phenomenon (dying of the island and it's keepers begins the destroying of Cosmos). But an island and people are rescued at the same time. They disappear, but does not die, as in the legend about Kitezhe.

Key words: *topos, symbolic, artistic world, mythopoeics, V. Rasputin.*

References

1. Galimova E. Sh. Arhetipicheskiy obraz reki v hudozhestvennom mire V. Rasputina [Archetypical character of the river is in the artistic world of B. of Распутина], available at: <http://www.portal-slovo.ru/history/45653.php> [in Russian]
2. Krinichnaja N. A. (2004) Russkaja mifologija: Mir obrazov fol'klora [Russian mythology: World of folk images], Moscow, Akademicheskij Proekt – Gaudeamus, [in Russian]
3. Logachjova S. A. (2013) Mifologema Potopa v povesti V. Rasputina «Proshhanie s Materoj» i v romane V. Kozko «Nerush» [Mythologem of Flood in the story by V. Rasputin "Farewell with Matjora" and in the novel by V. Kozko of "Nerush"] [in:] Hristianskij gumanizm i ego tradicii v slavjanskoj kul'ture. Sbornik nauchnyh statej, vyp. 8 [Christian humanism and his traditions in the Slavic culture. Collection of scientific works], Issue 8, Gomel', Gomel'skij gos. un-t. im. F. Skoriny, Pp. 42–46. [in Russian]
4. Rasputin V.G. (1982) Staruha [An old Woman] [in:] Rasputin V. G. Vek zhivi – vek ljubi. Rasskazy [A century give life - love a century: stories], Moscow, Molodaja gvardija, Pp.183–189. [in Russian]
5. Rasputin V.G. (1983) Proshhanie s Materoj [Firewell to Matyora] [in:] Rasputin V. G. Povesti [Stories], Minsk, Belarus', Pp.11–158. [in Russian]
6. Rasputin V.G. (2005) Skazanie v desjati neravnyh chastjah [A story is in ten unequal parts] [in:] Rasputin V. G. Na rodine. Rasskazy i ocherki [On a motherland. Stories and essays], Moscow, Algoritm, Pp. 5–7. [in Russian]
7. Mify narodov mira: Jenciklopedija [Myths of the world people: Encyclopaedia], Moscow, Sovetskaja Jenciklopedija, Vol. 2 [in Russian]
8. Sharnjai Ch.(2008) Simvolika vody v povestjah V. Rasputina «Proshhanie s Materoj» i «Zhivi i pomni» [Symbolics of water in the stories by V. Rasputin "Farewell to Matyora" and "Give life and remember"] [in:] Naukovij visnik Izmail's'kogo derzhavnogo universitetu [Scientific herald of Izmail University], Issue 24, Pp. 120–122. [in Russian]
9. Shestakov V. P. (1995) Jeshatologicheskie motivy v legende o grade Kitezhe [Eschatology motives in legend about Kitezhe] [in:] Shestakov V. P. Jeshatologija i utopija. Ocherki russkoj filosofii i kul'tury [Eschatology and utopia. Essays of Russian philosophy and culture], Moscow, VLADOS, Pp. 6–32 [in Russian]

Статтю подано до редколегії 26 квітня 2018 р

УДК 821.161.2-4-022.344 Андрусяк

Шевченко Т. М.

кандидат філологічних наук,
доцент, докторант кафедри української літератури
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Французький бульвар, 24 / 26, Одеса, Україна
shn75@ukr.net

**ЕСЕЇСТИЧНИЙ ЦИКЛ ЯК УМОВНА ЦІЛІСНІСТЬ
(«П'ЯТЬ КНИЖОК» І. АНДРУСЯКА)**

У статті йдеться про чинники есеїстичної циклізації. Акцентовано увагу на своєрідності есеїстичного циклу у порівнянні з ліричним і прозовим. Проаналізовано цикл «П'ять книжок» І. Андрусяка і зроблено висновки про умовний характер цього об'єднання, утвореного за принципом нанизування, а не синтезування. Наголошено на відкритому характері есеїстичного циклу як системи, як множинності, здатної переростати власні межі за певних обставин.

Ключові слова: цикл, збірка, есей, об'єднання, множинність, І. Андрусяк.

Наочна ознака сучасного письменницького есею – його тяжіння до об'єднання з подібними текстами у межах певного цілого (циклу, збірки, серії), адже ансамблева форма вираження авторської свідомості й читацького сприйняття додає одноосібному творові нових відтінків смислу, зумовлених контекстом.

Найпростішою формою об'єднання письменницького есе в сучасній українській літературі, за нашими спостереженнями, є цикл. Традиційно циклом у мистецтві називають «ряд творів, об'єднаних між собою спільністю змістових елементів (теми, ідеї, образів, настрою тощо) або подібністю композиційних форм» [6, 216]. Тенденція до циклізації в літературі спостерігається практично в усіх родах і жанрах. Варто згадати, хоча б, цикл романів Е. Золя «Ругон-Маккари», цикл драм Ф. Геббеля «Нібелунги», цикл віршів «Часослов» Р. М. Рільке.

Виходячи з цього, питання циклізації – актуальний предмет осмислення літературознавства й кінця ХХ – початку ХХІ ст. Інтерес до певних аспектів єднання творів різних жанрів і родів то пригасає, то збільшується в окремі періоди розвитку науки про літературу, викликаючи нові повороти думки, даючи привід для оновленого осмислення явищ, витоки яких сягають ще якнайдавніших часів, коли твори групувалися в сукупність за наперед заданими принципами і з різних причин, і саме в такому об'єднаному варіанті ставали відомими тогочасному й сучасному читачеві. Так, Біблія, літописи, Ізборник Святослава, Києво-Печерський патерик – це одні з перших художніх ансамблевих утворень, що заклали традиції й сьогочасного об'єднання текстів.

У новітньому літературознавстві багатоаспектно вивчається насампе-

ред ліричний цикл (Л. Акопян, Н. Дарвін, Л. Ляпіна, І. Книгін, О. Пепеляєва, В. Сапогов, О. Спроге, В. Тюпа, Л. Тимофєєв, І. Фоменко тощо), меншою мірою – прозовий (О. Афоніна, В. Денисов, Л. Гарєєва, Н. Старигіна тощо). Есеїстичний цикл, по суті, залишається на периферії наукових спостережень, і це попри той факт, що есе як жанр і як дискурсивна практика дедалі стають продуктивнішими, адже до них звертається все більше сучасних письменників, вважаючи його повноцінним художнім твором, котрий на часі («есеїстика – улюблена література (нарівні з романами!) стабільних суспільств» [9]).

На нашу думку, циклу есе як формі ансамблевого об'єднання текстів варто присвятити окреме дослідження, особливо в контексті того, що останнім часом з'явилося чимало ґрунтовних досліджень узагальнювального характеру, у яких питанням циклізації та іншим формам об'єднання літературних творів, у тому числі й безвідносно до родо-жанрової прив'язки, приділяється належна увага. Так, безсумнівно, варті уваги праці О. Белоусової, О. Дашевської [5], О. Афоніної [2], Е. Баскакової, С. Галяна [4], Н. Барковської, Ю. Веріної, Д. Гутриної [3] тощо.

Оскільки питання циклізації есе тільки-но стають предметом наукового осмислення, скористаємося спершу напрацюваннями щодо цього виду об'єднання творів, спираючись на підходи до інших родів і жанрів літератури. Так, нашу увагу привернуло визначення циклу О. Афоніної: «Авторський цикл – особлива форма індивідуального авторського висловлювання... Вона виникає в певній комунікативній ситуації і переслідує певні комунікативні цілі певного суб'єкта-мовця. Обрані автором заголовки (назва) і послідовність (структура) частин тексту стають формальними знаками його волевиявлення. Ці дві ознаки текстової єдності постають “сигналами” його завершеності. Виникнення цієї естетичної форми є закріпленням “випадкових результатів” загальних тенденцій до об'єднання текстів» [2]. Дослідниця наголошує, що авторський цикл – більш стійке утворення, на відміну, наприклад, від збірника, який вона вважає виключно «фактом видавничої практики». Між тим, вона досліджує цикл і збірник як явища в розвитку та звертає увагу на той факт, що групування й циклізація творів – не тотожні поняття, а «межі тексту завжди можуть бути розсунуті, розширені до нових меж» [2]. Варто звернути увагу на такий аспект у цій позиції: цикл має низку стійких маркерів замкненості, завершеності, однак, за певних ситуацій, може цю завершеність подолати під впливом внутрішніх і зовнішніх чинників.

Більшість літературознавців звертає увагу на такі ознаки літературного циклу, як-от: жанрова, тематична, сюжетна, персонажна, хронотопічна спільність, єдиний заголовок, наданий самим автором, стійкість тексту в декількох виданнях, текстово-контекстна природа, концептуальна система зв'язків і відносин між складниками, їх закріплена послідовність, спільна ідея, тотожні окремі композиційні властивості тощо. В окремих випадках також наголошується на особливій ролі «скрепів» між складниками, що утворюють ціле, єдності авторської емоції, важливості співрозташування компонентів, принциповості

причиново-наслідкових зв'язків між творами в циклі. Переважна більшість дослідників звертають увагу на генеральну ознаку циклу: він являє собою замкнену систему, до якої входить певна низка елементів, і випадіння одного з них стає для цієї системи руйнівним, адже в такий спосіб нівелюється самахудожня концепція об'єднання окремих творів у сукупну множинність, задана автором.

Більшість цих позицій легко ілюструється на прикладі ліричних циклів, меншою мірою – прозових. Есеїстичні цикли, як свідчить аналіз творів письменників к. ХХ – поч. ХХІ ст., підтверджують ці правилалише частково. Так, порядок творів, запропонований автором, їх послідовність у циклі есе не є принциповими чинниками. Співположення текстів є відносним, система «скрепів», «швів» між ними, а відтак і причиново-наслідковий зв'язок між есеями простежується також не завжди. Умовною ознакою есеїстичної циклізації є її стійкість кожного елемента у структурі: есеї часто компонується довільно, подекуди є різними за стильовими чи іншими ознаками; їх кількість, задіяність у загальній системі не завжди суттєво впливає на вираження панівної ідеї, твори в єдності можуть бути більш чи менш вагомими, в окремих випадках і взаємозамінюваними. Виходячи з цього, можна говорити лише про ієрархічність їх важливості для розкриття ідейного задуму в загальній системі, якою є цикл, однак не про ступінь цієї важливості. На сюжетній єдності в есеїстичному циклі взагалі можнанаголошувати з великою долею умовності: наратив в есе є лише наслідком ментативу або його підставою. Питання ж хронотопічної єдності в такому об'єднанні є дискусійним: автор-есеїст крізь призму презентованої оповідної інстанції може легко пересуватися в часі й просторі не те що в межах циклу, а навіть у межах невеликого твору цілком активно. Тематична єдність також не завжди простежується в циклі есеїв, швидше можна говорити про ідейно-мотивну спільність у цій ситуації. Єдність авторських емоцій в есе – взагалі стороння ознака, адже настрої, стан, система поглядів – надто змінні, динамічні в есе: часто письменник-есеїст про одні й ті ж речі пише враз полярно (взяти хоча б образи Львова, Києва, низки європейських міст у збірках Ю. Андруховича «Дезорієнтація на місцевості» та «Диявол ховається в сирі», котрі зазнали докорінних змін в авторській інтерпретації 1999 року і 2006-го, не кажучи вже про його есеї останніх років).

Натомістьпосутніми ознаками цілісності есеїстичної циклізації є жанрова повторюваністьтекстів і спільність заголовкового комплексу, задані автором. Не останню роль тут може відігравати авторська передмова, певні рамкові елементи циклу (найчастіше йдеться про перший чи останній есеї, на які припадає особливий ідейно-смісловий акцент). Усе це наводить на думку про те, що есеїстична циклізація, принаймні у її варіанті к. ХХ-початку ХХІ століття в українській літературі, – це єдність особливого типу, відмінна від ліричної чи прозової спільності. У них, на відміну від есеїстичногооб'єднання, узгодженість, акумуляція, синтетичність складників простежується на більш високому рівнях. Есеїстичний цикл більшою мірою відповідає кри-

теріям сумативного утворення, де всі складники компонується за принципом не скомплікованогосинтезування, а елементарного нанизування. Тут «усунення одного тексту для серії в цілому може виявитися вельми відчутним і все ж не є принциповим: така елімінація не має руйнівного, деструктивного характеру» [12, с. 53]. Так, В. Тюпа, посилаючись на А. Михайлова, дослідника циклів у Й.-В. Гете, окреслює сумативний цикл «як “відкриту множинність” текстів, згуртовану “загальною ідеєю”» [12, 53; 7, 639].

Цикл есе в сучасній українській літературі цілому – не часте явище. Митці все-таки більшою мірою надають перевагу збірці як формі концептуального об'єднання есеїстичних текстів, де «вони[тексти] зазвичай додають у семантичних обертонах, ніби “підіграючи” один одному й витворюючи цікаві й пишні інтелектуально-почуттєві ансамблі» [11, 107]. Проте є окремі зразки й циклічного об'єднання, цікаві механізмами художнього конструювання й варті дослідницької уваги: «“Нова дегенерація”: невдалі спроби тотальної втечі» І. Ципердюка, «Метафізичне красзнавство» І. Бондаря-Терещенка, «Поліптих про Ігоря Костецького» М.Р. Стеха, «Блок НАТО» С. Жадана, «Два есеї про Юрка Гудзя» В. Даниленка тощо.

Нашу увагу привернув авторський цикл «П'ять рецензій» І. Андруссяка, що увійшов до збірки «Дуби і леви» із есеїстичної серії «DeProfundis».

Іван Андруссяк – представник літературної групи «Нова дегенерація», майстер символіко-асоціативного неоромантичного письма, більш відомий читачам за збірками віршів «Поетичний синдром», «Писати мисліте», «Отруєння голосом», «Сад перелітний», «Часниковий сік», «Неможливості мови» тощо. Письменник також є активним дитячим автором, перекладачем, видавцем, критиком тощо. Останнім часом літератор пробує себе в прозі та есеїстиці, наслідком чого стали його збірка новел і повістей «Вургун» і збірки статей та есеїв «Літпроцесія», «Латання німбів» і «Дуби і леви» відповідно.

До книги «Дуби і леви» увійшли есеї І. Андруссяка, різні за тематикою й часом та обставинами написання. Есеї не вирізняються єдністю мотивів, послідовного розвитку «сюжету» в них від твору до твору також не простежується. Більшість із них стосуються літературних та довоколалітературних питань, однак є твори й автобіографічні, з виразним художньо-публіцистичним началом, із філософською настановою.

Цикл «П'ять книжок», що став частиною цієї збірки, укладено самим автором після оприлюднення кожного твору з цього об'єднання перед цим. Він сполучує есеї, присвячені художнім творам інших митців, котрі стали предметом спеціальної письменницької обсервації й розмислу. У передмові до циклу автор доволі розмито наголосив на причинах звернення саме до зазначених п'яти художніх творів («з усього, що писалося мені на цю тему протягом останніх кількох років, я волів би залишити тільки ці короткі завваги лише про ці п'ять книжок» [1, 109]). Отже, назва циклу, хай і вкрай лаконічна, некрасномовна, постає його об'єднуючим началом. Цілком імовірно, що письменник може

легко розширити межі цього циклу в будь-який момент, якщо з'явиться новий твір, вартий його критичної й письменницької обсервації, і новий варіант назви циклу виглядатиме, приміром, як «Сім книжок», «Нові п'ять книжок» тощо. Таким чином, сам есеїстичний матеріал авторської циклізації залишає простір для розширення меж і виглядає «відкритою множинністю текстів».

«П'ять книжок» містить есеї І. Ципердюка про збірки «Бермудський трикутник» І. Римарука і «Янголи – не дичина» Т. Григорчука, романи «Стежка вздовж ріки» М. Кіяновської, «Ельза» О. Солов'я і «Музей покинутих секретів» О. Забужко. З п'яти творів тільки перший подрібнено на три підрозділи, кожна його частина – розкриття окремого аспекту таланту І. Римарука. Решта являють собою суцільний потік розмислів з приводу художньої новоз'яви. Усі твори, об'єднані автором, лише зовнішньо тяжіють до рецензії: тут відсутні деталізований розбір стилю, сюжету, композиції, системи персонажів, традиційні для цього літературно-критичного твору, митець лише «прагне знайти домінуючу рису... творчості» [10, 237]. Натомість тут є авторська оцінка прочитаних романів, віршів, пропущення їх крізь власну письменницьку свідомість, опис «відчуттів» художніх творів, близьких по духу авторові, що дозволяє говорити про есеїстичну природу вміщених текстів, адже йдеться виключно про особистісну (письменницьку й читацьку) оцінку літературних новинок, котра переростає в розмисли про те, чого бракує сучасній українській літературі, і про те, яким має бути справжнє елітарне письменство. Наприклад, таким є есеї про книгу М. Кіяновської «Стежка вздовж ріки». Твір, спершу задуманий як літературно-критична рецензія для публіцистичного видання, буквально на очах читача перетворився на есеї, твір розмитої структури, адже аналіз художніх властивостей прози молоді письменниці плавно переріс у відтворення емоційно-експресивних вражень від надрукованого видавництвом «Факт», заґрунтованих на численних асоціаціях, які сам критик назвав описом «цілком реальних фізичних відчуттів» [1, 113] від епічного полотна. Митець спеціально зазначив власну схильність до секвенцій аналізування / медитування, котрі й стають підґрунтям есеїзування [1, 111]. Він, критик, цим самим перетворився на мислителя, обсерватора високої прози, примірявши перед цим маски й профілі читача, редактора, видавця, оглядача, літературознавця, психолога, обравши єдино можливу й правильну, на його думку, форму презентації цієї книги – есеїстичну, де парадоксальність мислення випромінюється асоціативними рядами, а образна емоційність стилю межує з прагматичними настановами задуму написаного. А тому опис прози М. Кіяновської в інтерпретації І. Андрусяка як «тонкої як павутина; часом липкої, мов павутина, часом непомітної, мов павутина» творчості зовсім не видається відстороненим від літературно-критичних опіній.

Інші твори циклу «П'ять книжок» – це також письменницькі ментативи про справжнє мистецтво, високу літературу, працю художника, витоки якої – десь поза раціональними чинниками, як-от у наступному фрагменті: «Саме біль є

сюжетом – і героєм – “Ельзи”. Саме біль є тим, що втратив утоплений у “хаосних перегонах” час. Найбільша біда нашого часу в тому, що хаос є суцільним болем, з яким звикся, якого не відчуваєш у перманентній гонитві, однак він усе ж є й руйнує тебе зсередини, непомітно, – а герой усвідомлює його, – і тому “хворий”, – і тому він “герой” цього часу»[1, 121], – пише І. Андрусак про роман О. Солов’я.

Формальною ознакою цілісності аналізованого циклічного об’єднання є повторюваний від твору до твору акцент пропредметнуунікальність певної реферованої літературної праці, однак явлений щоразу по-різному. Так, роман О. Забужко для есеїста – це «можливість відчитати себе як особистість і себе як час», твір М. Кіяновської – це «сам стиль», роман О. Солов’я названо протистоянням літературі грі. В есеї «Лутаве» Т. Григорчука названо «щонайсправжнісінським поетом», а І. Римарука – поетом форми в однойменному есеї. Проте далі цього маркування автор не йде: ті ж мотиви про унікальність текстів ніяк повторюються, не перегукуються, не корелюються один з одним у контексті циклу як цілого.

Відшукати інші композиційні ознаки есеїстичного циклу як цілісності не видається можливим: тут твори про прозаїків чергуються з творами про поетів, алфавітного чи хронологічного принципу групування й систематизації есеїв (наприклад, виходу самої книги, написання есеїстичної розвідки) також не простежується. Співположення й розташування творів так само не дає підстав для вибудовування певного лінійного зв’язку. Словом, цикл укладено за авторською волею й тільки йому зрозумілою логікою. Можна припустити, що художні пріоритети й смаки для самого автора в сумуванні тут зіграли першорядну роль, адже твори приблизно однакові за обсягом, написані в більш-менш однаковому стилістичному ключі, через що цикл «П’ять книжок» не виділяється чимось з-поміж інших творів збірки «Дуби і леви», хіба що в есеї «Лутаве» про Т. Григорчука авторське «я» більш емоційне, ніж в інших: «Направду, якби я був нервовим чоловіком, то Григорчукова книжка, заки я її читав, через кожну третю-четверту сторінку літала би по хаті й гупалася об стіну під акомпанемент добірної гуцульської лайки, – а тоді я таки вставав би, нагинався за нею й читав далі... Чи багато в нас є книжок, здатних спричиняти аж таку реакцію? На жаль, дуже мало!» [1, 117–118].

Екзогітатор (розповідач, що стає мислителем в есе) у текстах також неоднорідний, адже щоразу постає в нових ролях, удаючись до оцінки праці свого колеги по цеху: це водночас і письменник, який пише про письменника («відчуття, що писати про одного й про іншого є для мене справою вкрай проблематичною»), іприскіпливий літературознавець («одна з ключових проблем сучасного письменства – й українське тут не є винятком – полягає в тому, що воно, попри всі докладені протягом останніх десятиліть зусилля, так і не могло виробити єдиної оптимальної стилістики для художнього відображення часу, в якому ми тепер живемо»), і критик («у нас напрочуд рідко трапляються настіль-

ки *стилістично витончені* книжки прози»), і звичайний читач («і мурашки тут, до речі, теж не випадкові»). Усе це наводить на думку про образ автора як про розмиту субстанцію, яку не можна звести до єдиної іпостасі, відтак говорити про єдність авторської емоції (В. Сапогов) чи лінійність викладу авторської позиції (О. Разумовська) наразі не видається, як і неможливо доводити цьому випадку наявність «скрепів», перегук «сміслів, що виникають на межі окремих творів» (М. Дарвін). Натомість цілком можна вести розмову про жанрову і дискурсивну близькість творів, самостійний характер кожного з них, що входить до суми (Л. Ляпіна), єднальне начало у вигляді невеликої авторської передмови до об'єднання, й назви, яка циклізує всі п'ять есеїв «Поет форми», «Сугестії», «Лутаве», «Навіщо “Ельза”» й «...Дожити до власного імені». Усі ці аспекти дозволяють стверджувати про цикл «П'ять книжок» Івана Андрусяка як про сполучення за зовнішніми (назва, жанр, автор), а не за внутрішніми (причиново-наслідковий зв'язок між компонентами, лінійність розвитку художньої ідеї, неподільність мотивно-образного комплексу) чинниками. Це цілісність, яка є умовною, адже формується у системі художніх координат апіорі розімкненої системи, де між елементами можливі лише опосередковані семантичні зв'язки, і тому ця система координат є легкозмінною, легкозамінюваною. Єднальними субстанціями в цьому випадку виступають і автор, і читач одночасно. Автор пропонує свій варіант системи, читач же, у свою чергу, сам визначає ієрархічність елементів у ній на власний розсуд, адже такою є сама природа мовленевої практики есе, де читач є активним учасником процесу співмислення.

Отже, есеїстичний цикл у сучасному письменстві – це умовне цілісне утворення, адже не в усьому підпорядковується суворим законам художньої єдності, наявних, наприклад, у ліриці й епосі. Це множинність, яка має відкритий характер, адже утворена за законами, здатними у будь-яку мить перерости власні межі за певних обставин.

Список використаної літератури

1. Андрусяк І. Дуби і леви: статті та есеї / І. Андрусяк. – К.: Грані-Т, 2011. – 168 с.
2. Афонина Е. К определению понятий «цикл» и «циклизация» [Электронный ресурс] / Е. Афонина. – Режим доступа: <http://5fan.ru/wievjob.php?id=15751>
3. Барковская Н. Книга стихов как теоретическая проблема / Н. Барковская, У. Верина, Л. Гутрина // Филологический класс. – 2014. – № 1 (36). – С. 20–30.
4. Баскакова Е. Лирический цикл: теоретический аспект изучения / Е. Баскакова, С. Галян // Научный диалог: Филология, Культурология, Искусствоведение. Сборник научных трудов по материалам VIII международной научно-практической конференции 26.22.2017 г. – М.: ЦНК МНИФ «Общественная наука», 2017. – С. 8–13.
5. Белоусова О. Поэтика цикла и книги в современном литературоведении / О. Белоусова, О. Дашевская // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 389. – С. 6–14.
6. Кузьменко В. Словник літературознавчих термінів / В. Кузьменко. – К.: Український письменник, 1997. – С. 215–216.
7. Михайлов А. В. «Западно-восточный диван» Гете: смысл и форма // Гете И. В. Западно-восточный диван. – М.: Наука, 1988. – С. 639.

8. Пепеляева Е. Исследовательская циклизация лирики как теоретическая проблема / Е. Пепеляева // Вестник Пермского университета. – 2012. – Вып. 2 (18). – С. 174–180.
9. Родик К. Атестат зрілості [Електронний ресурс] / К. Родик // Україна молода. – 2009. – № 13. – Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1334/164/47042/>
10. Сварич Н. Жанрові моделі есеїстики Івана Андруссяка (на матеріалі збірки «Дуби і леви») / Н. Сварич// Науковий вісник МДУ імені В. О. Сухомлинського. – Вип. 4.13 (104). – С. 236–241.
11. Соловей О. Оргазм і відчай: Випадок Степана Процюка (Пролегомени до вивчення творчості) / О. Соловей. – Вінниця: Простір Літератури, 2017. – 136 с.
12. Тюпа В. Градация текстовых ансамблей / В. Тюпа // Европейский лирический цикл. Материалы международной научной конференции, 15-17 ноября 2001 г. – М. : Российский государственный университет, 2003. – С. 50–63.

Шевченко Т. М.

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

**ЭССЕИСТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ КАК УСЛОВНАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ
(«ПЯТЬ КНИЖЕК» И. АНДРУСЯКА)**

В статье речь идет о факторах эссеистической циклизации. Акцентировано внимание на своеобразии эссеистического цикла в сравнении с лирическим и прозаическим. Проанализирован цикл «Пять книжек» И. Андруссяка и сделаны выводы об условном характере этого объединения, образованного по принципу нанизывания, а не синтезирования. Отмечен открытый характер эссеистического цикла как системы, как множественности, способной перерастать собственные границы при определенных обстоятельствах.

Ключевые слова: цикл, сборник, эссе, объединение, множественность, И. Андруссяк.

Shevchenko T. N.

Odessa I. I. Mechnikov National University,
department of Ukrainian Literature
shtn75@ukr.net

**ESSAY AS A CONDITIONAL INTEGRITY
(“FIVE BOOKS” BY I. ANDRUSYAK)**

The following article is about reasons for essay cyclization. Attention is paid to the uniqueness of essay cycle in comparison with lyrical and prose cycles.

I. Andrusyuk's “Five Books” cycle is analyzed and conclusions are made about the conditional nature of this integrity, created by the principle of string-like arrangement,

not synthesize. Emphasis is made on the fact that cycle is arranged based on the author's will, thus its logic is clear only to him. Assumption is made that artistic priorities and tastes for the author in the state of sadness play a crucial role, because works are relatively similar in size, are written in a generally similar style. As a result, the cycle "Five books" does not differ a lot from other works in the compilation "Oak trees and lions". Narrator that becomes a meditator in essay cycle is also inhomogeneous, because each new time he appears in new roles and gives different assessments to his colleague. He combines the role of writer, critic, artist, common reader etc.

Open nature of essay is cyclical high lighted through hit multiplicity which can grow beyond its borders under certain conditions. It is an integrity, which is conditional, because it is formed in the system of artistic coordinates which is broken itself, since its elements may only have indirect semantic links. Therefore, this system of coordinates is flexible, easily replaceable, easily changeable. In this case both the author and the reader serve as links. The author proposes his own version of the system, while the readers themselves decide on the hierarchy of elements in it, based on their own system of values.

Key words: *cycle, compilation, essay, integrity, multiplicity, I. Andrusyak.*

References

1. Andrusiak I. (2011) Duby i levy: staty ta eseji [Oaks and lions. Articles and essays], Kyiv, Hrani-T [in Ukrainian]
2. Afonyna E. K opredeleniyu poniaty 'tsykl' y 'tsyklyzatsiya [To the definition of 'cycle' and 'cyclization'], available at: <http://5fan.ru/wievjob.php?id=15751> [in Russian]
3. Barkovskaia N., U. Veryna, L. Hutryna (2014) Knyha stykhov kak teoretycheskaia problema [A book of poems as a theoretical problem], [in:] Fylolohycheskyi klass, no. 1 (36), pp. 20–30 [in Russian]
4. Baskakova E., S. Halian (2017) Lyrycheskyi tsykl: teoretycheskyi aspekt yzucheniya [Lyric cycle: the theoretical aspect of the study], [in:] Nauchnyi dyaloh: Fylolohiya, Kulturolohiya, Yskusstvovedeniye. Sbornyk nauchnykh trudov po materylam VIII mezhdunarodnoi nauchno-praktycheskoi konferentsyy 26.22.2017 [Scientific dialogue: Philology, Cultural Studies, Art. Collection of scientific papers on materials of the VIIth International Scientific and Practical Conference 26.22.2017], Moscow, Ts NKMNYF 'Obshchestvennaia nauka', pp. 8–13 (in Russian)
5. Belousova O., O. Dashevskaya (2014) Poetyka tsykla y knyhy v sovremennom lyteraturovedenyy [Poetics of the cycle and book in modern literary criticism], [in:] Vestnyk Tomskoho gosudarstvennogo unyversyteta, no 389, pp. 6–14 (in Russian)
6. Kuzmenko V. (1997) Slovyk literaturoznachnykh terminiv [Dictionary of Literary Terms], Kyiv, Ukrainskyi pysmennyk, pp. 215–216 (in Ukrainian)
7. Mykhailov A. V. (1988) Zapadno-vostochnyi divan Goethe: smysl y forma [Goethe's Western-Eastern Sofa: idea and form], [in:] Zapadno-vostochnyi divan, Moscow, Nauka [in Russian]
8. Pepeliaeva E. (2012) Issledovatel'skaya tsyklyzatsiya lyryky kak teoretycheskaia problema [Research cyclization of lyrics as a theoretical problem], [in:] Vestnyk Permskoho unyversyteta, issue 2 (18), pp. 174–180 [in Russian]
9. Rodyk K. (2009) Atestat zrilosti [Maturity certificate], [in:] Ukraina moloda [Young Ukraine], no 13, available at: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1334/164/47042/> [in Ukrainian]
10. Svarych N. Zhanrovi modeli eseistyky Ivana Andrusiaka (namaterialy z birky «Duby i levy»)

[Genre models of Ivan Andrusiak's essays (based on the essay compilation «Oaks and lions»), [in:] Naukovyi visnyk MDU imeni V.O. Sukhomlynskoho, issue 4.13 (104), pp. 236–241 [in Ukrainian]

11. Solovei O. (2017) Orgazm i vidchai: Vypadok Stepana Protsiuka (Prolegomeny do vyvchennia tvorchosty) [Orgasm and despair: the case of Stepan Protsiuk (Prolegomen to text study)], Vinnytsa, Prostir Literatury [in Ukrainian]
12. Tiupa V. (2003) Hradatsyia tekstovykh ansamblei [Gradation of text ensembles] [in:] Evropeiskyi lyrycheskyi tsykl. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsyy [European lyrical cycle. Materials of international scientific conference], Nov. 15-17, Moscow, Russian State University, pp. 50–63 [in Russian]

Статтю подано до редколегії 17 вересня 2018 р

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 прогаліни 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. О. Остапенко

Підписано до друку 23.10.2018 р. Формат 70x108/16.
Ум.-друк. арк. 11,38. Тираж 100 пр.
Зам. № 1822.

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