

**ODESA**  
**NATIONAL UNIVERSITY**  
**HERALD**  
Volume 20 Issue 1(11) **2015**  
***SERIES***  
PHILOLOGY

**ВІСНИК**  
**ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО**  
**УНІВЕРСИТЕТУ**  
Том 20 Випуск 1(11) **2015**  
***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 20, Issue 1(11) 2015**

Odesa  
ONU  
2015

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 20, випуск 1(11) 2015**

Одеса  
ОНУ  
2015

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

**Редакційна колегія журналу:**

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. Є. 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 серії:**

Є.М. Черноіваненко, д-р філолог. наук (науковий редактор); О.В. Александров, д-р філолог. наук; Н.П. Малютіна, д-р філолог. наук; В.Б. Мусій, д-р філолог. наук; В.И. Силантьєва, д-р філолог. наук; Н.М. Шляхова, д-р філолог. наук; О.Г. В'язовська к. філолог. наук; Н.М. Раковська, к. філолог. наук

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

**Editorial board of the journal:**

I. M. Koval, DrSc (Politology) (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 (Politology), 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. Khmarskyi, DrSc (History), O. V. Chaikovskiy, CandSc. (Philosophy), Ye. A. Cherkez, DrSc (Geological and Mineralogical Sciences), Ye. M. Chernoiivanenko, DrSc (Philology).

**Editorial board of the series:**

E.M. Chernoiivanenko, DrSc (Philology) (Scientific editor); A.V. Aleksandrov, DrSc (Philology), N.P. Malutina, DrSc (Philology), V.B. Musiy, DrSc (Philology), V.I. Silant'eva, DrSc (Philology), N.M. Shljahova, DrSc (Philology), O.G. Vjazovska, CandSc (Phylology); N.M. Rakovska, CandSc (Phylology)

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

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

Затверджено до друку вченою радою  
Одеського національного університету імені І.І. Мечникова  
Протокол № 3 від 17.11.2015 р.

## З М І С Т

### **Бароті Т.**

ДРАМА А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА» ТА ЇЇ КУЛЬТУРНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ КОНТЕКСТ..... 8

### **Коробкова Н.К.**

МІЖМИСТЕЦЬКИЙ ПОЛІЛОГ В АСПЕКТІ ХУДОЖНОСТІ ..... 18

### **Морєва Т.Ю.**

РЕЦЕПЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЗЛОЧИНУ ЯК СТРАТЕГІЯ АВТОРА ДЕТЕКТИВУ  
В ЙОГО ГРІ З ЧИТАЧЕМ ( ПОВІСТЬ ЕДОГАВИ РАМПО «ПЛІД ГРАНАТА») ..... 28

### **Мусій В.Б.**

СТАТУЯ, ЩО ОЖИЛА, ЯК ЧАРІВНИЙ ПОМІЧНИК В ОПОВІДАННІ  
С. КРЖИЖАНОВСЬКОГО «КУНЦІ ШИЛЛЕР» ..... 36

### **Оляндер Л.К.**

ОНТОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЛІРИЧНОЇ ТРИЛОГІ ПЕТРА СОРОКИ «СИМФОНІЯ  
ПЕТРИКІВСЬКОГО ЛІСУ» ..... 45

### **Подлісецька О.О.**

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ХХІ СТ. .... 57

### **Помогайбо Ю.О.**

НІМЕЦЬКЕ МИНУЛЕ В НОВЕЛІ Г. ГРАССА «ТРАЄКТОРІЯ КРАБА» ..... 62

### **Саєнко В.П.**

ПОВІСТЬ-ПАРАБОЛА «МІСЯЦЕВА ЗОЗУЛЬКА ІЗ ЛАСТІВ'ЯЧОГО ГНІЗДА»  
ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА ..... 72

### **Сілантьєва В.І.**

Р.М. РИЛЬКЕ, М.І. ЦВІТАЄВА, А. БЁКЛІН У СИСТЕМІ ТЕЗАУРУСНОГО АНАЛІЗУ ... 90

### **Соколянський М.Г.**

«ДВАНАДЦЯТЬ СТЬЛЬЦІВ» ІЛЛІ ІЛЬФА ТА ЄВГЕНА ПЕТРОВА:  
НОТАТКИ ДО КОМЕНТАРІВ..... 100

### **Фокіна С.О.**

МІФОЛОГІЗАЦІЯ ДЖАЗУ АВТОРСЬКОЮ СВІДОМІСТЮ Х. КОРТАСАРА ..... 107

## **РЕЦЕНЗІЇ**

### **Малиновський А.Т.**

СУЗІР'Я МАЙСТРІВ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА, АБО РЕВІЗІЯ ЕСТЕТИЧНИХ КАНОНІВ  
СУЧАСНОСТІ У ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ ЛАБОРАТОРІЇ ВАЛЕНТИНИ САЄНКО ..... 116

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ..... 129

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Бароти Т.</b> ДРАМА ЧЕХОВА «ЧАЙКА» И ЕЕ КУЛЬТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ .....	8
<b>Коробкова Н.К.</b> ПОЛИЛОГ ИСКУССТВ В АСПЕКТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ .....	18
<b>Морева Т.Ю.</b> РЕЦЕПЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРЕСТУПЛЕНИЯ КАК СТРАТЕГИЯ АВТОРА ДЕТЕКТИВА В ЕГО ИГРЕ С ЧИТАТЕЛЕМ (ПОВЕСТЬ ЭДОГАВЫ РАМПО «ПЛОД ГРАНАТА») .....	28
<b>Мусий В.Б.</b> ОЖИВШАЯ СТАТУЯ КАК ВОЛШЕБНЫЙ ПОМОЩНИК В РАССКАЗЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО «КУНЦ И ШИЛЛЕР» .....	36
<b>Оляндэр Л.К.</b> ЛИРИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ ПЕТРА СОРОКИ «СИМФОНΙΑ ПЕТРИКОВСКОГО ЛЕСА» В ОНТОЛОГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ .....	45
<b>Подлисецкая О.О.</b> МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ТВОРЧЕСТВА ЛЕСИ УКРАИНКИ В ХХІ ВЕКЕ.....	57
<b>Помогайбо Ю.А.</b> НЕМЕЦКОЕ ПРОШЛОЕ В НОВЕЛЛЕ Г. ГРАССА «ТРАЕКТОРИЯ КРАБА» .....	62
<b>Саенко В.П.</b> ПОВЕСТЬ-ПАРАБОЛА «ЛУННАЯ КУКУШЕЧКА ИЗ ЛАСТОЧКИНА ГНЕЗДА» ВАЛЕРИЯ ШЕВЧУКА .....	72
<b>Силантьева В.И.</b> Р.М. РИЛЬКЕ, М.И. ЦВЕТАЕВА, А. БЁКЛИН В СИСТЕМЕ ТЕЗАУРУСНОГО АНАЛИЗА .....	90
<b>Соколянский М.Г.</b> «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ» ИЛЬИ ИЛЬФА И ЕВГЕНИЯ ПЕТРОВА: ЗАМЕТКИ К КОММЕНТАРИЮ .....	100
<b>Фокина С.А.</b> МИФОЛОГИЗАЦИЯ ДЖАЗА АВТОРСКИМ СОЗНАНИЕМ Х. КОРТАСАРА .....	107
<b>РЕЦЕНЗИИ</b>	
<b>Малиновский А.Т.</b> СОЗВЕЗДИЕ МАСТЕРОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА, ИЛИ РЕВИЗИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КАНОНОВ СОВРЕМЕННОСТИ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ВАЛЕНТИНЫ САЕНКО .....	116
ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ .....	129

## CONTENTS

### **Baroti T.**

A.P. CHEKHOV'S DRAMA «THE SEAGULL» AND IT'S CULTURAL AND PHILOSOPHICAL CONTEX..... 8

### **Korobkova N.K.**

THE POLILOG OF ARTS IN THE ASPECT OF ARTISTIC MERIT ..... 18

### **Moreva T.J.**

RECEPTION AND INTERPRETATION OF THE CRIME IN DETECTIVE AS A STRATEGY IN AUTHOR'S GAME WITH THE READER (STORY BY EDOGAWA RAMPO «FRUIT POMEGRANATE») ..... 28

### **Musiy V.B.**

STATUE WHICH COMES BACK TO LIFE AS MAGIC GRANTOR IN S. KRZHIZHANOVSKY'S STORY «KUNTS AND SCHILLER»..... 36

### **Oliander L.K.**

ONTOLOGICAL DIMENSION OF PETRO SOROKA LIRICAL TRILOGY «SYMPHONY OF PETRIKIVSKY FOREST»..... 45

### **Podlisetska O.O.**

RESEARCH METHODOLOGY OF LESIA UKRAINKA'S CREATIVE WORK IN LITERARY STUDIES OF XXI CENTURY ..... 57

### **Pomohaibo J.A.**

THE GERMAN PAST IN THE NOVEL «CRABWALK» BY G. GRASS ..... 62

### **Sayenko V.P.**

PARABLE «MOON CUCKOO FROM THE SWALLOW'S NEST (LASTOCHKINO GNEZDO)» BY VALERIY SHEVCHUK..... 72

### **Sylantyeva V.I.**

R.M. RILKE, M.I. TSVETAeva, A. BÖCKLIN IN THE SYSTEM OF THESAURUS ANALYSIS..... 90

### **Sokolyansky M.G.**

«THE TWELVE CHAIRS» BY ILYA ILF AND EVGENIJ PETROV: NOTES TO COMMENTARY ..... 100

### **Fokina S.A.**

MYTHOLOGIZATION OF JAZZ BY AUTHORIAL CONSCIOUSNESS OF J. CORTÁZAR .. 107

## REVIEWS

### **Malinivsky A.T.**

CONSTELLATION OF MASTERS OF ARTISTIC WORD, OR REVISION OF AESTHETIC CANONS OF CONTEMPORANEITY IN LITERATURE STUDIES LABORATORY OF VALENTINA SAYENKO..... 116

REQUIREMENTS FOR ARTICLES ..... 129

УДК 821.161.1 Чехов: 82-343

### **Бароти Тибор**

доктор филологических наук, профессор (Сегед, Венгрия)  
Szegedi Tudományegyetem, BTK, Orosy Filológiai Tanszék  
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2  
barotiti@tvnetwork.hu

## **ДРАМА ЧЕХОВА «ЧАЙКА» И ЕЕ КУЛЬТУРНО-ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ**

В статье пьеса Чехова «Чайка» изучена в аспекте связи с эпохой экзистенциального кризиса, потери духовных ценностей и духовных основ жизни. Автор исследует, как современная Чехову атмосфера банальности, которая нивелировала жизнь, вызвала у него желание обратиться к прошлому (культуре эпохи романтизма), а также идеям философии Вл. Соловьева о мировой душе. В пьесе Чехова выделена та же оппозиция, что и у Соловьева: реальное пространство, состоящее из множества распавшихся элементов / божественный порядок, при котором элементы соединены в единый гармоничный организм.

**Ключевые слова:** драма, экзистенциальное, контекст, эстетическая позиция, А.П.Чехов

Драмы Чехова не принадлежат к мало изученным произведениям русской литературы, что касается и «Чайки», написанной в 1896 году. О чеховских драмах, в том числе о «Чайке», существует немало ценных, глубоких исследований, монографий, научных статей и т.п. В предлагаемой статье я хотел бы обратить внимание на одно обстоятельство, по моему мнению, немного странное. Я имею в виду то, что литературоведы, разрабатывающие, осмысляющие пьесу Чехова «Чайка» оставляют без должного внимания весьма важный и полный богатого идейно-культурного, философского смысла отрывок начала первого действия, а именно оставшуюся незаконченной, не доведенной до конца «пьесу в пьесе» одного из главных действующих лиц пьесы: Константина Треплева. Оставшаяся незаконченной пьеса Треплева несмотря на свою отрывочность обнаруживает идейное сходство с господствующим философским направлением конца XIX века, с учением религиозного философа-мистика Владимира Соловьева. «Чайка» Чехова, как и другие его пьесы конца XIX века, написанные вслед за «Чайкой» изображают подавляющую духовную атмосферу, что можно назвать *безвременьем*. Р. Гальцева и И. Роднянская в словарной статье о философии Владимира Соловьева, представляющей собой глубокое научное исследование творчества философа, пишут о направленности В. Соловьева: «Им двигали убеждение в наличии верховной правды и скорбь, оттого что она не торжествует в окружающем мире ... он словно был рожден вместе с представлением о том, что земное бытие должно быть покорно высшей истине. Каким



же путем этого достигь, он начинает думать с ранней юности» [1, 478]. Далее читаем: «Соловьев связывал философское творчество с позитивным разрешением жизненного вопроса, понимая его как реализацию христианского идеала ... в обстановке безвременья и поисков новых путей преобразования России» [1, 479].

Пьесу Чехова «Чайка» можно определить, как поздний вариант литературного произведения, трактующего романтическую тему об искусстве и художниках. Большую часть драмы занимают диалоги, высказывания, суждения действующих лиц о литературе, об искусстве, о театре, о художественном творчестве. Именно на основании философско-эстетического отношения действующих лиц к жизни, к творчеству и к искусству в драме обнаруживаются их характеры. За исключением нескольких действующих лиц герои пьесы являются людьми искусства: Аркадина – актриса, Треплев – писатель, Нина Заречная – актриса, Тригорин – беллетрист, но и разговоры Шамраева, Сорина, Дорна постоянно вращаются около вопросов театра и искусства, только Маша, Медведенко и Полина Андреевна более поглощены жизнью, страдают от своего недовольства жизнью, и менее активны при обсуждении непрекращающихся вопросов искусства и творчества. Общая особенность чеховских пьес, что их персонажи в большинстве случаев с потрясением переживают свою подавленность банальностью лишенной духовного содержания жизни и только некоторые, притом весьма отрицательные персонажи, как Наташа и Протопопов из «Трех сестер», Яша, молодой лакей, и Лопахин из «Вишневого сада», профессор Серебряков из «Дяди Вани» не страдают от бессмысленности существования, не имея никаких внутренних побуждений к нематериальным, возвышающим человека над банальностью жизни духовным ценностям. Переживание персонажами бессмысленности существования выражается в диалоге из второго действия «Вишневого сада» между Епиходовым и Шарлоттой: Епиходов: «Я развитой человека, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне, собственно, хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря, но тем не менее я всегда ношу при себе револьвер...». Шарлотта: «... Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; ... эти умники все такие глупые, не с кем мне поговорить ... Все одна, одна, никого у меня нет и ... кто я, зачем я, неизвестно...»

Экзистенциальный кризис, переживаемый персонажами «Чайки» из-за потери духовных ценностей и духовной основы жизни – то есть, того, что можно назвать внутренним опытом *безвременья*, – становится более обостренным, так как в драме об искусстве и художниках упомянутый выше кризис культуры и духовных ценностей переживают и персонажи, которые по своему призванию должны были бы заботиться о действенности этих же духовных ценностей.

Кризисное духовное состояние эпохи, переживаемое персонажами чеховских пьес, определяемое выше исследователем творчества В. Соловьева как

«безвременье», выражается и в лирике XIX века, например, в знаменитом стихотворении Ф.И. Тютчева «Наш век» 1851 года:

«Не плоть, а дух растлился в наши дни,  
И человек отчаянно тоскует...  
Он к свету рвется из ночной тени  
И, свет обретши, ропщет и бунтует.  
Безверием палим и иссушен,  
Невыносимое он днесь выносит...  
И сознает свою погибель он,  
И жаждет веры – но о ней не просит...».

Персонажи «Чайки» Сорин, Шамраев, Маша и Медведенко, как впрочем и Дорн, не являются по профессии людьми искусства. Тем не менее то и дело и они высказываются по вопросам искусства, чаще всего на уровне определяющей их характер навязчивой идеи. Все они – кроме Дорна – по своему недовольны жизнью, полны требований к ней. Но жизнь этих требований не удовлетворяет. Сорин в разговоре с Дорном его называет «сытым» человеком, который «пожил на своем веку», а о себе говорит, что «еще не жил, ничего не испытал в конце концов, ... и жить мне не очень хочется. Вы сыты и равнодушны, и потому имеете склонность к философии, я же хочу жить...» [3, 46]. Шамраев, управляющий Сорина, вспоминает свои старые театральные переживания и связанные с ними анекдоты о знаменитостях театра прошлого, но, живя в настоящем, он руководствуется одними хозяйственными соображениями. Маша в начале второго действия в диалоге с Аркадиной говорит о своем отношении к жизни: «... жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф... . И часто не бывает никакой охоты жить» [3, 44]. А в начале первого действия, на вопрос Медведенко о том, почему она всегда ходит в черном, она отвечает: «Это траур по моей жизни. Я несчастна» [3, 25]. Причин несчастья Маши, ее неудовлетворенности жизнью, является ее непрекращающаяся, но оставшаяся без ответа любовь к Треплеву. Медведенко тоже недоволен жизнью: его недовольство сплошного материального характера, он до конца пьесы продолжает жаловаться на свое плачевное материальное положение. Как ни странно, из перечисленных выше персонажей «Чайки», не представляющих собой «людей искусства» по профессии, один только Дорн не поглощен духовно жизнью, обстоятельствами существования, хотя о нем говорят, что он «сытый», что он «пожил на своем веку», и он сам в конце первого действия говорит, что он доволен прожитой жизнью, нет у него лишних претензий к ней. Но что самое важное: он мечтает о подъеме духа, т.е. несмотря на свою «разнообразно и со вкусом» прожитую жизнь, не ассимилируется, не поглощается ею, а чувствует потребность внутренне возвыситься над жизнью. Такое стремление высвободиться из-под все нивелирующей, поглощающей человека банальности имманентной жизни в «Чайке» мы находим только у Нины Заречной, из

простой дочери богатого помещика ставшей настоящей актрисой, в отличие от успешной, признанной всеми Аркадиной, полностью поглощенной банальностью, и в голове которой никогда, даже в самый напряженный момент нарастающего трагизма конца четвертого акта не мелькнула идея подобного переживанию Дорна духовного подъема. Очень важно, что Дорн говорит о желанном духовном подъеме вслед за «неуспехом» представления пьесы Треплева; сначала про себя, а потом излагает свои впечатления прямо автору. Оставшись один, Дорн говорит: «Не знаю, быть может, я ничего не понимаю или сошел с ума, но пьеса мне понравилась. В ней что-то есть. Когда эта девочка говорила об одиночестве и потом, когда показывались красные глаза дьявола, у меня от волнения дрожали руки. Свежо, наивно...» [3, 40]. Несколько ниже, разговаривая уже с автором, он говорит о подъеме духа в связи с художественным творчеством: «... Но изображайте только важное и вечное. Вы знаете, я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту» [3, 41]. Из упомянутой материальной оболочки успешно высвобождается одна только Нина Заречная, в конце четвертого акта в разговоре с Трепловым. Не случайно, что в начале этого последнего их разговора Нина упоминает их театр в саду, у озера, где она играла в пьесе Треплева, «исполняя *«общую мировую душу»*, готовящуюся к *«упорной жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил»*, и где ей *«суждено победить»*» [3, 34]. Как не случайно и то, что она декламирует часть своего монолога из пьесы Треплева, трагически для автора оборвавшейся после длинного монолога Нины, «общей мировой души». Слова оборвавшейся пьесы как бы символизируют основной конфликт культурно-духовного положения «безвременья» между «началом материальных сил» – словами Дорна о «материальной оболочке» – и «мировой душой», началом гармонии, – словами Дорна возвышающим над «материальной оболочкой», с помощью которого во время творчества он «уносился бы от земли подальше в высоту». И слова треплевской пьесы, произнесенные «общей мировой душой» – Ниной указали на исход намеченной жестокой борьбы с дьяволом: после жестокого их столкновения ожидается победа, единение в гармонии – напоминающее философскую идею *всеединства* – двух противоречащих друг другу, непримиримых до того двух начал: «От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии и наступит царство мировой воли» [3, 36]. Названный выше конфликт между началом материальных сил и возвышающим духовным началом – *мировой душой* существует для каждого персонажа пьесы, и как правильно угадал Дорн, возвыситься над снижающей человека материальной оболочкой возможно только огромными усилиями духа, в частности, художественного творчества. А это не однозначно преодолению разно-

го рода жизненных невзгод и испытаний, как это не означает и пассивность самоотдачи разьедающим, поглощающим стремлениям агрессивной банальности. Успешная, преуспевающая в жизни и на поприще актрисы Аркадина ни на минуту не чувствует жажду духовного возвышения и обновления, и в жизни и на сцене ее вдохновляют одни собственные успехи, к успехам других людей она относится с ревностью. В начале четвертого действия, сидя за карточным столом, она, как всегда, говорит о себе, о своих новых успехах: «Аркадина: Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится! ... Студенты овацию устроили... Три корзины, два венка и вот... (Снимает с груди брошь и бросает на стол.) ... На мне удивительный туалет... Что-что, а одеться я не дура» [3, 75-76]. В первом действии до начала спектакля Треплева, Шамраев говорит о прошлых успехах Аркадиной: «Шамраев. В тысяча восемьсот семьдесят третьем году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно. Один восторг! Чудно играла!» [3, 32]. А в самом начале второго действия, в разговоре с Машей Аркадина излагает свою жизненную философию: «... И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти...». Из приведенных слов Аркадиной становится ясно, что она, как бы попав в ловушку Мефистофеля из драматического стихотворения Гете, живет исключительно для данной минуты и в плоскости имманентной жизни, что в выше приведенных словах Дорна признается однозначно презренной им материальной оболочкой бытия. Поэтому Аркадина неспособна в своем творчестве испытать желанный Дорном подъем духа, она зависит от одной материальной оболочки, ее «жизнь в успехах» не представляет собой настоящее творчество. Тригорина, модного беллетриста тоже сопровождают успех и слава. Но он тоже далек от вырывающего человека из банальной жизни. Ему духовный подъем неизвестен, наоборот, к писательскому труду его – словами известного пушкинского стихотворения – как к «священной жертве», требует не Аполлон, до его «чуткого слуха» коснется не «божественный глагол», его «вдохновенье» не свыше, он не испытывает при вдохновении личностное состояние, т.е. подъем духа. Он недоволен жизнью, при своем «творчестве», вернее писательском труде его душа продолжает «вкушать хладный сон», и для него сама писательская деятельность оказывается обезличенным, тягостным бременем. Во втором действии, в разговоре с Ниной, жалуясь на свою жизнь – жалуется на свою творческую работу: «... Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу; тут бы и отдохнуть, забыться, ан-нет, в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро – новый сюжет, и уже тянет к столу, и надо спешить опять писать и писать. И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что я съедаю собственную жизнь...» [3, 51-52]. И на вопрос Нины, что «... разве вдохновение и самый процесс творчества не дают вам высоких, счастливых минут?» – он отвечает утвердительно, но в определенной степени «приземляя» вдохновение и творчество, отождествляя его с чтением корректуры: «... Да. Когда пишу, приятно. И корректуру читать приятно...» [3, 52].

Известно, что страдания и недовольство жизнью персонажей чеховской пьесы, «малодушно погруженных» «в заботах суетного света» и поглощенных ими, в большинстве случаев от неразделенной любви, от известных «треугольников». Тригорин, Треплев и Маша кроме любовного треугольника связаны между собой и многозначным символом «чайки», к которому все они относятся по своему. Во втором действии, Треплев, укладывая убитую им чайку у ног Нины, говорит: «Скоро таким же образом я убью самого себя» [3, 49]. Тригорин в конце того же действия, увидев убитую чайку, записывает в свою книжку сюжет небольшого рассказа, подсказываемый убитой чайкой. Этот сюжет по аналогии с излюбленной темой эпохи сентиментализма разрабатывает плачевную историю соблазненной и оставленной девушки, заканчивающуюся смертью. Далее, ослепленную известностью и славой Тригорина, мечтающую о своей «настоящей, шумной славе» Нину согласно своему литературному сюжету соблазняет и покидает Тригорин, который в дальнейшем возвращается к своему прошлому спокойствию и к привычной Аркадиной.

В последнем, в четвертом действии происходит новая, на этот раз последняя встреча Треплева с Ниной Заречной. Прошло два года с их последней встречи и за это время многое изменилось. В первую очередь надо отметить изменение в творческой позиции и Треплева, и Нины Заречной, но надо отметить и некоторое колебание писательской позиции Тригорина.

Треплев в первом действии, разговаривая с Сориним, отвергает воспроизведение на сцене жизни, когда «... в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки...» [3, 29]. Немного далее, разговаривая с Ниной, он формулирует свое эстетическое кредо: «Надо изображать жизнь не такую, как она есть и не такую, как она должна быть, а такую, как она представляется в мечтах» [3, 31]. А в четвертом действии, до появления Нины Треплев приходит к своему актуальному пониманию искусства и творчества, ставшему для него впоследствии губительным. Он говорит: «Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души» [3, 78].

Треплев, изменяя свое понимание творчества, не меняется, однако в своем отношении к жизни: в своей любви к Нине. В самом начале первого действия он говорит Сорину о своей любви к Нине: «Я без нее жить не могу...» [3, 30]. То же повторяется на последних страницах четвертого действия: «Треплев: ... Разлюбить Вас я не в силах, Нина. С тех пор как я потерял вас и как начал печататься, жизнь для меня невыносима, – я страдаю...». Немного позднее он говорит: «Я одинок, не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подzemелье, и, что бы я не писал, все это сухо, черство, мрачно. Оставайтесь здесь, Нина, умоляю вас, или позвольте уехать с вами!» [3, 81]. Из приведенных слов Треплева становится ясно, что дело не только в том, что он жить без Нины не может. Но

при сложившихся обстоятельствах и писать Треплеву стало невозможно согласно его новому пониманию творчества: он не может писать, «потому что это свободно льется из его души», потому что, как он говорит далее – он страдает, жизнь стала для него невыносима, ему холодно, как в подземелье. Поэтому что бы он ни писал, все «сухо, черство, мрачно». И все это оттого, что, как и все персонажи пьесы, за исключением Дорна и Нины Заречной в последнем действии, Треплев, писатель и человек четвертого действия, представляет собой только первую фазу сотворенного им же в первом действии поэтического видения, являясь как бы живым воплощением изображенных там ужасов и страхов существования без духа, без благодатного содействия общей мировой души. Печальные, полные трагизма заклинания Треплева из четвертого действия, обращенные к Нине как мольба о спасении, чуть ли не являются повторением жалоб общей мировой души, исполняемой Ниной Заречной: «... Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно. Пауза. Тела живых существ исчезли в прахе, а вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа – это я... я». И непостижимо далеко Треплеву, переживающему космический холод и одиночество, до намеченной им же в его спектакле всеобщей гармонии, наступившей после победы духа, мировой души над дьяволом – началом материальных сил. Оказывается, Треплев не способен возвыситься в своем творчестве над закрепощающими духовные, творческие силы тягостными условиями жизни, над «материальной оболочкой» бытия. Что не удалось Треплеву, в своем творчестве актрисы осуществляет Нина Заречная. Она не менее, чем остальные персонажи пьесы, чувствует холод жизни и страдает от ее неустроенности, жестокости. Во время ее совместной с Тригориным жизни под влиянием его непонимания и разрушительного скепсиса она чуть ли не перестала верить и пала духом. Но она высвобождается из ловушки взятого на себя добровольно самоопределения, самоотождествления с чайкой: из убитой Треплевым птицы, ставшей символом, по замыслу Тригорина, обозначающим соблазненную и брошенную девушку, она становится актрисой. Вопреки всем трудностям и испытаниям жизнь не сумела ее сломать. Она отошла от своего предыдущего понимания искусства и творчества, для нее уже не важны обольщения жизни, как материальные оболочки: слава и блеск. Она говорит Треплеву: «Главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни» [3, 82]. Кажется целесообразным лишний раз подчеркнуть разницу в эстетической и творческой позиции Треплева и Нины Заречной. У них одинаковый мучительный жизненный опыт: оба страдают от тяжелых мук безответной души. Руководствуясь принципом творческим «творить из души», Треплев неспособен отделить творчество от жизни, ведь душа полна разъедающих сердце страданий, причиненных жизнью. Нина Заречная

однако сумела в своем творчестве забыть о всех своих горестях и испытаниях, причиненных жизнью, и ее вдохновение – высоко, не от души страдающей, а от возвышенного духа. В русской литературе конца XIX века, а именно в первой главе «Евгения Онегина» в известном лирическом отступлении Пушкин изображает разницу между душевными переживаниями в жизни, в любви и во время творческого вдохновения. В пятьдесят восьмой строфе первой главы мы читаем:

«Любви безумную тревогу  
Я безотрадно испытал.  
Блажен, кто с нею сочетал  
Горячку рифм ... ..  
... ..  
Но я, любя, был глуп и нем».  
А в пятьдесят девятой строфе мы читаем:  
«Прошла любовь, явилась муза,  
И прояснился темный ум.  
... ..  
Пишу, и сердце не тоскует  
... ..  
Я все грущу; но слез уж нет,  
И скоро, скоро бури след  
В душе моей совсем утихнет...».

Как раньше было уже сказано в связи с философией *всеединства* и связанной с ним *мировой душой*, в последнем, четвертом действии «Чайки» Нина перед уходом читает отрывок из пьесы Трехлева. Те же слова первоначально читала та же Нина, исполняющая роль мировой души, и пьеса изображала как бы потерянный рай, выражала необходимость стремления отпавшего от божественного начала хаотичного мира к восстановлению гармонии, к воплощению божества в мире, т.е. всеединства. Нина Заречная, ставшая настоящей актрисой в четвертом действии «Чайки» остается верной исполняемой ею роли в «пьесе пьесы». Воплощаемая ею там «общая мировая душа» здесь, т.е. в творческой деятельности ставшей актрисой «чайки» – Нины Заречной выполняет свою одухотворяющую функцию, в возвышающем душу переживании, воплощении и передаче культурного наследия драматического искусства предыдущих творческих поколений. О том, что нынешнее поколение нуждается в такой одухотворяющей – посреднической деятельности в настоящем времени, изображенном в «Чайке» – свидетельствуют опять же слова «сытого» Дорна, вернувшегося из путешествия в Геную: «Дорн: Там превосходная уличная толпа. Когда вечером выходишь из отеля, то вся улица бывает запружена народом. Движешься потом в толпе без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в

самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей пьесе играла Нина Заречная» [3, 72].

Владимир Соловьев в «Чтениях о богочеловечестве» в чтении десятом всеединство связывает с мировой душой. Между приводимыми ниже отрывками из этого сочинения философа и «драмой в драме» Треплева, а также ее интерпретацией персонажами «Чайки» Чехова не трудно заметить переклички. «Отпавший от божественного единства природный мир является как хаос разрозненных элементов. Множественность распавшихся элементов, чуждых друг другу, непроницаемых друг для друга, выражается в реальном *пространстве*. «... реальное же пространство или внешность необходимо происходит из распада и взаимного отчуждения всего существующего». «... если в порядке божественном все эти элементы, положительно восполняя друг друга, составляют целый и согласный организм, то в порядке природном мы имеем этот же организм, распавшийся реально (actu), но сохраняющий свое идеальное единство в скрытой потенции и стремлении». «Душа этого становящегося организма – душа мира в начале мирового процесса лишена в действительности той объединяющей и организующей силы, которую она имеет только в соединении с божественным началом как воспринимающая и проводящая его в мир; отделенная же от него, сама по себе она есть только неопределенное стремление к всеединству, неопределенная пассивная возможность (потенция) всеединства». «Эта определенная форма всеединства или вселенского организма содержится в Божестве как вечная идея, в мире же, т.е. совокупности элементов (всего существующего), вышедших из единства, в этом мире, или, лучше сказать, в этом хаотическом бытии всего, составляющем первоначальный факт, вечная идея абсолютного организма должна быть постепенно реализована, и стремление к этой реализации, стремление к воплощению божества в мире... – это стремление, составляющее внутреннюю жизнь и начало движения во всем существующем, и есть собственно мировая душа» [2, 157-159].

### Список использованной литературы

1. Гальцева Р. Соловьев Владимир Сергеевич / Р. Гальцева, И. Роднянская // Русская философия. Малый энциклопедический словарь / Отв. ред. А.И. Алешин. – М.: Наука, 1995. – С. 477 – 480.
2. Соловьев В.С. Спор о справедливости / В.С. Соловьев. – М.: Эксмо-Пресс; Фолио, 1999. – 330 с.
3. Чехов А.П. Пьесы / А.П. Чехов. – М., 1964.

Статтю подано до редколегії 23.02.2015

**Тібор Бароті**  
Сегед, Угорщина  
barotiti@tvnetwork.hu

**ДРАМА А.П. ЧЕХОВА «ЧАЙКА» ТА ЇЇ КУЛЬТУРНО-**



## ФІЛОСОФСЬКИЙ КОНТЕКСТ

У статті п'єса А.П. Чехова вивчена в аспекті зв'язку з епохою її створення – екзистанційної кризи, втрати духовних цінностей і духовних основ життя. Автор досліджує, як сучасна А.П. Чехову атмосфера банальності, яка нівелює життя, викликала у нього бажання звернутися до минулого (культури романтизму), а також до ідей філософії Вл. Соловйова про світову душу. У п'єсі Чехова виділена та ж, що і у Соловйова, опозиція: реальний простір, що складається з безлічі елементів, що розпалися / божественний порядок, коли елементи складають єдиний гармонійний організм

*Ключові слова:* драма, екзистенцій не, контекст, естетична позиція, А.П. Чехов

**Tibor Baroti**

Seged, Hungary  
barotiti@tvnetwork.hu

## A.P. CHEKHOV'S DRAMA «THE SEAGULL» AND IT'S CULTURAL AND PHILOSOPHICAL CONTEX

In the article the A.P. Chekhov's drama «The Seagull» is studied in the aspect of it's connection with the epoch of existential crisis, loss of spiritual bases of life. Author of the article investigates as modern for Chekhov atmosphere of banality, that leveled life, caused a desire to appeal to the past (to the culture of Romantic epoch), and also to the ideas of Vl. Solovyov's philosophy about the world soul. The same (as in Vl. Solovyov's philosophy) opposition is distinguished in Chekhov's drama: the real space, which consists of great number of disintegrated elements vs divine order in which elements are united in a single harmonious organism

*Key words:* drama, existential, context, aesthetic position, A.P. Chekhov

УДК 821.161.2. 06

**Коробкова Н. К.**

кандидат філологічних наук, доцент,  
кафедра теорії літератури та компаративістики  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
Французький бульвар, 24/26, Одеса, Україна  
korobkova-onu@ukr.net

**МІЖМИСТЕЦЬКИЙ ПОЛІЛОГ В АСПЕКТІ ХУДОЖНОСТІ**

У статті розглянуто феномен художності крізь призму проблем інтермедіальності. Проаналізовано рівні взаємопроникнення та взаємодії різних видів мистецтв. Визначено вагомість проблеми художності та мета художності в інтермедіальних дискурсах. Доведено, що міжмистецький полілог є важливим компонентом створення цілісного уявлення про художність.

**Ключові слова:** художність, метахудожність, інтермедіальність, компаративістика, типи та рівні міжмистецької взаємодії.

Для літературознавства проблема художності є однією з вічно актуальних і далеких від остаточного розв'язання. Феномен художності, її природа і суть, генеза, складники, функції, співвіднесеність з іншими літературознавчими категоріями різноаспектно вивчалися багатьма вченими. Універсальність цієї категорії визначено М. Геєм у тезі про те, що без художності немає мистецтва: «... Художність засвідчує, що твір володіє усім необхідним, щоб бути витвором мистецтва... усі спроби шукати обґрунтування природи мистецтва та його критеріїв поза цією природою призводять і не можуть не призводити або до описів і посилань до реальної дійсності, або до «аргументації від чистої форми, беззмістовної, взятої в її атомарному розчленуванні»[4, 281]. Звідси, розмірковує далі М. Гей, неповторність художнього феномену – «ефект присутності» змістовного смислу в його єдино можливій істинності. Образ не «зображує» і не символізує певні «ідеї», він є носієм сутнісної онтологічно значимої конкретики буття. На думку Т. Касаткіної, «твір характеризується художністю, коли інтенція автора співпадає з реальністю слова... автор має пам'ятати, що він не творець, а маг, що закликає сили, які здатні творити... його мудрість полягає в точному відчутті, коли і до якої з цих сил звернутися» [6, 332].

Розділ «Поетичне слово» відомої монографії «Художність літератури. Поетика і стиль» (1975) М. Гей присвятив вивченню кореляції концептів «слово-знак» і «слово-образ», апелюючи зокрема до праць Г. Фреге [3, 21]. «Трикутник Фреге» (вершини якого: ім'я, денотат, смисл), як відомо, відображає структуру знака і є концептуально значимим для семіотики / інтерсеміотики / інтермедіальності як у теоретичному, так і у прикладному аспектах. У розді-

лі «Словесний образ» проблему зображення і вираження літературознавець вивчає виключно у контексті порівняння зображальних і виражальних можливостей образу в літературі, живописі, музиці зокрема послуговуючись концепцією знака Ч. Пірса [3, 127], здобутками Н. Дмитрієвої [3, 130–131] у теорії зображення в літературі та живописі, розвідками Г. Орлова у царині взаємодії літератури і музики тощо. Це дає підстави стверджувати, що вивчення художності в інтермедіальному ракурсі є важливим компонентом створення цілісного уявлення про неї.

Такий вектор розгляду проблеми художності системно розгорнуто у статті «Категорії художності та метахудожності в літературі» (2001), де М. Гея прояснює «безперечну процесуальну природу художнього образу, його динамічність» [4, 283] на тлі порівняння із живописним образом. Статичний образ навіть у живописі втрачає власну природню сутність і перетворюється на певну фотографічну копію зображуваного. Саме динаміка образної форми в її смислового змісті і дозволяє здійснитися образу таким, яким він є по суті. Образ є цілісним у всіх своїх проявах, і «... ця цілісність і є процесуальністю становлення форми і значення, співвідношення «мислинневого» та «речового» у ньому. Це живе перетікання життя в образ і повернення його у життя» [4, 283].

Цікавими видаються філософські міркування дослідника про те, що художність літератури дає можливість слову, тропу, образу, твору стати чимось значно більшим, ніж вони є. Художність робить їх міфологемою, концептом, художнім смислом на різних рівнях осмислення світу і художньої творчості, а також синтезує усі елементи змісту і форми у певне художнє ціле, у твір, навіть – у Твір як великий смислообраз [4, 284].

Усвідомлюючи самоцінність поетичного слова («... воно є своєрідним чудом... і тому не повідомляє нам щось про світ, а *стає світом*, і сам *світ* говорить нам або говорить із нами») (курсив – М. Гея) [4, 285], літературознавець водночас акцентує увагу на онтології мистецтва, що сама по собі виходить за межі мистецтва, і визначає її як метахудожність, яка «не відрізняє мистецтво від не-мистецтва, а наближує нас до його онтологічного буттєвого сенсу» [4, 288].

У зв'язку з порушеною проблемою міжмистецької взаємодії постає питання про взаємодію художності та метахудожності в інтермедіальних дискурсах. Вісі художності та метахудожності, на думку М. Гея, необов'язково мають «пересікатися в одній точці, вони то сходяться, то розходяться в паралельно-перпендикулярній парадоксальності» [4, 291]. При цьому лінія художності тяжіє до горизонтальності всередині поетико-стильової якісно-специфічної цілісності художнього твору, тоді як лінію метахудожності розташовано, в основному з орієнтацією на вертикальний модус, пронизуючи шари образності різних видів мистецтв і дотичних видів свідомості багатьох культурних контекстів, які не можуть бути предметом вивчення, скажімо, історії світової літератури (наприклад, астрологія, алхімія).

Отже, можна припустити, що проблема інтермедіальності у певній мірі (якщо не у більшій) пов'язана із метахудожністю, адже це вже те, що охоплюючи ряд видів людської свідомості, об'єднує їх завдяки здатності бути представленими формам наукового і філософського ареала, які характеризуються панлогізмом і принципівим раціоналізмом. Тоді як художність нерозривно пов'язана у своїй конкретній реалізації з конкретними видами мистецтва і особливостями матеріальних носіїв образності цих видів.

Ідеальною моделлю метахудожності, «фокусованої інтенції буття» [4, 294], є якраз інтермедіальна «поетична ієрогліфіка» [4, 291] – японська поезія хоку – чіткий закінчений твір, що має власний самодостатній зміст, закорінений у першоосновах народної культури і специфічних формах народної мудрості. У хоку поєднано тимчасове і вічне, у ньому – сакральне і профане, природне і людське. Це образність особливого гатунку, її предмет є не доступним іншим видам образності і не передається іншими засобами адекватно. Звідси особлива роль ідеограми – знакової єдності власне форми, матеріалу і змістового смислу такої образності. «Великий світ» породжується малим словесним простором, створеним завдяки можливостям поезії, живопису і навіть каліграфії.

Висновки М. Гея про те, що мистецтво слова існує завдяки метахудожній неврегульованості живої мови, а у справжньому творі мистецтва відбувається процес перетворення словесного тексту на безсловесну метахудожність [4, 300], спонукають до подальших роздумів про інтермедіальний компонент цього складного і багат шарового процесу.

Як відомо, сфера міжмистецької взаємодії є предметом вивчення окремого наукового напрямку – інтермедіальної компаративістики. Один із її визнаних лідерів німецький літературознавець У. Вайсштайн епіграфом до своєї програмної статті «Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології» (1983) обрав пораду Дідро абатові Батто, авторові трактату «Образотворчі мистецтва, зведені до єдиного принципу» (1746), яка сигналізувала необхідність студіювання інтермедіальних паралелей та перехресть: «Художні особливості творів одного поета з особливостями творів іншого поета порівнювалися вже тисячі разів. Проте віднайти спільні особливості поезії і музики; показати аналогії між ними; пояснити, як поет, художник та музикант відтворюють один і той самий образ; схопити швидкоплинні емблеми вираження цього образу в різних видах мистецтва; подивитися, чи немає якоїсь подібності між цими емблемами тощо – це те, над чим ще треба працювати» [цит. за : 2,373]. Отже, майже три століття тому було підкреслено необхідність інтермедіальних досліджень, хоча, безумовно, власне явище інтермедіальності є породженням античних часів.

Багаторічний член виконавчого комітету Міжнародної асоціації літературної компаративістики (МАЛК) Генрі Г. Ремак наголошував на існуванні двох великих шкіл компаративістики: французької та американської, акцентуючи на «більш об'ємному «американському» розумінні порівняльного літературоз-

навства»[12, 49] як раз за рахунок визнання прихильниками цієї школи провідної ролі інтермедіальних досліджень. Саме вони мають сприяти глибшому розумінню цілісності літературного твору.

Як відомо, В. Тюпа, визнаючи художність найвищою формою естетичного ставлення людини до світу, формує її закони, серед яких перший – закон цілісності, що передбачає внутрішню завершеність і сконцентрованість художнього цілого. Таким чином, художній твір є синтезом упорядкованих змісту і форми, а у тексті шедевра немає нічого випадкового, необов'язкового[14, 465]. П'ятим законом художності є закон генералізації, згідно з яким передбачено граничний ступінь узагальнення особистісного досвіду присутності індивідуального «я» у світі. Що ж до інших законів, то вони всі у більшій або меншій мірі корелюються із інтермедіальністю.

Другий закон умовності (твір є певним конвенційним, знаковим світом) пов'язаний із інтермедіальністю як універсальним принципом творчості. Принагідно згадаємо думку Ю. Лотмана про те, що «...культура в принципі поліглотична, і тексти її завжди реалізуються у просторі як мінімум двох семіотичних систем»[8, 107], а тому цілком природною є взаємодія літературно-художнього твору з семіотично відмінними дискурсами.

Третім є закон внутрішньої адресованості. «... Естетична адресованість полягає не у повідомленні готового смислу, а у долученні до певного способу смислопородження. Твір передбачає адресата, для якого художнє сприйняття буде не розгадкою авторського задуму, а індивідуальним шляхом до загального смислу»[14, 466]), – зазначає В. Тюпа, вибудовуючи свої роздуми, заглиблюючись у Потебнянську етнопсихолінгвістичну концепцію літератури. На думку Ю. Лотмана, у системі інтермедіальних відносин перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу супроводжується взаємодією смислів: «Складні діалогічні та ігрові відносини між різноманітними підструктурами тексту, що утворюють його внутрішній поліглотизм, є механізмом смислотворення» [8, 107].

Четвертим є закон індивідуації (творчої оригінальності). Оригінальність художнього твору є не тільки самовираженням індивідуальної особистості митця, але й апелює до індивідуальності сприйняття, пробуджує та активізує самобутність реципієнта. Цей закон чітко корелюється із інтермедіальністю як індивідуальною авторською інтенцією, естетичною авторською стратегією. Про це пише мистецтвознавець О. Тімашков, розмежовуючи, з одного боку, інтермедіальність як іманентну властивість тексту, а з іншого – як авторську стратегію. Остання, на його думку, розгортається у «плані стилю» і визначається авторською індивідуальністю та досвідом творця. Інтермедіальність як іманентна властивість тексту стосується «плану мовлення». У цьому випадку йдеться про універсальні властивості висловлювань, які не залежать від автора, а визначаються онтологією комунікації [13, 10 – 11].

Доволі цікавою в аспекті порушеної проблеми є, на наш погляд, розвідка І. Дорогань в якій йдеться про новий термін компаративістики – «інтерхудож-

ність»[5], запропонований французькою дослідницею В. Коларовою, яка поєднала класичну філософію з літературно-естетичними та семіотичними концепціями. Принципова відмінність між інтермедіальністю та інтерхудожністю полягає у тому, що інтермедіальність охоплює і позначає усю сукупність явищ взаємовпливів мистецтв, а інтерхудожність пов'язується із проявами первісної спорідненості мистецтв, явищем синкретизму, адже розподіл видів мистецтв остаточно не зруйнував їхніх зв'язків. Інтерхудожність витлумачується як спосіб існування витворів мистецтва, який обумовлює можливість інтермедіальних зв'язків і таким чином набуває якості естетичного об'єкта. Теоретичним підґрунтям стала теорія інтертекстуальності, а також праці І. Канта, Ч. Пірса, Е. Кассіра.

Цікавими видаються розмірковування про те, що в «Критиці здатності розмірковувати» І. Канта є параграф з виразною інтермедіальною назвою: «Про поєднання різноманітних прекрасних мистецтв в одному творі», де автором вибудовано тріаду «живопис – музика – література», а відтак на підставі цього Коларова робить припущення про внутрішню тріадичність будь-якого художнього тексту. Цей теоретичний висновок є досить оригінальним, проте, на наше переконання, потребує ґрунтовного доведення.

Більш продуктивною видається спроба поєднання кантівської тріади мистецтв та семіотичного трикутника Ч. Пірса, яке «дає можливість здійснити опис інтермедіальних відношень у динаміці» [5, 334]. Як підсумок – будь-який художній твір можна розглядати як семіотичний трикутник, вершини якого залежать від конкретного прочитання і відношень із іншими творами. При цьому може змінитися не лише семіотична природа, а й медіальне наповнення, коли фарби можна почути як звуки, а букви в поетичному тексті можна побачити як кольорові тони.

Питання взаємодії і взаємозв'язку мистецтв, літератури у системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності, на думку Д. Наливайка, у сучасній компаративістиці є надзвичайно актуальним, а відтак і дискусійним. В. Будний, М. Ільницький визначають інтермедіальність по-перше, як внутрішньотекстову взаємодію у літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв; по-друге, як взаємодію семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури [1, 297].

Взаємопроникнення мистецтв, на думку В. Будного, М. Ільницького, можна спостерігати на різних рівнях структури літературного твору. На рівні графічного оформлення поезія часто використовує зображальні можливості графіки. На рівні поетичної фоніки й ритміки відома витончена музичність символістичної поезії. На рівні образотворення переконливим прикладом співпраці, взаємопроникнення і синтезу мистецтв є живописність просторових, зорових і кольорових, а також відчуттєвих і настроєвих деталей у літературному імпресіонізмі. На рівнях сюжету й тематики чимало літературних творів висвітлюють твори інших мистецтв, постаті митців тощо. На жанровому рівні взаємопроникнення

елементів різних мистецтв особливо виразне. Міжмистецький синтез є умовою існування драматургії як жанрової системи, де форми літературного викладу пристосовані до сценічної вистави. Кіно спричинило появу в літературі жанрів кіносценарію, кіноповісті, кіноновели. З музики в літературу прийшли такі жанрові видозміни, як романс, ноктюрн, симфонія, а з малярства – етюд, акварель, шкiц. На стильовому рівні особливо промовистими є тенденції взаємодії і кореспонденції (взаємовідповідності) мистецтв. Скажімо, стилі бароко чи модерну мали тотальний характер і охопили не лише різні мистецтва (музику, літературу, архітектуру, живопис), а й щоденний побут, світовідчуття і мислення сучасників. На рівні перформації (виконання) література також виявляє очевидну спорідненість із іншими мистецтвами. Інколи відмінність полягає лише у способі виконання й рецепції твору: читана п'єса належить до літератури, а виставлена на сцені стає твором театрального мистецтва; те саме з читаною і співаною поезією, кіносценарієм і фільмом[1, 297].

В. Просалова розглядає інтермедіальність у двох ракурсах: як явище мистецтва і як метод аналізу [10, 46]. У 2014 році побачила світ її монографія «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури», яка містить багато цінного матеріалу з історії та теорії проблеми інтермедіальності. Зокрема, йдеться про те, що поняття «інтермедіальність» виникає за аналогією до інтертекстуальності в останнє десятиліття ХХ століття. Автор терміна О. Ханзен-Льове помітив різницю між «мультимедійною презентацією», характерною для синтетичних жанрів (опера, пантоміма та ін.), і «мономедійною», що здійснюється шляхом підпорядкування мові одного виду мистецтва. На відміну від мультимедійної – мономедійна презентація зберігає автономію тієї художньої форми, що репрезентується в іншій. Теорія інтермедіальності, що інтенсивно розвивається в німецькому (Юрген Мюллер, Іоаким Пех, Йєнс Шрьотер), російському (Ірина Борисова, Наталя Миш'якова, Наталя Тішуніна, Олексій Тімашков та ін.) наукових дискурсах, являє собою модифікацію теорії інтертекстуальності, адаптованої до міжмистецьких кореляцій.

На думку В. Просалової, інтермедіальність постає наслідком засвоєння властивостей інших видів мистецтва, своєрідної «розгерметизації», контекстуальної креативності художньої літератури, що привласнює та асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо. «Інтермедіальність означає відсилання через знакову систему одного виду мистецтва до іншого, демонструє стереофонічну організацію художнього тексту, для автора-реципієнта стає терапевтичним засобом, дозволяючи насолоджуватися явищами високої культури і, таким чином, популяризувати їх» [11, 22], – зазначає дослідниця. Інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень.

У відомому ґрунтовному та концептуально вивершеному дослідженні «Література в системі мистецтв як галузь компаративістики» Д. Наливайко описує основні віхи розвитку науково-теоретичного дискурсу, що розгорнувся навколо названої вище проблеми. Так, автор зосереджує увагу на процесі формування уявлення про мистецтво як диференційовану цілісність, що складається з різних, але взаємопов'язаних і споріднених видів; розглядає основні етапи розвитку теоретичного осмислення специфіки міжмистецьких трансформаційних процесів[9].

Цікавими видаються міркування Д. Наливайка про зміну пріоритету того чи іншого виду мистецтва залежно від епохи. Наприклад, для Відродження і Бароко відчутно домінування живопису в системі мистецтв, для Класицизму притаманне піднесення поезії (літератури) над живописом, Романтизм надає перевагу музиці тощо. При цьому саме художня практика поживляє, активізує теоретичне осмислення полілогу мистецтв.

Розглядаючи світовий контекст інтермедіальної компаративістики, слід згадати про найбільш відомі класифікації інтермедіальних взаємозв'язків. Це, передусім, класифікація У. Вайсштайна (на її практичній цінності наголошували О. Крисовський [7, 171], В. Просалова[11, 23]). Отже, У. Вайсштайн дає перелік із восьми типів, наголошуючи на тому, що цей перелік далеко не повний і його можна доповнити: «1) твори мистецтва, які зображають та інтерпретують відповідну історію, а не є простою ілюстрацією до тексту; 2) літературні твори з описом окремих витворів мистецтва; 3) літературні твори, які створюють або літературно перетворюють зразки мистецтва; 4) літературні твори, які імітують образотворчі сили; 5) літературні твори, що використовують технічні прийоми образотворчих мистецтв (монтаж, колаж, гротеск); 6) літературні твори, що співвідносяться з образотворчим мистецтвом та художниками або передбачають спеціальні знання з історії мистецтв; 7) синоптичні жанри (емблема); 8) літературні твори на ту саму тематику, що й твори мистецтва» [2, 380].

Чотири типи інтермедіальності виділяє Й. Шрьотер [див.: 13, 6; 11, 23; 15, 55]. До тлумачення інтермедіальності склалося два підходи: формальний, що виявляє формальні наслідки цього процесу, та структуральний, що розглядає структуру взаємодії медіа. Й. Шрьотер на основі синтезу структурального і формального підходів розмежує синтетичну, формальну (трансмедійну), трансформаційну та онтологічну інтермедіальності. Синтетична інтермедіальність – процес синтезу двох різних медіа і виникнення нового інтермедіума. Формальна (трансмедійна) – художня репрезентація або естетична реалізація в одному медіумі формальних концептів і структур іншого медіума (наприклад, оповідна реалізація фільму). Трансформаційна – репрезентація одного медіума в іншому. Онтологічна – виявлення властивостей одного медіума через співставлення з іншими, наявність спільних рис у різних медіа (наприклад, музикальність поезії, театральність драми).

За ступенем вираженості зв'язків В. Вольф розмежує експліцитну та імпліцитну форми інтермедіальності: перша виявляється в розповіданні, тобто те-



матизації («telling», «thematization»); інша – в «імітації» («showing», «imitation», «dramatization») структурних і змістових аналогів.

О. Ханзен-Льовеві окремлює такі типи інтермедіальності: 1) пов'язаний із моделюванням фактури іншого виду мистецтва, наприклад: візуальних форм у поезії, таких, як акровірш, паліндром тощо; 2) виявляється в реалізації формативних принципів музичного, живописного чи архітектурного твору в літературному; третій – ґрунтується на інкорпоруванні мотивів, образів, сюжетів музики, живопису чи інших видів мистецтва в художній текст.

Слід також зважати і на те, що поняття «інтермедіальність» може позначати і галузь вивчення таких нових форм сучасного мистецтва як комікс, відеокліп, реклама, комп'ютерна гра тощо [15, 49].

Що стосується традицій української інтермедіальності, то цілком слушно Д. Наливайко називає І. Франка «зачинателем порівняльного вивчення літератури в системі мистецтв» [9, 18], який у трактаті «Із секретів поетичної творчості» проаналізував функціональні та естетичні можливості літератури порівняно із музикою і живописом (відповідно розділи названо «Поезія і музика», «Поезія і малярство»).

Про рецепцію Франком природи художності, зокрема про її психологічне підґрунтя писали Є. Адельгейм, Р. Гром'як, Н. Шляхова. Інтермедіальні основи художності в інтерпретації Франка глибоко осмислив М. Гнатюк у розділі «Специфіка літератури і мистецтва у творчій спадщині Івана Франка» мультипроблемної монографії «Іван Франко і проблеми теорії літератури» (2011).

На початку ХХІ століття Д. Наливайко зазначав, що «проблема літератури в системі мистецтв, широка і багатопланова, в нашій науці зводиться головним чином до висвітлення їх взаємообміну на тематичному рівні, до появи статей, нарисів й окремих книжок про музикальні, живописні та інші твори на літературні теми й мотиви і про театральні постановки, інсценізації та екранізації літературних творів і т. д., – зазначає дослідник, – Але майже або й зовсім не розроблялися такі питання, як література й теорія мистецтв, *correspondence des arts* і література, взаємовідповідність стилів літератури та інших мистецтв і особливо проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших видів мистецтв і зворотне перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури» [9, 19].

Підкреслимо, що останнім часом в українському літературознавстві можна спостерігати поживлення наукового інтересу до проблем інтермедіальності, яке матеріалізувалося у появі монографій Л. Генералюк, Г. Клочка, В. Просалової та ін.; серії різноаспектних публікацій (здаймо лише на сторінках журналу «Слово і час» статті О. Брайка, Н. Гаврилюк, Т. Денисової, О. Дубініної, І. Заярної, М. Луговика, М. Трофійчука, Е. Циховської та ін.). Також було проведено Міжнародні наукові конференції: «Гене́за жанрових форм у контексті інтермедіальності» (2011, ЧНУ ім. Ю. Федьковича), «Поетика інтермедіальності в літературі ХІХ–ХХІ століть» (2013, ХНУ ім. В. Н. Каразіна). Серед філологів Одеського національного університету імені І. І. Мечникова детально розробляють проблеми інтермедіальності А. Жаборюк, В. Сасенко, В. Силантьєва.

Підсумовуючи, зазначимо, що інтермедіальний аспект художності дає можливість глибше вивчити специфіку літературно-художнього образу / твору. Синтезуючи у художньому творі коди різних мистецтв, митці створюють конкретно-чуттєвий простір поетичного тексту, у якому активуються акустичні, візуальні, вербальні, дотикові рецептори сприймання художнього образу. Інтермедіальність посилює інтелектуальний потенціал мовного знака й провокує асоціативно-творчу рефлексію читача, спрямовану на декодування семантично ускладнених, синестезичних словесних образів. Отже, йдеться про формування естетично й інтелектуально розвиненої свідомості реципієнта, здатної на релевантне розуміння авторської інтенції та рівня її художнього втілення.

### Список використаної літератури

1. Будний В. Порівняльне літературознавство : [навчальний посібник] / Василь Будний, Микола Ільницький. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
2. Вайсштайн У. Порівняння літератури з іншими видами мистецтва: сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології / Ульріх Вайсштайн // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : [антологія] / за заг. ред. Д. Наливайка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 372 – 393.
3. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика и стиль/ Николай Гей. – М. : Наука, 1975. – 470 с.
4. Гей Н. К. Категории художественности и метахудожественности в литературе / Николай Гей // Литературоведение как проблема : Труды научного совета «Наука о литературе в контексте науки о культуре». – М. : Наследие, 2001. – С. 280 – 301.
5. Дорогань И. Интерхудожественность как новый термин компаративистики / ИлонаДорогань // Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. – Вип. 16. – К., 2013. – С. 330–335.
6. Касаткина Т. А. Слово, творящее реальность, и категория художественности / Т. А. Касаткина// Литературоведение как проблема : Труды научного совета «Наука о литературе в контексте науки о культуре». – М. : Наследие, 2001. – С. 302 – 346.
7. Крисовський О. Література і живопис у порівняльних дослідженнях / Олаф Крисовський // Захід – Схід : основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства : [антологія] / Наук. проект, загальна редакція Л. Грицик. – Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. – С. – 160 – 173.
8. Лотман Ю. Структура художественного текста / Юрий Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
9. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики / Дмитро Наливайко // Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 9 – 38.
10. Просалова В. А. Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу / Віра Просалова// Філологічні семінари. Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст. – Вип. 16. – К., 2013. – С. 46 – 53.
11. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : [монографія] / Віра Просалова. – Донецьк : ДонНУ, 2014. – 154 с.
12. Ремак Генрі Г. Літературна компаративістика: її визначення і функції / Генрі Г. Ремак // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : [антологія] / за заг. ред. Д. Наливайка. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 44 – 59.
13. Тимашков А. Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре XIX – XX вв. / Алексей Тимашков : [автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 – теория и история искусства]. – СПб., 2012. – 20 с.
14. Тюпа В. И. Художественность / Валерий Тюпа // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины : [учебное пособие] / Под ред. Чернец Л. В.– М. : Высшая школа, Академия, 1997.– С. 463 – 482.
15. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності / Елліна Циховська // Слово і час. – 2014. – №11. – С. 49 – 60.

Статтю подано до редколегії 14. 11. 2015

**Коробкова Н.К.**

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова,  
кафедра теории литературы и компаративистики  
korobkova-onu@ukr.net

**ПОЛИЛОГ ИСКУССТВ В АСПЕКТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ**

В статье рассматривается феномен художественности сквозь призму проблемы интермедальности. Представлен анализ уровней взаимопроникновения и взаимодействия разных видов искусства. Определено значение проблемы художественности и метахудожественности в интермедальных дискурсах. Доказано, что полилог искусств является важным компонентом создания целостного представления о художественности.

**Ключевые слова:** художественность, метахудожественность, интермедальность, компаративистика, типы и уровни взаимодействия искусств.

**Korobkova N.K.**

Odessa National Mechnikov University  
Department of Theory of Literature and Comparative studies  
korobkova-onu@ukr.net

**THE POLILOG OF ARTS IN THE ASPECT OF ARTISTIC MERIT**

The phenomenon of artistic merit as a problem of arts' interaction is considered in the article. The analysis of the levels of interaction and interinfluence of different arts is represented. The significance of the problem of artistic merit and meta artistry in discourses of arts' interaction is defined. It is proved that the polylog of arts is an important component of creation of the comprehensive idea about artistic merit.

**Key words:** artistic merit, meta artistry, the interaction between arts, comparative studies, types and levels of arts' interaction.

УДК 821.521-3 Рампо 1/7.07

**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.tamara@inbox.ru

**РЕЦЕПЦИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРЕСТУПЛЕНИЯ  
КАК СТРАТЕГИЯ АВТОРА ДЕТЕКТИВА В ЕГО ИГРЕ С  
ЧИТАТЕЛЕМ (ПОВЕСТЬ ЭДОГАВЫ РАМПО «ПЛОД ГРАНАТА»)**

В статье анализируется множественность точек зрения на преступление как стратегии автора в его игре с читателем. На примере изучения повести Эдогавы Рампо делается вывод о том, суть этого детектива заключается в разоблачении следствия, которое опирается на очевидное, игнорируя логику поведения преступника. «Нарративная игра» автора заключается в том, что читатель в финале произведения убеждается в ложности того, что представлялось ему неоспоримым. Также в статье рассматривается проблема таинственных глубин натуры преступника, наличие в нем демонического начала.

*Ключевые слова:* фокализация, детектив, рецепция, интерпретация, Э. Рампо

«Точка зрения» – это одна из ключевых категорий нарратологии, понимаемых как «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [7, 121]. И, как нам представляется, она является той категорией, которая находится на пересечении таких методик современного анализа литературного произведения, как нарратология и рецептивная эстетика. Безусловно, любое произведение может быть изучено в аспекте связи «автор – читатель», однако есть жанры, которые в наибольшей степени ориентированы на «управление» писателем своим реципиентом с помощью включения в произведение нескольких субъективных точек зрения участников событий на происходящее. Один из таких жанров – детектив. Игра, которую ведет автор с читателем в детективном произведении, направлена на то, чтобы «запутать» его, направить его по ложному следу, усложнив и тем самым сделав еще более интересным путь к открытию истины. «Последовательность кадров фокализации, манифестирующая некоторую точку зрения, или, скорее, конфигурацию точек зрения, представленных в тексте, – пишет в связи с этим В.И. Тюпа, – неотъемлемый и чрезвычайно важный аспект нарративизации высказывания» [5, 50]. И далее исследователь поясняет, в чем заключается коммуникативная природа фокализации. «Отбор деталей и ракурсов их видения повествователем направляет и определяет воззрение на них читателя или слушателя. При этом повествующий волен называть в тексте далеко

не все то, или даже вовсе не то, что он видит в повествуемом им мире. Ложные показания свидетеля – простейший пример наррации, проистекающей из подлинного кругозора говорящего, но направленной на приведение слушающего к превратной точке зрения» [5, 51]. Зачастую подобная стратегия автора детектива наблюдается уже на формальном уровне, когда он включает в произведение несколько различных точек зрения на преступление и того, кто его совершил. С одной стороны, это обусловлено тем, что никто из персонажей не может обладать информацией во всей ее полноте, ему известна лишь часть истины. А, с другой – тем, что у каждого свое видение даже той части истины, которая ему дана. Вспомним, к примеру, хотя бы «Лунный камень» Уилки Коллинза. Этот роман, безусловно, не является детективом в «чистом» виде. Традиционно произведения этого английского писателя относят к жанру сенсационного романа. Но, как известно, между детективным и сенсационным романами существует тесная связь. Во-первых, в каждом из этих жанров «преступление представлено как процесс». Среди ключевых сюжетных мотивов, на которые обращает внимание А.И. Хотинская в подробном анализе поэтики сенсационного романа, те, что присущи и детективному жанру. Это «тайна в прошлом», «смена идентичности», «сознательная игра документами», «шантаж и вымогательство как концентрация преступной криминальной энергии и способ психологического террора» и т.д. [6, 150]. В романе У. Коллинза история Лунного камня передана разными ее участниками «поочередно», «насколько простирается наша личная осведомленность», как замечает один из них, мистер Фрэнклин Блэк. И если в первой части романа У. Коллинза все события передаются через призму восприятия и истолкования их дворецким Габриэлем Беттереджем, находящим ключ к объяснению любого действия в «Робинзоне Крузо» Д. Дефо, то, начиная со второй части, к изложению истории камня привлекаются гости, бывшие в доме во время его исчезновения, стряпчий, не догадывающийся о своем преступлении герой-похититель, сыщик и многие другие.

Или другой пример – рассказ Акутагавы Рюноске «В чаше». В нем сначала картина убийства открывается читателю через рассказы о том, что они увидели, дровосека, странствующего монаха, стражника и старухи. В каждом из них передано индивидуальное восприятие и толкование того, чему они стали свидетелями. Дровосек, в первую очередь, останавливается на подробном описании местности, где произошло преступление: видов деревьев, цвета листьев бамбука, сильной истоптанности травы, овода, сидящего на теле убитого человека. Монах, кроме перечисления примет одежды встретившихся ему женщины, сидевшей на лошади, и сопровождавшего ее мужчины, завершает свою речь философским выводом о быстротечности существования («...человеческая жизнь исчезает вмиг, что росинка, что молния») [1, 426]. Стражник подробно описывает одежду и оружие преступника, извиняется за то, что вмешивается, но считает необходимым настаивать на расследовании, куда делась женщина. Итак, картина убийства, открывающаяся читателю, складывается,

как мозаика, из различных кусочков. Но все равно мало приближает его к открытию истинных обстоятельств случившегося. Но и позже, когда приводятся точки зрения непосредственных участников случившейся трагедии, многое ему (реципиенту) приходится домысливать самостоятельно. Причина – в субъективности процесса рецепции и интерпретации одного и того же события. Из признания Тадзёмару следует, что он убил мужчину в честном поединке. Оба сражались за право обладания женщиной. Из рассказа женщины – что это она убила своего мужа из-за того, что он посмотрел на нее с презрением. Что же касается самого убитого, то устами прорицательницы его дух признается в том, что никакого убийства не было, и он сам решил расстаться с жизнью после того, как его жена стала молить разбойника покончить с ним. Итак, у каждого своя правда и своя интерпретация событий. Причем, и разбойник, и жена погибшего, и сам убитый, каждый раз по-своему, говорят, что заботились о своей чести.

Анализируя коммуникативную функцию включения в произведение детективного жанра множества точек зрения, мы остановимся более подробно на повести японского писателя XX века Эдогавы Рампо «Плод граната» (1934). Значимость интерпретации этого произведения с точки зрения методики нарратологического анализа обусловлена его принадлежностью к детективному жанру. В японской литературе он зарождается в XX веке. Комментируя столь позднее формирование детективной литературы в Японии (XX век), Г.Б. Дуткина пишет: «Ученые были склонны объяснять это прискорбное обстоятельство отсутствием должной научно-технической базы (что, кстати, в полной мере относится и к научно-фантастической литературе), общей социальной неразвитостью Японии начала XX века, различиями в менталитете японцев и европейцев, бюрократичностью государственного аппарата, а также традиционной регламентированностью и ориентацией среднего японца на социальную группу – последнее почти исключало возможность инициативы частного расследования, составляющего стержень детективной литературы...» [2, 7]. Первым произведением этого жанра в японской литературе стала повесть Э. Рампо. Однако значимость анализа системы точек зрения в избранном нами произведении в еще большей степени обусловлена той разновидностью детективной литературы, к которой оно принадлежит. «Известно, – пишет Г.Б. Дуткина, – что детективы делятся на научные и интуитивные. Первые раскрывают совершенное преступление позитивными средствами исследования материальных улик (в Европе это направление представлено романами О. Фримена, Ф.У. Крофтса), вторые основываются на догадке и интуитивном проникновении в психологию преступника (Агата Кристи, Г.К. Честертон, Э.К. Бентли и др.)» [2, 10]. Следованием Э. Рампо принципу интуитивного метода и обусловлена его установка на игру с читателем в процессе поиска разгадки преступления путем включения разнообразных версий случившегося. В немалой степени это связано с выбором им мастеров детективного жанра, в диалог с которыми он вступил,

создавая свои произведения. Это, во-первых, американский романтик Эдгар Аллан По (известно, что иероглифы псевдонима Эдогавы Рампо – настоящее имя писателя Таро Хираи – созвучны с именем Э.А. По), а также Артур Конан Дойл. Оба, и Э.А. По, и Конан Дойл, сосредоточили внимание на воссоздании процесса интеллектуальной работы сыщика, для которого анализ психического состояния преступника, а также реконструкция его действий становились путем к его разоблачению. А для этого необходимо было «дать слово» в повествовании лицу, благодаря гениальной догадке которого разоблачение стало возможным. При этом традиционной была система персонажей: гениальный сыщик, его помощник и, наконец, банально мыслящий представитель официального следствия. Итак, опора на включение в повествование разных точек зрения заложена, в первую очередь, типом того детектива, традициям которого следовал Э. Рампо.

Сюжетное ядро повести Эдогавы Рампо составляет история страшного по своей жестокости преступления: в жертву влили серную кислоту. В результате поначалу было невозможно установить личность убитого, напоминавшего «огромный растрескавшийся гранат, облаченный в полосатое кимоно» [4, 806]. Позже по одежде в нем опознали разорившегося владельца процветавшей ранее фирмы. И, наконец, благодаря усилиям Сайто, считавшегося «лучшим сыщиком префектуры» [4, 828], было установлено имя преступника. Им оказался бесследно исчезнувший вместе с принадлежавшими акционерному обществу и хранившимися у него дома пятьюдесятью тысячами иен Манъуэмон Танимура. К тому же он был давнишним врагом убитого Соити Котоно. Но абсолютно новое направление следствию, когда дело было «практически закрыто», дала новая улика. Это были отпечатки пальцев в дневнике исчезнувшего Танимуры, которые полностью совпали с отпечатками пальцев жертвы. Поэтому предполагавшегося убийцу перестали искать, признав его убитым. Что же касается Соити Котоно, который из жертвы превратился в преступника, то его поиски ничего не дали. И лишь через десять лет сам убийца, Манъуэмон Танимура, в свою последнюю встречу с тем самым полицейским, который обнаружил отпечатки, опроверг результаты его логических построений, признавшись в том, что улика была им специально подброшена в расчете на банальность мышления знакомого ему сыщика. Кстати, на похожей ситуации (преступник делает все, чтобы его жертву приняли за него самого, и он, таким образом, смог скрыться и избежать наказания) строится другой рассказ Эдогавы Рампо «Дьявол». Но только в нем преступником является женщина, убившая соперницу и попытавшаяся сделать так, чтобы наказание за убийство понес отвергший ее мужчина.

Вначале рассказ ведется от лица того самого полицейского, которому, как ему казалось, так блестяще удалось завершить расследование. Во второй части значительное место занимают высказывания изменившего внешность и представляющегося другим именем (Иноматы) Танимуры. Несмотря на то, что в

повести совмещено два временных плана (первый – время совершения и расследования преступления, второй – рассказ о случившемся и обнаружение настоящего преступника через десять лет), первая часть повести «Плод граната», согласно предложенной В. Шмидом типологии произведений (правда, исследователь заметил, что связывать эти типы с определенными произведениями не так уж и легко, поскольку «в большинстве случаев точка зрения – явление не постоянное), ближе к четвертому из выделенных типов. В нем «диегетический нарратор повествует о своих приключениях с точки зрения повествуемого «я», (...) сообщая только то, что ему как повествуемому «я» было известно в соответствующий момент и оценивая происшествия и людей по меркам своего прежнего «я». Его цель – «восстановить впечатление» [7, 130]. В результате «коммуникативный акт вербализации» [5, 5] осуществлен так, что читатель воспринимает и оценивает ситуацию через призму видения ее допустившим ошибку следователем. Во второй части передана точка зрения на события преступника, предлагающего свою, то есть ту, что явилась истинной, версию случившегося. Тем самым разоблачается основанный на позитивных средствах истолкования улик тип детективного повествования.

Обращает на себя внимание оценка преступления рассказывающим о нем полицейским. С одной стороны, он всячески подчеркивает его незначительность: «дело было не столь уж громкое» [4, 795], «случай довольно заурядный. За давностью лет я совершенно забыл о нем...» [4, 802]. С другой – называет выдающимся: «все мельчайшие подробности того из ряда вон выходящего, изощренного преступления» [4, 795]. Подобная противоречивость оценок присутствует и в рассказе Эдгара По «Похищенное письмо», где префект говорит, что преступление, о котором он собирается поведать Дюпену, – «дело чрезвычайно простое», «дело это на редкость просто», а потом добавляет, что «оно такое причудливое», что ставит всех «в совершенный тупик» [3, 327]. В обоих случаях приводится точка зрения того самого персонажа, примитивность и банальность мышления которого обыгрывается авторами. Однако, если у Эдгара По начальник полиции Парижа просто не хочет признаваться в собственном фиаско и поэтому характеризует преступление как простое, с которым они (полицейские) сами «превосходно» справятся, а рассказывает о нем лишь потому, что оно «доставило ему много неприятных хлопот» [3, 327] и будет занято его старому знакомому, у которого множество «причуд», то у Эдогавы Рампо, как представляется, причина подобной противоречивости оценки преступления иная. Скорее всего, таким способом рассказывающий о нем полицейский хочет подчеркнуть не только свою скромность, но и гениальность как сыщика. Неслучайно в этом плане его замечание: «Удивительно, как один-единственный отпечаток может разрушить всю стройную версию! Позвольте похвастаться: обнаружил хитрость преступника ваш покорный слуга. По одному отпечатку я изобличил убийцу, за что удостоился похвалы самого начальника управления» [4, 831-832]. О совершившем же преступлении он го-



ворит снисходительно: «...он допустил непростительный промах: совершенно забыл об отпечатках пальцев. А ведь именно кожный узор – неповторимая отличительная особенность человека» [4, 842]. Хотя, как потом обнаружится, промах допустил он сам, построив доказательства всего лишь на двух отпечатках пальцев, обнаруженных в доме исчезнувшего Танимуры, и не попытавшись исследовать другие отпечатки, которые, безусловно, там были и которые разрушили бы его версию. В свете этого ирония преступника по отношению к способностям рассказчика как следователя имеет все основания. «И следствие основывалось только на вашей гениальной догадке?» – задает он тому вопрос [4, 843]. Показательна и реакция рассказчика: «Меня передернуло, – сообщает он. – Наглец! Как он смеет говорить это мне – опытному полицейскому, отдавшему любимой работе столько лет?» [4, 848]. Но читатель, как главный реципиент воссоздаваемой картины преступления, все больше разделяет подобную ироническую оценку его способностей.

В этом плане примечательная еще одна отсылка к рассказу Эдгара По «Похищенное письмо». Сообщая, как ему удалось обмануть полицейского, Танимура-Иномата предлагает своему собеседнику вспомнить детскую игру в дзянкэмпон. У нее, поясняет он, «двойное дно»: «Без способности делать логические построения ничего не получится» [4, 845]. И далее он рассказывает, как ведет себя в этой игре умный противник. Надо, заключает он, «видеть на ход вперед. Предугадывать мысли противника. Тогда победа – твоя. И не только в детской забаве, но и в реальной жизни... Возьмите преступника – он ведь тоже играет с сыщиком в ту же игру. Хитроумный преступник, изучив психологию полицейского, способен предугадать любой его шаг. А потому он практически неуловим...» [4, 846]. А затем Танимура говорит о близости этой игры той, что была описана Дюпеном в «Похищенном письме». И задает полицейскому вопрос: «Скажите, а вы, расследуя «Дело об убийстве с применением серной кислоты», не пытались «придать своему лицу выражение» предполагаемого преступника?» [4, 847]. По существу, повесть Эдогавы Рампо заканчивается посрамлением полицейского, пошедшего тем путем, который был задан ему преступником. Такой финал является аргументом в его споре со сторонниками «научного» детектива. Однако при этом возникает вопрос: только ли выбором в качестве героя-полицейского человека, лишённого дара интуиции и способности логического мышления, обусловлена победа преступника? Обратим внимание на неоднократно встречающиеся в тексте произведения замечания относительно демонического начала в Иномате-Танимуре. «Мне, – сообщает полицейский, – вдруг почудилось, что я беседую с оборотнем. Нечто огромное, страшное заслонило весь мир. Но это «нечто никак не могло обрести конкретную форму, приводя меня в исступление» [4, 853]. А позже и сам убийца признается: «Знаете, во мне, видно, дьявол сидит» [4, 859]. Необычным является и место, где происходит ситуация рассказывания о преступлении: на краю зияющей глубокой пропасти. «Идеальное место, – говорит Иномата. Только здесь

и слушать такие истории! Один неверный шаг – и смерть. В этом есть своя прелесть, верно?» – с «гордостью» заключает он [4, 803]. Позже окажется, что место было выбрано не случайно: преступник решил покончить с собой. История расследования совершенного им преступления, рассказанная полицейским, закончилось тем, что напоминающего после действия серной кислоты лопнувший гранат погибшего приняли за него. История, которую узнает читатель, – смертью преступника, который как бы занял «свое» место: его тело, лежащее среди бурунов, «было похоже на ярко-алый, огромный, растрескавшийся от спелости плод граната...» [4, 862]. Таким образом, хотя зло и не было разоблачено из-за банальности взгляда на него полицейского, оно было остановлено самим преступником. Но главное здесь – не наказание, а выявление природы этого зла. По-видимому, Эдогаву Рампо, кроме вопроса о значимости интуиции, логики и умения встать на место преступника, чтобы понять его и разоблачить, волновала и проблема сложности природы человека, обнаружения в нем темной демонической силы. Вспомним, что рассказ, напоминающий по характеру преступления ту повесть, о которой мы вели речь в нашей статье, называется «Дьявол». Безусловно, оба эти произведения принадлежат детективному жанру. Но содержат в себе и определенный «готический» элемент в духе японских легенд об оборотнях. Отсюда – важность того, чтобы реципиент произведения познакомился с несколькими точками зрения на происходящее.

**Выводы.** Суть детективной повести Эдогавы Рампо «Плод граната» заключается в разоблачении следствия, которое опирается на очевидное, игнорируя логику поведения преступника. Для усиления эффекта неожиданности автор включает в нее своего рода пуант: после завершения изложения полицейским обстоятельств расследования, выражения им своей точки зрения, которой придерживался до этого момента и читатель, следует изложение тех же событий через призму видения их настоящим преступником. И читатель убеждается в ложности того, что представлялось и ему самому неоспоримым. В этом заключается смысл той «нарративной игры», которую вел с ним автор. Необходимость персональной точки зрения в этом произведении вызвана также поставленной в нем проблемой таинственных глубин природы преступника, наличием в нем демонического, разрушительного начала.

### Список использованной литературы

1. Акутагава Р. Малое собрание сочинений / Акутагава Рюноске; пер. с яп. И. Вардуля, В.Гривнина, Л.Лобачева и др. – СПб.: Азбука, 2010. – 736 с.
2. Дуткина Г.Б. Мистификация длиною в жизнь / Г.Б. Дуткина // Рампо Э. Демоны луны / Эдогава Рампо; Сост. и общая ред. Р.В. Грищенко. – СПб.: Кристалл, 2000. – С. 5 – 20.
3. По Э. Рассказы / Эдгар По; Пер. с англ. – М.: Художественная литература, 1981. – 351 с.
4. Рампо Э. Демоны луны / Эдогава Рампо; Сост. и общая ред. Р.В. Грищенко. – СПб.: Кристалл, 2000. – 864 с.
5. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А.П. Чехова) / В.И. Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.

6. Хотинская А.И. Готические мотивы в английском сенсационном романе / А.И. Хотинская // Мир романтизма. Материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (XI Гуляевских чтений). Тверь, 16-17 мая 2003 г. – Тверь: Твер.гос.ун-т, 2003. – Вып. 8 (32). – С.145 – 152.
7. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Статтю подано до редколегії 10.10.2015

**Морєва Т.Ю.**

Одеський національний університет імені І.І.Мечникова  
Кафедра світової літератури  
moreva.tamara@inbox.ru

### **РЕЦЕПЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЗЛОЧИНУ ЯК СТРАТЕГІЯ АВТОРА ДЕТЕКТИВУ В ЙОГО ГРІ З ЧИТАЧЕМ (ПОВІСТЬ ЕДОГАВИ РАМПО «ПЛІД ГРАНАТА»)**

У статті аналізується множинність точок зору на злочин як стратегія автора в його грі з читачем. На прикладі вивчення повісті Едогава Рампо робиться висновок про те, що зміст цього детективу постає в розвінчанні слідства, яке спирається на очевидне та ігнорує логіку поведінки злочинця. «Наративна гра» автора постає в тому, що читач у фіналі твору переконується в хибності того, що уявлялось для нього незаперечним. Також у статті розглядається проблема таємних глибин натури злочинця, присутність у ньому демонічного начала.

*Ключові слова:* фокалізація, детектив, рецепція, інтерпретація, Е. Рампо.

**Moreva T.J.**

Odessa I.I.Mechnikov National University  
Department of World literature  
moreva.tamara@inbox.ru

### **RECEPTION AND INTERPRETATION OF THE CRIME IN DETECTIVE AS A STRATEGY IN AUTHOR'S GAME WITH THE READER (STORY BY EDOGAWA RAMPO «FRUIT POMEGRANATE»)**

The article analyzes the multiplicity of perspectives on crime as the strategy of the author in his game with the reader. As the example author of the article studied the story by Edogawa Rampo and concluded that the content of the detective appears in ruinous exposition of investigation, which is based on logic and ignores the obvious criminal behavior. «Narrative game» of author appears that the final reader product of erroneous convinced that seemed to him indisputable. Also in the article solves the problem of hidden depths of a criminal nature, the presence in it demonic principles.

*Key words:* focalization, detective, reception, interpretation, E. Rampo.

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

**ОЖИВШАЯ СТАТУЯ КАК ВОЛШЕБНЫЙ ПОМОЩНИК  
В РАССКАЗЕ С. КРЖИЖАНОВСКОГО «КУНЦ И ШИЛЛЕР»**

Цель статьи – исследование мифопоэтического подтекста рассказа С. Кржижановского «Кунц и Шиллер». Результатом исследования является решение проблемы авторской концепции действительности. В центре внимания автора статьи – мотив двойничества в рассказе. Двойником Шиллера является его скульптурный портрет. Он приносит директору театра утерянную шиллеровскую рукопись. Поэтому его функция в произведении – быть дарителем. Двойником Кунца является его башмак. Путь, который проделывают Кунц и его вещь, одинаково бессмысленный. И заканчивается этот путь их поражением: Кунц навсегда теряет возможность получить рукопись и прославиться, а башмак попадает в лужу. В статье идет речь о корнях мотива двойничества (человек – его скульптурное изображение в мифе) и о его месте в произведениях других писателей-современников С. Кржижановского: Рюноске Акутагавы, Александра Грина. Их сравнение подтверждает актуальность оппозиции «мертвый – живой» для литературы эпохи начала XX века.

*Ключевые слова:* миф, мотив, двойничество, оппозиция «мертвый – живой», авторская концепция, С. Кржижановский

Действие рассказа Сигизмунда Доминиковича Кржижановского «Кунц и Шиллер» (1922) разворачивается в немецком городке, празднующем в 1905 году юбилейные Шиллеровские дни. Организатором и центральной фигурой чествования становится директор местного театра герр Готгольд Кунц, вот уже пятнадцать лет увлеченный идеей обнаружения затерянной в бумагах поэта и потому ни разу не публиковавшейся пьесы Ф. Шиллера. Составитель и автор комментариев к собранию сочинений С.Д. Кржижановского (СПб, 2001) Владимир Перельмутер высказал предположение о том, что возможность существования подобного неведомого миру сочинения Шиллера, не является выдумкой автора рассказа. Речь может идти о последней драме Ф. Шиллера о Дмитрии Самозванце. Работа над ней была прервана смертью поэта. С.Д. Кржижановскому могло быть известно о предпринимаемых на протяжении всего XIX века попытках разыскать вариант драмы, завершённый Шиллером хотя бы в черновой форме. Герою его рассказа Кунцу удастся повстречаться с великим немецким поэтом (точнее с его двойником – ожившей мраморной статуей), в результате чего вожделенная рукопись оказывается уже почти в его руках. Однако

из-за того, что Кунц слишком поздно понимает, кто и с какой целью явился к нему в лунную ночь, он (а с ним – и все человечество) навсегда утрачивает возможность ознакомиться с ней.

Изучению рассказа С.Д. Кржижановского «Кунц и Шиллер» посвящена статья московской исследовательницы И.Б. Делекторской. В качестве предмета своей работы она избрала гоголевский подтекст в рассказе. Она сравнивает описание двух памятников (Шиллеру – в «Кунц и Шиллер» и Гоголю в повести Кржижановского «Штемпель: Москва»), находит аналогии между «пропавшей» рукописью Шиллера и таинственной «Прощальной рукописью» Н.В. Гоголя, соотносит имена персонажей в рассказе Кржижановского и «Невском проспекте» Гоголя. **Целью** нашей статьи является изучение мифопоэтического подтекста рассказа С.Д. Кржижановского. Как представляется, он дает не меньше материала для суждений о выраженной в нем авторской концепции действительности.

Начнем с уже заявленного нами в начале статьи мотива двойничества. Его суть определяется исследователями по-разному. А. Крылова ограничивает сферу его применения лишь областью сознания и подсознания. «Под двойником, – отмечает она, – мы понимаем проекцию части сознания или подсознания художественного прототипа, функционирующую в качестве самостоятельного персонажа произведения» [8]. А.А. Брудный и А.М. Демильханова, чье исследование относится к области социальной психологии, также преимущественно пишут о душе как двойнике человека. Однако они указывают и на другие варианты двойников: тень, отражение в зеркале, различные изображения человека «Наш двойник, – замечают исследователи, – возникает в зеркале, он запечатлен на фотографиях, он появляется на портрете, если нас рисует художник. По образу человека могут сделать скульптуру, манекен или куклу, и это тоже двойники». Корни подобных представлений о двойничестве эти авторы обнаруживают в древности. Они, в частности, пишут: «У египтян считалось опасным изображать человека на картине, поэтому они изображали людей в виде статуй» [2, 19]. Таким образом, скульптура и человек оказываются абсолютно взаимозаменяемыми в воображении людей уже с ранних эпох цивилизации. У нас есть основания судить и о памятнике Шиллеру в рассказе С.Д. Кржижановского как о двойнике великого поэта. В статье И.Б. Делекторской, ссылающейся при этом на В.Г. Перельмутера, содержится предположение, что С.Д. Кржижановский мог иметь в виду «единственный памятник, представляющий Шиллера сидящим», расположенный «в портале дрезденской Королевской оперы» и являющийся частью «парного» монумента: «по сторонам от входа в театр восседают Гете и Шиллер» [4, 266].

Как представляется, для героя рассказа С.Д. Кржижановского оживший памятник должен был стать его дарителем. Это соответствует архетипическому смыслу, заключенному в феномене статуи. Известно, что изготовленные из различных материалов изображения богов устанавливались в храмах, городах в качестве их оберегов. Так выражалась идея «близости божества к человеку

и его сопричастности человеческой жизни» [6, 153]. Самая известная из таких статуй – изображение Афины. А.И. Зайцев писал о ней следующее: «Чтобы лишить город способности сопротивляться, нужно было сначала похитить у него палладий, изображение его собственной Афины. <...>. В ряде городов считали, что их защищает некогда похищенная из Трои статуя Афины, палладий. ... Позднее палладиями стали называть вообще разные статуи богини Афины, но и им продолжали в разной форме приписывать связь с военной мощью соответствующего города» [5, 110; 112]. В понимании статуи как «материально воплощенного бога-покровителя (лат. *Genius loci*) Р.Г. Назиров видит причину, по которой завоеватели увозили из покоренных ими стран культовые статуи и фетиши, в частности – филистимляне после победы над евреями – Ковчег Завета [9, 24]. Подобные представления о статуях являются отражением распространенных у разных народов мира фетишизма, идолопоклонничества. Указание на их связь находим в работе такого исследователя первобытной культуры, как Э.Б. Тайлор [12, 331; 345-346]. Другой ученый, В.Я. Пропп, писал об одухотворении и использовании с магическими целями различного рода фигурок. В качестве примера он привел описанный Дж. Фрээрером ритуал заманивания в куклу души больного: «Содержа душу больного, кукла могла содержать или представлять душу умершего вообще. Родственники делают небольшую куклу, за которой ухаживают; в этой кукле инкарнируется покойник. Куклу кормят за столом, укладывают спать и т.д.». Еще один пример – одухотворение древними египтянами фигурок «ушебти» и «шаубти» как помощников [10, 199-200]. Все это подтверждает архетипические корни мотива оживления статуи в художественных произведениях. В первую очередь, – эпохи романтизма и неоромантизма. При этом мотив оживления статуи может иметь различные коннотации.

Начнем с того, что статуя нередко оказывается вредителем героя произведения. Такую роль выполняют в произведениях А.С. Пушкина «чудесным образом» пришедшие в движение памятник Петру I скульптора Э. Фальконе, надгробная статуя командора в «Каменном госте» и изготовленный из золота петушок в одной из сказок. На это в свое время обратил внимание Р. Якобсон, писавший о мотиве гибели «после безуспешного бунта» против них героев перечисленных произведений. Такую же роль играет статуя и в новелле П. Мериме «Венера Милосская». Однако чаще всего характер статуи в художественном произведении амбивалентен. Так, к примеру, в «восточной повести» О. Сенковского «Деревянная красавица» (1825) статуя, изготовленная несколькими мастерами (ваятелем, серебряником, портным) и оживленная благодаря молитве дервиша (правда, не Аллахом, а духом зла и хитрости Бедхахмом), представляет опасность только для судьбы, обманом и силой завладевшего ею. «На свадьбе, когда молодые хотели поцеловаться с сладостным вздохом, – сообщает повествователь, – в один миг злой дух, ожививший невесту, перепорхнул в голову кадия. Деревянная красавица снова стала бездушным деревом, а несправедливый судья сошел с ума» [11, 595]. Ни мстящей, ни одаривающей оказывается статуэтка Марии-Каннон в рассказе Рюноске Акутагавы «Мадон-

на в черном» (1920). Правда, когда рассказчик смотрит на нее, ему кажется, что он чувствует исходящую от статуэтки опасность. «Скрестив руки на груди, я некоторое время молча вглядывался в прекрасный лик «Мадонны в черном». И пока смотрел, мне все явственнее чудилось какое-то странное выражение, будто смутно витавшее в чертах этого вырезанного из кости лица. Впрочем, нет, сказать «странное», пожалуй, слишком слабо. Мне показалось, будто все ее лицо дышит иронической, даже какой-то злобной усмешкой» [1, 343]. Он передает многочисленные разноречивые слухи о влиянии этой статуэтки на людские судьбы. С одной стороны, «поговаривали», что «эта Мадонна приносит несчастье... Когда ее просят отвести беду, она насылает еще худшую...». Поэтому считалось, что «прошлое у этой Марии-Каннон зловещее». Однако в той семье, которой принадлежала фигурка, ее берегли «не как раритет, а как божество, охраняющее благополучие дома» [1, 344]. А далее следует изложение семейной легенды. Мадонна в черном исполнила просьбу бабушки, на попечении которой остались малолетние внуки, не забирать жизнь заболевшего ребенка до тех пор, пока не завершится ее собственный земной путь. Так старая женщина надеялась, что у детей будет время подрасти. Присутствовавшая во время молитвы О-Эй заметила (хотя это могло и просто помешаться напуганной девочке), что «“Мария-Каннон” улыбнулась» в ответ на обращенные к ней слова [1, 346]. Предполагалось, что Мадонна защитит заболевшего корью ребенка от смерти. Однако исполнение ею желания заключалось в том, что восьмилетний Мосаку пережил бабушку всего лишь на десять минут. Впрочем, думается, что враждебная (или безразличная) человеку сила заключена, судя по этому рассказу японского писателя, не в самой по себе «Мадонне в черном», а в безличной силе – предопределении. Не случайны заключительные замечания рассказчика: «Я с невольным страхом взглянул на Марию-Каннон – само олицетворение судьбы. На прекрасном лице Мадонны, облаченной в черное дерево, навечно запечатлелась таинственная усмешка, в которой сквозила нескрываемая враждебность» [1, 348]. Поэтому вряд ли стоит судить о действенности силы именно статуи в рассказе Акутагавы.

Нет оснований однозначно определить роль статуи и в «Истории парикмахерской куклы, или Последней любви московского архитектора М.» (1918) соотечественника и современника С.Д. Кржижановского – экономиста, автора трудов по истории и искусствоведению, литератора А.В. Чаянова. Его герой – «московский архитектор М., строитель одного из наиболее посещаемых московских кафе, известный в московских кругах более всего событиями своей личной жизни в стиле мемуаров Казановы», «на закате лет» погрузился в состояние хандры. Но внезапно, оказавшись в Коломне и увидев вылепленную из воска и выставленную в окне парикмахерской голову красавицы, пережил возвращение жажды жить и любить. Все его дальнейшее существование сосредоточилось вокруг поисков той, с кого была вылеплена кукла. Действие в произведении развивается циклически: от разочарования к страсти, вновь к переживанию опустошенности, новому оживлению, а от него – к возвращению

к осознанию бессмысленности происходящего. Последняя встреча с мечтой вызывает в герое лишь боль: «Зловещие куклы смотрели в опустошенную душу своими черными глазами, оттененными зеленоватым опалом тела и рыжими, почти бронзовыми змеями волос. Владимир опустил на пол и, припав лбом к мраморному подоконнику, заплакал» [13, 53]. За этим следует сообщение о смерти человека, влюбившегося в красавицу из воска.

Подводя итоги, выскажем предположение, что ключевую роль в произведениях о встрече человека с оживающей статуей играет воплощенное в каждом из них авторское представление о человеке. Тем более это относится ко всему написанному в начале XX века, в эпоху, когда с особой силой зазвучал вопрос о границах возможного для человека. И здесь можно сослаться на еще одно произведение, созданное одновременно с «Кунцем и Шиллером», – рассказ А.С. Грина «Белый огонь» (1922). Его герой – Джозеф Лейтер, служащий зала художественных аукционов. В силу сложившихся обстоятельств (работы без отдыха) он переживает нервный срыв, попадает в больницу для умалишенных, но затем совершает из нее побег. Оказавшись на воле, он испытывает счастье возвращения к жизни. А с ним – и радость новой встречи с искусством. Трудно точно решить, чем на самом деле была мраморная группа, увиденная им в дебрях лесной пустыни. Но для него самого это была не галлюцинация. У берега ручья он увидел лестницу, по которой, «улыбаясь и простирая руки, сбегал рой молодых женщин в легкой, прильнувшей движением воздуха одежде; общее выражение их порыва было подобно звучному веселому всплеску, овеянному счастливым смехом. Две нижних женщины, коснувшись ногой воды, склонялись над ней в грациозном замешательстве; следующие, смеясь, увлекали их...» [3, 264]. Вполне возможно, эта мраморная группа лишь привиделась Лейтеру, многие годы проведенному среди произведений искусства. И ожили эти фигуры лишь в его воображении. Суть не в степени реальности увиденного возвращающимся к жизни человеком, а в нем самом. Надпись, которую читает Лейтер на медной доске, врезанной под ногами верхней прекрасной женщины, гласит: «Я существую – в силе, равной открытию». Одно из возможных толкований этой надписи заключается в утверждении того, что как наше переживание встречи с искусством, в том числе и скульптурой, так и ее результаты определяются, главным образом, внутренней силой, заключенной в нас самих. От того, какие мы сами, во многом зависит, каким ликом обернется для нас ожившая статуя. Именно перенесение акцента с проблемы допустимости встречи человека со сверхъестественным на проблему достоинства человека, степени его соответствия гуманистическим идеалам является одной из особенностей литературы 1920-х годов. В этом ключе мы и представим наше понимание смысла мифопоэтической основы «Кунца и Шиллера».

Ключевыми в этом рассказе С.Д. Кржижановского являются оппозиции «живое – мертвое»; «духовное – материальное»; «высокое (сакральное в культурном отношении) – профанное». Памятник Шиллеру, который выступает в рассказе в качестве своеобразного хранителя города, представляет собой частицу духо-



вною, а значить – і бессмертного начала життя його обитателів, погрузившихся в быт. Поначалу контраст «матеріальне – духовне», хоча і присутствує, але не відчувається як різкий. Сповідється, що пам'ятник був встановлений посередині Базарної площі і, як здається, мирно уживався з кольоровими вивісками і цегляними стінами будинків, обступивших ринок. Серед цих вивісок – та, що належить хорошенькій господині овочової лавки юній фрау Бальц. Іменно на неї «пристально, не відриваючи вже п'ятнадцять років сряду, дивиться мраморний Шиллер». Тем більше, ще одна міська достопримечательность, яка весною 1905 року «честувала» пам'ятник, «другу і останню достопримечательность», теж стосується до ряду явищ духовного порядку – театр, а організатор честування – директор цього театру. Правда, про театр сказано, що це було спорудження «нескільки казарменного складу», однак подібне поєднання храму мистецтва з казармою поначалу не сприймається як різко контрастувальне. Однак поступово протиріччя між «мертвим», матеріальним і «живим», духовним посилюється. А з ним стає все більш очевидним мотив дегуманізації дійсності. Для того щоб виразити його найбільш очевидно, С. Д. Кржижановський використовує такий художній прийом, як олицетворення предметів (оживлення мертвого), одночасно застосовуючи до людей епітети, характерні для кола речей. Сповідється, що директор театру про втрачене творіння Шиллера «знову **проявила признаки життя**», «**зашевелившись**» «просторними цитатами». Мраморний Шиллер п'ятнадцять років «**дивиться**» на вивіску. Рукопис, яку статуя хотіла передати Кунцу – «ще **шевелилась**, ще **выгибалась**»...

Оживають рукопис і статуя в повній згоді з законами міфопоетичного мислення, для якого ідеальне (слово) і реальне (подія, дія) тотожні. Продовжуючи свою торжественну мову вже в обстановці стука і тертя кружок, директор театру вигукнув: «Як знати, далеко чи близько до дня, коли я, Кунц ... буду тримати ось в цих самих руках гениальний манускрипт. І тоді...». Те, що саме слова Кунца закликали мраморного Шиллера до дії, підтверджує сама статуя, явившись до нього вночі. «Я вирішив, – заговорив незнакомец (мова його була дуже тиха, майже шепіт, з прислухами південно-німецького акценту). – Ця ніч настільки для нас з вами знаменувальна... Мені хотілось би вам сказати... Якщо слова вашої мови не обманули мене...» [7]. Однак, директор Кунц, чье заповітне бажання нарешті чудесним чином виконалось, виявився неспроможним до відкриття, до якого готував себе багато років. Справа в тому, що «ось уже років двадцять» як він «закинув всі літературні пошуки і навіть думки про поезію, вірші, пошукані і невідшукані п'єси». І в основі його нинішнього вигляду – комічне невідповідність між тим, що він про себе думає, і чим насправді є. В думках про себе директор Кунц – «самоотвержений пошукач книжних раритетів», «записної бібліофіл», «знаючий»... Насправді, судячи з того, як він веде себе з нічним гостем, тепер це всього лише спесивий пошляк. Не випадково сповідається, що його фантазії про власну винятковість в долі

утерянной рукописи Ф. Шиллера, были возбуждены «вином, аплодисментами, поощрением». На протяжении всей сцены встречи мраморного Шиллера и директора Кунца гость хмурится, робко возражает, глухо отвечает, признаваясь, что он уже не так молод, как думает хозяин квартиры. Убедившись в своей ошибке относительно настоящего характера человека, произнесшего пламенную речь о его драме, он и вовсе сникает: «Лицо незнакомца будто осунулось и стало мраморно-бледно; он тяжело повернулся в застонавших креслах». Кунц, напротив, все время сохраняет самоуверенность и высокомерие. Робость гостя он связывает с тем, что перед ним – «какой-нибудь приказчик ... пописыватель стишков», «чудак», который неведомо по какому праву «ворвался до света к человеку достаточно заслужившему права на уважение». Однако в результате оказывается, что настоящее величие сохраняет от начала до конца все же не директор, а его «мраморный гость». Это подчеркивается контрастом их фигур после того, как статуя покидает того, чьим дарителем она собиралась стать. В то время, как Кунц занимается тесемками на своих башмаках, неузнанный Шиллер, распрямившись «во весь свой гигантский рост» идет, «звня мрамором подошв о булыжник», «белый и гордый, с чуть ироническим, засиявшим в свете солнца лицом» [7].

Поэтому, возвращаясь к приему олицетворения в рассказе С.Д. Кржижановского, следует уточнить, что «оживают» не все вещи. Знаки одушевления материального применены преимущественно к объектам, связанным с искусством (статья о литературе, памятник поэту, рукопись драмы, кресла, в которых восседает великий драматург и поэт). Остальные предметы остаются лишь материальными атрибутами быта. Но их роль от этого не становится менее значимой. Один из этих предметов быта – башмак Кунца с левой ноги, который приобретает чуть ли не ключевую роль в истории встречи его хозяина с ожившим памятником Ф. Шиллеру. Сначала Кунц развязывает на нем шнурок, стягивает его с левой ноги, пытается нащупать его, вдевает в него ногу, пытается догнать уходящего мраморного гостя. Но это ему не удается из-за того, что развязывается плохо завязанная тесьма на левом башмаке. Когда же теряющий равновесие Кунц скатывается вниз, так и не успев выхватить вожаделенную рукопись из пальцев Шиллера, башмак и вовсе, в отличие от лежащего ничком, «точно мертвый», своего хозяина, покидает его пятку, ударяет носком оземь, подпрыгивает и, «отчаянно взмахнув тесемками», кидается в лужу. Можно предположить, что, если в качестве двойника Шиллера выступает его статуя, то в качестве двойника Кунца – его башмак. Замечанием о попадании пришедшего в движение двойника директора Кунца в лужу завершается начавшийся сообщением о театре и памятнике рассказ о встрече человека, который мог сделать одно из величайших открытий, с готовым содействовать этому открытию его чудесным дарителем. Однако открытие оказалось невозможным из-за того, что претендовавший на такую великую роль человек оказался пошляком.

Рассказ С.Д. Кржижановского начинается с того, что Кунц был «первым из живых, собравшихся вокруг имени великого мертвеца». А позже обнаружи-

вається, що, по суті, єдиним живим серед них і був цей «великий мертвець». О Кунце ж повідомляється, що в момент догадки, кем виявився його нічний гість, він «стояв неподвижно, як статуя, посереді кімнати», а потім, коли рукопис, до якого директору театру все ж вдалося доторкнутися, окаменіла, він і взагалі впав, «точно мертвий». Справа в тому, що загибання Кунца сталося значно раніше, коли він відмовився від своєї мрії і перетворився в обивателя, лише виконуючого службові обов'язки людини мистецтва.

**Висновки.** Статуя в мистецтвенному творі може виступати подвійником людини, як і будь-яке його зображення, оскільки з точки зору міфологічного світобачення, реальне і ідеальне тотожні. В оповіданні С.Д. Кржижановського скульптурний портрет Шиллера як подвійника великого митця виконує заповітне бажання директора театру Кунца, мріявши відкрити і вивчити втрачену рукопис німецького автора. Однак його дар виявляється марним, оскільки Кунц втратив духовність, а разом з нею і живе початок в собі. «Живе» тут – те, що має стосунок до участі в розвитку загальної життя, тобто має суттєвий характер. В результаті мотив оживаючої статуї в оповіданні С.Д. Кржижановського виявляється пов'язаним не тільки з мотивом подвійності, але і з опозицією «мертве – живе».

### Список использованной литературы

1. Акутагава Р. Малое собрание сочинений / Акутагава Рюноске; пер. с яп. – СПб.: Азбука, 2010. – 736 с.
2. Брудный А.А. Двойник как психологическая проблема / А.А. Брудный, А.М. Демильханова // Вестник КРСУ. – 2011. – Т. 11. – № 8. – С.18 – 24.
3. Грин А.С. Собр. соч.: В 6 т. / А.С. Грин. – М.: Правда, 1980. – Т. 6. – 496 с.
4. Делекторская И.Б. Автор и персонажи «Невского проспекта» в «романтической» новелле С. Кржижановского «Кунц и Шиллер» (1922) / И.Б. Делекторская // Мир романтизма. Материалы международной научной конференции, посвященной 45-летию научной деятельности профессора И.В. Карташовой. Тверь, 24-27 мая 2006 г. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2007. – С.265 – 269.
5. Зайцев А.И. Греческая религия и мифология. Курс лекций / А.И. Зайцев; под ред. Л.Я. Жмудя. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. – 208 с.
6. Камад И.М. Обрядовая сторона культов Древней Греции / Илона Камад. – М.: Изд-во «Институт общегуманитарных исследований», 2006. – 176 с.
7. Кржижановский С.Д. Кунц и Шиллер: [электронный ресурс]. Режим доступа: [az.lib.ru/k/krzhizhanowskij\\_s\\_d/](http://az.lib.ru/k/krzhizhanowskij_s_d/)
8. Крылова А. Определение понятия «двойничества» в литературе и философско-эстетическая база его возникновения / Анастасия Крылова // Парус. – 2004. – № 34. Режим доступа к электронному ресурсу: [parus.ruspole.info/node/5628](http://parus.ruspole.info/node/5628)
9. Назиров Р.Г. Сюжет об оживающей статуе / Р.Г. Назиров // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов. Межвуз. науч. сб. – Уфа: Башкирский университет, 1991. – С. 24 – 37.
10. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. – 368 с.
11. Сенковский И. Деревянная красавица / И. Сенковский // «Полярная звезда» на 1825 г. – С.591 – 595.
12. Тайлор Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тайлор; пер. с англ. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
13. Чайнов А.В. Венецианское зеркало: повести / А.В. Чайнов; Вступ. статья и примеч. В.Б. Муравьева. – М.: Современник, 1989. – 236 с.
14. Якобсон Р. Работы по поэтике; Переводы / Роман Якобсон; сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.

Статтю подано до редколегії 25.03.2015

**Мусій В.Б.**

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

**СТАТУЯ, ЩО ОЖИЛА, ЯК ЧАРІВНИЙ ПОМІЧНИК  
В ОПОВІДАННІ С. КРЖИЖАНОВСЬКОГО «КУНЦІ І ШІЛЛЕР»**

Мета статті – дослідження мифопоетического підтексту оповідання С. Кржижановського «Кунці і Шіллер». Результатом дослідження є вирішення проблеми авторської концепції дійсності. У центрі уваги автора статті – мотив двійництва. Двійником Шіллера є його скульптурне зображення, яке приносить директорів театру загублений рукопис Шіллера. Тому його функція в творі – бути дарувальником. Двійником Кунца є його черевик. Шлях Кунца та його речі однаково безглуздий. І закінчується їхній шлях поразкою: Кунц назавжди втрачає можливість отримати рукопис і прославитися, а черевик потрапляє в калюжу. У статті вивчені корені мотиву двійництва (людина та її скульптурне зображення в міфі), а також його місце в творах письменників-сучасників С. Кржижановського: Р. Акутагави, О. Гріна. Їх зіставлення підтверджує актуальність опозиції «мертвий – живий» для літератури початку ХХ століття.

*Ключові слова:* міф, мотив, двійництво, опозиція «мертвий – живий», авторська концепція, С. Кржижановський

**Musiy V.B.**

Odessa I.I. Mechnikov National University  
Department of World literary  
urd7@rambler.ru

**STATUE WHICH COMES BACK TO LIFE AS MAGIC GRANTOR  
IN S. KRZHIZHANOVSKY'S STORY «KUNTS AND SHILLER»**

The aim of the article is to research S. Krzhizhanovsky's story «Kunts and Shiller» in aspect of it's mythopoetics. It helps to solve the problem of author's conception of reality. In the spotlight of author of the article is motive of duality in the story. Twin of Schiller is his sculptural portrait. It brings the lost Schiller's manuscript to the director of theatre Kunts. Therefore it's function in the story is to be a grantor. Kunts's twin is his shoe. A way of Kunts and of his thing is the same – senseless. This way ends with a defeat: Kunts forever throws away opportunity to get a manuscript and to become famous, and a shoe gets in a puddle. The roots of motive of duality (a person and it's sculptural image in myth) and it's place in literary work are studied in the article too. In the spotlight in the article are literary works of writers-contemporaries of S. Krzhizhanovsky: R. Akutagawa and A. Grin. Their comparison confirms actuality of opposition «dead – alive» for the literature of epoch of the beginning of XX century.

*Key words:* myth, motive, duality, opposition «dead – alive», author's conception, S. Krzhizhanovsky

УДК821.161.2.09

**Оляндер Л.К.**

доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри слов'янської філології  
Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки  
просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025  
olk32@ukr.net

**ОНТОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ЛІРИЧНОЇ ТРИЛОГІ ПЕТРА  
СОРОКИ «СИМФОНІЯ ПЕТРИКІВСЬКОГО ЛІСУ»**

У статті через поетику складається уявлення про художньо-філософську концепцію Буття в ліричній трилогії Петра Сороки «Симфонія Петриківського лісу», яку розглянуто в контексті циклу його «Денників», європейської літератури та філософської думки (Г. Сковорода, Р. Інгарден М. Хайдеггер), охарактеризовано у компаративістському вимірі діалогічні відношення тексту П. Сороки з текстами інших письменників, зокрема Садзьо Хендзьо, Б. Лесьмяна, В. Гжицького та ін. Проаналізовано роль інтертексту і функції пейзажу в художній системі твору.

**Ключові слова:** буття, інтертекст, контекст, ліричний герой, наратор, пейзаж, трансцендентний вимір

*Прагнення автора «Лісових денників» вийти за межі видимого світу має ще одну мету: вирватися з «клітки» тримірного простору і зіскочити з «конвеєра» одновимірного часу... <...> Суто Прометейівський екзистенційний бунт автора «Денників» спрямований на те, аби вирватися з тісної клітини цього замкненого, як в'язниця, Простору і зупинити цей незворотньо наступальний, як рух локомотива, Час.*

**Сергій. І. Ткаченко. Світ як веселка.**

*Я мову лісу вивчити хотів,  
Я брав уроки в білки і синиці,  
Та тільки із перебігом років  
Мені відкрились перші таємниці.*

**Петро Сорока. Симфонія Петриківського лісу**

*Я – цинкова форма. А зміст в мені – вишні,  
терново-огненні запилені кулі,  
що зорі багряні пили на узвишші  
і зірвані, п'яні лежать, як послулі.*

*Я – цинкова форма. А зміст в мені – груші,  
Суперниці сонця, світильники саду,  
З республіки соків заблукані душі,  
підібрані в пелени в ніч грушепаду.*

*Я – зірваний конус. А зміст мій до скону –  
Все незалежне, що вплине у мене:*

*Дині-дубівки, чи промені хрону,  
Чи гички хрумтливої тіло зелене.*

*Я – цинкова форма. А зміст не від мене.  
Підвладне я часу, підвладна потребам,  
Тоді я по вінця насипане небом.*

**Іван Драч. «Баллада про ведро».**

**Мета статті** полягає в тому, щоб через поетику скласти уявлення про художньо-філософську концепцію *Буття* в повісті П. Сороки «Симфонія Петриківського лісу».

Ліричну трилогію Петра Сороки «Симфонія Петриківського лісу» доцільно розглядати в контексті циклу його «Денників», тому що вони були тим шляхом, тим *перебігом його років*, який привів письменника до верхів'я поетичного – спочатку уявлення, а згодом, тобто в процесі розгортання тексту, глибокого усвідомлення онтологічного *перебігу* вже самого *Життя* і відчуття його всіма фібрами душі людиною в момент, коли вона скидає з себе вериги повсякденності.

Повість П. Сороки, що позначена автором як лірична трилогія, і є *та форма*, що – за Іваном Драчем – *по вінця насипана небом*. У цьому сенсі письменник – доказом слугують уже наведені в епіграфах вислови – є активним учасником великого діалогу, що точиться у філософській та художній царинах прагнень людського *Духу*.

П. Сорока своїм світоглядом, жадібно вдивляючись у таїни Всесвіту і разом із цим намагаючись усвідомити місце людини в ньому, власною життєвою позицією, що з яскравою виразністю постали зі сторінок «Петриківського лісу», правомірно і дискусійно входить у коло насамперед різних філософів, таких, як Р. Інгарден і М. Хайдеггер та таких поетів, як, наприклад, В. Шимборська (див. її вірш «Storocięch»), Ян Твардовський та Папа Іван Павел II (див. його «Tęptykrzyski»). Дискусійно тому, що сороківська художньо-філософська концепція Світу і збігається з концепціями названих тут авторів, і водночас розходиться з ними. Як Г. Сковорода, П. Сорока є вільним від детермінації Світу, він не дається йому, а, як М. Хайдеггер, думкою своєю прозирає в трансцендентний вимір. Звичайно, такий діалог українського письменника із світовою філософією і красним письменством – окрема величезна тема, що вимагає детального розгляду у спеціальному дослідженні, а тому у пропонуваній статті буде лише вказано на цей факт, щоб пояснити той сороківський ракурс бачення Світу і людини в ньому, з позицій якого в «Петриківському лісі» розкривається його почуттєво-сміслового панорама.

В окресленому контексті інакше – вже з філософського боку, а не лише політичного – оцінюються злочини тоталітарних соціальних систем – у тексті безпосередньо сталінського, а в затекстовому змісті – гітлерівського, піночетівського та інших диктаторських режимів всіх часів – проти природного життєвого ходу. Ці режими порушували гармонійне існування людини з природою, з рідним куточком землі, в яку уходили коріння родів тих, кого безглуздо зганяли з прадідівських місць, котрі згодом почали називати малою Батьківщиною.

Не меш важливим є актуалізований у «Петриківському лісі» і християнський вимір, передусім принцип – жити за заповіддю Христа: *«Не вбивай!»*

Без дидактики – лише поетичним шляхом – утверджуються гуманістичні засади в життєдіяльності людства, в том числі й у відношеннях до природи.

У рецептивних інтенціях – у відльоті від конкретної оповіді – йдеться вже не лише за режими та правлячі кола, а й окрему людину, що зрікається Христових заповідей і принципу «*Не вбивай!*», що потребує більш широкого осмислення, ніж це зазвичай прийнято. Треба не вбивати, а берегти, бережно і послідовно плекати красу Світу, яка тільки за цих умов здатна врятувати його.

Твір П. Сороки змушує замислитись над тим, що в порушенні балансу між діяльністю людини й станом природи винуватий не тільки *Хтось*, а і *ти* особисто. За текстом гостро постають питання: як живемо і що чинимо?

«Петриківський ліс» усією гуманістичною спрямованістю в особливий спосіб діалогічно входить до контексту європейської і світової літератури. Він відгукується різними акцентами вміщених у ньому художньо-філософських смислів із тими майстрами живописного слова, які створили неперевершені по своїй естетичній цінності картини природи, зупинивши чудові її миті, як М. Гоголь із його унікальною Українською ніччю, що так глибоко естетично і філософськи осмислена Є. Сверстюком [Див. детально: 6.], як С. Аксаков, І. Бунін, С. Жеромський, М. Пришвін, І. Тургенєв, Б. Лесьян, Я. Коласта ін. Але в онтологічному вимірі «Петриківський ліс» співзвучний і, здавалось би, з надзвичайно далекими в часопросторі творами, якими є давні вірші японських поетів. Тут треба в першу чергу назвати Садзьо Хендзьо, привернувши увагу до його пісні, складеної «*в затінку дерев храму Урін-ін*»:

Сховатися  
Від прикрощів людських  
Тепер і тут,  
У затінку, не зможу –  
Пожовкли листя падає з дерев!  
[2, 372]

Ключову позицію в пісні Садзьо Хендзьо посідає поштовх душі ліричного героя – його *бажання* відійти від суєтності світу, виражене першими двома рядками: *сховатися/ Від прикрощів людських...*

Цей мотив – однак в іншому вимірі, з різними відтінками – прозвучить у поетів ХХ–ХХІ ст., зокрема у Б. Лесьмяна та П. Сороки, який пише: «Мені чужий цей світ, я не сприймаю світу / З навалою журби, неправди, зла і гніту...», але водночас: «Мені чужий цей світ, та це лише півправди, / Бо п'ятьма не завжди і ллється кров не завжди, / Бо липа шелестить і зір вбирає Стрипа...» [7, 220]. З великою майстерністю П. Сорока, вводячи через інтертекстуалізацію тичинівські «Сонячні кларнеті», своєю музикою – тут принцип симфонізму постає з особливою виразністю – та світло-кольоровою гамою створюють чистий, радісний лик прекрасного Життя. І водночас виникає вічне – з нестерпним болем у серці – подвійне звернення до себе й до Бога: «Але чому, чому я Господа питаю / Нема добра без зла, нема без пекла раю?» [7, 220]. Шукаючи відповідь на ці питання, ліричний герой іде до мудрого лісу, котрий не обманув його очікувань:

...І ліс мене сприймав в зелені сіті,  
Коли вікрилась істина проста,  
Що вищої краси нема на світі,  
Як ця земна мінлива красота.  
[7, 239].

Так, ліричній герой теж ховається у лісі, находячи в ньому притулок для душі: «Я з цього лісу не піду нікуди, / Я маю тут, як лис, свою нору...» [7, 257], – проте ховається він «як учень лісу»: «Я вчуся тут щодня і щогодини» [7, 239]. У результаті – і тут майнуло в рядках П. Сороки щось фаустівське: жага охопити знанням весь світ – перед ним постане бажана духовна рівновага:

Я тільки зазирну у тайну,  
Що не підвладна логіці та слову,  
Коли я мудрість лісу осягну,  
То зрозумію всю світобудову  
Усі закони –  
горні та земні, –  
Всі сокровенні істини глибокі.  
Й відкриється гармонія мені,  
Чи іншими словами – мир і спокій.  
[7, 211].

Б. Лесьмян, конфліктуючи із жорстоким, чужим йому «страшним світом», страждаючи від тужіння за природністю, яку людство втратило, бачив вихід зі становища у занурені в природу. Він, як Кьєркегор, *шукає наближення свідомості до «трепету життя»* [див.: 3, 69]:

«Хочу увійти у світ, – писав Б. Лесьмян про задум збірки «Łąki», – у природу – у квіти – в озера – в сонце – в зірки. Увійти так непереборно, щоб мати право виголосити ці слова без ідейного обґрунтування, без ідейного епіграфа, що двозначно тяжіє над цими словами» [цит. за: 4, 50].

Але, якщо в Б. Лесьмяна відчуття визволення передається опосередковано, в тому числі й через ритміко-інтонаційну організацію віршованого тексту, що яскраво простежується у творі «Zielona godzina», то в П. Сороки – безпосередньо, через кризовий хронотоп, через відверто виражену *радість*: «бо нарешті стояв на порозі цілковитої свободи» [7, 7]. У нього прихід до лісу – не просто втеча *від прикроців людських*, про що співає Садзьо Хендзьо і що відбувається по-своєму в Б. Лесьмяна, хоч є й це: то нова зустріч, своєрідне повернення до дому, де можна до кінця бути самим собою, не відчуваючи зовнішнього тиску на душу і не маючи тут потреби протистояти йому, де можна знайти своєрідне порозуміння, співчуття і підтримку:

«Трапляється, – пише П. Сорока, – притулишся до шаршавої кори дерева, і вже за хвилину відчуєш, що воно близьке й рідне тобі, як дорога людина. Його чиста енергія переливається в душу. Аби наповнити доброю силою і душевним спокоєм. Невимовно! Ти стаєш часткою цього лісу, він перетікає через тебе



зеленими потоками, хвилям тепла і світла. В такі хвилини здається, що все розумієш, усе тобі відкрито, все під силу, якась вища божественна сутність опановує єство, і вічність лягає з-побіля тебе прозоро незримою тінню» [7, 10].

І якщо в Б. Лесьмяна у вірші «Zielona godzina» («Зелена година») ліс «nasz i nie nasz!» («наш і не наш»)[11, 23], то у П. Сороки він рідний, свій; він той, що мудро навчає, поступово відкриваючи не лише сокровенні власні таємниці, а й тайни самого *Буття*.

У Б. Лесьмяна ліричний герой, злиття якого зі світом природи, із лісом виражено вже в першій частині твору, зустрічається з Вічністю і з вічним життям на Землі, відчуваючи в ньому, з одного боку, присутність чиєїсь колишньої душі і багатьох інших душ, що були тут до нього, і появу оновленої *Душі* самої *Вічності*:

Czyjaż dusza w tve gąszcze znowu się zapadła?	Чия ж душа у твої хащі знов провалюється?
Czyjaż twarz się strumieniom twoim przypomina?	Чиє ж обличчя струменями твоїми згадується?
Jeszcze moja przed chwilą – już niczyja twarz...	Ще моє хвилину тому – вже нічийне обличчя.
Dziwno mi, że ją widzą wód prądy i drzewa,	Дивно мені, що я бачу течію вод і дерева,
Tę samą – a już inną, i szepczą: «To – ona!	Та ж сама – і вже інша, і шепоче: То – вона!
Zbłąkaną poza nami – Bóg przywrócił nam!...»	Заблукала між нами – Бог вернув нам!...
Mamże dziś po jej rysach poznać las, co śpiewa?	Чи зможу сьогодні по її рухах пізнати ліс, що співає? Кожен говорив:
Wszak mówiłem: gdy przyjdzie Godzina Zielona –	коли прийде Година Зелена – Віддам лісові – що лісове, хоч би і загинув сам!..
Oddam lasom – co leśne, choćbym zginął sam!... [11, 23]	[Підрядний переклад мій. – Л. О.]

У ліричного героя П. Сороки інша інтимність взаємин із лісом: між його і лісовою душею ніхто не стоїть, він завжди з лісом наодинці. Винятком була лише згадка про реальну людину – Павлуня, який хотів спіймати золоту блискавку і котрого «убило *грамом*» [7, 64]:

«...стоїть у мене перед очима осяяне обличчя Павлуня і його очі – палаючі, дивні, неутешні... Таке обличчя неможливо ні уявити, ні забути» [7, 64]. І цей виняток порушив важливу тему, що, на нашу думку, мало акцентується в красному письменстві: здібність природи оживляти *пам'ять серця* про дорогу людину, яка пішла вже в інші світи. Часто саме природа наповнює живим сенсом слова, не даючи їм перетворитися в штамп: «Пам'ять ... залишиться в наших серцях».

Найближчим П. Сорока-пейзажист є до М. Пришвіна-пейзажиста. Але між двома підходами до природи цих двох письменників існує суттєва різниця смислотворчого характеру, яка полягає в місцеположенні наратора. Пришвінський автор / наратор, який переживає природну красу, є спостерігачем. Він у цій своїй іпостасі певною мірою протиставлений природі. Ці стосунки пришвінського наратора з природою можна визначити парадигмою: *він і природа*. Проте стосунки сороківського автора / наратора найбільш точно виражаються метафорично: наратор Петриківського лісу і Петриківський ліс, говорячи словами В. Маяковського – *близнець-братья*. Так, сороківський наратор теж вдивляється в красу лісу, але більше в його незбагненну тайну. Він не стоїть десь на узбіччі – він вріс коріннями своєї душі в Петриківський ліс і, зливаючись із ним, перетворюється в його органічну частину, що має в лісі свою, пізнавальну функцію. Ліс знає свою сокровенну тайну, яка є вічність, і володіє нею. І та тайна вічності криється в глибинах *темної лісової хащі*, що так лякає лесьмянського ліричного героя з вірша «Zielona godzina», ту тайну бачить у ночі пугач. Бачить, але не може її усвідомити. Щодо наратора П. Сороки – він же й ліричний герой – то він фізично не в силі розглянути в суцільній темряві, як пугач, щось конкретне, проте він розумом, ще більше серцем, може просякнути її, усвідомити і себе, і ліс частиною мовчазної і водночас багатомовної Вічності. І в цьому Сорока-пейзажист розкриває в теплих тонах української природи те відчуття *Вічності*, яку побачив М. Рерих в холодній блакиті індійських гір.

Структура твору, що складається з трьох частин – «Лісничівка», «Апокрифи. Зимові райдуги» та «Кора («Лісові псалми»)» – проявляє себе смислотворчим чинником, відповідаючи і віддзеркалюючи складні процеси пізнання *Лісу*, нетрів його *Буття*, і водночас через *Ліс* пізнання й самого себе. Ставлення *ліричного героя* до *Лісу* парадигматичне: *Свій / Інший*, але не *Чужий*.

*Перша частина* трилогії «Лісничівка» – відтворює процес уживання *ліричного героя / наратора*, який веде із собою реципієнта, змушуючи його своєю сповідальною і водночас спостережливо описовою розповіддю від першої особи (від *Я*) переживати всі етапи *входження* в тасмничу царину *Лісу-господаря*.

А тому закономірно, що після того, як *ліричний герой*, «відтюгикавши добрий десяток кілометрів» [7, 7], увійшов у володіння *Лісу*, той спочатку в розповіді постав одухотвореною цілісністю, тобто майже недиференціальним: «Ліс ніколи не спить...» [7, 30], «Ліс закінчився положистим схилом...» [7, 35], «Ліс завжди одухотворений» [7, 43], «Ліс не відпускає мене» [7, 68], «Ліс живе самодостатнім і повнокровним життям, він заглиблений у себе і весь у собі» [7, 61]. Але вказівкою на самодостатність ще не визначається у своїй повності та функціональна своєрідність сороківського пейзажу, котра відрізняється від функцій пейзажу в інших майстрів слова, у творах яких природа теж зображена в незалежності свого життя: письменник проникає в лісову душу – його дерев, трав, озер... Для того, щоб переконатися в цьому, варто порівняти, наприклад, пейзажні замальовки з ліричної симфонії П. Сороки «Петриківський

ліс» (2015) та з роману В. Гжицького «Чорне озеро (Кара-кол)» (1929), взятого в першій його редакції, вільної від цензурного тиску. Пор.:

#### **Сорока Петро. Петриківський ліс**

*Без сонця цей пейзаж огортається в присмукток: трави видаються мерхлими, дерева осамотілими і чахлими, ніби глибоко-осінневими, заполошеними, а побіліла просторінь неба – такою спрмиреною, наче саме в цій глушині, в цій застояній воді лісових застумів, виночовує туга і виброджує засмута.*

*Та коли проллється на нього злива сонячного світла, мальовнича закутина радісно оживає і засвічується. Усе, до найменшого листочка і травинки, дишає радістю і щастям» [7, 20].*

#### **Гжицький Володимир. Чорне озеро (Кара-кол)**

*«Був тихий вечір, заходило сонце; долина над рікою мовчала: мовчали старезні гори, і тільки Катунь не вмовкала ні на хвилину, а шуміла й ревла, як щодня, як і тисячу літ тому. <...> Посеред річки стирчали скелі. Лівий берег навис над рікою грізною чорною стіною, з якої дивилися круглі ями, як очодолі зі старого зчорнілого черепа» [1, 45].*

У В. Гжицького об'єктивна пейзажна картина безпосередньо передає психологічний стан героїв, душу котрих охопив спокій: ревіння древньої Катуні спочатку лише підкреслювали його. Проте раптом побачена ними «*грізна чорна стіна*», яка нависла над рікою, що *ревела вже понад тисячу літ*, вселяє в серця якийсь неспокій, майже містичний жах. Письменник, яскраво зображуючи незайману ще людською господарською діяльністю первозданну природу, акцентував увагу на її активно-емоційному впливі на психіку героїв і реципієнта, котрий зворотним читанням словосполучення «*грізна чорна стіна*» та «*старий зчорнілий череп*» сприйме як неусвідомлене передчуття тої трагедії, що розіграється в цих долинах і, зокрема, в долях Тані і лікаря Теміра: *скалісті гори і зчорнілий череп* начебто попереджали їх про смертельну загрозу.

У П. Сороки при створенні об'єктивної картини невідкладного людині ходу природного *Буття* спостерігається стремління письменника підкреслити «душевний стан» самої природи, яка у нього здібна переживати і глибоку *тугу* і безмежне *щастя*. На нашу думку, тут не варто навіть говорити про прийом одухотворення, тому що йдеться про здатність *ліричного героя* відчувати все і вся в природі як живі істоти і співпереживати разом із нею, уловлюючи ті імпульси, що вона посилає. *Ліричний герой* П. Сороки, що наодинці з Лісом і Озером, накладає зусиль душі і серця, щоб вловити навіть ледве помітні поштовхи у природному стані, тоді як *автор / наратор* веде за собою й реципієнта, змушуючи його бути пильним і уважним до всього, що точиться в тасмничих надрах *Лісу*, чути його голос, як відлуння Вічності.

П. Сорока досяг, здавалось би, неможливого – особливо яскраво це виражено у вірші «*Місяць над соснами...*» [7, 221], – створивши чуттєвий образ всеохоплюючого і безперервно оновлюючого себе *Буття* в його миттєвих проявах, через юшку, що «...булькоче / У казані...», через світ багаття і білку, яка

«майнула з дупла», через дим вогнища і вітер, що пустує тощо. А над всім – «...небо – ляне»...

Ліричний герой *Петриківського лісу* всім своїм єством присутній у всьому і все відбивається в ньому. Іншими словами, *Петриківський ліс* – це надзвичайно ємна візуально-звукова і звуково-візуальна метафора невловимого і багатоликого *Буття*, того, що зримо і незримо, але якимось шостим почуттям вловимого. Центральний герой *Буття* / *Життя* усвідомлюється як щастя, що артистично переконливо прозвучало у виконанні Б. Лободи<sup>1</sup>.

Приєм *повторної неповторності* навіть важко визнати за прийом: так безпосередньо і яскраво він виражає сутність *Буття*, втіленого в лісовій істоті:

Не буває в лісі вдруге,  
вп'яте.

Все у лісі вперше.

Чи завія наступа на п'яти,

Чи блакить хихлаті крони ссуть.

Чи кущі здригаються од грому,

І у вирій листя відліта.

Та найбільша

Тайна лісу в тому,

Що тут губиш

втому і літа. [7, 204].

Ось чому у виразі «знову бродив лісом» слово *знову*, взяте в текстовому контексті, набуває особливої смислотворчої функції, бо саме воно, таке непомітне в рядку слів, ненав'язливо акцентує на *повторній неповторності*:

*не буває... вдруге, вп'яте – все... вперше.*

А головне, начебто все *так само* и водночас зовсім *не так само* – і *повторність* постає як *новина*.

Коли ліричний герой іде уторованою дорогою або продирається крізь хаші, його душа розтікається по стежинах і стежках – цих великих і малих лісових судинах, що насичують її оновлюючими силами – соками трав, квітів, дерев, повітря. І як кров обертається в судинній системі, так душа героя обертається в лісі, вбираючи в себе його життєві імпульси. Спорідненість ліричного героя з лісом така велика, що спиляні дерева сприймаються як відтята частина його самого, що завдає йому великих страждань і відчуття втрати:

«Коли уперше після кількох місяців лісового життя вибрався у місто й переходив об'їзну дорогу, на мене ледь не налетів вагозов, вщерть навантажений деревиною. Я відступив на узбіччя під зловісну погрозу клаксонів, і мимо пролетіло ще кілька вантажівок з деревом.

Довго дивився їм услід, і серце моє стислося від болю, наче дорогу перетнула похоронна процесія. Сів на траву, бо відчув млість, і серце запекло так, що ледь витримав напад болю» [7, 71].

Розглядаючи цей емоційно напружений епізод, не можна не позначити, як своєрідно входить поетичний голос П. Сороки у світовий контекст, поринаючи в далекі глибини, до образу Дерева-архетипу, визначаючи ті корективи, що вносяться в підсвідомість людини нашої сучасності. Ліричний герой П. Сороки сприймає дерево не просто як живу істоту, а як людину з трагічною долею. Зрубане дерево для нього – вбите, воно загинуло насильницькою смертю. Щоб усвідомити новаторську сутність цього епізоду, доцільно звернутися до висновків польської дослідниці Аліції Домбровської, яка, спираючись на працю представника класичної англійської соціальної антропології Джеймса Джорджа Фрезера (*Sir James George Frazer*) «*Złota gałąź*» («*The Golden Bough*», «Золота галузь»), де визначалося, що «*Grecy uważały drzewa za «świętynie dusz»...*» [9, 166], підкреслила різницю між давнім сприйняттям дерева і більш пізнім, коли стали брати гору утилітарні погляди:

«*W powszechnej świadomości, – пише А. Домбровська, – funkcjonował symbol. Drzewa, jako najpotężniejsze, najdoskonalsze twory świata roślinnego stanowiły wyraz wyższej mocy, stały się łącznikiem pomiędzy ludźmi a bogami, poczęły oznaczać siłę życiową, płodność i filar nieba, objawienie prawa i ducha boskiego (lex dei). Wraz z upływem czasu świat fauny leśnej zaczął pełnić w literaturze i życiu funkcje utylitarne*»<sup>2</sup> [9, 166].

Неважко помітити, що П. Сорока розкрив гостроту конфлікту, що виникає у ставленні людини до природи, виражає трагічність його переживання, розуміння того, що, *вбиваючи ліс, людство вбиває себе*. І тут голос П. Сороки зливається з голосами польського поета З. Герберта, російських письменників – В. Астаф'єва, С. Залигіна, В. Распутіна, білоруського прозаїка В. Козько та багатьох інших.

Вражає логіка і майстерність розвитку теми – людина і ліс. Після першої частини, де йдеться про так би мовити загальне знайомство з лісом, іде друга – «Апокрифи. Зимові райдуги», зі своїм унікальним стилем і поетичністю, частина, у котрій ліс розкривається через близькі стосунки, і нарешті – третя: «Кора («Лісові псалми»)» – в якій уже співає сама лірична душа.

*Перша і друга частини* носять певною мірою *екстравертно-інтровертний* характер мислення, що спирається насамперед на зовнішні сприйняття, так звані апперцепції. І на цьому акцентується увага, щоб об'єктивна картина природи, суб'єктивно пережита ліричним героєм, могла б бути сприйнята іншим, адресатом, тобто реципієнтом. Автор / наратор підкоряє реципієнта, переживання яким цих картин не буде збігатися повністю з переживанням автора / наратора, але вони завжди будуть слугувати підґрунтям до співчуття йому, до співпереживання. Іншими словами, *перша і друга частини* виконують *екстравертно-чуттєві* функції.

Третя частина – інтровертна, це найщиріша сповідь ліричного героя з його сокровенним бажанням:

Хоч горять край шляху явори,  
Небеса і світ такі сумирні...  
Я хотів би тільки восени  
Відлетіти у Господній вирій.  
Так, як відлітають журавлі  
Крізь тумани й дощові крапли.  
Залишивши денник на столі  
І в останнім реченні три крапки...  
[7, 304].

Розглядаючи цей вірш, треба звернути увагу на створену тільки одним рядком живописну картину золотої осені: «...горять край шляху явори», яка, входячи в широкий поетичний і мистецький контекст<sup>3</sup> – тут варто нагадати хоча б «Золотую осень» («Золоту осінь») Б. Пастернака, «Золотую осень» І. Левітана, «Пори року» («Вересень», «Жовтень») П. Чайковського та ін., – підкреслює емоційну силу і своєрідність сороківського тексту і своєрідність порушеної поетом проблеми.

Уся метафорика вірша, як і три крапки, створює образ вічного, безкінечного життя, яке весь час оновлюється. І навіть тоді, коли ліричний герой із щемом прощається і відлетить у *Господній вирій*, ліс на Землі весною знову прокинеться від зимового сну, і буде він, як у Б. Лесьмяна, *той і не той*...

Отже, ставлення П. Сороки до лісу не характеризуються звичними для теоретичних досліджень відносинами *суб'єкт – об'єкт*, тому що *є відсутнім акт відчуження*. Його ліричний герой – alter ego письменника і поета – прийшов до лісу не для того, щоб описувати краєвиди, або досліджувати та розповідати про тваринний та рослинний його світ, нехай і поетично. Він прийшов до лісу, щоб відчутти його звукові і кольорові ритми та мелодії, вслухатись у музику звуків цього світу, усвідомити їхнє відлуння у своїй душі. Ось чому «Симфонія Петриківського лісу» – це твір, начебто складений самою матінкою природою і відчутий, пережитий та виспіваний поетом.

І водночас «Денник» – це зупинені чудові миті проявів *Буття* як такого, і чудова мить і миттєвість самого людського Життя, втягнутого у круговерть Вічності.

«Симфонія Петриківського лісу» – глибокий і унікальний художньо-філософський твір.

На завершення треба зазначити, що скільки би – хай наймудріших – слів не було б висловлено, вони, навіть вкупі, не зможуть слугувати повною мірою адекватними змісту, який є в «Симфонії Петриківського лісу», його природі. У зв'язку з цим велике значення набуває увага до сугестивності сороківського тексту, який вимагає, щоб в нього вдумувалися, а ще більше – вчувалися. «Симфонія Петриківського лісу» стимулює ту потрібну роботу душі, що є незримою і невловимою, але робить людину людиною. Стає очевидним, що, задовольняючи негайно виниклу потребу – з'ясувати, чим нарешті є *ліс в українській культурі* –

польські вчені роблять це давно відносно своєї країни на загально-польських конференціях, присвячених проблемі «Las w kulturze polskiej» [див. детально: 10], – важливо визначити й неоцінний культурологічний внесок творів П. Сороки, насамперед «Симфонії Петриківського лісу», у скарбницю духовних надбань народу України.

### Примітки

- <sup>1</sup> Слухай «Програму радіо культури...»[5].
- <sup>2</sup> «В суспільній свідомості, – пише А. Домбровська, – функціонував символ. Дерева, як найпотужніші, найдосконаліші твори світу складали вираз вищий могутності, становилися ланками між людьми і богами, почали позначати життєву силу, плідність і опору неба, об'явлення Божого права і духа (*lex dei*). Разом із плином часу світ лісової фауни почав виконувати в літературі й житті утилітарні функції».
- <sup>3</sup> Більш детально див.: Бублейник Людмила, Оляндэр Луиза. Художественный мир Бориса Пастернака (Книга стихов «Когда разгуляется») [Текст]: монографія / Людмила Бублейник, Луїза Оляндэр. – Луцьк: Вежа-Друк, 2014. – 232 с.

### Список використаної літератури

1. Гжицький Володимир. Чорне озеро (Кара-кол). Роман / Володимир Гжицький; Передмова Свіжани Жигун. – К.: ВЦ «Академія», 2015. – 352 с.
2. Збірка старих і нових японських пісень. Поетична антологія (903–913 рр.) «КОКІН-ВАКА» (КОКІН-СЮ) / передмова, переклад з польської та коментарі І. Бондаренка. – К.: Факт, 2006. – С. 372.
3. Лилев А. Проблемы природы искусства в эстетике экзистенциализма / А. Лилев // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественное произведение и личность. – М.: Наука, 1975. – С. 68-85.
4. Назарець В. Лесьмян / В. Назарець // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. – У 2 т. – Т. 2. – Л-Я / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – С. 49-51.
5. Програма радіо культури: Трохи віршів. Вірші з книги П. Сороки «Симфонія Петриківського лісу» читає заслужений артист України Борис Лобода. [Електронний ресурс]. Режим доступу: //http.schedule.nrcu.gov.ua/grid/channel/period/item-listen-popup.html?periodItemID=103787
6. Сверстюк С. На полі честі: У 2 кн. – Кн. 1. Невже то я? / Упорядник Олексій Сінченко. / С. Сверстюк. – К.: ТОВ «Видавництво «Кліо»», 2015. – 368 с., 96 с. іл.
7. Сорока Петро. Симфонія Петриківського лісу / Петро Сорока. – Львів: Априорі, 2015. – 312 с.
8. Ткаченко Сергій. Світ як веселка // Сорока П. Симфонія Петриківського лісу. – Указ. видання. – С. 307-310.
9. Dąmbrowska A. Wokół wyobraźni sylwicznej twórców drugiej połowy XIX wieku // III Ogólnopolska Konferencja pt. «Las w kulturze polskiej. Materiały z konferencji. Orzechowo koło Ustki 16–18 października 2003 / Pod. red. Wojciecha Łysiaka / Alicja Dąmbrowska. – Poznań: Wydawnictwo «Eko», 2004. – S. 165–191.
10. III Ogólnopolska Konferencja pt. «Las w kulturze polskiej. Materiały z konferencji. Orzechowo koło Ustki 16–18 października 2003 / Pod. red. Wojciecha Łysiaka. – Poznań: Wydawnictwo «Eko», 2004. – 618 s.
11. Leśmian Bolesław. Poezje / Bolesław Leśmian. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975. – S. 394–397.

Статтю подано до редколегії 15. 09. 2015

**Оляндэр Л.К.**

Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки  
кафедра славянской филологии  
olk32@ukr.net

### **ЛИРИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ ПЕТРА СОРОКИ «СИМФОНИЯ ПЕТРИКОВСКОГО ЛЕСА» В ОНТОЛОГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ**

В статье на основе изучения поэтики произведения формируется понимание художественно-философской концепции Бытия в лирической трилогии Петра Сороки «Симфония Петриковского леса», которая рассматривается в контексте цикла его «Дневников», европейской литературы и философской мысли (Г. Скворода, Р. Ингарден М. Хайдеггер), в компаративном аспекте охарактеризовано диалогические отношения текста П. Сороки с текстами других писателей, в частности Садзьо Хендзьо, Б. Лесьмяна, В. Гжицкого и др. Проанализирована роль интертекста и функции пейзажа в художественной системе произведения.

**Ключевые слова:** бытие, интертекст, контекст, лирический герой, нарратор, пейзаж, трансцендентный аспект

**Oliander L. K.**

Lesya Ukrainka Eastern European National University  
Department of Slavic Philology  
olk32@ukr.net

### **ONTOLOGICAL DIMENSION OF PETRO SOROKA LIRICAL TRILOGY «SYMPHONY OF PETRIKIVSKY FOREST»**

*The article deals with imagination about literary and philosophic conception of Being in Petro Soroka lyrical trilogy «Symfoniia Petrykivskoho Lisu» («Symphony of Petrykivsky forest») through poetics, this conception is examined in the context of literary works of several writer's «Dennyki», European literature and philosophical thought (H. Scovoroda, M. R. Ingarden, M. Haydegger, D. Frezyer), dialogic relations between P. Soroka text and the other writer's texts, including Sadzo Hendzo, B. Lesmyan, V. Gzhytskyi and others are characterized in comparative aspect. The role of intertext and function of landscape in the work literary system are analysed.*

**Keywords:** being, intertext, context, lyrical character, narrator, landscape, transcendent dimension.



УДК: 821.161.2.09

**Подлісецька О.О.**

кандидат філологічних наук, доцент  
кафедра теорії літератури та компаративістики  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, Україна  
[podlisecka@ukr.net](mailto:podlisecka@ukr.net)

**МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ  
У XXI СТ.**

Стаття присвячена дослідженню рецепції та інтерпретації творчості Лесі Українки у сучасному літературознавстві. Простежено концепції сприймання творчості Лесі Українки літературознавцями у монографіях останніх років. Здійснено аналіз праць, що досліджують постать письменниці у світовому та національному культурно-мистецькому контекстах. Досліджено, що у сучасному методологічному прочитанні творчість Лесі Українки набуває неоприятливих досі смислових аспектів та інтерпретацій.

*Ключові слова:* тема, образ, інтерпретація, творчість, монографія.

В останні п'ять років посилюється інтерес до літературної та епістолярної спадщини Лесі Українки. Пов'язане це, ймовірно, із сплеском національної свідомості у інтелектуальному середовищі. Дуже багато не зроблено для поцінування спадщини великої Українки: дослідникам варто звернути увагу на сім незакінчених драм, перекладну прозу, додаткові розділи до прози, вміщені у 7-му томі повного зібрання творів Лесі Українки [Див. 4]. Недослідженими залишаються жанрові різновиди малої прози Лесі Українки, такі як образок, образочок, силует, арабески. Багато творів слід перечитати, більш уважно прочитати прозу Лесі Українки. У зв'язку з цим О.Забужко називає Лесю Українку письменницею, яка ніколи не була поцінована в Україні належним чином.

У даній статті маємо на меті здійснити огляд критичної літератури за останні п'ять років щодо творчості Лесі Українки. Цікаво, що авторами монографій є жінки-дослідниці. Якщо згадати попередні дослідження Л.Кулінської, Наталі Кузякіної, Віри Агеевої, Тамари Гундорової, Ніли Зборовської, Тетяни Мейзерської, Наталі Малютіної, Любові Ісаєнко та поглянути на список дослідниць останніх років, виникають ідеї щодо феміністичного дискурсу у дослідженні творчості Лесі Українки. Але це мета іншого дослідження. Грунтовні монографії опубліковано такими авторками, як Олександра Вісич, Леся Демська-Будзуляк, Лариса Мірошніченко, Оксана Забужко.

Пропонуємо огляд праць сучасних дослідниць за творчістю Лесі Українки. Розмаїте за своєю спрямованістю дослідження пропонує Лариса Мірошніченко. У книзі «Леся Українка. Життя і тексти» (2011) авторка, крім численних

фото Лесі та її родини, подає автографи листів не тільки самої Лесі Українки до її респондентів, але й фото поштових листівок, вхідних квитків, сторінки рукописів, зарисовки до власних поезій Лесі Українки, титульні сторінки перших книжкових видань її творів. Л. Мірошниченко досліджує загадкові автографи, знайомства поетеси, рукописи, тлумачить навіть окремі слова, які можуть пролити світло на вподобання Лесі Українки. Адже відомо, що за радянських часів на слова та вислови іншими мовами, включені в листи та статті, не зверталась особлива увага, і тому вони перекладені неправильно, поверхнево у багатьох випадках. Подає літературознавиця і спостереження за творчим життям Лесі Українки її близькими людьми. Відновивши спогади чоловіка письменниці, К.Квітки, дослідниця, зокрема, прослідковує вплив картин Ермітажу у Петербурзі та фотознімка Поля Верлена на майбутніх персонажів Лесі Українки. В архівних матеріалах письменниці до драми «У пущі» дослідниця знаходить лінійно-контурне зображення, блискавично виконане Лесею Українкою олівцем. Ці дослідження дають змогу Л. Мірошниченко зробити висновок: «У пошуках точності зображуваного Леся Українка в тексті (а через нього і в автоілюстраціях) найближче стояла до художника історичного жанру, що прагне максимально правдиво зображувати людей, події, сюжети, яких не бачив і навіть не міг бачити» [5, 132]. Леся Демська-Будзуляк у монографії «Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки» (2009) розглядає особливості розвитку модерністського руху (саме так, а не напрямом або течією називає дослідниця модернізм, зазначаючи, що ці поняття завузькі для того, щоб врахувати увесь комплекс проблем цього явища) і місце Лесі Українки у модерністському дискурсі. Творчість письменниці дослідниця розглядає у світовому та національному культурно-мистецькому контекстах, зосереджуючись на вирішенні морального конфлікту в напрямі самореалізації індивідуальної свободи. У досить м'якій формі літературознавиця говорить про несприйняття Лесею Українкою християнства як власної релігії: «Леся Українка не применшила етичні ідеали християнської релігії (добра, милосердя, любові, надії, віри, правди), однак неприйнятним для неї залишалися форми трактування певних християнських положень» [2, 10]. Звертаючись тільки до аналізу драм, Л. Демська-Будзуляк висловлює основну ідею: «У драматургії Лесі Українки відбувається постійна еволюція індивідуальних свобод людини до свободи етичної, коли прагненням серця не суперечать прагнення духу» [2, 11]. Причому у філософській концепції Лесі Українки, на думку авторки, «феномен етичної свободи вивисується над свободою фізичною та естетичною» [2, 79]. Тому у драматичних поемах письменниці «прагне розкрити істинні природу й характер людини з індивідуальною шкалою цінностей, в якій головне – не задоволення власних потреб чи пристрастей, а вищий моральний закон, не нав'язаний, а обраний добровільно» [2, 83]. Пояснює дослідниця це тим, що у драматичних поемах Лесі Українки герой перебуває між двома моральними полюсами – «моральної самотності» та «моральної казарми». Персонажами драм

є герої межових ситуацій, «зумисне створених письменницею для якнайглибшого висвітлення проблем індивідуальної етики» [2, 69]. Дослідниця поділяє героїв драм Лесі Українки на два типи: жіночий (Кассандра) – пристрасний, вольовий, сексуально активний та чоловічий (Фауст) – розгублений, невпевнений, схильний до сумніву та морального і духовного безсилля. Пояснює це авторка тим, що дійсність, у яку потрапляли героїні, часто виявлялася доволі незатишною, а то й ворожою [2, 70].

Останньою на сьогодні монографією, присвяченою творчості Лесі Українки, є книга Олександри Вісич «Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки» (2014). Дослідниця одразу пояснює термін, що ліг в основу праці: «нон-фініто, акумулюючи в собі проблему взаємин класичного і некласичного, засвідчує нові підходи до рецепції мистецького твору; разом з терміном «нон-фініто», як зауважує авторка, часто використовують поняття «незавершеність», «відкритість» [1]. На основі аналізу епістолярної спадщини та спогадів К. Квітки О. Вісич створює індивідуальну парадигму написання твору у Лесі Українки (що багато в чому збігається з загальновідомим процесом творчості: задум, накопичування матеріалу, етап «забування», інтенсивне писання, період «вилежування», період «викінчування», етап редагування [1, 48]. О. Вісич аналізує та відтворює хронологію семи незакінчених драм Лесі Українки, проаналізувавши рукописи письменниці у світлі генетичної критики, О. Вісич виявляє, що рухомі конструкції (незавершені твори) домінували над завершеністю [1, 84]. Драму «Осінь казка» дослідниця характеризує так: «Прочитання цього твору часом нагадує полювання за міражами та наштовхує на розуміння невичерпного потенціалу мозаїки дій та образів драми, змістові лакуни якої доречно трактувати як гру, майстерне жонгливання формою» [1, 101]. Специфіка побудови драматичної поеми «На полі крові», на думку О. Вісич, дозволяє стверджувати, що цей твір є зразком відкритої драми, оскільки ця драма «фактично позбавлена жорстких композиційних меж «початок-кінець» [1, 151]. Авторка робить висновок, що Леся Українка належала до авторів, які «проявляють непередбачуваність розвитку первинної моделі твору, нерідко вона відступала від чисто раціоналістичної заданості» [1, 145]. «На питання, звідки, власне, походить псевдонім «Леся Українка», авторка відповіла, що він був фамільним, оскільки рідний дядько Лариси Петрівни Косач, Михайло Петрович Драгоманов, взяв собі на еміграції псевдонім «Українець».

За Д. Чижевським, предметом антропології є «людська істота, в її цілісності та єдності, у глибині, складності й загадковості буття» [6, 343]. Тому вважаємо, що і постаті письменників слід досліджувати цілісно. Найповнішим, на наш погляд, виданням, присвяченим постаті Лесі Українки за останні роки можна, на наш погляд, назвати книгу О. Забужко «Notre Dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій» (2014) (вперше книга видана видавництвом «Факт» у 2007 році). На цю фундаментальну історико-культурну працю було написано чимало нищівних рецензій, зокрема таких, як «Революційний коктейль Окса-

ни Забужко» (2007) Олега Коцарева, «За словесной витиеватостью – пустота... (о творчестве Оксаны Забужко)» (2009) Ірини Солодченко, «Леся Українка – Оксана Забужко: до проблеми творчої комунікації» (2012) Ольги Шаф та ін. Але ці рецензії викликані радше бажанням дошкулити О.Забужко, аніж здійснити конструктивну критику її нового погляду на українську письменницю та поетесу.

Творчість Лесі Українки у сучасному методологічному прочитанні та художній рефлексії О. Забужко набуває неоприятних досі смислових аспектів, зокрема, авторка розвінчує міфи та стереотипи, зокрема такі, як міф про Велику Хвору («творчість і хвороба ні у творчому процесі, ні на терені самого твору жодним чином не перетинаються», тому дивним є те, що «як хвора «багато страждальниця» Леся Українка позиціонується в нашій культурі чи не настійніше, ніж як власне письменниця» [3, 75]. О. Забужко досліджує гностично-лицарський міф поетеси та прослідковує непоправну втрату шляхетсько-лицарської культури, яку так ревно намагалася зберегти та донести Леся Українка. Крім того, що дослідниця ґрунтовно аналізує ряд творів письменниці, вона вказує і на те, що літературознавство звикло «десексуалізувати видатну жінку («одинокого мужчину») шляхом інфантилізації» [3, 119] і наголошує на фемінізмі письменниці, який «різниться від провінційного галицького «емансипаторства» її сучасниць, між іншим, тим, що він також шляхетськи-«генеалогічний» [3, 379]. Ці та багато інших думок розвінчують стереотипний, усталений міф Лесі Українки.

Отже, проаналізувавши найновіші монографії, присвячені постаті Лесі Українки, простеживши, що у сучасному методологічному прочитанні творчість Лесі Українки набуває неоприятних досі смислових аспектів та інтерпретацій, прагнемо відкрити або продовжити науковий дискурс переосмислення, перепрочитання, що дасть змогу відійти від стереотипів у сприйнятті життя та творчості великої українки.

### Список використаної літератури

1. Вісич О.А. Естетика нон-фініто у творчості Лесі Українки: монографія / О. А. Вісич. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2014. – 196 с.
2. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки: монографія / Леся Демська-Будзуляк. – К.: Академвидав, 2009. – 184 с.
3. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – Видання друге, перероблене й доповнене. – К.: КОМОРА, 2014. – 646 с.
4. Леся Українка і сучасність (До 130-річчя від дня народження Лесі Українки). Збірник наукових праць. – Луцьк: Вид-во «Волинська обласна друкарня», 2003. – 433 с.
5. Мірошниченко Л. Леся Українка. Життя і тексти / Передмова Михайлини Коцюбинської / Лариса Мірошниченко. – К.: Смолоскип, 2011. – 264 с.
6. Чижевський Д. Історія української літератури / Дмитро Чижевський. – К.: Академія, 2008. – 568 с.

Статтю подано до редколегії 15.09.2015

**Подлисецкая О.О.**

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова  
кафедра теории литературы и компаративистики  
[podlisecka@ukr.net](mailto:podlisecka@ukr.net)

## **МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЙ ТВОРЧЕСТВА ЛЕСИ УКРАИНКИ В XXI ВЕКЕ**

Статья посвящена исследованию рецепции и интерпретации творчества Леси Украинки в современном литературоведении. Прослежено концепции восприятия творчества Леси Украинки литературоведами в монографиях последних годов. Совершено анализ работ, которые исследуют писательницу в мировом и национальном культурно-искусствоведческом контекстах. Исследовано, что в современном методологическом прочтении творчеству Леси Украинки присущи неявные донные смысловые аспекты и интерпретации.

*Ключевые слова:* тема, образ, интерпретация, творчество, монография.

**Podlisetska O.O.**

Odesa National Mechnikov University  
Department of Theory of Literature and Comparative Literature  
[podlisecka@ukr.net](mailto:podlisecka@ukr.net)

## **RESEARCH METHODOLOGY OF LESIA UKRAINKA'S CREATIVE WORK IN LITERARY STUDIES OF XXI CENTURY**

The article is devoted to the reception and interpretation of Ukrainian Lesya in contemporary literary criticism. Analyzing the latest monograph devoted to the figure of Ukrainian Lesya, tracing that modern methodological reading work Ukrainian Lesia still gets neopryyavlenyh semantic aspects and interpretations aim to open or extend a rethinking of scientific discourse, pereprochytannya that depart from stereotypes in the perception of the life and work of the great Ukrainian. Traced the concept of perception of works of Lesia Ukrainka literary critics in books of recent years. Carried out analysis of works that explore the writer in the global and national cultural and art historical contexts. According to research, in modern methodological reading of the works of Lesya Ukrainka inherent in the hitherto implicit aspects of meaning and interpretation.

*Keywords:* theme, image, interpretation, creativity, monograph.

УДК 821.112.2

**Помогайбо Ю.А.**

кандидат філологічних наук, доцент,  
кафедра зарубіжної літератури,  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова  
Французький бульвар, 24/26, г. Одеса, Україна, 65058  
sapo\_juli@mail.ru

**НЕМЕЦЬКЕ ПРОШЛОЕ В НОВЕЛЛЕ  
Г. ГРАССА «ТРАЕКТОРИЯ КРАБА»**

В статье анализируется новелла немецкого писателя Г. Грасса «Траектория краба» (2002 г.), посвященная теме трагической судьбы немецких беженцев во время Второй мировой войны. Объектом исследования стала эволюция восприятия исторического события (гибели лайнера «Вильгельм Густлофф») тремя послевоенными поколениями немцев. Показано, как травма «поколения очевидцев» переживается и переосмысливается поколениями «детей» и «внуков». Автор ставит перед собой задачу проследить, как вытесненные воспоминания «первого поколения», составляющие «коммуникативную» и «индивидуальную память» (А. Ассманн), интегрируются в память «культурную» и «коллективную». Сама новелла как литературное произведение является уникальным средством сохранения памяти и примером художественной трансформации забытых и вытесненных воспоминаний Г. Грасса.

*Ключевые слова:* Г. Грасс, «преодоление прошлого», коммуникативная память, культурная память.

**Актуальность исследования.** В 2015 году ушел из жизни классик немецкой литературы, лауреат Нобелевской премии Гюнтер Грасс. Мировую известность писателю принес его роман «Жестяной барабан» (1959 г.) С тех пор творчество Г. Грасса всегда вызывало широкий резонанс в обществе, а сам автор снискал славу самого провокационного писателя Германии. Скандалы вокруг личности Г. Грасса не утихали и в 2000-е гг. (вспомним хотя бы его автобиографическую книгу «Луковица памяти», в которой он признался в добровольной службе в войсках СС, или публичную критику политики Израиля в отношении Ирана). Его высказывания ломали стереотипы, нарушали табу и нормы политкорректности. В то же время они оказывали «исцеляющее» воздействие на соотечественников, заполняли лакуны памяти и «белые пятна» истории.

Книга, ставшая предметом данного исследования, была опубликована в 2002 г. Речь идет об известной новелле «Траектория краба» («Im Krebsgang»), в которой немецкий автор вновь обратился к наиболее болезненному вопросу «непреодоленного» прошлого. Однако на этот раз Г. Грасс изменил привычную перспективу повествования, фокусируя внимание на страданиях тех, кого обычно воспринимают «преступниками». В основу сюжета положена реальная исто-

рия гибели немецкого океанского лайнера «Вильгельм Густлофф», который 30 января 1945 г. был уничтожен подводной лодкой Александра Маринеско. Корабль затонул в водах Балтийского моря и унес жизни более 9 тысяч людей, среди которых было несколько тысяч беженцев из восточных земель. В контексте начатого в конце 1990-х спора о немцах как жертвах войны книга Г. Грасса воспринималась как попытка поменять местами жертв и палачей. Немцы, развязавшие войну, здесь были показаны как жертвы морской атаки советского капитана А. Маринеско. Злободневностью проблематики «непреодоленного прошлого» новелла привлекала к себе внимание критиков, культурологов, литературоведов (А. Ассман [2, 5, 6], В. Бойтин [8], Е. Вассман [19], М. Паас [18], С. Костырко [3], Ф. Хаге [12], К. Холл [13] и др.).

**Цель данного исследования** – проследить эволюцию восприятия трагического события немецкой истории (гибели немецких беженцев) несколькими поколениями немцев на протяжении нескольких послевоенных десятилетий. На наш взгляд, в «Траектории краба» Г. Грасс не только констатирует факт длительного «беспамятства» по отношению к этому происшествию (после войны о «немецком Титанике» предпочитали не вспоминать), но и показывает, к каким последствиям может привести такое замалчивание, и как травмы «первого поколения» по наследству передаются поколению детей и внуков [3]. Мы попытаемся проследить, как коммуникативная память об историческом событии, передаваемая из поколения в поколения, трансформируется в культурную память и закрепляется тем самым в немецком сознании. Именно в таком ключе интерпретирует роман культуролог А. Ассманн. По мнению исследовательницы, Г. Грасс, «преодолев присущие социальной памяти ограничения и потери, ввел в культурную память определенный слой вытесненных воспоминаний, что обеспечило им доступность и возможность передачи из поколения в поколение» [2, 124].

Для начала попробуем проследить, как изменялось отношение к прошлому (а вместе с ними литература о прошлом) в Германии после 1945 г. Сегодня мы все чаще сталкиваемся с тем, что «преодоление прошлого» стало неотъемлемой частью общественно-политического дискурса и превратилось в «национальный продукт», торговую марку «*made in Germany*». Такая интерпретация этой табуированной темы, принадлежащая историку Харальду Вельцеру, сегодня никого не удивляет. Комиксы о Гитлере, комедии о Третьем Рейхе, концентрационный лагерь из кубиков «Лего» стали частью современной арт-индустрии. Является ли такое постмодернистски-игровое освоение трагической истории Германии знаком состоявшегося преодоления?

Известно, что в послевоенное время о содеянном пытались не вспоминать. Под прошлым хотели подвести черту и по возможности стереть его из памяти. Как пишет Э. Йессе, «самокритического сознания у большей части населения не было» [14, 13]. Стремясь к «нормализации», немцы «с апатией либо негативными эмоциями» реагировали на Нюрнбергские процессы, которые должны были сыграть воспитательную роль (re-education).

В 1959 г. Т. Адорно выступил с докладом «*Что такое проработка прошлого?*», в котором говорил, что «преодоление прошлого» не дало ожидаемых результатов. Фашизм жив, утверждал Т. Адорно, «сомнительные фигуры», занимавшие ключевые должности в Третьем Рейхе, вернулись на позиции власти в демократической Германии. Прошлое предпочитают скрывать, а вину за преступления релятивировать: «Трудно понять, как люди не испытывают стыда, приводя аргументы вроде того, что в газовых камерах было уничтожено не более пяти миллионов евреев, но никак не шесть» [1].

С 60-е гг. в осмыслении коллективной вины произошел существенный сдвиг. К немцам пришло осознание «второй вины» (Ральф Джиордано), которая заключалась в «вытеснении и замалчивании «первой» [17, 8]. Чем дальше они удалялись от событий прошлого, тем с большей интенсивностью они пытались в нем разобраться, что во многом было связано и с последствиями студенческой революции 1968 г. [14, 14].

70-е гг. прошли под знаком осознания немцами своей вины. Признание геноцида легло в основу государственной политики ФРГ, а символическим жестом начавшихся изменений впоследствии стала фотография бундесканцлера Вилли Брандта, преклоняющего колени перед мемориалом жертвам Холокоста в Варшаве.

Следующим важным этапом в осмыслении прошлого стал т. н. спор историков (*Historikerstreit*), разгоревшийся в конце 1980-х между Э. Нольте и Ю. Хабермасом. Эрнст Нольте поставил вопрос об *уникальности* национал-социализма. Историзация прошлого, считал ученый, возможна только в том случае, если мы признаем, что подобные диктатуры существовали и раньше (например, наполеоновская эпоха или принципат Августа) и национал-социализм в этом смысле не является единичным фактом мировой истории. Концлагеря нацистов он назвал ответом на советскую систему ГУЛАГов, а Вторую мировую войну Германии – защитной реакцией Германии на угрозу со стороны большевиков [15]. Ю. Хабермас обвинил своего оппонента в ревизионизме Холокоста. Возражая против подобной «историзации» преступлений нацизма, он настаивал на необходимости искать национальную идентичность Германии в «конституционном патриотизме» [11, 40]. Спор историков вскоре превратился в острую полемику «о смысле европейской и мировой истории, а главное – о том, способен ли уже фундамент современного немецкого общества выдержать страшный вес прошлого». «Консервативное крыло» историков (Нольте, Фест, Хильгрубер, Штюрмер) склонялись к положительному ответу, «либеральные» сторонники Хабермаса отрицали такую возможность. От социологов и историков дискуссия постепенно перешла и в область литературы [4, 46].

В 1990-е гг. прошлое «набило оскомину», постоянное напоминание о прошлом вызывало раздражение и усталость. Даже со стороны авторитетных писателей звучали призывы приостановить процесс навязчивого преодоления прошлого. «Никто не отрицает Оственицма», – говорил Мартин Вальзер



в 1998 г. во время выступления на вручении премии Мира немецких книго-торговцев, – однако Холокост уже давно превратился в «моральную дубинку» и «средство запугивания» нации. Он обвинил средства массовой информации в «навязчивой репрезентации нашего стыда» и предложил пересмотреть свое отношение к «инструментализации» Освенцима [18]. Нужно заметить, что, несмотря на провокационный характер речи, тезис М. Вальзера нашел широкую общественную поддержку.

2000-е. На рубеже столетий происходит очередной пересмотр истории, на этот раз в центре внимания – немецкие жертвы национал-социализма. Те, кого привычно воспринимали «преступниками» (*Täter*), теперь оказались в новой роли жертв (*Opfer*). Первым такой взгляд на историю Третьего рейха предложил В. Г. Зебальд в серии лекций под названием «Люфткриг и литература», прочитанной в Цюрихе в 1999 г. Он обратил внимание на то, что в немецкой литературе нет произведений, рассказывающих о воздушных бомбардировках немецких городов войсками союзников. Известно, что в ходе налетов британских и американских ВВС в 1943 г., целью которых было истребление мирного населения Германии, погибли тысячи людей – однако последствия этой «коллективной травмы» не нашли отражения в литературе. Зебальд обвиняет писателей-современников, неспособных «описать и закрепить в памяти то, чему они были свидетелями». Новеллу Г. Грасса можно рассматривать как ответ писателя на требование Зебальда. Безусловно, этот текст был не единственным, где поднимался вопрос о страданиях тех, кого считали преступниками (к тому времени уже были написаны коллективный дневник В. Кемповски «Эхолот», «Краеведческий музей» З. Ленца), но необычайная популярность книги и моральный авторитет ее автора говорили о наступившем сдвиге в немецкой культуре воспоминания.

Итак, ключевыми темами новеллы, по мнению литературоведа Ф. Хаге, являются молчание и попытка его преодоления, «трудности этического и повествовательного обхождения с деликатным материалом» [12]. И рассказчик, и «спрятанный» за ним в образе «Заказчика» Гюнтер Грасс фиксируют неспособность своего поколения рассказать о трагедии. Поколение очевидцев в лице фиктивного Грасса знало и должно было поведать о страданиях беженцев из Восточной Пруссии: «Das nagt an dem Alten. Eigentlich, sagt er, wäre es Aufgabe seiner Generation gewesen, dem Elend der ostpreußischen Flüchtlinge Ausdruck zu geben» [10, 99]. Но оно предпочитало отмалчиваться, поскольку признание собственной вины и покаяние тогда казалось важнее, чем страдания беженцев. И теперь «исписавшийся писатель» (*alter ego* Грасса) перекладывает свои обязанности на плечи следующего поколения – журналиста Пауля Покрифке.

Пауль родился в ту ночь, когда затонул «Вильгельм Густлофф», где вместе с другими беженцами находилась его 17-летняя мать Тулла. И вот спустя годы он, понуждаемый «Заказчиком» и матерью, взялся расследовать «проклятую историю» корабля, которая на десятилетия сделалась общегерман-

ским табу. Однако и он не справляется со своей литературной задачей. В его на первый взгляд объективном повествовании («Ich berichte nur...» [10, 123]) есть множество лакун и умолчаний. Фактографический материал на самом деле выступает своего рода опорой для «ненадежного рассказчика», которому очень сложно начать говорить от своего имени. Подходя к кульминационному моменту своего рассказа – гибели «Вильгельма Густлоффа» – он прибегает к многочисленным ретардациям и пытается обойти неприятную тему, двигаясь по «траектории краба».

В новелле Г. Грасс искусно соединяет факт и вымысел, прошлое и настоящее, реальных и фиктивных персонажей. Действие разворачивается одновременно в нескольких пространственно-временных плоскостях. Название «Траектория краба» метафорически иллюстрирует грассовскую концепцию ахронического письма, в котором соединяются 3 времени – прошлое-настоящее-будущее. Рассказчик Пауль, принимаясь за выполнение заказа, намеренно отказывается от последовательного изложения событий и выбирает особую траекторию повествования по диагонали, которая напоминает боковое движение краба [10, 8–9]. Данная стратегия дает возможность реконструировать историческое прошлое в контексте настоящего и будущего. «Биографии» корабля, нацистского лидера Вильгельма Густлоффа и его убийцы, еврейского студента Давида Франкфуртера автор соединяет с фиктивной историей жизни Пауля Покрифке и его семьи. Двигаясь по «траектории краба», Пауль свободно перемещается между временными пластами и сюжетными линиями, переплетая их и создавая сложную повествовательную конструкцию. Ее особенность состоит в том, что все сюжетные линии развиваются параллельно, автор не «проматывает вперед» то одну, то другую историю, а соединяет их при помощи перекрестных ссылок [16, 426]. Такой способ изложения напоминает движение по виртуальному пространству Интернета, где все тексты связаны друг с другом с помощью линков.

Центральной точкой, в которой пересекаются все реальные и фиктивные линии новеллы, становится дата – 30 января. Она осмысливается героем как поворотный момент истории и одновременно выступает сюжетно-композиционным стержнем новеллы. Именно в этот день в 1895 г. родился Вильгельм Густлофф, 30 января 1945 года затонул корабль, названный его именем, и в этот же день в 1933 г. к власти пришли нацисты. К реальным историческим совпадениям Грасс приплетает еще одно фиктивное – в этот же день, на борту подобранных беженцев миноносца «Леве», появился на свет Пауль Покрифке. Эта «магическая дата» стала отправной точкой для размышлений о повторяемости и цикличности истории.

Систему персонажей новеллы схематически можно представить в виде двух симметричных треугольников. Трех реальным историческим фигурам (Вильгельм Густлофф, Давид Франкфуртер и Александр Маринеско) соответствует «трио» вымышленных героев (Пауль, Тулла и Конрад Покрифке). Судьбы всех без исключения персонажей, так или иначе, связаны с судьбой корабля,

выступающего здесь аллегорией нацистского государства. Эта связь становится очевидной, когда в процессе журналистского расследования исторические хитросплетения выстраиваются в последовательную цепочку событий. И так, в 1936 г. еврейский студент Давид Франкфуртер убивает швейцарского функционера нацистской партии Вильгельма Густлоффа, затем в 1937 г. именем убитого «Мученика» называют корабль, и в 1945 г. капитан русской подводной лодки Маринеско уничтожает корабль тремя торпедами. Объединяет этих персонажей то, что «они выступают одновременно победителями и проигравшими, преступниками и жертвами» [9, 126]. Так, нацисту Густлоффу, погибшему «мученической» смертью от руки еврея, в его родном Шверине был установлен памятник, в 50-е гг. его разрушили, а теперь в кругах правых экстремистов речь идет о необходимости восстановить памятник. В то же время, «преступнику» Маринеско (хотя рассказчик не осуждает действий подводника и не называет его «убийцей») только посмертно было присвоено звание Героя Советского Союза.

Вообще образ Маринеско в новелле Грасса крайне амбивалентен. С одной стороны, он показан первоклассным подводником, который в мирное время только тем и занимался, что отрабатывал атаки на корабли противника [10, 68], с другой стороны – пьяницей и гулякой, который в ту роковую ночь руководствовался исключительно личными мотивами. По версии Г. Грасса, советского подводника обвиняли в шпионаже, и в случае безрезультатного возвращения его ожидал трибунал. Такая интерпретация образа Маринеско была очень негативно оценена отечественными критиками. Вот мнение одного из них: «Иронически-брезгливая интонация, с которой повествуется о немецких нацистах, не может перевесить в романе жесткость и однозначность, с какой выстраивается, например, образ Александра Маринеско...» [3].

Фиктивные герои представляют собой разные поколения очевидцев. Тулла Покрифке, принадлежащая к поколению лично переживших трагедию, выступает здесь носителем коммуникативной памяти. Коммуникативная память, по определению Яна Ассмана, представляет собой разновидность коллективной памяти, она актуализируется исключительно в процессе повседневной коммуникации и являются предметом устной истории (Oral History) [7, 10]. Тулла передает свои «бесконечные истории о Густлоффе» следующим поколениям в устной форме. Ее желание увековечить личную травму в памяти общества – есть ни что иное как попытка перевести неструктурированную коммуникативную память в сферу объективированной культуры, т.е. в память культурную. Под «культурной памятью» Алейда Ассман понимает такой формат памяти, который закреплен во внешних медиаторах или материальных носителях – ими могут быть тексты, изображения, монументы и ритуалы [2, 31–33]. Эту миссию героиня вначале возлагает на своего сына, а затем, разувверившись в его способностях, перекладывает ответственность на внука («Na, vleicht wird mal main Konradchen eines Tages drierer was schraiben...») [10, 94].

Тулла – это переходящий персонаж, знакомый читателям по «Данцигской трилогии» Г. Грасса. И если в романе «Собачьи годы» она фигурировала как преступница, то в «Траектории краба» она выступает в амплуа жертвы. Хотя такая позиция жертвы требует уточнения: со своей навязчивой идеей фиксации воспоминаний Тулла сама травмирует сына и ломает судьбу внука. Если над сыном она совершает «психическое насилие», то в отношениях с внуком она сама является активной соучастницей преступления – вначале она дарит ему компьютер, а позже – орудие убийства [16, 442].

Пауль Покрифке – типичный представитель «второго поколения» очевидцев, которому приходится реконструировать прошлое из разрозненных фактов и воспоминаний. Он осуществляет перевод коммуникативной памяти в память культурную традиционным способом: материальной опорой для культурной памяти становится текст. Здесь следует подчеркнуть, что он делает это не по собственной воле (сам бы он предпочел молчать), а как бы по принуждению, «подгоняемый» матерью и Заказчиком. Таким образом, Пауль становится заложником ситуации, он должен «вспоминать, даже если хочет забыть» [9, 125]. Кроме моральных обязательств перед матерью, которая постоянно напоминает ему о «сыновнем долге», Пауль преследует и профессиональные цели. Раньше он занимался тем, что писал новости («was frisch vom Messer gesprungen sei: Täglich Neues. Neues vom Tage» [10, 7]). Этот заказ – первая серьезная работа и первое осознанное обращение к прошлому, которого он всю жизнь старался избегать.

Пауль – человек без идентичности. Как пишет о нем А. Ассман, это «безликий, прагматичный и оппортунистический персонаж» [5, 32]. О себе он судит как о неудачнике, посредственном журналисте: «Bin ein mittelmäßiger Journalist, der auf Kurzstrecken ziemlich gut abschneidet» [10, 42]. Причиной его жизненных неудач Е. Вассман считает «двойную травму». Первая травма связана с обстоятельствами его появления на свет, о которых он предпочитает не вспоминать: «Все перекосы моей биографии объясняются исключительно гибелью корабля, на который мать попала тогда на последнем сроке беременности». Еще одним травматическим обстоятельством является отсутствие отца и неспособность самому быть отцом для собственного сына [19, 335].

Его сын Конрад – представитель «третьего поколения» – выступает в роли проводника реваншистских идей. Делом своей жизни Конрадхен считает увековечить то, что рассказывала бабушка, и о чем так долго молчал отец. В отличие от отца, Конрад обращается к новому медиуму – компьютеру. Текст, с одной стороны, и компьютер, с другой, выступают своеобразными метафорами памяти. Главное отличие нового медиума от старого заключается в возможности виртуальной реконструкции прошлого. Как отмечает А. Ассман, в эпоху электронных технологий действует «принцип постоянного переписывания и реконструкции воспоминаний» [6, 20]. Конрад ведет в Интернете блог, в котором превозносит Густлоффа как национального героя и публикует все свидетельства и подробности, связанные с гибелью корабля.

Конрад не критикує бездіяльність батька, а радикально виправляє помилки історії (однією з таких спроб взяти реванш був доповідь, в якій аргументувалася необхідність відновити Меморіал на честь «великого сина міста Шверина»). Одержимість Конрада – це результат ігнорування минулого з боку індивідуальних «отців». На сайті [www.blutzeuge.de](http://www.blutzeuge.de) розвиваються словесні баталії між «націоналістом» Конрадом і його антагоністом, «євреєм» Вольфгангом Штремпліном, називаючим себе «Давид». Конні і Давид отождествляють себе з своїми національними героями – Конні представляється Густлоффом, Давид – Франкфуртером. Поступово псевдо-ідентичність підлітків заміщає собою реальність. Віртуальний конфлікт завершується реальною трагедією (Конні стріляє в Давида при першій їх зустрічі в реальній житті). Таким чином, кільцева композиція новели (убийство в початку і в кінці) ілюструє ідею вічного повторення незавершеної історії.

Як уже відзначалося, в новелі присутні дві оповідацькі інстанції – безпосередній оповідач Пауль Покрифке і його «Заказчик» (також «Старик» або «Другий»), наділений біографічними рисами автора. Ділові стосунки між заказником і виконавцем дають можливість фіктивному Грассу вільно втручається в оповідання, коментувати спогади героя, уточнювати, давати вказівки. Однак «ділове спілкування» іноді перериває дуже особисте, майже ісповідальне оповідання. Заказчик визнається «літературному негру» в своєму «фіаско». Він і ніхто інший повинен був написати цю пов'язану з Данцигом книгу: «Eigentlich müsste jeder Handlungsstrang, der mit der Stadt Danzig und deren Umgebung verknüpft oder locker verbunden sei, seine Sache sein» [10, 77]. Однак тепер залишається тільки шкодувати про це пропуску: «Sein Versäumnis, bedauerlich, mehr noch: sein Versagen» [10, 77].

Авторське визначення жанру – новела – дуже умовно. Е. Вассман звертає увагу на іронічний перегляд геттського визначення новели як «одного незвичайного події» (*unerhörte Begebenheit* – дослівно з німецького «неслыханне подія») [10, 336]. Гибель корабля Грасс інтерпретує не як «неслыханне» (в значенні незвичайне), а як таке, «про яке раніше не чули» – т.е. забуте і табуоване. Він виносить на поверхню витиснені спогади, трансформуючи, таким чином, індивідуальну пам'ять в колективну, комунікативну пам'ять і культурну.

Таким чином, Г. Грасс не тільки рефлексує про складності передачі травматичних спогадів, але і як письменник вирішує цю проблему, подолавши мовчання за допомогою літератури. В цьому значенні «новела» дійсно читачу читається як «незвичайне подія», хоча б тому, що змушує знову звернутися до спірним і найбільш актуальним темам. А резонанс, який завжди викликають тексти Гюнтера Грасса, говорить не тільки про провока-

ционности авторской позиции, но и о чрезвычайной актуальности самой темы. Сегодня с уверенностью можно сказать, что «Траектория краба» может быть прочитана и как критика в адрес поколения «детей», которые слишком поздно заговорили о своем прошлом, и как исповедь автора, сожалеющего о своих упущениях, но самое главное – как уникальное средство сохранения памяти, как важный компонент немецкой культурной памяти, с помощью которого автору удалось сохранить ее от забвения.

### Список использованной литературы

1. Адорно Т. Что значит «проработка прошлого»? / Теодор Адорно // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2-3 (40-41). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ado4.html>
2. Ассман А. Длинная тень прошлого: мемориальная культура и историческая политика / Алейда Ассман [пер. с нем. Б. Хлебникова]. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 328 с. – Режим доступа: <http://files.eshkolot.ru/assmann.pdf>
3. Костырко С. Краб, который пьется / Сергей Костырко // Новый мир. – 2003. – №4. – Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2003/4/ko1-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/4/ko1-pr.html)
4. Чугунов Д. А. Немецкая литература 1990-х: основные тенденции развития / Чугунов Д. А. : дис. ... докт. филол. наук : спец. 10.01.03. – Воронеж, 2006. – 413 с.
5. Assmann A. Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur / Aleida Assmann. – Wien : Picus Verlag, 2006. – 60 S.
6. Assmann A. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses / Aleida Assmann. – München : C. H. Beck, 1999. – 424 S.
7. Assmann J. Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität / Jan Assmann // Kultur und Gedächtnis [Hrsg. von Jan Assmann und Toni Hölscher]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988. – S. 9–19.
8. Beutin W. Der Fall Grass. Ein deutsches Debakel / Wolfgang Beutin. – Peter Lang : Frankfurt am Main, 2008. – 192 S.
9. Braun M. Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung / Michael Braun. – Köln : Böhlau Verlag, 2010. – 247 S.
10. Grass G. Im Krebsgang. Eine Novelle / Günter Grass. – Göttingen : Steidl, 2002. – 216 S.
11. Habermas J. Eine Art Schadensabwicklung / Jürgen Habermas // Die Zeit. – 11.07.1986. – S. 40.
12. Hage V. Feuer vom Himmel / Volker Hage // Der Spiegel. – 1998. – №3. – Режим доступа: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-7810012.html>
13. Hall K. Günter Grass's «Danzig Quintet». Explorations in the Memory and History of the Nazi Era from Die Blechtrommel to Im Krebsgang / Katharina Hall. – Oxford, Bern, Berlin : Peter Lang, 2007. – 215 S.
14. Jesse E. Doppelte Vergangenheitsbewältigung in Deutschland / Eckhard Jesse // Vergangenheitsbewältigung [Hrsg. von Eckhard Jesse, Konrad Löw]. – Berlin: Duncker & Humblot, 1997. – S. 11–26.
15. Nolte E. Die Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte / Ernst Nolte. – Режим доступа : <http://www.staff.uni-giessen.de/~g31130/PDF/Nationalismus/Ernst-Nolte.pdf>
16. Vogt J. Erinnerung ist unsere Aufgabe. Über Literatur, Moral und Politik 1945–1990 / Jochen Vogt. – Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991. – 190 S.
17. Walser M. Dankesrede zur Verleihung des Friedenspreises der Deutschen Buchhandels in der Frankfurter Paulskirche / Martin Walser. – 11.10.1998. – Режим доступа: <http://opus.bsz-bw.de/hdms/volltexte/2005/488/pdf/walserRede.pdf>
18. Paaß M. Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion. Zum Werk von Günter Grass / Michael Paaß. – Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2009. – 542 S.
19. Wassmann E. Die Novelle als Gegenwartsliteratur. Intertextualität, Intermedialität und Selbstreferenzialität bei Martin Walser, Friedrich Dürrenmatt, Patrick Süskind und Günter Grass / Elena Wassmann. – St. Ingbert : Röhrig Universitätsverlag, 2009. – 412 S.

Статтю подано до редколегії 12.09.2015

**Помогайбо Ю.О.**

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова  
кафедра зарубіжної літератури  
sapo\_juli@mail.ru

**НІМЕЦЬКЕ МИНУЛЕ В НОВЕЛІ Г. ГРАССА «ТРАЄКТОРІЯ  
КРАБА»**

У статті аналізується новела німецького письменника Г. Грасса «Траєкторія краба» (2002 р.), присвячена табуованій темі трагічної долі німецьких біженців за часів Другої світової війни. Об'єктом уваги автора є еволюція сприйняття історичної події (загибелі «Вільгельма Густлоффа») різними повоевними поколіннями німців. Показано, як травма «покоління очевидців» переживається і переосмислюється наступними поколіннями – поколінням дітей та онуків. Автор ставить перед собою завдання прослідкувати, як витіснені спогади «першого покоління», які складають «комунікативну» і «індивідуальну пам'ять» (А. Ассманн) інтегруються в пам'ять «культурну» і «колективну». Сама новела як літературний витвір є унікальним засобом збереження пам'яті про націонал-соціалістичне минуле і прикладом художньої трансформації прихованих спогадів і упущень Г. Грасса.

*Ключові слова:* Г. Грасс, «подолання минулого», комунікативна пам'ять, культурна пам'ять.

**Pomohaibo J.A.**

Odessa I.I. Mechnikov National University  
department of Foreign Literature  
sapo\_juli@mail.ru

**THE GERMAN PAST IN THE NOVEL «CRABWALK»  
BY G. GRASS**

The article analyzes the novel «Crabwalk» by the German writer G. Grass, published in 2002, which is dedicated to one of the taboo issue of German post-war history and literature – the tragic fate of the German refugees during the Second World War. The object of the investigation is the intergenerational transfer of memory of the National Socialist past in Germany. The aim of this study is to show how the trauma of the first generation of witnesses can be transmitted to the next generations of children and grandchildren. The article considers how the repressed memories of the «first generation» (communicative and individual memory) are transformed into a cultural and collective memory (A. Assmann). The distinction between different generations of witnesses shows how the contemporary Germans define their attitude to their own history. Oral, partial and subjective memories of the first generation (oral history) integrate in the cultural memory by the second generation in form of the written history. The third generation is a bearer of revanchist ideas, and presents the way of radical correction of history errors. The novel itself as a literary work presents a case of memory transmission, in which G. Grass' hidden memories and omissions became a part of cultural memory.

*Key-words:* G. Grass, «Vergangenheitsbewältigung», communicative memory, cultural memory.

УДК 821.161.2-31 Шевчук

**Саєнко В.П.**

кандидат філологічних наук, доцент  
кафедра української літератури  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова  
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, Україна, 65058  
minichnatf@rambler.ru\_

**ПОВІСТЬ-ПАРАБОЛА «МІСЯЦЕВА ЗОЗУЛЬКА  
ІЗ ЛАСТІВ'ЯЧОГО ГНІЗДА» ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА**

*У статті висвітлено міфотворче осмислення духовної та морально-філософської багатозначності світу сучасної людини в повісті-параболі «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда». У статті сполучаються теоретичний та прикладний підходи до художньої інтерпретації інкорпуючого мислення, явленого у творі письменника.*

**Ключові слова:** *інкорпуюче мислення, цикл інтимно-ліричної прози, повість-парабола, екзистенціалістський підхід, міфопоетичні мотиви, індивідуальна міфологія Валерія Шевчука.*

Твори В. Шевчука занурюють у вбивчий для людського духу розчин суспільного життя й дають зразки виживання душі шляхом несподіваних мутацій, перероджень і відроджень. У його прозі виступає внутрішня конфліктність, психологічна поліфонія, морально-філософська багатозначність. У бесіді з Л. Тарнашинською автор слушно вказав на необхідність універсальної ерудиції письменника: «Коли ти прийшов в літературу, то треба вчити її від самого початку і до кінця, знати її на рівні професора. Перший пласт – це національний, – необхідний для розвитку таланту. Другий пласт – це західноєвропейська література. Свою естетику я будував на поєднанні цих пластів» [15, 175].

Така виважена естетика завжди давала переконливі результати, але у творчості 1990-х рр. письменник здійснив ще одне коло піднесення, особливо в циклі *інтимно-ліричної прози*, до якої ввійшли стилістично пов'язані повісті «Чортиця» (1992), «Жінка-змія» (1994), «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» (1997), «Закон зла (Загублена в часі)» (1999). Ця Шевчукова художня система прикметна не лише подібністю проблематики, пафосу й мистецької логіки, а й збереженням суверенності кожної текстової одиниці, якою є взаємопов'язані, і водночас самобутні повісті про кохання – передусім тілесне (ерос), як і духовне (агапе).

В інтимно-ліричному циклі, органічним компонентом якого є «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда», прозаїк своєрідно розвинув жанрову модель філософського твору зі значущими екзистенціальними варіаціями. Засновуючись на ідеях книжки В. Баррета «Ірраціональна людина. Дослідження над екзис-



тенціальною філософією», Романа Багрій у низці цікавих публікацій про творчість митця дошукується, чому саме ці мотиви й тема абсурдності посідають таке вагоме місце: «Марксизм, подібно як і його попередник позитивізм, філософічно нездатний справлятися з унікальними фактами людської особистості і тому представляє спрощений образ її. Екзистенціальна філософія натомість є спробою схопити цілу людську особистість, навіть те, що в ній темне, складне і неоясниме. Тому екзистенціалізм є більш автентичним висловом сучасного життя» [1, 18]. Унікальні факти людського життя, до опису котрих В. Шевчук має хист, як і до складних і неояснимих сторін буття, він трактує з погляду екзистенціалізму, чия художня переконливість стає фактом доконаним у контексті міфопоетики й параболічності.

Предмет цієї розвідки – художня інтерпретація міфу як «особистісного буття, даного історично» [8, 199], власне, аналіз граней підсвідомого, явлених у повісті В. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда», що відчутно впливають на жанрову форму. Зв'язки міфологічного відчуття світу з реальним життям, взаємодія свідомого і підсвідомого постають уповні крізь призму героїв твору, розкриті в діалектиці їхніх думок і почуттів, у мові, хронотопі, у задіяних у ньому культурологічних матрицях. Дослідникові належить виявити ці зв'язки й дізнатися, як саме міфологічне, інкорпорує мислення виражено в художньому світі, чому за кожним символом, за кожним штрихом проглядає певний бік підсвідомого і вічного. Саме тому важливо простежити символіку, якою просякнута повість. Адже художній твір, за О. Ф. Лосєвим, має дві конструкції, одна з них – «нульова образність», друга – «безкінечна символіка, яка виявляється ще багатшою, коли символ стає міфом» [9, 443]. Тим більше, що символ – та сторона міфу, котра подає його смисловий вираз. Звідси – «тотожність міфу і символу в розгорнутій єдності особистості. Символ є здійснення міфу, й особистість є здійснення символу» [9, 461]. Отже, символіка – спресована пам'ять міфу, такий собі код міфологічного (інкорпорує) мислення людини.

Ось чому розгляд символіки повісті дає змогу пізнати культурну пам'ять народу, його духовність і ментальність. Відомо, що в поезії будь-якого твору, а саме в техніці художньої творчості, у цілісній системі мистецьких засобів письменника, що ними він послуговується, завжди наявна символіка, за котрою стоїть міф – духовна пам'ять народу, і яка має, крім зовнішнього зображеного тіла, ще й внутрішнє, й це виявляється на рівні інтуїції народу.

Наше завдання – висвітлити як зовнішній вираз, так і внутрішнє ядро міфу в поезії Шевчукового твору, що дається взнаки в жанровій його специфіці; важливо зосередитися на тому, як у героїні «Місяцевої зозульки...» прозирає «діалектика первісної доісторичної особистості» [8, 199], виявляючись у реальному часі у реальному світі. Це вможливить студію художнього світу прозаїка в контексті вираження й інструментовки міфопоетичних мотивів, наявних у повісті. Та спершу слід коротко зупинитися на природі міфу як інкорпорує

мислення людини, досвідом котрого глибоко опанував прозаїк та своєрідно втілює на рівні поетики «Місяцевої зозульки».

Відомо, що у філософії та культурології ХХ ст. вирізилися історичний і психологічний погляди на міф. Згідно з першим, міф – це певна світоглядна система, характерна для певного історичного часу. За другим, започаткованим ще Ф. Шеллінгом і продовженим Е. Кассіроном, К. Г. Юнгом, К. Леві-Строссом, міф тлумачать як своєрідну константу людської психології, котра існує порівняно незалежно від історичних чи економічних інфраструктур; у цьому контексті міф вирізняється принципово іншою семантичною структурою. За твердженням К. Г. Юнга, «міф – передусім психічні явища, що виражають глибинну суть душі» [22, 99]. Відповідно до цієї теорії, міф – насамперед прикмета певного психологічного (інкорпоруючого) мислення (О. Ф. Лосєв). Сприймаючи певну річ, таке мислення не розрізняє її саму та ознаки, їй властиві, тобто «дана річ є присутньою цілком і абсолютно субстанційно у всіх своїх виявах» [8, 258]. Отже, тут маємо, за О. Лосєвим, «субстанційну присутність цілого в окремі частині – зі знищенням або усуненням якоїсь частини усувається й саме ціле» [8, 259]. Виходить, що ціле наявне в частині не лише зовнішньо, а й внутрішньо, і такий зв'язок властивий лише живому організмові. В інкорпоруючому мисленні всі логічні категорії, пов'язані з дійсністю, «подані у злитому, неподільному і взаємоототожненому вигляді» [8, 258] – «чуттєве і матеріальне необхідним чином сприймається як міфічне, а все міфічне – тільки як чуттєве і матеріальне». Усе присутнє в усьому і взаємопроникає одне в одного. Це і є «логіка міфології» – розуміння всього неживого як живого і всього механічного як органічного. Сюди належить також одухотворення, й особисть. Тому міфологія – це й «розуміння безособистісного як особистісного» [9, 259-260].

Прикметно, що міф відрізняється від символу й метафори як його смислових виражень, тим, що «всі ті образи, якими послуговуються метафора й символ, розуміються <...> буквально, реально; усе, що умовно трактується в метафорі й символі, стає в міфі дійсністю в буквальному значенні слова» [9, 444]. Фактично йде «переоцінка» самого себе як частини неживої природи, проектування рис, властивих людині в певні проміжки часу й у певному психічному стані, на речі неживої природи, які за певними критеріями відповідають внутрішнім переживанням і виражаються зовнішньо. Це ототожнення себе зі світом, проектування на різних етапах існування, у різний час іде свідомо, але виникає з підсвідомого прагнення бачити навколишній світ уповні, відчувати його так, як відчуваєш самого себе, живучи в ньому, відчувати певну взаємодію саме на психологічному рівні, бо спочатку міф – акт пізнання світу й себе в доісторичному періоді, коли людина ще не виділилася з колективу як особистість, коли вона лише починає вирізняти себе з-поміж інших на такому, міфологічному, рівні, – тоді, коли ще має силу безумовна залежність окремого індивідуума від стихійних сил природи й суспільства, але крок в осягненні себе в колективі як частки природи, і себе в собі як частини колективу вже зроблено.

Колективне начало ще тримає, воно буде тримати й далі, не один раз зупинятиме, застерігатиме, перешкоджатиме, але розвиток особистості вже почався, і

почався він саме в такій послідовності: пізнання навколишнього світу – осягнення себе як частки цілого через ототожнення себе зі світом, проекція своїх психологічних почуттів на світ і навпаки – осягнення себе як особистості й вирізнення зі спільноти, живучи в ній і співвідносячи її зі світом і собою.

Чи осмислює міфологічну символіку сучасний письменник у добу постмодернізму та як вона виражена в художній своєрідності «Місяцевої зозульки»?

Утримуючи в собі діалектику первісної доісторичної особистості, «міф не є вимислом, він є <...> логічна, необхідна категорія свідомості й буття загалом» [7, 395-396], що не суперечить думці про наявні в ньому рівні підсвідомого. Отже, міф – те, що живе в кожній людині на певному психологічному рівні, на стику свідомого і підсвідомого: інкорпорує мислення, з'являючись у кожного в дитинстві, потім відходить у глибинні шари свідомості, спираючись на здобуті результати ототожнень, проекцій і фольклорні традиції, вірування, уявлення, що вже закріплені в прапам'яті народу і проростають у глибокій пам'яті особистості з її розвитком. Чому ж інкорпорує мислення «живе» в людині на певному психологічному рівні? Що переважає: раціональне чи інкорпорує мислення, і як воно дається взнаки?

Дошукуючись відповіді на ці питання, варто звернутися до думки про те, що в основі результатів дій у структурі міфу лежить «сформована у фольклорній пам'яті циклічна концепція світу, вічне повернення, вічний кругообіг ідей і форм» [14, 128]. Отже, час, який здійснює кругообіг, циклічний, рухається по спіралі: через певний період опиняється в тій самій точці, але вже на іншому рівні. У дитинстві світ пізнається так, як пізнавала його доісторична людина: через ототожнення, через перенесення своїх психологічних процесів і станів на довкілля. Ось чому на початку свого існування як роду і як особистості людство пізнавало світ через міф – особистісну форму, у котрій здійснюється необхідна діалектика індивідуальної свідомості і буття. Особистість, на думку О. Лосєва, як самосвідомість і, відповідно, суб'єктно-об'єктне взаємопізнання, – це виражальна категорія: у ній обов'язково містяться два різних плани, що певним чином ототожнюються в одній неподільній єдності. Бо ж особистість – завжди вираження, а тому «принципово і символ <...>, тілесно здійснюваний символ» [7, 461].

Тому саме в інкорпорує мисленні відбувається психологічний процес поєднання безкінечного і кінечного й навпаки: «...ейдос явлений у символі. Міф явлений у світі. Символ явлений в особистості. Ейдос є тим, чим стала нерозрізнена сутність у своєму самовиявленні й формуванні, міф є тим, чим став ейдос у своєму смисловому самовиявленні і становленні» [7, 461]. Отже, міф – форма символічного здійснення, вираження ідеї. А звідси міф – закодовані смисли людської свідомості, певна інформація, світобачення, що виражене в символах, бо тут смисл існує в самій речі, а не поза нею. І якщо міф – виражальна категорія людського мислення, то індивідуальна міфологія певної людини – «індивідуальна оповідна структура, тотожна її авторові» [11, 15].

У зв'язку з таким підходом до сутності міфу сформувався й підхід до аналізу художніх текстів як виявів індивідуальної системи світосприйняття й відтворення, за якими «можна осягнути приховані символічні смисли, закладені у внутрішній структурі особистості» [11, 4]. Ці смисли складають авторську (індивідуальну) міфологію. І створення художніх міфоструктур залежить від індивідуального сприйняття. Але виявлена в тексті авторська свідомість завжди динамічна, як і людське мислення й духовні пошуки, що постійно змінюються водночас із еволюцією світу. Неоміфологізм у мистецтві ХХ ст. «виробив свою новаторську поетику, ознаками якої є активне включення семантики міфологеми, історично спресованого культурного досвіду в сучасний художній потік і форми сучасного естетичного мислення. В результаті виходить складне співвідношення різних точок зору на художній об'єкт і контрастних ліній розповіді, що призводить до колажної, на перший погляд, структури нарації, яка, врешті, обертається універсальною моделлю життя людського духу» [14, 128].

Отже, аналіз художнього твору орієнтований на вивчення міфомотивів, – певних інформаційних кодів, які виражають свідомість автора. Не менш важливо осягти способи їх вияву у творі як певній структурі спрямованого мислення митця, а тому з'ясувати взаємозв'язок міфологічної символіки з реальним світом на рівні поєднання свідомого і підсвідомого.

Символіка повісті В. Шевчука «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» напрочуд багата, що спостерігаємо на рівні втілення в персонажах хронотопічних ознак. Уже сама назва насичена підтекстом, закодованою інформацією, вираженою в системі функціональних символів – *місяць, зозулька, Ластів'яче гніздо*, семантично навантажених уже з перших рядків тексту. Номінативна система, прикметна не лише одним опорним словом «зозулька», а й контекстуально зближеністю всіх, що входять до заголовка, починаючи з епітета. Цікаво, який саме епітет, виражений прикметником, увійшов до заголовка. До опорного слова «зозулька» припасована не традиційна прикметникова форма «місячний», а саме «місяцева», що вказує на приналежність особі більшою мірою, ніж на рису предмета, хоч тут явно спостерігаємо взаємодію смислів, перехрещення полів сем. «Місяць» і «зозуля» створюють матеріальне (тілесне) і духовно-інтимне поле героїні як уписаної в просторові параметри її буття, виражені такими символами: *кімната, вікно, двері*.

Головну героїню твору, названу Юлькою (саме в такому варіанті звучання), що водночас є «місяцевою зозулькою в Ластів'ячому гнізді», показано на початку твору в несподіваному і пластичному портреті, в інтер'єрі не власного житла, а найманої кімнатки. Жіночі принади героїні автор виписав скульптурно чітко і, сказати б, контрверсійно: «Юлька була мала, <...> із низькопосадженими клубами над карачкуватими ногами, з несподівано великими, аж випирали вони з одєжі, грудьми, а ще до того і з геометрично круглим, пласким, як *місяць*, обличчям, на якому, ніби закандзюбинка, був маленький (пипочкою) ніс. Сірі вуста майже не виділялися на обличчі, а очка були так само круглі, здивовані, сірі...» [20, 13]. (Тут і далі в цитатах із повісті курсив мій. – В. С.)

Одразу окреслюється символіка, пов'язана з колом, місяцем уповні: *кругле, як місяць, обличчя*. І далі: «лице її <...> робилося байдуже, ніби то *місяць* посірів, та й сів на підвіконня відпочити» [20, 14].

Ці зовнішні Юльчині форми привабили не тільки Шурку Куксу, який «побачив мимолітне видіння, маленьке чудо у вікні: блідого, сірого, *заснулого місяця* і розвалені біля того *місяця сніжні кучугури*» [20, 15], – такі гіперболізовані образи постають в уяві героя, хоч він звичайний роботяга, а не поет чи романтик.

Прикметно й те, що так пружно виявлена В. Шевчуком метафоризація в описі героїні швидко проростає, відбруньковуючись, символами. Що ж криється в такому простому, здавалось би, порівнянні жінки, її округлих, а не готичних, видовжених форм, із місяцем? Одразу ж відчутна багатозначність символу, товща нашарувань, що в ньому приховані, інкорпорувальне мислення – вияв зв'язку свідомого і підсвідомого. Спершу спадає на думку історична прапам'ять, яка витворила ці образи-архетипи, що мають фігуральне значення «клубка» і «лабіринту» водночас, котрий хочеться розплутати і з якого прагнеться успішно вийти на знання, на розкодування тексту.

Процес розкручування кокона в довгу нитку Аріадни, що допомогла б через аналіз твору піднятися до його синтезу, варто розпочати з давньої паралелі, закладеної в міфах народів світу: людина з найдавніших часів знала про зв'язок між місяцевим циклом і фізіологічним циклом жінки. «Коли на зміну матріархату прийшов патріархат, жіночий характер стали приписувати Місяцю, а чоловічий – Сонцю. Передусім місяць – істота, яка не зберігає свою тотожність, а терпить «болісні» зміни своєї форми» [5, 297]. Міфологічна риса місяця – переплавка форм та їх оновлення. Стан місяця тотожний стані людини. Згідно з космічним порядком, Місяць розглядається як двійник Сонця, але зменшеної форми. Завдяки своєму пасивному характерові, Місяць ототожнюється із символікою числа *два* і з пасивним, або жіночим, началом. «Інший важливий аспект Місяця стосується його зв'язку з ніччю (материнською, підсвідомою й суперечливою сутністю – бо вона одночасно і захищає, і становить небезпеку)» [5, 299]. Ще один важливий акцент: «Жінка символізує генетизм, світове коло, чоловік – структуру, світову вісь, довкола якої й відбувається весь світовий рух» [10, 34].

На думку філософів Давнього Сходу, будь-який рух, будь-яка зміна як безконечне породження поколінь речей і людей у кругових ритмах природи – це результат взаємодії чоловічого та жіночого начал (ян та інь). Це основна ідея родового світогляду: «Інь та ян виступають як дві сили, що перебувають у нерозривній єдності, у взаємодії і взаємоборотьбі негативного і позитивного, темного і світлого, пасивного й активного, слабкого й сильного. Ця боротьба і є джерелом руху і зміни світу» [19, 304].

Крізь призму цих міркувань увиразнюється потреба дістатися дна характеру Шевчукової героїні, а далі – тих ідей повісті «Місяцева зозулька...», що в ньому матеріалізовані, тієї авторської позиції, що прикликала до життя саме таку форму повісті-параболи, розгорнутої в безкінечність, заявленої

філософськи-екзистенційно, з непересічною ґрунтовністю знання мисленого дерева як українського, так і світового.

Розшифровуючи його вияв у повісті В. Шевчука «Місяцева зозулька», слід наголосити на такій грані: в авторській інтерпретації місяць, як утілення жіночого начала, впливаючи на психологічний і фізіологічний стан людини, діє й на чоловіків, маючи ту езотеричну силу, такий містичний вимір, який не вкладається в реалії буденності. Ось як цей прихований бік речей вимальовує прозаїк, удаючись до позірної простоти, котра виражає філософську глибину української душі, національної ментальності: «... може, цьому посприяв *місяць*, із яким у Шурки виникали відомо які асоціації: круглий плаский, що *не світив*, а *світився*, трохи каламутний і ніби вкритий холодним перламутром; Шурка ж був такою людиною, на яку *місяць діяв* узагалі *збудливо*...» [20, 21]. Не менш «оперативно» впливав повний місяць, візуальним утіленням якого була Юлька, і на іншого героя – Колю-рибалку: «...перше, що він побачив, – незнайому особу жіночої статі; що стриміла у вікні, розливши по підвіконню пишні груди, із круглим, як *місяць*, лицем... Вона звела на нього очі й облила холодним перламутром, а може, це були якісь крижані мацаки...» [20, 51].

Хоча персонажі повісті – і Шурка Кукса, і Коля-рибалка – тягнуться до сонячного начала («чим йому (Куксі. – В. С.) перейматися, коли над головою світить ясне *сонце*» [20, 65], «Коля відв'язав човна <...> і виїхав на чудове, лискуче, *сонячне* річкове плесо» [20, 77]), – але *місяць (жіноче начало) діє на них, підкорює їх волю собі*. Автор повісті персоніфікацією явищ природи в системі символів *місяць-сонце* досягає ефекту як окреслення модусу чоловічої і жіночої поведінки, так і підтекстового занурення в гендерні тонкощі, художня інтерпретація яких здебільшого приписується сучасній жіночій прозі. Прикметно й те, що В. Шевчук удається в тексті до художньої гри, трактуючи непрості взаємини між Ним і Нею, передаючи властивий їм процес взаємопритягання / взаємовідштовхування, постійний паралелограм сил. Це підтверджують такі фрагменти тексту: «Шурка став лицем на місяць, <...> пильніше придивився: *місяць як місяць*, але цього акту стало досить, аби місячне проміння, хай і *каламутне, просвітило* Шурці його тугодумну макітерку, <...> вимело зайве» [20, 21]; «Шурка уже *трохи перейнявся містичною вірою у місяця*, <...> тимто став лицем до *світила*» [20, 23]; «Шурка боявся й зав'язнути у цьому *сірому перламутрі очей*» [20, 23]; «...щось його (Колю-рибалку. – В. С.) при цьому схвилювало, збаламутило, схопило залізною п'ятірнею за серце» [20, 51]; «Шурці здавалося, що до нього протягуються *світляні руки*» [20, 73].

Приклади можна й далі наводити, підтверджуючи багатоаспектність Шевчукового тлумачення жіночого характеру героїні, позбавленої стандартної логіки, але природної й мудрої у своєму естві, у прихованій стороні своєї місяцевої природи, що здатна зачаровувати, здавалося, без підстав, але з містичною силою прагнення сповнити свій обов'язок на землі, самореалізуватися у своїй глибинній суті. Що це – ерос, явлений у формі параболи, чи екзистенційний модус жіночого начала, філософія буття людини-в-собі і -для-світу, езотерич-

ності духу, що живе в матеріальній оболонці? Бо хто сказав, що жіноче начало пасивне? Б. Шоу вважав, що сильна стать – жіноча, а її «слабкість» – маскування, потрібне жінці для того, щоб здійснити веління інстинкту продовження роду й завоювати чоловіка: «...у результаті чоловік перестав бути, подібно до Дон Жуана, переможцем у поєдинку статей» [21, 121]. Аналогічну думку впроваджує у свідомість читача В. Шевчук параболічною повістю «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда».

І Шурка Кукса, і Коля-рибалка – місцеві донжуани. Вони вільні, незалежні й нічим не зобов'язані оточенню, суспільству. Цілком можливо, що ці персонажі повісті не дотягують до рівня класичного Дон Жуана, але паралель з образом героя драми Лесі Українки «Камінний господар» усе ж запрошується. «... той тільки вільний від громадських пут, кого громада кине геть од себе» [18, 104] – каже Дон Жуан Анні. Він не зв'язаний нічим, його заперечення суспільства як вияв свободи – абсолютне. Анна також сприймає суспільство як силу, ворожу людині, як неволю. Але саме тому, що суспільство є всюди і від нього нікуди не втечеш, Анна не піддається спокусі всамітнитися з Дон Жуаном. Спосіб досягнення свободи в неї інший – здобуття влади [див.: 6, 136-137].

Дон Жуан, в інтерпретації Лесі Українки, зрадив свою «анархічну натуру», свободу, бо він – покохав, пішовши за Анною в камінну клітку, хоч його чекали там неволя і смерть. Він тільки не знав, як «помре», тобто зміниться. Але Анна «вбила» його, замінивши ідеал волі ідеалом влади, змінність – стабільністю, простір морів – камінними стінами. Жіноче прагнення до сталості і змінність чоловічого начала мали прийти до зіткнення. Дон Жуанові належало відмовитися від кохання, визволяючи душу, або погаснути духовно, скорившись любові [див.: 18, 136].

Чи можна заперечити схожість у стосунках Юльки із Шуркою Куксою та Колею-рибалкою і героями «Камінного господаря»?

Юлька використовує чоловічі любові, щоби збудувати собі гніздечко, яке вона прагне ще й упорядкувати. А тому – один вставляє двері, інший робить сінці. До речі, проблема будівництва, прямо залежна від жіночого характеру Юльки, – не випадкова, а становить цілком виразний «поверх» питомої структури повісті-параболи, своєрідного ребуса й чарівного ключа до нього, як це прикметно для Шевчукового нарративного простору.

Міфологема будівництва співвідноситься з образом Трояна – богом місяця, ночі й будівництва, котрий саме вночі виступає володарем трьох стихій – неба, землі й підземелля [див.: 13, 50]. Але в інтерпретації В. Шевчука жіноче начало керує будівництвом, а чоловіче – йому підпорядковується. Шевчукова словесна версія цього одвічного модусу протиставлення і діалектики взаємодії чоловіка і жінки звучить так: «Шурка ж Кукса був *істотою нічною*, <...> коли бачив якийсь *вогник*, кидався туди стрімголов, <...> часто *припікав собі крильця*, <...> знову *кидався сторч головою у темінь*. Темінь його хвилювала, наливалася йому в груди, темінь його п'янила, *місячне світло збуджувало*, <...>

п'ятьма наливала його силою й відчайдушністю, і все, що він чинив незаконне (ніколи в компанії, а завжди все сам), відбувалося з її благословення» [20, 71].

Тут знову на думку спадають постулати східної філософії – своєрідна форма пізнання й оцінки світу, його пояснення й розуміння, виявлена й в українському національному світовідчутті, утіленому в символі яйця-райця. Ось що із цього приводу сказав на засіданні круглого столу «Літературної України» на тему «Автор у художньому творі: «деміург» чи «фантом»?» літературознавець Анатолій Ткаченко: «...первень **ци** графічно зображається у вигляді яйцеподібного овалу; в ньому постійно розвиваються Інь і Ян, жіноча і чоловіча первини, бінарна опозиція циклічних модусів **ци**, що взаємоперетворюються у процесі визрівання. Згадаймо й українську казку про яйце-райце, з якого постає матеріальний світ. Ядро – заперука КОСМОСУ, що протистоїть ХАОСОВІ» [16, 3]. Ця одвічна боротьба і єдність суперечностей чоловічого і жіночого у східній філософії трактується аналогічно: «Цянь (гексаграма Неба) і Кунь (гексаграма Землі) – ворота Змін. Цянь – ян-річ (світле, чоловіче начало), Кунь – інь-річ (темне, жіноче начало). Інь та ян обмінюються якостями, де і твердий та м'яка (ян та інь) одержують тіло» [10, 64].

А що ж відбувається з героями параболічної повісті В. Шевчука? Чи дотримується взаємодія жінки і чоловіків, у його змалюванні, класичних канонів? І так, і ні. Автор «Місяцевої зозульки» акцентує увагу на тій зміні, що настає, коли Шурці вдається звільнитися від жіночого начала, коли він усвідомлює, що Юлька може підкорити його, як це усвідомлював Дон Жуан, покохавши Анну. Автор повісті детально випишує, *що* відчував герой, який виявився на роздоріжжі своїх бажань та усвідомлення чоловічих пріоритетів і покликів власної натури. Його стримувало небажання стати приймаком, статус котрого в народі здавна не був шанованим: «...коли Шурка Кукса прикладе до того гнізда рук, то легше зможе прижитися в ньому, адже в такий спосіб воно стане трохи і його – <...> вона хотіла зробити з нього наймита-приймака» [20, 46]. Прикметно, що мовою символів В. Шевчук добре передає через паралель «чоловік – жінка» і «сонце – місяць» перипетії притягання / відштовхування, симпатія / антипатія, любов / байдужість – одвічну амбівалентність стосунків, дуалізм взаємин. Тоді, коли чоловіки віддаляються від Юльки, в Шурки «над головою світить ясне *сонце*, <...> потім стане вільний, нікому нічого не винний і не зобов'язаний» [20, 65], а Коля на човні виїжджає на «лискуче, *сонячне* річкове плесо» [20, 77]. Отже, повернення до чоловічих пріоритетів пов'язане не тільки з міфологеєю Сонця, а й з образом Часу, котрий переживається як іще один поворот долі, неминучий життєвий цикл. Герої «Місяцевої зозульки...» (Шурка, Коля-рибалка), реагуючи на місячне світло («Місяць пасивно приймає світло Сонця, але водночас випромінює його» [2, 154]), ставали часткою нічного життя, підпорядковуючись його законам. Саме тому й наступала для них фаза будівництва й утихомиреного ритму, коли вони розуміли Юльчині прагнення до власного гніздечка, та й самі, спілкуючись із нею, мінялися, по-



іншому дивлячись на деякі речі, часом задумуючись над тим, хто вони в цьому житті й чого хочуть. Пов'язана з Місяцем символіка змін торкнулася і їхнього ества, вони відчули потребу в повноті, у рівновазі переживання свого «Я», які можливі в процесі усвідомлення, що ти не один у Всесвіті, а космос поділений на пари протилежних одне одному явищ. Юльчин «місячний синдром» в інтерпретації В. Шевчука цілком логічний і впливає з архетипної моделі світу: «Упорядкування Всесвіту в дуалістичні системи ще в стародавніх філософських поглядах має, очевидно, архетипний характер і поширене в усьому світі. Дуалістичні (двоїчні) системи – символічні структури, котрі демонструють силу завдяки взаємозв'язку двох своїх компонентів, кожний із яких сам по собі не наділений такими властивостями» [2, 77]. А Шевчукові герої вийшли із цієї двоїчної системи, і кожен із них демонструє свою силу і слабкість, що разом укладені у вічні та скороминущі якості буття, що рухається по колу.

Отже, міфологеми Сонця і Місяця опрозорюють прикметні для героїв аналізованої повісті екзистенціали, за якими живуть Юлька та її партнери: кожен із них має не лише свій життєвий простір, а й спільне поле для сходження / розходження.

Параболізм у цьому творі пов'язаний із багатоплановістю змісту, із гостротою етичних висновків, із місткістю ситуацій та образів, зокрема символів, із проекцією людських почуттів і помислів у майбутнє, з описовим аскетизмом і з розкриттям багатства діалектики душі. Переваги ціннісних акцентів у творі досягли нового рівня звільнення ідеї з-під реалій самої дійсності й водночас максимального наближення до неї. Головні жанрові особливості «Місяцевої зозульки із Ластів'ячого гнізда» продиктовані установкою на умовність, яка надає універсального сенсу художній суперечці про духовну сторону взаємин людини і світу.

Умовність виявляється й в авторському використанні символів, що виражають чоловічу й жіночу психологію, у їх своєрідному схрещенні. Так, здавалося б, дивне те, що не тільки Шевчукова героїня полюбляє *воду*. Вона притягає й Шурку Куксу, і Колю-рибалку (прізвисько вказує на його улюблене заняття і професію, пов'язану з водою). Вода відіграє важливу роль у їхньому житті, дає спокій, сили, але вода – за космогонічними поглядами давніх українців – «первісна матерія жіночої статі, що, поєднавшись з первісною матерією чоловічої статі (Світло, Вогонь), утворила струмки, ріки, ліси, трави та інші речі на землі» [13, 18]. Не випадково Юлька, сидючи в улюбленій позі біля вікна, «зирила на прирічкові красюди із верболозами» [20, 14]. Не випадково вода після зустрічі Шурки з Юлькою не заспокоїла його вогню: «...він купається, як студить *перепалене, перетліле тіло*, як поринає у воду, знову з'являється на поверхні, а *вода* довкола нього закипає; і він у тій воді *не холодиться, а вариться*; а *сонячні спалахи стріляють* йому просто в очі... Він, хотів чи не хотів, відчував на голому тілі холодні присоски тих оченят, а *вода* біля нього *закипала*, бурунячись і булькаючи (Курсив мій. – В. С.)» [20, 20].

У художньому мисленні автора повісті й в естетичній матерії тексту розставлено ще низку дуже важливих акцентів за допомогою образів-символів, що паруються й відштовхуються, розбиваються на відтінки і сходяться в цілісну мозаїчну картину. Художні сигнали, які зчитуємо на багатьох рівнях поетики твору, вельми різноманітні й палімпсестні за своєю структурою. Тому що – більше занурюєшся в силове (себото – смислове) поле Шевчукової символіки, то неозорішим воно постає, хоч на поверхні все гладенько і просто – еротичний сюжет про одвічну боротьбу статей.

Так, бачимо в чоловіків взаємодію двох начал, до того ж – в обох, на підсвідомому рівні – ще до знайомства з Юлькою: «Шурка був людиною, на яку місяць діяв узагалі збудливо – можливо, тотемом його первісних предків був кіт» [20, 21], а Коля за фахом – рибалка. І вже після їхньої зустрічі з Юлькою зримо простежується взаємодія двох начал і подальша еволюція одного з них, а саме – жіночого. Коли Шурка ніс уночі двері Юльці (після першої зустрічі з нею), на нього «налетіла хмара комарів і почала його обкусювати, тож він змушений був витягнути цигарку й запалити, комарі в паніці розлетілися, хоч найлютіші ще дзвеніли над його вухом. <...> Вряди-годи зупинявся, щоб перепочити й витерти піт, кілька разів умився: раз із кринички, а вдруге із водогінної колонки» [20, 25]. У другому епізоді, коли Шурка доправляє Юльці толь, після тривалого спілкування з нею, – «приліг, слухаючи миле зумеріння комарів, які теж були нічними істотами і свого брата майже не кусали – його кров для них була більше отруйна, ніж поживна» [20, 71]. Поки Шурка з Юлькою, – жіноче начало перемагає, хоча Шурка зі свого боку теж віддає Юльці частку вогню: «...він (Шурка. – В. С.), вибрєдаючи, ніби й тягнув на спині <...> оту пекучу й в'їдливу, чарівницькими очима збурену річку» [20, 20]. Тому ні Шурка, ні Коля-рибалка заради інстинкту самозбереження не зможуть одружитися з Юлькою: живучи з нею, вони асимілюються, утратять частину чоловічих пріоритетів. Рівноваги, необхідної для гармонійної завершеності сім'ї й Дому, в загальному плані немає – пропорції дуже різні. Юлька ж доволі успішно досягає мети, далі будує свій Дім, «користуючись, як зозулька, чужою працею. Їй і самій це бридко, але іншого виходу вона не має, бо, як та ж таки зозуля, будувати сама собі гнізда не вміє – для цього їй конче треба помічч» [20, 74].

Та за цим реалістичним планом будівництва власного житла відкривається параболічний. У літературознавстві визначилися два значення терміна «парабола»: жанровий різновид і один із типів образності, заснованої на принципі співвідношення одиничного і загального. Під параболічністю розуміють жанрову властивість, здатну проникати в епос, драму, лірику й виявлятися у змістовій місткості з акцентацією дидактичної мети, у раціоналістичній конструкції, у багатозначному інакомовленні та скромності описових засобів. Оскільки епіцентр параболічної літератури становить інакомовлення, що веде до багатоплановості, то автор розширює змістовий план параболи, уключаючи предметне зображення в різноманітні зашифровані й висловлені смислові контексти. Їх переносний зміст коригує генеральну моральну тенденцію твору,

спрямовану на підтримку духовності людини й гендерної рівноваги. Побутові деталі життя мешканців комуналки на околиці Житомира (своєрідного Макондо, як у романі «Сто літ самотності» Габрієля Гарсія Маркеса) набувають символічного й алегоричного значення, утворюють густий смисловий підтекст. Велике художнє навантаження несуть також образи *зозулі й ластівки* та *її гнізда*. Зозулю людина виділила із птаства, бо це – пташка-правдомовець, літній птах, саме її спів вістить про зміну весни на літо, дарує достаток і добробут. Загалом зозуля – символ жіночий, переважно матері, хоч означає часом одружену жінку [див.: 2, 91-92]. Найчастіше постає як провісниця смутку. У народній творчості цей птах став символом жінки-страдниці [див.: 17, 51]. У цьому контексті зрозуміло, чому Юлька – *зозулька*, котра будує житло чужими руками, бо не має родини: «Якби була вона Зозулею, то цілком дивною, тією, яка перестала літати по світі, перестала шукати чужих гнізд, а твердо вирішила влаштувати власне, хоч і в *зозулячий спосіб*» [20, 83], – так переосмислено цей образ у повісті. І бажання в неї зовсім не зозулячі: прорости, як квітка, закріпитися надійніше, а по тому – «ловити площинками листків *сонце*, аби згодом відчутти в собі народження великої таємниці» [20, 74]. І *їй смутно вже стає під місячним світлом*, «і *обличчя* в неї робиться теж *світляне*, вона *блідо* і *ненадійно світить собою в ніч*» [20, 74].

Отже, у цій жінці зображено одночасну взаємодію двох світових начал – активного і пасивного, чоловічого і жіночого. Є в неї, безперечно, риси, властиві чоловічому началу; вони й допомагають їй в опорядженні власного дому, досягненні стабільності – основної жіночої риси, а значить, – внутрішньої гармонії.

Отак використання символів *місяця* та *зозулі* увиразнює психологічну суть головної героїні твору, умотивовує амбівалентну систему, на якій тримається весь світ. Образ зозулі, що з давнини у слов'янських народів уособлював час, а також самотність (немає родини) і прагнення чужою працею забезпечити майбутнє, водночас (і передусім у творі) містить певну еноптимосемію – поєднання в одному понятті двох різних значень: Юлька одинока, сама не може збудувати собі житла, принаймні опорядити його, – як зозуля, але в неї одвічне прагнення до стабільності, до власного гніздечка, а впорядковує вона його за допомогою чужої праці – тих чоловіків, яких вона приваблювала й використовувала.

Автор не випадково номінує Юльчине помешкання метафорично – *Ластів'яче гніздо*. Фактично живучи в чужому «гнізді», де, крім неї, живуть «коза», «вівця», «собака» та інші люди-звірі, означені автором, усередині чужого гнізда вона будує власне, трудячись при цьому як та ластівка, котра своє гніздо приліплює будь-де і будь-що досягаючи мети. Аналогія з ластівкою та її гніздом виявляється в тому, як дається взнаки жіноча суть Юльки – її місячне ество. Місяць – відбиток сонячного сьйва (чоловічого начала), це символ ночі, яка захищає, проте містить небезпеку, – еноптимосемія в наповненні символу. Ці два образи складаються з контрастних полюсів, які, зливаючись в одне ціле, становлять дієву систему, що несе водночас і гармонію, і біполярність. Це

зумовлено свідомістю людини, яка світ сприймає через себе і як себе, а себе через світ. Межі між тобою і всім-що-поза-тобою нема, бо те, що є в тебе, що хвилює тебе, бачиш у навколишніх речах. А в сучасності це мислення, сприйняття й пізнання світу через себе, а себе через довколишній світ виявляється десь на підсвідомому рівні, бо йде із самих глибин тієї народної пам'яті, яка спресована дією століть і вкрапленнями з різних культур.

Будучи непостійним (нетотожним), місяць динамічно змінюється: від неповного прямує до наповнення себе, своєї форми, потім починає втрачати частину себе, доходить до висхідної точки – і знову починається той самий процес. Чи не є це метафорою, паралеллю до певних психологічних процесів людини? Перехід від одного стану до іншого не тільки болісний, а й швидкий, постійно відбувається переоцінка набутих цінностей, утрата чогось і здобуття нового. Ось як інтерпретовано цю думку в повісті: «Юлька твердо вирішила влаштувати власне гніздо, але не могла придумати, щоб їй тут упорядити; знову настали місячні ночі, але місяць був ще *неповний, бо молодий*» [20, 82].

Тоді й іде вирізнення людини (вона «мріє не про зозулячу долю, а про звичайну людську» [20, 83]) – як особистості, господині власного дому-«гнізда»; тоді прокидається в Юльці разом із жіночим началом чоловіче, яке вряди-годи поривалося, але залишалося десь на денці підсвідомості. Юлька почала молитися місяцеві, небу й землі, бо «вони починали помаленьку вмирати» [20, 83], разом із ними й вона сама почала вмирати. І тоді стали з'являтися слова «такі чудні, *стародавні*, хвилюючі й нуртуючі» [20, 83], що вона не розуміла їх до кінця, бо «*то були не її слова*», а того таємного в ній, якого безвідмовно слухалася [20, 83]. І це жіноче начало, впливаючи з глибинної пам'яті інформаційного мислення, віщувало, що на все «є воля Місяця і Зірок (цього ж таки жіночого начала. – В. С.), і вона повинна лишатися *слухняна*, має *впокоритися й чекати*, і *слухатися таємного в собі*, тоді, можливо, вона буде в цьому житті й благословенна, а непокора й занепад – була *зрада самій собі*» [20, 84]. Жіноча натура героїні виявляється набагато сильнішою за синдром мужності, притаманний чи то Шурці, чи то Колі-рибалці. Тому героїня асимілює їх, підкоряє собі, тому повного злиття цих контрастних сил Усесвіту, які, сполучаючись, мають становити єдину систему, гармонію, у цьому випадку не реалізовано.

А злиття це відбувається саме в ту ніч, коли світив молодий місяць, який зв'язав душу героїні зі Всесвітом, коли «*гніздо справді спало*» [20, 84]. Тоді й зустрічає Юлька чоловіка, який «безшумно рухався, облитий *місячним світлом*, а його *золота голова світилася*» [20, 84]. Йому не потрібне було запрошення, він «сам відчинив хвіртку й зайшов у двір» [20, 85]. І в цей момент відбувається поєднання двох противенств і цілісності водночас: «...чоловік знову зупинився, облитий *місячним світлом*, а може, *те світло відходило від нього – золота голова його під місячним світлом палала*» [20, 84-85]. Фактично з'єднання чоловічого і жіночого начал уже відбулося на вищому рівні, і прикметно, у який час це сталося: гніздо спало глибоким *сном*, «забувши про клопоти й гризоти, підозри, неприязнь та приязнь, облуду й доброчесність, співчуття до інших і

злобу до них; Гніздо спало, ніби хтось наслав на нього *безпам'ятство* навмисно для того, аби те, що відбувається, відбулося» [20, 85]. Автор змушує читачів звернути увагу ще на одну важливу деталь: «*Мертво спали люди, собаки, коти, <...>, цвіркуни – все живе й сутнє*» [20, 85]. Отже, саме в цьому з'єднанні людина виходить із суспільства – певної родової безособистісної сутності – як окремих індивідуум. У макросвіті – Усесвіті й у мікросвіті – суспільстві – ці індивідууми творять макросвіт-2, певним чином уже залежний від них, де кожна окрема особистість – окремих мікросвіт. Світорозуміння давніх предків, вираження їхньої філософії і пам'яті в міфологічному мисленні, у символіці проходить крізь час із покоління в покоління, але з новим століттям проникає все глибше у свідомість, залишається десь на межі між свідомим і підсвідомим і в сучасному світі виявляється саме на рівні підсвідомому, інтуїтивному. Це певний генетичний код, за допомогою якого людина починає вирізняти себе з маси як особистість: «*І собаки, і коти, і кури, нутрії, кози, пташки, їжаки, цвіркуни і всі люди-звірі Ластів'ячого гнізда спали (природа), а зустрілися саме чоловік і Юлька, яка «мріяла не про зозулячу долю, а про звичайну людську»* [20, 83], і чоловік прийшов саме для цього.

Щоб уповні розкрити цей процес формування особистості, вирізнити її серед спільноти, митець доцільно вводить образи часопростору, які складаються в Шевчукові топоси, що живуть і діють за внутрішніми законами естетичної завантаженості. «Топос це не просто штампований загальник, а естетична структура будь-якого розміру (від індивідуального образу чи мотиву до оповіді), яка повторюється і може бути прочитана як носій різних аргументів. Серед таких топосів у Шевчука ми зустрічаємо *символ сфери, мотив перетворення людини на тварину, біблійні та інші текстуальні алюзії, жанр притчі та поняття про циклічність часу*» [12, 144]. Хоч низка природних явищ (*сонце, місяць, тінь, туман, пил*) та абстракцій (*геометричні фігури*) використовуються як складники міфології, але в повісті В. Шевчука часово-просторові зображення вгадувані, наближені до життєво вірогідних деталей і водночас від них віддалені, невгадувані, втаємничені, спрямовані на створення містифікованого світу, що легко надається до художньої міфологізації. Так, Юлька планує збудувати власне гніздечко, облагородити свою кімнату, а кімната (хата), за слов'янськими віруваннями, – символ індивідуальності [див.: 5, 255]. Перше, що просить Юлька в Шурки, – зробити їй двері. «Двері – жіночий символ, саме двері дають доступ в отвір, їх значення – протилежність стіні» [5, 168].

Якщо провести паралель межі дверима і стіною та периферією і центром, то помітною стає їхня певна близькість і взаємозалежність, бо як центр визначає й відбиває периферію й навпаки, так двері відбивають і виражають стіну: маючи змогу зробити крок уперед, відкриваючи двері, пізнаємо неможливість цього, натрапляючи на стіну. Стіні, як зберігачу інформації («бо і стіни мають вуха»), може протиставлятися і вікно, яке є також певним виходом у світ, але й у цьому випадку значення дверей буде ширшим, бо, відчиняючи двері, робимо крок уперед до пізнання світу; вікно ж виражає ідею проникнення (філософського осягнення світу, перебуваючи не поза стіною). Вікно символізує свідо-

мість, можливість розуміння й виходу за межі [див.: 5, 359] (звідси розвиток фантазії), а також у будь-якій формі ідею комунікації [див.: 5, 255]. Саме з таким семантичним навантаженням В. Шевчук й увів *образи дверей та вікна*, неодноразово апелюючи до їх варіантів.

Виникає підозра, що автор «Місяцевої зозульки із Ластів'ячого гнізда» вступив в інтертекстуальний діалог із П. Загребельним, котрий аналогічний художній архетип не тільки використав у романі «Роксолана», а й пояснив його вагомість, художнє акцентування у книжці «Думки нарозхрист». Варто зацітувати комплекс тих ідей, які ще раз (уже в публіцистичній формі) осмислив письменник, наголосивши: «Жінка стоїть, як брама, при вході й при виході з цього світу. А коли й жінку кинуть за браму? Тоді по один бік воля, по другий – завжди неволя, хоч би як високо була ти вознесена. Коли ж винести браму в пустелю, то зусібіч воля, тільки сама брама, мов знак ув'язнення, наче Божа сльоза над недосконалістю світу. <...> Самотня (та брама), могутня, непробивна: <...> висока до самого неба – хмари зачіпляються за неї, птахи наполохано облітають її віддала, блискавиці жорстоко б'ють у неї, і дзвенить вона, стугонить, дуднить, самотня, як людина на світі, і темний плач стоїть над нею, і стогін, і схлип. «Клянуться мною ті, що проти мене лютують» [4, 107].

У поетиці повісті «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» активно використана семантика міфу в розкритті сучасного естетичного мислення за допомогою символів *місяць, зозуля, ластівка* та просторових символів (*кімната, двері, вікно*), у яких історичні аналогії пов'язуються й ідентифікуються на художньому рівні з психологією сучасника. Ці символи – накопичення певних міфологічних асоціацій, котрі виникли й художньо «спресувалися» у сталі образи, що фігурують у мистецтві у формі готових матриць, виявляють глибинну семантику параболи В. Шевчука, у котрій органічно злилися давнє інкорпорувальне мислення і сучасна поетика, здатна відтворити це складне мислення.

Як доводить аналіз повісті, інкорпорувальне, міфологічне мислення – активний спосіб пізнання світу і себе в ньому, завдяки принципу аналогії, асоціації, усвідомлення себе як частки єдиного цілого щонайбільше виявляється воно на рівні підсвідомого, інтуїтивного. Кожний символ виражає єдність певних асоціацій із конкретикою й не тільки, але водночас він справді багатограний. Завдяки цій рисі символ виявляється дуже точним (по-науковому точним) вираженням конкретних реалій, що розпросторює зміст твору далеко за межі наявного в ньому сюжету чи змальованих характерів і ситуацій, не обмежуючись розкриттям постаті головної героїні – «місяцевої зозульки», її психології, особливостей внутрішнього світу. Це наклало відбиток на жанрову специфіку твору, бо міфотворче начало сформувало повість-притчу і параболу водночас; необарокова й готична поетика ведуть у ній присутній і філософський глибокий діалог із неореалізмом та неоромантизмом, що сплелися в нерозривне коло.

Прикметно, що символи, на яких тримається весь складний каркас твору В. Шевчука, не тільки зберігають семантику, надбану всім попереднім розвитком культури впродовж багатьох століть, але й виражають його новаторську

концепцію їх художнього переосмислення. Автор оригінально втілює філософські погляди на сутність людського буття і його проблеми. Зокрема йдеться про міру і способи впливу жіночого менталітету на розв'язання труднощів, перед якими опинилися сучасники, що прагнуть розібратися в гендерних стосунках.

У «Місяцевій зозульці із Ластів'ячого гнізда» вагоме місце посідають і «авторські медитації над житейськими ситуаціями, навіть нібито ординарними, набувають міри філософського заглиблення в проблематику буття. Можливо, на цьому позначилися й уроки філософування Григорія Сковороди, і вплив великої школи барокової літератури з її мислительними плетивами, яку Валерій Шевчук пройшов дослідником. Він немовби здійснює «імплементацию» барокової культури в нашу сучасність, у своє її сприйняття, що зовсім не означає архаїчності його мислительних стратегій, оскільки його «барокова образність» та надихана не в останню чергу українським фольклором фантазмагорійність <...> густо насичені екзистенцією, а це те, що не старіє. Роздуми про Життя і Смерть, про марне й немарне, про світ як арену дії невідомих сил, про недосяжне невідоме, про велике *Ніщо* – все це перекидає чуттєвий і мислительний місток між напругою бароко і сучасним екзистенційним світопочуванням. І хоч «тематично» ці мотиви не нові, але, вплетені в людські долі або з них виведені, вони здатні давати нам глибоке особисте пережиття їх у багатстві нюансів» (І. Дзюба) [3, 204-205].

Шевчукові символи, безперечно, обросли новими підходами до їх трактування, набувши неповторних рис, виявляючи могутню здатність увести читача в підтекст твору, а також у приховані пласти пам'яті минулого. В естетичній системі В. Шевчука параболічність виправдана тим, що інакомовлення стає алгоритмом художнього пізнання й оцінки дійсності. А тому притча про зозулю і ластів'яче гніздо увиразнює сюжетну мікроструктуру твору, що надає йому багатозначності й соціально-етичної цілісності у витлумаченні особистісних і громадянських аспектів долі людини. Завдяки цьому авторові повісті вдалося синтезувати низку глибинних проблем буття простої людини, показавши їх в історичному зрізі, через код міфів і народних переказів, через уведення фантастичних елементів. Глобальний підхід до всіх виявів приватного і громадського життя людини, прискіплива увага до перспектив земної цивілізації – таке підґрунтя художньої думки, котра підносить зображені явища буття через код гендерних стосунків до символу. Саме тому В. Шевчук у творі зумів художньо акцентувати постійні і змінні величини в гуманітарних і планетарних цінностях. Максимальна узагальненість і скупість описових засобів за умови метафоричності естетичного мислення зумовлені законами жанру параболи.

### Список використаної літератури

1. Багрій Р. Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого // Сучасність. – 1988. – № 11.
2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М. : Республика, 1996.
3. Дзюба І. Невтомний і невичерпний: Про нові «скрипти» Валерія Шевчука // Кур'єр Кривбасу. – 2015. – № 302, 303, 304.

4. Загребельний П. Роксоланство // Загребельний П. Думки нарозхрист. – К. : Академія, 1998.
5. Керлот Х. Э. Словарь символов. – М. : REFL-book, 1994.
6. Кузякина Н. Б. Леся Украинка и Александр Блок: Литературно-критический очерк. – К.: Рад. письменник, 1980.
7. Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М. : Правда, 1990.
8. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. – М., 1987.
9. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М. : Изд-во МГУ, 1982.
10. Лукьянов А. Е. Становление философии на Востоке. Древний Китай и Индия. – СПб.: Изд-во УДН, 1989.
11. Мейзерська Т. С. Слово Шевченка: міф, метафора, історія. – Одеса: Астропринт, 1996.
12. Павлишин М. Міфологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас. – К. : Час, 1998.
13. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. – К.: Укр. письменник, 1993.
14. Саенко В. П. Міфопоетична природа і народнопоетичні алюзії в структурі художніх текстів Ліни Костенко // Мова та стиль українського фольклору. – К. : ІЗМН, 1996.
15. Тарнашинська Л. Бути митцем, а не його тінню... // Всесвіт. – 1995. – № 7.
16. Ткаченко А. Автор у художньому творі: «деміург» чи «фантом». Круглий стіл «ЛУ» // Літ. Україна. – 1999. – 22 квітня.
17. Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX – начала XX века. – М.: Изд-во АН СССР, 1957.
18. Українка Леся. Камінний господар // Українка Леся. Зібр. тв.: У 12 т. – К. : Наук. думка, 1977. – Т. 6.
19. Философская энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1962. – Т. 2.
20. Шевчук В. Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда // Вечеря на дванадцять персон: Житомирська прозова школа. – К. : Генеза, 1997.
21. Шоу Б. Полн. собр. соч. – М., 1910. – Т. 11.
22. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. – Санкт-Петербург: Ренессанс, 1991.

Статтю подано до редколегії 19.09.2015

**Саенко В.П.**

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова  
кафедра украинской литературы  
minichnatf@rambler.ru

**ПОВЕСТЬ-ПАРАБОЛА «ЛУННАЯ КУКУШЕЧКА ИЗ  
ЛАСТОЧКИНА ГНЕЗДА» ВАЛЕРИЯ ШЕВЧУКА**

Специальное проникновение в мифопоэтическое осмысление духовной и морально-философской многозначности мира современного человека в повести-параболе «Місяцева зозулька із Ластів'ячого гнізда» составляет предмет данной работы о творчестве патриарха украинской литературы, «неутомимого и неисчерпаемого» (Иван Дзюба) Валерия Шевчука. В статье объединяются теоретический и прикладной подходы к художественной интерпретации инкорпорирующего мышления, представленного в произведении писателя.

**Ключевые слова:** инкорпорирующее мышление, цикл интимно-лирической прозы, повесть-парабола, экзистенциалистский подход, мифопоэтические мотивы, индивидуальная мифология Валерия Шевчука.



**Sayenko V.P.**

Odessa I. I. Mechnikov National University,  
department of Ukrainian Literature  
minichnatf@rambler.ru

**PARABLE «MOON CUCKOO FROM THE SWALLOW'S NEST  
(LASTOCHKINO GNEZDO)» BY VALERIY SHEVCHUK**

The article is on creative activities of 'tireless and inexhaustible' (according to Ivan Dziuba) Ukrainian literature patriarch Valeriy Shevchuk. It studies the way the writer uses myth-making to comprehend spiritual, moral and philosophic ambiguity in the world of the modern man in his parable «Moon Cuckoo from the Swallow's Nest (Lastochkino Gnezdo)». The researcher combines theoretic and application-oriented approaches to artistic interpretation of incorporating way of thinking, which is demonstrated in the narrative by Valeriy Shevchuk.

**Key words:** incorporating way of thinking, series of intimate and lyric prose, parable, existentialist approach, mythopoetic motives, individual mythology of Valeriy Shevchuk.

УДК 82.091

**Силантьева В. И.**

доктор филологических наук, профессор,  
заведующая кафедрой зарубежной литературы  
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова  
Французский бульвар, 24/26, 65058, г. Одесса, Украина.  
v.i.sylantyeva@gmail.com

**Р. М. РИЛЬКЕ, М. И. ЦВЕТАЕВА, А. БЁКЛИН В СИСТЕМЕ  
ТЕЗАУРУСНОГО АНАЛИЗА**

*В статье предложен современнейший (тезаурусный) метод исследования художественных текстов – имеются в виду поэтические (М.И. Цветаевой и Р.М. Рильке) и живописные произведения (А. Бёклин). Их объединяет близость мировосприятия, созданная модель мира, а также модернизм как способ отражения мира.*

*Ключевые слова:* М.И. Цветаева, Р.М. Рильке, А. Бёклин, тезаурус, модернизм, модель мира.

**Объектом анализа** избрана поэма-реквием, или «скорбная элегия» (И. Бродский) «Новогоднее» (1927), ставшая горестным откликом Марины Ивановны Цветаевой на смерть Райнера Марии Рильке. Того немецкого поэта Рильке, которого Цветаева считала «богом» и к которому, в преддверии оговоренной и страстно ожидаемой встречи, были обращены ее слова и мысли. «Эпистолярный роман» Рильке и Цветаевой, датированный 1926 г., предшествовал созданию стихотворного реквиема Цветаевой, этот год сначала обозначил точки соприкосновения поэтического мировидения двух поэтов, а потом и раскрыл суть их модернистского мышления. Что касается работы Арнольда Бёклина «Остров мертвых (1880–1886)», то характер соположения понятий «мертвое/живое» и «смерть/порог в иное измерение», свойственное Рильке и Цветаевой, в этой картине нашел свое оригинальное живописное преломление. То, которое может визуализировать смысловой образный ряд произведений названных нами поэтов. Желание создать *тезаурусный понятийник*, способный сжато и в достаточной мере емко продемонстрировать суть «схождений и отличий» поэтических миров Рильке, Цветаевой и Бёклина, можно считать **основной задачей статьи**.

**О методе анализа.** Тезаурус, который определяется сейчас как «систематизированный свод освоенных {в нашем случае литературоведом} знаний, существенных для него; как средство ориентации в окружающей среде {в нашем случае – в авторском поэтическом материале}» [7, 30], ориентирует на: а) «некое накопление, богатство, достаточность»; б) на «признаки полноты» [7, 4–5]. Поясним, что под «накоплением достаточности» мы понимаем свод общих

признаков художественного мышления, свойственных Рильке и Цветаевой. А вот «признаки полноты» {картины} нам дает не только литературоведческий, но также искусствоведческий материал, связанный с параллельным анализом живописного произведения Бёклина.

Учитывая, что тезаурус характеризуется системностью признаков (где всегда есть место «своему» и «чужому») [7, 16], а также избыточностью этих признаков [7, 28], отметим, что в статье предложен свод понятий, способных представить семантическую близость объектов изучения (произведений Рильке, Цветаевой, Бёклина) в их общем контекстуальном присутствии. Другими словами, тезаурус здесь являет собой семантическую (когнитивную) систему представленной информации.

Итак, свод знаний, который предполагает *тезаурусное, то есть обобщенно знаковое* обозначение ведущих элементов мышления названных нами авторов, определяется: а) обобщениями в области теории модернизма в его европейском и русском вариантах; б) систематизацией знаний в области конкретных (персональных) моделей модернизма («модернистская модель Рильке»; «модернистское видение Цветаевой»; «модернизм (сецессион) в понимании Бёклина»).

Что касается конкретных «персональных моделей» в пространстве тезаурусной системности, то здесь на первый план выходит модель как «мера вещей», «объем» и «величина» – индивидуальный образец – модернистского мышления каждого из изучаемых авторов (Рильке – Цветаева – Бёклин). И если «литературная модель не может представлять писателя во всей его индивидуальности», потому что «индивидуальность писателя – это его уникальность, незаменимость, сфера единичного» [7, 451], то, считаем мы, она все-таки может представить ряд наиболее характерных особенностей художественной мысли автора. В нашем случае – каждого в отдельности и в общем конгломерате понятия «европейский модернизм».

**Тезаурусы, определившие модель общения Рильке и Цветаевой.** Их, посчитав Рильке и Цветаеву людьми духовно и поэтически близкими, познакомил Борис Пастернак. «Эпистолярный роман» Цветаева – Рильке, длился неполный 1926 г. [9]. Этот роман до сих пор поражает пронзительным тоном как самой переписки авторов, так и образным рядом, объединившим русский модернизм с европейским. Особое место в освещении этого знакомства и сближения Рильке с Цветаевой занимают комментарии к сборнику «Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева [9] и объемная статья И. Бродского «Об одном стихотворении» [2]. Эта работа посвящена стихотворному письму-прощанию Цветаевой с только что умершим немецким поэтом и датированному 1 января 1927 г. В статье обозначена одна из главных черт поэтического мышления, их объединяющая. Это ощущение мира как «сверх-» и «над-» мирности, которое было свойственно модернистам начала XX века. В общем, прорыв в «миры иные», четкое понимание поэтического мессианства Художника и плач по ушедшей возможности общения – эти качества, отмеченные Бродским

в элегии «Новогоднее», и характеризуют особый тип поэтического мировосприятия Рильке и Цветаевой.

Цветаева была прежде всего Художником слова, и Рильке, по-видимому, понял это. Он прислал ей «Дуинезские элегии» и «Сонеты к Орфею». Он посвятил ей «Элегию» – сложное произведение, в котором слова «Вселенная», «звёзды» и «Марина» стояли рядом. «Элегия» представляет собой классический образец «тайнописи», особой эзотерической поэзии. Это интимный разговор поэта с поэтом, до конца понятный лишь двоим участникам переписки...», – отмечают критики [9, 128]. Общий строй и отдельные строки этой вещи подтверждают, что Рильке знал большие произведения Цветаевой и осознал близость своего поэтического мышления цветаевскому. И действительно, модели миров, созданных Рильке и Цветаевой, можно считать близкими по своей образности, как, впрочем, и по словозвучанию:

Р. М. Рильке:            Земля, я люблю тебя ...  
Видишь, я жив. Отчего? Не убивают ни детство,  
Ни грядущее. В сердце моем возникает  
Сверхсчетное бытие [8, 352]

М. И. Цветаева:        Грех памяти нашей – безгласой, безгубой,  
Безмясой, безносой!  
Всех дней друг без друга, ночей друг без друга  
Землею наносной  
Удар... [10, 312]

**«Вещь», «мир» и «слово» в знаковом лексиконе Рильке и Цветаевой.**  
Рильке принял мир Цветаевой, и этот «русский мир» был понятен ему. Ему оказались близкими не только поэтическая надмирность новой знакомой, но и ее «адамизм»: умение передать полновесную сущность предметного мира, привносимого в стих, игра словом, стремление дробить его на микросоставляющие, желание найти первозаданный, уже утраченный современниками смысл лексемы. «Меня вести можно только на контрастах», – написала однажды Цветаева критику, и эти «угластые» контрасты, просвечивающие сквозь толщу морфем и заявлявшие о себе в образном строе цветаевской лирики, по-видимому, тоже были понятны и близки Рильке.

Теория «вещи» самого Рильке совершенно очевидно соприкасалась с цветаевским ощущением предмета. Если Рильке писал:

Вещь убивает его, мстя за себя.  
Ибо смертельна сила, сокрытая в вещи... [9, 129],

то у Цветаевой параллельно с еще по-детски-азартным «Моим стихам, как драгоценным винам, // Настанет свой черед» существует полновесно-тяжелое, зре-

лое, повторяющееся неоднократно ощущение вещи-предмета, способного стать символом, например, утраченной родины:

Рябину  
Рубили  
Зорькою.  
Рябина –  
Судьбина  
Горькая.  
Рябина –  
Седыми спусками...  
Рябина!  
Судьбина русская [10, 307]

Исследователи неоднократно и справедливо указывали на тесную связь Рильке с группой немецких литераторов-модернистов, возглавляемой Стефаном Георге (*Stephan George*). Эту близость видят в лирическом индивидуализме и в подчеркнутом эстетизме, в утонченном самоуглублении, в пренебрежении бытовой тематикой и при этом в тяготении к истокам примитивного искусства, наделяемого архетипическими свойствами. Преимущественное внимание в своем творчестве Рильке отдает двум авторским комплексам – «вещам» и «Богу». Под «вещью» («*Ding*») поэт понимал как обычные природные объекты (камни, горы, море, деревья), так и предметы, созданные человеком «для жизни» (башни, дома, саркофаги, витражи соборов). Эти «вещи» в стихах Рильке являют себя живыми и вполне одушевленными:

Волны, Марина, мы – море! Глуби, Марина, мы – небо!  
Мы – тысячи вёсен, Марина! [9, 128]

Или:

Я видел на Ниле в Ком Омбо, как жертву приносят цари...  
О, царственный жест отреченья! [9, 129]

Показательно также, что Рильке в работе об Огюсте Родене пишет о «вещном мире» скульптора как о проявлении его высокой («надмирной») индивидуальной духовности [8]. В этом контексте «живое/неживое», «жизнь/смерть», конечно, предстают в варианте взаимозамещения. Их восприятие, считает Рильке, зависит от индивидуальной воли воспринимающего и его способности видеть в обыденном частицу вечного.

XX век предложил новую картину мира, новый язык искусства, реализуемых в преимущественно нереалистических художественных формах. Напомним, что модернисты начинали свой путь не столько с утверждения дуальности мира, сколько с желания облагородить и эстетизировать обыденный мир воз-

вышненным видением связей надмирного с сиюминутным. Этим обозначался их «новый романтизм», обозначивший путь к модернизму.

«**Вещный мир**» как символ в живописи А. Бёклина. Модерн XX века не чужался «вещности», наоборот, он стремился эстетизировать вещь, лишив ее утилитарности. Если обратиться к живописному модерну начала XX века, то можем наблюдать следующее. «Молодой, новый стиль» – «Югендстиль» («*Jugendstil*»), по своим установкам близкий французскому «Ар нуво» (*art nouveau*), ознаменовался обращением к мифологии, а также к орнаментальному и декоративному искусству, черпавших силу в символике древнего примитива [6]. Новый эстетизм являл себя умением придать обыкновенным предметам изысканность, способную приблизить их к произведениям искусства. В этом в первую очередь просматривается ценность интерьерного и вообще оформительского дела, предложенного молодыми художниками. Они показали эстетическую глубину бытовой «вещи», помещенной в «облагороженное» пространство, и тем самым сблизили ее с явлениями «безусловно ценными». Можно утверждать, что в подобном контексте тема «предмета в вечности» Рильке и Цветаевой органично прочитывается в контексте поисков живописного модерна и особенно наглядно демонстрирует свою «высокую» суть.

О, эти потери Вселенной, Марина! Как падают звёзды!  
Нам их не спасти, не восполнить, какой бы порыв ни вздымал нас  
Ввысь. Всё смерено, всё постоянно в космическом целом.  
И наша внезапная гибель  
Святого числа не уменьшит, – пишет Рильке [9, 128]

Не говоря уже о содержании, в ритмо-рифмопоэтическом смысле, в своей образности и даже в графическом расположении строк только что процитированный фрагмент аналогичен строфе, которую отправит сама Цветаева вдогонку уже отошедшему в иные миры немецкому поэту-единомышленнику:

Отвлекаюсь? Но такой и вещи  
Не найдется — от тебя отвлекусь.  
Каждый помысел, любой, *Du Liber*  
Слог в тебя ведет — о чем бы ни был [9, 222]  
Или:  
Перебрасываюсь. Частность. Срочность.  
Новый год в дверях. За что, с кем чокнусь  
Через стол? Чем? Вместо пены – ваты  
Клок. Зачем? [9, 223]

Снова подчеркнем: человек как корпускула вечно длящегося мира, способность Поэта не только увидеть, но еще и «услышать» звёзды и осознать гибель как начало нового витка бытия, в общем, данное ощущение было для Рильке

и Цветаевой единым пониманием быта, бытия и смерти. И, конечно же, в этом мировидении присутствует визуальность безусловно известных им Гюстава Моро и его последователей Пюви де Шаванна, Одилона Редона, Бёрна Джонса, Арнольда Бёклина. А так как скорбное «Новогоднее» Цветаевой тематически и образно сближается с авторским замыслом картины Бёклина «Остров мертвых», попробуем определить их общий тезаурусный ряд.

**Мифологема «жизнь/смерть» в контексте модернисткой живописи.** Только что названные представители новой европейской живописи умели обыденность сделать волшебным сновидением и преобразить мир оригинальной его трактовкой. В общем, при эмоционально переживаемом «элегантном сюжете», который, не утратив реальной предметности, воспринимался теперь как «потусторонний» и как декоративный, зритель неизменно сталкивался с различным его толкованием. Например, «Элегантность» Ж.-Э. Вюйара, напоминала о красоте и свежести «солнечных мгновений» импрессионистов. Декоративная образность и цветность этой картины многофункциональны, но заставляют вспоминать о достижениях «светописи» чуть ли не всех импрессионистов. Что касается *мифотворчества*, то оно опиралось на ряд общекультурных ценностей и постепенно утверждало себя знаковым определителем модернистского творчества вообще.

В контексте сказанного объяснимо частое обращение художников к ретроспекции, их утонченный взгляд на прошлое. Это «давно ушедшее» время приходило к зрителю сквозь толщу культурных эпох и опиралось на индивидуальное знание воспринимающего. Получалось, например, что в работах де Шаванна привлекала декоративность и монументализм в духе итальянских живописцев XV столетия. В его НЮ отрешенно и «надмирно» живут женщины-статуи. Если за основу новой вещи брался литературный сюжет, например, «Дафнис и Хлоя», то получалось произведение, как будто давно закрепленное словосочетанием «классический канон». В свою очередь отдельный персонаж превращался у этого художника в элегическую песнь о давно ушедших юных девах. Такова, например, его «Надежда». Это уже не живая женщина, а женщина-статуэтка – беломраморная, скульптурно-совершенная, прощально взглянувшая на нас из далеких времен.

Прозрачно-утонченны образы и краски Мориса Дени. В его картинах присутствует изысканность девственного леса, похожего на старинный гобелен. Безусловным достижением воспринимаются его «Музы», не случайно эта картина стала знаковым отличием группы «Наби». В ней есть новый тип обобщения – от Парнаса до современных Парижских бульваров протянута нить поэтического мифотворчества, в котором присутствует как чувство отрешенности, так и конкретика летнего парижского сада.

Вновь возвращаясь к творчеству Рильке и Цветаевой, констатируем следующее. В их поэзии жили надмирность и космическая потусторонность, аналогичная тем образам и пространствам, которые мы наблюдаем у де Шаванна. «Мистическая лодка» Редона могла быть их общим кораблем, и это не испуга-

ло бы их. В общем, они творили миф о своем времени, используя культурное наследие многих и многих стран. Изысканная сложность/простота поэтического слова была сродни Вюйару и многим импрессионистам, провидевшим красоту мгновения в вечности. То, что оба поэта называли «вещью», войдя в их мир Творца-Демииурга, становилась образом, который возбуждает воображение и тревожит душу. Обращаясь к Марине Цветаевой, Рильке писал:

Всё то, что мы видим, – не наше.  
Мы только касаемся мира,  
как трогаем свежий цветок... [9, 129]

Конечно, можно бы соотносить образность и звучание этого фрагмента с живописным образным рядом Моро и многих его последователей. Но, зная, как чуть позже ответит своему немецкому другу Цветаева, подчеркнем еще раз: ее «Новогоднее» в наибольшей степени соответствует мифологическому мышлению Бёклина-автора «Острова мертвых».

Об «Острове мертвых». В этой картине выработаны свой ритм и своя символистская образность. Ирреальность и «живое/мёртвое» соположены с мифом о смерти и ладье Харона. Но так обыденно-просто и все-таки многозначно, что начинаешь думать о смерти как начале нового витка существования вовне. Просто в иных пространствах и в ином измерении. Просто по глади спокойных вод нужно приплыть к новому порогу. Эта мысль донесена художником очень доступно. В духе только что названных поэтов. Как их общее «прощай» и «вот оно, новое начало».

«Бёклиновская тема» в текстах Рильке и Цветаевой не кажется нам надуманной. По нескольким причинам. Во-первых, названный художник был очень популярен в Европе, а что касается России, то, как отметил Б.И. Асварищ, «на рубеже XIX–XX вв. Бёклин, пожалуй, был в России самым знаменитым зарубежным художником». Подтверждая это, исследователь приводит высказывания Л.Н. Андреева, М.А. Волошина, С.В. Рахманинова, В.А. Серова и даже строки В.В. Маяковского [1]. Фрагмент флорентийского письма В.А. Серова «Кипарисы качаются по-бёклиновски» [3, 91] помогает почувствовать ритмоорганизующую составляющую знаменитой композиции «Острова...». А что касается очевидной музыкальности этого образа, то, как признавался композитор Рахманинов, волнующий аккорд «сумеречной темы» и «белого человека-пятна» в ладье Харона заставил его написать симфоническую поэму «Остров мертвых» (1909). Комментируя свой замысел, он заметил, что «мистический сюжет» данного сочинения составил *овеществленный* образ острова упокоения и его осязаемая «массивность» [5].

Действительно, неземное спокойствие застывших вод в картине Бёклина, соединяясь с темнеющим пространством огромного неба, повествуют о конечном пути и покое как заключительном аккорде человеческой жизни. Огромной,



не зловещей, не потусторонньої, а предельно овеществленої каменної глыбой из вод виростає острів. Просто одданий не живим, а мертвим. Кипариси і гробниці, геометрично і ритмічно чітко повторюючи малюнок скал, визначають вхід в нове і вічне простір. А на дуже спокійній гладі більших вод – невеликим білим плямком – людина в лодці Харона, наближається до свого межі.

Вот ця філософія тонкої *границы*, розділює «життя» і «Вічність», звичайний острів і Врата упокоєння, реалізована в любові до життя і смиренні перед невідворотністю кінця, – все це, присутнє у Бекліна, знаходимо і в елегії Цветаєвої «Новогоднє», якою вона попрощалась з Рильке.

Рваний, сбивчивий речитатив скорби. Аскетична сухість рядків. Вязка предметність земного світу, перенесеного в «міфо-світ» і названого їю «Эолова порожня вежа». У Цветаєвої простір, в якому доселе перебував Рильке, визначається гіркою рядком «бути Зевесовим не означає найкращим». Зевсу в його небожителстві їю протиставлено звичайний епізод з життя побутової жінки Марини Цветаєвої. Вона, ще не знаючи про смерть Рильке в невідомій їй санаторії, пішла до газетного кіоску. Спитала звичайно і просто: «Статтю дайте?». І чула репліку про смерть її друга. Наступав перелік питань, на які не було внятного відповіді:

– Де?

– В горах.

(Вікно в елових гілках. Простина).

– День? – Вчора, позавчора, не пам'ятаю... [9, 221]

Реакцією на цю сбивчиву інформацію стане наступавший заупокійний російський крик, який, як ніхто, суміла передати читачеві російська поетеса вже в контексті високого модерну, а нетрадиційної фольклорної заплачки:

Кожний помысел, любой, *Du Lieber*,  
Слог в тебе веде – о чьом бы ни был  
Толк (пусть русского родней немецкий  
Мне, всех ангельский родней!) – как места  
Несть, где нет тебя, нет, есть: могила.  
Всё как не было и всё как было [9, 222]

А ще нижче, констатує – «Новий Рік в дверях» – лірична героїня рішуче стирає межі між життям і смертю. Вона зустрічає новоріччя з Райнером Рильке і відчуває нову їх зустріч:

– До свидання! До знакомства!  
Свидимся – не знаю, но – споемся! [9, 225]

«Новогоднее» явилось возможностью сочетания двух требующих наибольшего возвышения голоса жанров: любовной лирики и надгробного плача», – отметил И. А. Бродский [2]. Подтверждая сказанное, решимся на уточнение. Безусловно, подобное сочетание фольклорного плача с элегией было органично только российскому модерну – и то, в зрелый период его осуществления. Но, поставив рядом имена Рильке и Цветаевой, еще раз убеждаемся: эстетизация жанра (в том числе эпистолярного) была свойственна им обоим; вещный и вечный миры, не противореча друг другу, уносили их в какой-то третий мир, знакомый модернистам. Например, к Редону с его «Колесницей Аполлона»; например, к де Шаванну с его «Сном», сочетающим земное и вечное; например, к Моро, который своей «Ледой» провоцирует эротическое осмысление многих сюжетов, включая эпистолярные. В этом контексте «Элегия для Марины» Рильке и элегия «Новогоднее» Цветаевой прочитываются в очевидной близости образов и стилистических решений.

Что касается индивидуальных «моделей высказывания», которые сближают немецкого и российского поэтов, то их тезаурусный ряд в статье отмечен курсивом.

### Список использованной литературы

1. Асвариш Б.И. «Остров мертвых» Арнольда и Карло Беклиных / Б.И. Асвариш. – Режим доступа: [http://anthropology.ru/ru/texts/asvarisch/kagan\\_34.html](http://anthropology.ru/ru/texts/asvarisch/kagan_34.html)
2. Бродский И. Форма времени : Стихотворения, эссе, пьесы : в 2-х т. Т. 2 / И. Бродский / [сост. Уфлянд В.И.] – Минск: Эридан, 1992. – Режим доступа: <http://lib.ru/BRODSKIJ/tsvetaeva.txt>
3. Валентин Серов в переписке, документах и интервью: в 2-х т. Т. 1 / [сост. И.С. Зильберштейн]. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 431 с.
4. Гюстав Моро и символисты // Великие художники: их жизнь, вдохновение и творчество. Ч. 14. – Киев, 2003. – 32 с.
5. Дьяков Л. Мелодии Арнольда Бёклина / Лев Дьяков. – Режим доступа: <http://art.1september.ru/articlef.php?ID=200702415>
6. Ионикс Г. Расцвет «Югендстиля» / Грете Ионикс // Partner-Nord – 5/2008. – № 63. – Режим доступа: <http://www.nord-inform.de/modules.php?name=News&file=print&sid=870>
7. Луков Вал. Тезаурусы II : Тезаурусный подход к пониманию человека и его мира : науч. монография [Текст] / Вал. А. Луков, Вл. А. Луков. – М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2013. – 640 с.
8. Рильке Р.-М., Ворпсведе, Огюст Роден, Письма, Стихи. / Р.-М. Рильке. – М.: Искусство, 1971. – 456 с.
9. Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева. Письма 1926 года / [предисл., переводы, коммент. К. М. Азадовского, Е. Б. Пастернака, Е. Б. Пастернак]. – М.: Книга, 1990. – 256 с.
10. Цветаева М. Сочинения : в 2-х т. / М. Цветаева. Т. 1. : Стихотворения; Поэмы; Драм. произведения [сост., подготовка текста и коммент. А. Саакянц; вступ. ст. Вс. Рождественского]. – Минск: Народна асвета, 1988. – 542 с.

Статтю подано до редколегії 23.10. 2015

**Силантьєва В.І.**

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова  
кафедра зарубіжної літератури  
v.i.sylantyeva@gmail.com

**Р.М. РІЛЬКЕ, М.І. ЦВЕТАЄВА, А. БЬОКЛІН У СИСТЕМІ  
ТЕЗАУРУСНОГО АНАЛІЗУ**

У статті запропонований сучасний (тезаурусний) метод дослідження художніх текстів – маємо на увазі поезію (М.І. Цветаєвої та Р.М. Рільке), а також живописні твори (А. Бекліна). Їх об'єднує близькість світосприйняття, створена ними модель світу, а також модернізм як спосіб відображення світу.

*Ключові слова:* М.І. Цветаєва, Р.М. Рільке, А. Бьоклін, тезаурус, модернізм, модель світу.

**Sylantyeva V.I.**

Odessa I.I. Mechnikov National University  
department of Foreign Literature  
v.i.sylantyeva@gmail.com

**R.M. RILKE, M.I. TSVETAEVA, A. BÖCKLIN IN THE SYSTEM OF  
THESAURUS ANALYSIS**

The article brings forward a system of analysis which is called «thesaurus» analysis in modern study of literature. It means that in the process of exposition the author of the paper used main sign peculiarities of M. Tsvetaeva's and R. M. Rilke's poetry which draw these Russian and German poets closer. In fact, due to the identified symbols in M. Tsvetaeva's and R. M. Rilke's poetry it becomes possible to create a clear image about the nature of their modernistic thinking.

The canvas by A. Böcklin is used for the visualization of the basic propositions of the paper. The main reason of «Isle of the Dead» usage in this paper is the fact that A. Böcklin worked in modernism direction (Sezession) and his canvas «Isle of the Dead» is stylistically and thematically close to «Elegies» by M. Tsvetaeva and R. M. Rilke written in 1926–1927.

According to its problematics and the ways of material exposition the article belongs to interspecific comparative studies and may illustrate the principles of literary and painting works of art parallel analysis.

The scientific validity of the present work consists in proposition and propaganda of a new analysis methodology. The material of the article can be useful both in educative process and in the creation of different scientific researches.

*Key-words:* M.I. Tsvetaeva, R. M. Rilke, A. Böcklin, thesaurus, modernistic, world model.

УДК 821.161.1.09-31

**Соколянський М.Г.**

доктор філологічних наук, професор  
г. Любек, ФРГ  
m.sokolyansky@gmail.com

### **«ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ» ИЛЬИ ИЛЬФА И ЕВГЕНИЯ ПЕТРОВА: ЗАМЕТКИ К КОММЕНТАРИЮ**

За последние четверть века появилось несколько комментированных изданий знаменитой диалогии Ильи Ильфа и Евгения Петрова, однако ещё остаются непрояснёнными и недостаточно прокомментированными отдельные места, характеры и детали в произведении. В предлагаемых заметках содержатся некоторые добавления и корректировки к комментарию первого из романов диалогии.

*Ключевые слова:* Ильф, Петров, диалогия, роман, комментарий, лакуны, источник, прототип.

Блестяще выдержавшая труднейшее из испытаний – испытание временем – сатирическая диалогия Ильи Ильфа и Евгения Петрова отразила многие черты того непростого периода истории, в контексте которого она создавалась. Новейшего читателя отделяет от той эпохи более чем восьмидесятилетняя дистанция, и не приходится удивляться тому, что некоторые смысловые акценты ускользают от понимания новых поколений поклонников прекрасных книг, либо прочитываются ими не вполне точно. Совершенно очевидно, что культурные издания этих романов должны включать добротный свод примечаний.

Необходимость такового комментария была осознана отдельными исследователями ещё в последней трети прошлого века. Заметным событием стал выход в отдельном выпуске журнала «Wiener Slawistischer Almanach» за 1990-1991 гг. подробного комментария к диалогии («Спутника читателя»), подготовленного Ю.К.Щегловым. Спустя несколько лет в московском издательстве «Панорама» вышло издание «Двенадцати стульев», сопровождаемое комментарием Ю.К.Щеглова [5, 92-104, 427-653]. Через два года издательство «Вагриус» выпустило тот же роман в его «самом раннем из сохранившихся вариантов» с примечаниями М.Одесского и Д.Фельдмана [6]. Появились и журнальные статьи с дополнениями к уже опубликованным комментариям [1]. Наиболее обстоятельный из имеющихся комментариев, выполненный Ю.К.Щегловым, был несколько раз переиздан отдельной книгой. Третье издание, исправленное и дополненное, вышло в 2009 г. и уже прочно вошло в литературный обиход. При всей поразительной полноте и научной основательности комментария Ю.К. Щеглова, а также безусловной полезности ряда дополнений, сделанных как им самим, так и некоторыми другими авторами, хотелось бы обратить вни-

мание на три недостаточно прояснённых либо просто пропущенных различными комментаторами момента в первом романе обсуждаемой дилогии Ильфа и Петрова.

1. В первой главе «Безенчук и нимфы» читаем, что проснувшийся

Ипполит Матвеевич Воробьянинов «пропел самому себе»: «Бонжур». «"Бонжур" указывало на то, что Ипполит Матвеевич проснулся в добром положении. Сказанное при пробуждении "гут морген" обычно значило, что печень пошаливает, что пятьдесят два года – не шутка и что погода нынче сырая...» [4, 29]. В этой фразе примечательно употребление иностранных слов. Если с французским приветствием выпускник Старгородской дворянской гимназии, «орудующий в пределах гимназического курса» [4, 336], справляется более или менее благополучно, то «Гут морген» звучит просто безграмотно: по-немецки следовало бы сказать: «гутен морген» (Guten Morgen).

Разумеется, здесь не может идти речь об авторской описке, опечатке и т. п.: такого рода лексические и грамматические неточности намеренно внесены писателями в речь их персонажа. В главе «Продолжение предыдущей» из черновой редакции романа была такая фраза: «...*Просыпаясь по утрам, он говорил себе "Гутен морген" или "Бонжур"...*». Но эту главу авторы исключили из белой редакции, оставив героя с его безграмотным «гутморгеном». В первой редакции последней главы романа, названной «Сокровище», можно было прочесть такое предложение, вычеркнутое авторами впоследствии: «*Просыпаясь по утрам, не пел он* (Воробьянинов – М.С.) *уже своих бонжуров и гутморгенов...*».

О неважном знании бывшим уездным предводителем дворянства иностранных языков свидетельствует и его «*дебют по части нищенства у пятигорского "Цветника"*» (глава «Вид на малахитовую лужу»). Из глав «Бойкий мальчик» и «Продолжение предыдущей», исключённых из текста уже при подготовке первой, журнальной публикации, узнаём, что «*мальчик Ипполит*» в гимназии учился скверно. Его оценками в приготовительном классе Старгородской дворянской гимназии были «*единицы, двойки, двойки с плюсом и тройки с двумя минусами*», а в третьем классе он остался на второй год. Да и в старших классах не блистал: «*его мучили квадратные уравнения, "чёртова лестница" (объём пирамиды), параллелограмм скоростей и "Метаморфозы" Овидия...*» [4, 539]. В этот ряд «мучений», наверное, можно было бы поставить также изучение иностранных языков.

Помимо биографического объяснения – нерадивого ученья Воробьянинова в гимназии – можно указать ещё и на **литературный** источник искажённого приветствия «гут морген». В петербургской повести Н.В.Гоголя «Невский проспект» об одном из главных персонажей – принадлежавшем к «*среднему классу общества*» поручике Пирогове – сказано, что он «*знал по-немецки только 'гут морген'*» [3, 34]. Имя Гоголя вспоминается чуть ли не в первую очередь разными авторами, рассуждающими о традициях русской классической литературы

в романах Ильфа и Петрова. Думается, что и замеченное общее искажение немецкого приветствия в речах персонажей указывает не на простое совпадение, а на генетическую связь.

2. В главе XXIII «Авессалом Владимирович Изнуренков» обладатель библейского имени и значащей фамилии обращается к Воробьянинову: «*Вы когда-нибудь видели такого кота? Скажите, он в самом деле пушист до чрезвычайности?*» [4, 227]. Затем, уже прощаясь с Ипполитом Матвеевичем, повторяет ту же формулировку: «*...А котик? Правда, он пушист до чрезвычайности?..*» [4, 228] и с тем же вопросом обращается к девушке в главе XXVI «Два визита» [4, 249]<sup>1</sup>. Повторение необычного оборота играет здесь роль своего рода усиления, подчёркивающего индивидуальность профессионального остряка Изнуренкова; в его речи оно создаёт комический эффект. Между тем вероятный литературный источник – отнюдь не юмористическое произведение. В рассказе А.П.Чехова «Студент» герой говорит Василисе: «*...Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности* (подч. мной – М.С.) *унылая, длинная ночь!..*» [15, 16]. Ильф и Петров использовали это выражение в совсем ином контексте, где и эффект оно производит совершенно иной.

В центре главы XXIX «Автор "Гаврилиады"» – эпизодический, но запоминающийся персонаж, поэт-халтурщик Никифор Трубецкой-Ляпис. На возможное происхождение его опусов о Гавриле, подсказанных скорее всего журналом «Бузотёр» с его постоянной рубрикой «Крути, Гаврила!», указывали авторы известных трудов [2, 146-147; 16, 259]. Существует, правда, и другая версия.

Поэт Александр Коваленков в своей мемуарной книге «Хорошие, разные», без каких-либо серьёзных аргументов, сообщил, что идея графоманской «Гаврилиады» была подсказана Ильфу и Петрову О.Э.Мандельштамом [7, 10]. Единственным основанием для этого утверждения послужило шутовское четверостишие Мандельштама:

*Любил Гаврила папирасы.  
Он папирасы обожал.  
Зашёл однажды он к Эфросу,  
«Абрам, он, Маркович» – сказал.*

Вспоминает этот экспромт знаменитого поэта и Ю.К.Щеглов в более позднем варианте своего комментария, включённого в одно из новейших изданий «Двенадцати стульев», и в самом полном издании своего комментария [16, 262].

Самое простое решение – объяснить разительное сходство случайным совпадением – в данном случае вряд ли уместно. Конечно, какие-то со временем замечаемые совпадения в литературе не так уж редки. Поскольку речь идёт о книгах Ильфа и Петрова, ограничусь одним лишь примером. В первой главе «Двенадцати стульев» есть такая фраза: «*У входа в своё потасканное заведение*

<sup>1</sup> С этим же выражением читатель встречается и в окончательной редакции первой главы «Безенчук и "нимфы"». О теще Воробьянинова сообщается, что «скупа она была до чрезвычайности» [4, 30].

стоял, *прислонясь к дверному косяку* (подч. мной – М.С.) и *скрестив руки, гробовых дел мастер Безенчук...*» (4, 31). Выделенный деепричастный оборот дословно совпадает со второй строкой стихотворения Бориса Пастернака «Гамлет», созданного много позднее и открывающего поэтическую тетрадь Юрия Живаго в знаменитом романе:

*Гул затих. Я вышел на подмости.  
Прислонясь к дверному косяку,  
Я ловлю в далёком отголоске,  
Что случится на моём веку.* [14, 390]

Делать из этого совпадения далеко идущие выводы о заимствовании и влиянии, думается, не стоит: сам по себе деепричастный оборот и по лексике, и по синтаксису не содержит ничего экстраординарного, идиостилевого. В случае же с Мандельштамом и имя «Гавриила», и пафос первых двух строк, и насмешливый тон всего четверостишия исключают возможность случайного совпадения. Родство этого стихотворения с «Гаврииладой» настолько очевидно, что самым главным становится вопрос о датировке шуточных строчек Мандельштама.

Здесь-то и начинаются серьёзные расхождения. Мандельштама в последнее время издают часто и повсюду, с академически серьёзным отношением к составлению и без оно; в некоторые издания включается и это четверостишие. В одних однотомниках оно датируется 1923-24 гг., в других находим указание на 1927 г. [11, 29]. В двухтомнике, составленном С.Аверинцевым и П.Нерлером [10], четверостишие вынесено в раздел «Шуточные стихотворения» и снабжено пометой «без даты». Во втором томе четырёхтомного собрания сочинений П.Нерлер и А.Никитаев также вынесли это короткое стихотворение в раздел «Шуточные стихи» [12, 84].

Наверняка известно лишь то, что этот экспромт опубликован по списку Н.Я.Мандельштам с её пометой: «У Багрицкого в Кунцеве»<sup>1</sup>. Известно, что Э.Багрицкий переехал из Одессы в Москву в 1925 г., стало быть, датировка четверостишия 1923-24 годами заведомо неверна. Указание на 1927 г. тоже не даёт оснований делать определённые заключения о приоритете кого-либо из авторов: роман «Двенадцать стульев» создавался авторами во второй половине 1927 г. и, по их собственному признанию, в январе 1928 г. был уже полностью завершён. Тогда же началась публикация романа в журнале «30 дней».

В литературе об Ильфе и Петрове устоялось мнение, что прототипом творца «Гавриилады» послужил соавторам поэт Осип Колычев [16, 262]. Соотнесён-

<sup>1</sup> Составитель тома сочинений Мандельштама в «Новой библиотеке поэта» А.Г.Мец, опираясь на устное сообщение Н.И.Харджиева, считавшего, что этот текст не принадлежит Мандельштаму, вынес шутивное стихотворение из основного текста в приложение [13]. Правомерность такого решения вызывает немалые сомнения. Память и мнение одного человека – будь то не слишком эрудированный Коваленков или знаток Харджиев – не может служить достаточным доказательством, а посему и четверостишие, о котором идёт речь, продолжает считаться творением поэта. В пользу авторства Мандельштама свидетельствует и его склонность к шутивным стихам, в ряду которых вполне органично выглядит и обсуждаемый экспромт.

ность типа и прототипа заявлена уже в выборе «сиятельных» псевдонимов: боярская фамилия Колычев и княжеская – Трубецкой.

Однако в последнее время появились на свет и новые гипотезы. Так, М.Одесский и Д.Фельдман в своём комментарии, изобилующем открытиями сомнительного свойства, обнаруживают в «творчестве» Ляписа-Трубецкого аллюзии на... Владимира Маяковского. Впрочем, эта фантастическая гипотеза вряд ли заслуживает серьёзного обсуждения. Приведу ещё один пример поиска сенсаций. Сравнительно недавно профессор математики А.Д.Вентцель, опираясь на обсуждаемое четверостишие, с удивительной уверенностью высказал свою гипотезу:

*«...Почему не быть смелее и не заключить, что Никифор Ляпис-Трубецкой-Юсупов-Сумароков-Эльстон и его «Гаврилада» – образ, комбинирующий определённые элементы О.Колычева и О.Мандельштама? Конечно, не так-то легко решиться на это: Мандельштам является иконой (а Колычев – нет). Но в 1927-28 годах О.Мандельштам имел признание, но не был иконой, он был молод – не так безнадёжно молод, как Колычев, но молод... Что ещё, кроме авторства «Гаврилады» (? – М.С.), указывает на то, что Мандельштам входит одной из составных частей в образ Ляписа? Да самое имя Ляпис... Все мы, русские старшего поколения, учившие латынь и не учившие, знаем латинское слово «ляпис», которое в аптеке означало «камень» (для прижигания ранок). Это почтенная традиция европейской культуры – называть творца по имени его творения: Мандельштама – по имени «Камня». Не говоря уже о том, что Колычев и Мандельштам – тёзки...» [1, 208].*

Гипотезе А.Д.Вентцеля по поводу «комбинации определённых элементов» не откажешь в безудержной смелости, однако и доказательной её назвать трудно. Утверждение строится на двух, по сути, аргументах: во-первых, Мандельштам и Колычев были тёзками, а во-вторых, название первого сборника Мандельштама совпадает с основным значением латинского слова lapis. Аргументация, на мой взгляд, не слишком убедительная. Выбор фамилии «Ляпис» можно с не меньшим основанием объяснить и созвучием её с истинной фамилией Колычева (Сиркис), равно как и со словом «ляпсус»; кстати, «Ляпсусом» насмешливо называет в романе автора «Гаврилады» репортёр Персицкий. Так что «почтенная традиция европейской культуры» здесь, вероятно, ни при чём. А в исключённой главе XXXII («Могучая кучка или золотоискатели») сообщается, что «Ляпис носил капитанскую фуражку с гербом Нептуна». Не намёк ли это на одесское (приморское) происхождение О.Колычева? С обликом Мандельштама такая деталь никак не вяжется.

Разумеется, Мандельштам и Колычев были современниками и тёзками (они ли одни?), но от проницательных Ильфа и Петрова не могла укрыться одна «маленькая» разница: Мандельштам был исключительно талантлив, а Колы-



чев – наоборот. (Последнее обстоятельство было давно подмечено и обыграно несколькими эпиграмматистами). Не забыть бы при этом, что определяющим качеством автора «Гаврилиады» Никифора Ляписа являются его абсолютная бездарность и необразованность.

Против упомянутого выше предположения свидетельствует и безусловная духовная близость столь разных авторов, как О.Мандельштам и создатели «Двенадцати стульев». Очень убедительно написал об общей («неизлечимо интеллигентной») *«манере думать и выразить свои мысли»* у Ильфа, Мандельштама и Булгакова автор лучшей на сегодняшний день книги о дилогии Ильфа и Петрова Я.С.Лурье [8, 176-182]<sup>1</sup>. Вспомним, что О.Мандельштам в 1929 г., когда советская критика как будто не замечала читательского успеха «Двенадцати стульев», высоко оценил *«брызжущий весёлой злобой и молодостью»* первый роман Ильфа и Петрова в своей статье «Веер герцогини» [9, 245].

Удивительно, что в сообщении А.Вентцеля оставлен без внимания наиболее важный вопрос: «Могли ли знать Ильф и Петров шутовское четверостишие Мандельштама в 1927 г. или оно всё-таки появилось позднее?».

В этой связи заслуживающим внимания представляется мнение В.А.Кошелева, высказанное в личном письме к автору настоящих заметок:

*«...Мне кажется, что если этот экспромт и принадлежит Мандельштаму, то он мог быть создан только после «Двенадцати стульев». Во-первых, помета «У Багрицкого в Кунцеве». Багрицкий переехал в Москву в 1925 году; едва ли он мог быть близко знаком с Мандельштамом, да к тому же жить или отдыхать в Кунцеве до 1927 г., когда Ильф и Петров писали роман. Так что скорее всего Мандельштам произнёс эту шутку позднее. Во-вторых, сам характер «шутки» совершенно неясен без уже известного представления о «Гавриле»...»*

Последний аргумент вдумчивого историка литературы, полагаю, особенно убедителен. После выхода романа Ильфа и Петрова пародийная «Гаврилиада» вызвала интерес у самых разных читателей, включая и малоизвестных «проработчиков» Ильфа и Петрова, и весьма широко популярных людей, причастных к литературе. Известно, что её комплиментарно упоминали и цитировали В.В.Маяковский и Н.И.Бухарин. Без знания ляписовских «шедевров» четверостишие Мандельштама в значительной мере лишается своего юмористического звучания.

Конечно, нельзя исключить обнаружения в будущем каких-либо неизвестных ныне документов, которые позволят уточнить датировку шутовского четверостишия, однако и сейчас на вопрос о приоритете «Гаврилиады» и прототипе её автора можно отвечать с большой долей вероятности.

<sup>1</sup> Первое издание книги Я.С.Лурье «В краю непуганых идиотов» вышло в 1983 г. во Франции под псевдонимом: А.А.Курдюмов.

### Список использованной литературы

1. Вентцель А.Д. Примечания и комментарии к примечаниям. Из комментариев к «Двенадцати стульям» / А.Д. Вентцель // Звезда. – 2002. – № 12.
2. Вулис А.З. И.Ильф, Е.Петров. Очерк творчества / А.З. Вулис. – М.: Гослитиздат, 1960.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 6 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Худож. лит., 1959. – Т. 3.
4. Ильф И. Собрание сочинений: В 5 т. / И. Ильф, Е. Петров – М.: Худож. лит., 1961. – Т. 1.
5. Ильф И. Двенадцать стульев / И. Ильф, Е. Петров. – М.: Панорама, 1995.
6. Ильф И. Двенадцать стульев. Первый полный вариант романа с комментариями М.Одесского и Д.Фельдмана / И. Ильф, Е. Петров. – М.: Вагриус, 1997.
7. Коваленков А. Хорошие, разные. Литературные портреты / А. Коваленков. – М.: Московский рабочий, 1966.
8. Лурье Я.С. Россия древняя и Россия новая / Я.С. Лурье – СПб: Дмитрий Буланин, 1997.
9. Мандельштам О. Слово и культура / О. Мандельштам. – М.: Сов. писатель, 1987.
10. Мандельштам О. Сочинения: В 2-х т. / О. Мандельштам – М.: Худож. лит., 1990.
11. Мандельштам О. Извозчик и Дант / О. Мандельштам. – М.: Правда, 1991.
12. Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4-х т. / О. Мандельштам – Москва: АРТ бизнес центр, 1993. – Т. 2.
13. Мандельштам О. Полное собрание стихотворений / О. Мандельштам. – СПб.: Академический проект, 1997.
14. Пастернак Б. Избранное: В 2-х т. / Борис Пастернак. – М.: Худож. лит., 1985. – Т.1.
15. Чехов А.П. Избранные сочинения: В 2-х т. / А.П. Чехов – М.: Худож. лит., 1979. – Т. 2.
16. Щеглов Ю.К. Романы И.Ильфа и Е.Петрова. Спутник читателя / Ю.К. Щеглов; 3-е издание, исправленное и дополненное. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.

Статтю подано до редколегії 26.10.15

**Соколянський М.Г.**

м. Любек, ФРН

m.sokolyansky@gmail.com

### «ДВНАДЦЯТЬ СТУЛЬЦІВ» ІЛІ ІЛЬФА ТА ЄВГЕНА ПЕТРОВА: НОТАТКИ ДО КОМЕНТАРІВ»

Славетна діалогія Ільфа та Петрова останнім часом витримала декілька нових, коментованих видань. Незважаючи на великий обсяг коментарів, деякі назви, прізвиська, дати у романах залишаються недостатньо або навіть помилково з'ясованими. У статті пропонуються додаткові примітки до трьох моментів у першому з романів діалогії.

**Ключові слова:** Ильф, Петров, діалогія, роман, коментар, джерело, прототип.

**Sokolyansky M.G.**

Lübeck, BRD – Germany,

m.sokolyansky@gmail.com

### «THE TWELVE CHAIRS» BY ILYA ILF AND EVGENIJ PETROV: NOTES TO COMMENTARY

The famous satirical novels by Ilya Ilf and Evgenij Petrov need detailed and exact comments. During the 1990s the first of them («The Twelve Chairs») was commented by several scholars, and the modern as well as the future readers have already access to some commented editions of the book. Nonetheless, there are interesting and important characters, situations and phrases which remain non-commented or even not enough comprehended. In the paper the comments on three passages of the kind are proposed.

**Key words:** Ilf, Petrov, dilogiya, novel, comment, source, prototype.

УДК 821.134.2-4Кортасар«19»

**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

## **МИФОЛОГИЗАЦИЯ ДЖАЗА АВТОРСКИМ СОЗНАНИЕМ Х. КОРТАСАРА**

В статье научный поиск направлен на осмысление мифологизации джаза и непосредственно личности кумира Х. Кортасара – Луи Армстронга. Исследовательские стратегии сосредоточены на выявлении связи между темами хронопов, колдовства, метаморфоз, музыки и их обыгрывания в эссе в контексте своеобразия авторского сознания аргентинского писателя. Выявлена корреляция темы магии с феноменом метаморфоз. Представлено прочтение авторских кодов Х. Кортасара в соответствии с его интерпретацией образа Луи Армстронга в эссе «Луи Армстронг – огромный хроноп».

**Ключевые слова:** метаморфозы, авторский миф, джаз, маг, Луи Армстронг, хроноп.

**Актуальность заявленной проблемы** обусловлена вниманием современного литературоведения как к феномену авторского мира и мифа, так и к теме метаморфоз в мифологическом, экзистенциальном и семиотическом аспектах.

**Касательно изученности** творчества Х. Кортасара ситуация неоднозначна. Не иссякающий до сих пор интерес к художественному миру писателя возник после успеха его романа «Игра в классики». Но при признании того факта, что писательский талант Х. Кортасара проявлялся как в романистике, так и в новеллистике, изучению его романов уделено значительно больше внимания. Более того, кортасаровская эссеистика остается малоизученной. Однако эссеистика Х. Кортасара является важным индикатором становления его авторского мифа.

**Цель статьи** – на материале эссе «Луи Армстронг – огромный хроноп» выявить и осмыслить процессы мифологизации авторским сознанием Х. Кортасара джаза и личности Луи Армстронга.

Любовь Х. Кортасара к джазу известна. Более того, джаз во многом определил стиль кортасаровской прозы и особенности художественного мышления и мировидения. Исследователь жизни и творчества писателя М. Эрраес отмечает, что для Х. Кортасара «в джазе было то, чего недоставало другой музыке: в нем была импровизация, метатворчество, <...> в нем было непредсказуемое развитие темы» [10, 33]. По замечанию М. Эрраеса, со временем «увлечение джазом стало еще сильнее, <...> и к зрелым годам Кортасар был уже настоящим специалистом в этой области» [10, 33].

Сам Х. Кортасар высказал мысль, которая объясняет привлекательность для него джаза. Джаз «основан на <...> принципе импровизации. Есть мелодия, которая является ведущей, несколько аккордов, которые служат мостиками между вариантами этой мелодии, и на этой основе джазовые музыканты выстраивают свои соло в стиле чистой импровизации и потому, естественно, никогда не повторяются» [10, 33].

Обращаясь к осмыслению кортасаровского эссе «Луи Армстронг – крупнейший хроноп», стоит соотнести авторские коды и символы с контекстом жизни и творчества Х. Кортасара. Для художественного мира аргентинского писателя характерно, что авторское сознание модифицирует его реальные впечатления как истого почитателя джаза – от концерта Луи Армстронга.

В одном из интервью писатель отметил, что принципиально избегает автопортретирования и использования фактов своей биографии в творчестве. При этом личное переживание автором ряда событий, его впечатлений и подробностей жизни, так или иначе, неизменно включаются в ткань текста. Это подтверждается и признанием самого Х. Кортасара в одном из последних интервью. «Мне не нравятся автобиографии. Я никогда не напишу мемуаров. <...> Я предпочитаю выдумывать, воображать. Конечно, очень часто случается, что когда у меня есть идея романа или рассказа, обстоятельства моей жизни сами складываются в контекст для них. <...> Так что в моих книгах есть небольшая часть автобиографического материала, но в остальном преобладает фантастическое или воображаемое» [11].

В 1962 году Х. Кортасар издает цикл «Истории хронопов и фамов», сборник кратких полуанекдотических, полуприключеческих зарисовок, героями которых становятся хронопы, противостоящие застывшим и, по сути, ложным социальным устоям. Кортасаровские хронопы отличаются зачастую беспорядочным, но вдохновенным образом жизни и нестандартным взглядом на реальность. Хронопы воплощают ощущение вечного детства и непосредственность, отсутствие практичности и логики, чем кардинально отличаются от реализующих принципы буржуазности, фамов. Замысел цикла и некоторые истории о хронопах и фамах возникли значительно ранее в 1951 году и в некоторой степени определили законы мироустройства в кортасаровской прозе, где в центре всегда находится человек-художник.

По слову самого писателя, он связывал зарождение мифа о хронопах именно с выступлением Луи Армстронга в Париже в ноябре 1952 года. «Однажды на концерте в театре «Елисейские поля» я вдруг понял, что в жизни существуют такие персонажи, которые должны называться хронопами» [6]. Характерно, что Х. Кортасар создает предысторию хронопов, соотносимую с их вдохновителем и ярчайшим представителем – знаменитым джазистом.

А. Брагинская – переводчик прозы Х. Кортасара на русский язык, замечает, «самого себя он тоже числил хронопом. У Кортасара все дорогие ему персонажи, и все, кем он восхищался в жизни, кто был ему близок по духу – тоже хронопы <...> лишь бы шли ”поперек”, против течения...» [3, 11]. Хронопы в

кортасаровском мире становятся эквивалентом подлинности и полноценности человеческого существования. При этом принадлежность к хронопам неизменно для писателя знак своеобразной избранности, доступной тем, чей взгляд на мир зиждется не на социальных условностях, а открыт духовному поиску и в то же время игре.

По замечанию И. Тертерян, «Хроноп – сплав поэта, ребенка, юмориста, романтика, визионера. Не раз Кортасар сопоставлял его даже со своим любимым литературным героем – князем Мышкиным из романа "Идиот" Достоевского» [8, 460]. Интересно осмыслить такую интертекстуальную подоплеку образа хронопа. Соотнесение придуманных Х. Кортасаром персонажей с князем Мышкиным способствует более многогранному их пониманию и высвечивает в них не только нестандартность мышления и поведения, шокирующие обывателей – фамов, но и чистоту сердца и духовный потенциал, которые олицетворяет герой Ф. М. Достоевского. Не менее важен и тот факт, что аргентинский писатель в своем ментальном универсуме идентифицирует свою личность и с хронопом, и с князем Мышкиным. В этом плане показательна история, воспроизводимая в другом кортасаровском эссе. «Однажды вечером, кажется, в Туруне, родине Коперника, художник Матта приветствовал меня, входящего к нему, словами: "А, вот и идиот!" Я похолодел, но объяснение последовало незамедлительно: "Я называю тебя так же, как называли князя Мышкина"...» [2].

Вопрос о подлинности или же вымышленности приводимого эпизода интересен, но трудно установим. Важнее то, что писатель акцентирует восприятие себя кругом друзей через призму образа героя «Идиота». Такой аспект восприятия князя Мышкина как «зеркала» проясняет соотнесение автометаописательного элемента в хронопах со своего рода идеализацией и игровым, литературоцентристским характером их сущности.

Так крайними полюсами хронопа как концепта можно рассматривать образы Луи Армстронга и князя Мышкина в кортасаровской рецепции. В качестве центра концепта – мифологизируемую личность самого писателя.

В эссе, посвященном Армстронгу, важное место занимает признание в любви нарратора, принципиально идентифицируемого с автором, к джазу и великому Луи. «*И хотя сейчас я не более чем зыбкое, едва осязаемое движение в совершеннейшем пандемониуме театрального зала, который голос Луи подвесил в воздухе огромным хрустальным шаром, мне на мгновение удастся вернуться к самому себе...*» [6]. Воспевание своего кумира Армстронга и атмосферы его концерта, наравне с подспудным включением подробностей личной биографии автора, придает исповедальный характер кортасаровскому эссе.

Реализация музыкального неисчерпаемого потенциала игры Армстронга соотносится в кортасаровском тексте с семиозисом причудливого звукового рисунка, в который могут вплестаться любые звуки. Каждый звук отражает неиссякаемый эмоциональный спектр игры и пения Луи, а также замороженности, ликования и неистовости его слушателей.

Другая ипостась Луи Армстронга определяется обыгрыванием темы способности к полету: *«с минуты на минуту должен появиться Луи, который лишь сегодня, словно ангел, слетел в Париж, я хочу сказать – прибыл самолетом "Эр Франс"»* [6].

Луи Армстронг противопоставляется традиционной мифологеме души как птице, представая духом веселья и беззаботности. Образ трубы позволяет соотносить с личностью Луи Армстронга в кортасаровском дискурсе мифологемы вестника Апокалипсиса и Ангела-хранителя, одаривающего всех радостью как манной небесной – осколками звезд. *«А Луи, забравшись на городской фонарь, дул бы в свою трубу несколько часов кряду, и с небосвода слетали бы огромные куски звезд из засахаренных фруктов на радость детям и собакам»* [6]. В авторском сознании Луи предстает воплощением идеального хронопа – вечного ребенка, способного преобразить мир вокруг и в каждом пробудить как неистовство, так и детскую радость.

Образ Луи строится на соотношении антитез, обыгрывая идею преодоления невозможного и обнажения принципа парадокса и импровизации. Музыка Армстронга способна разрушить мировой порядок: временные, причинно-следственные, социальные связи, неизменно в кортасаровском мире представляющие как «сплошное зло». В авторском сознании Х. Кортасара импровизация основа мира хронопов, представителем и покровителем, которого в эссе является Луи. Этот аспект наравне с включением в текст музыкальных мотивов позволяют соотносить темы Апокалипсиса, Орфея и Ангела.

Примечательно переосмысление Х. Кортасаром орфической составляющей образа Луи Армстронга, воспроизводимого в эссе. Обращение к образу Орфея в модернизме связано, как правило, прежде всего, с акцентом на магических способностях поэта и музыканта – умении завораживать. Не менее важным для интерпретации орфического мифа, становится внимание к обреченности на страдание: потеря Эвридики, горечь одиночества, мученическая смерть. Смысловой доминантой различных рецепций орфического мифа в XX веке было убеждение, что истинный поэт должен быть подобен Орфею в его страдании. В этом плане примечательна мысль А. Асояна, что «жертвенная участь поэта – пеня за древнюю вину, за "орфическое" пре-ступление границы, завесы между мирами» [1]. В кортасаровском эссе в создаваемом образе Армстронга, несмотря на обыгрывание орфической ипостаси, акценты совершенно иные. Луи – воплощение радости жизни и веселья, хотя подспудно на уровне подтекста угадывается и некоторая трагичность, делающая образ более полнокровным и неоднозначным. Но все же, дух веселья и смех, неизменно сопровождающий Луи и даже некая карнавальность атмосферы, окружающей его, для кортасаровского портрета более приоритетны.

Для авторского сознания Х. Кортасара природа Луи Армстронга как артиста и человека, своего рода мага, несомненно, оказывается созвучной Дионису. Согласно утверждению Г. Варакиной, дионисово сопряжено с опьянением и восторгом, «через которые делалось возможным переживание божественного

присутствия в себе, в результате чего и происходило очищение», затрагивая «прежде всего чувственные основы человека» [4, 177]. Известно, что «*Дионис*, темный бог сокровенных чар природы, пленительный и загадочный, как влажный весенний воздух с его вестью о пробуждении, о приливе жизнотворных сил» [5, 69]. В картасаровском эссе в Луи подчеркивается мрак, экстаичность, колдовские потенции.

Контраст, который определяет образ Луи – это соотнесение черного и белого, что должно акцентировать на цветовом уровне сосредоточие и единство бесконечного мрака и света в личности великого джазиста. Из мрака рождается свет, который воплощает чернокожий Луи и его музыка. Свет соотносится как с белым цветом, который становится атрибутом Армстронга: белые зубы, белки глаз, белые платки, предполагаемое молоко в загадочном стакане, белизна рубашки. В то же время золотым свечением проникнуты труба, ее звуки и голос поющего Луи. «*Первое, что видишь, – большой белый платок, его платок, парящий в воздухе, и следом – яркое золотое сияние, и это – труба Луи Армстронга, а уже за ней, от темноты крохотного дверного провала отделяется темнота, наполненная светом Луи, который крупно шагает по сцене*» [6].

В эссе «Луи Армстронг – крупнейший хроноп» музыке Армстронга при дается почти магическая сила. Почувствовать эту магию и проникнуться ею способны лишь хронопы, приходящие в экстаз и переживающие катарсис. Музыка преображает в буквальном смысле, что порождает метаморфозы, происходящие со всеми во время концерта. Характерно направление метаморфоз на пробуждение звериной сущности в слушателях и в голосе Луи. Для Х. Кортасара, видимо, проявления животного начала близки к тотемному значению и оказываются более подлинными, чем приверженность социальным иерархиям, отвергаемым хронопами. По мысли Г. Н. Шегуловой, в метаморфозах античной мифологии «вид или порода зооморфного существа, в которое превращается человек, специально оговаривается – на этом держится этиологическая функция сюжета» [9, с. 60]. Тема превращения в животных в картасаровском эссе обыгрывается на уровне метафор, в подтексте означающих потаенную сущность каждого присутствующего на концерте. Метаморфозы связываются со звучанием голоса. Так выступающий перед появлением Армстронга господин заглушен тем, что «*хронопы приходят в неистовство, орут истошно*» [6] из-за чего проявляется его сходство с рыбой в аквариуме. Образ рыбы в данном контексте связан со значением естественности среды – «как рыба в воде» – для того, чье выступление сорвано, а главное с обеззвучиванием и лишением слова и смысла его существования.

Начало выступления Луи меняет ход метаморфоз и «*первая фраза "When its sleepy time down South" опускается на людей лаской леопарда, спрятавшего когти*» [6]. Армстронг наделяется колдовской силой завораживать подобно Орфею, но в отличие от античного певца Луи пробуждает звериное неистовство в душах зачарованных слушателей. Метаморфоза, способствующая тому,

что *«зал становится странно похожим на огромное сообщество обезумевших осьминогов, а в центре этого действия – Луи»* [6] по-иному обыгрывает мифологему менад, интерпретируемую Х. Кортасаром в одноименном рассказе. Но в эссе «Луи Армстронг – крупнейший хроноп» зачарованные хронопы игрой гения джаза – своего духовного покровителя – вечного ребенка, демона импровизации и ангела, слетевшего с небес (*«Луи, который лишь сегодня, словно ангел, слетел в Париж, я хочу сказать – прибыл самолетом ”Эр Франс”»*) [6], только неистово тянутся к кумиру, преображающему их мир и сущность.

Смена промокшей от пота белой рубашки Армстронга продолжает на уровне подтекста цепь метаморфоз. Обыгрывается тема змеи, сбрасывающей кожу, что может соотноситься и с демонической ипостасью змия-искусителя, и быть отсылкой к мифологеме Марсия. Тема Марсия тоже оказывается преображенной в ключе импровизации. Наказание Аполлоном Марсия, дерзнувшего соревноваться с богом в искусстве музыкальной игры, оборачивается обреченностью Армстронга на смену второй кожи (рубашки) после каждого концерта – платой за неизменную победу: *«... когда играет Армстронг, каждая лягушка – в свою лужу, и всё тут!»* [6].

Мифологизация, заданная авторским сознанием Х. Кортасара, определяется доминантами метаморфоз – вариантами превращений в животных, реализуемых на уровне метафор-символов. В эссе также акцентируются различные проявления на концерте звериного начала в слушателях и маге-джазисте. По мысли А. Е. Махова, «соположение свойств зверя и смыслов» могут принимать «порой совершенно неожиданный оборот. Чем страннее сравнение – тем лучше, остроумнее эмблема» [7, с. 93]. Истинное преображение начинается со звуками пения Луи, способного пробуждать в себе дремлющие тотемные силы, когда *«вырывается, нарастая, рев влюбленного оленя, мольба антилопы, обращенная к звездам, шепоток красавцев-шмелей в сиянии высоких трав»* [6].

Тема полубожественной-полуживотной природы великого джазиста обыгрывается в эссе и обогащается рядом смысловых отсылок к другим кортасаровским произведениям. Испитие Армстронгом неведомой залу жидкости из *«таинственного красного бокала»* пробуждает различные догадки от предположений о молоке до уверенности, что *«в его бокале не может быть ничего иного, кроме бычьей крови или критского вина»* [6]. Упоминание о бычьей крови и критском вине отсылает к мифу о Минотавре, оригинально интерпретированному Х. Кортасаром в пьесе «Цари», где Минотавр предстает не чудовищем, а неудобным поэтом, иначе видящим мир. В этом смысле в эссе Луи Армстронг уподоблен Минотавру недюжинным талантом и фантазией своих почитателей. Но главное, Армстронг предстает волшебником, совершающим невероятное со звуками своей трубы и с помощью пения. Кумир хронопов не стыдится и простых фокусов, коими кажутся слушателям необходимые джазисту манипуляции с платками и бокалом. *«Тем временем в руках у Луи, неза-*



*метно спрятавшего стакан, снова свежий белый платок. Теперь он настроен петь, и вот уже поет, а когда Луи поет, весь заданный ход вещей останавливается...» [6].*

Мотив священности музыканта подчеркивается образом таинственного бокала, жидкость, находящаяся в котором должна утолить жажду Луи, вызванную напряжением сил во время концерта. *«... он берет с возвышения Зевса таинственный красный бокал, узкий и высокий, напоминающий кубок для игральные кости или Святой Грааль, и пьет из него какую-то жидкость, порождая множество самых различных догадок...» [6].* Образ кубка вызывает ассоциацию с чашей, испытание из которой означает принятие предрешенного.

Публика старается угадать возможное значение таинственного бокала и жидкости в нем, усиливая этим экстаз и своими догадками приобщаясь одновременно к игре случая и священнодействию. Споры и предположения о том, пьет ли Луи Армстронг молоко, бычьей кровью или же критское вино, становятся попытками определить заведомо неопределимое, к чему можно лишь приближаться – природу самого джаза, вдохновения великого джазиста, его музыки, которая способна околдовывать, творить метаморфозы и дарить радость. Но разгадать тайну оказывается невозможным, ведь сам Луи *«готов без конца говорить "прощай" музыке, которую творит сейчас, в этом зале, и которая тут же исчезнет навсегда» [6].*

Тема игральные кости («кубок для игральные кости») соотносится с идеей того, что личность Армстронга, а главное его музыка уподоблены случаю. Но случай этот оказывается судьбоносным. Импровизации Армстронга, которые сродни выбросу игральные кости, обретают истинную глубину и силу ценой его таланта и жизни. Эта подлинность усиливается и в сердцах слушателей и даже определяет их жизненный путь: быть хронопами, *«погруженными в этот волшебный сон, <...> а в самой сердцеvine сна у каждого хронопа – крошечный Луи, который все играет на трубе и поет» [6].* Упоминание святого Грааля акцентирует истинность музыки Луи, своего рода, рыцаря, вечно ищущего великую и недостижимую святыню и в неизбывности самого поиска приближающегося к ней. Вариативное сопоставление трех тем: темы причащения, игральные кости и святого Грааля подчеркивает импровизационный характер сущности джаза и самого Луи Армстронга.

Но остается неведомой природа гения импровизации Луи Армстронга, предстающего ребенком, демоном, ангелом, зверем, волшебником и воплощенным Смехом. Все эти ипостаси сосуществуют и оживают в неистовстве джаза, столь любимого Х. Кортасаром и ставшего важной вехой авторского мифа аргентинского писателя.

**Перспективы дальнейшего исследования** открываются в плане выявления темы метаморфоз как важной доминанты процессов мифологизации авторским сознанием Х. Кортасара, отразившихся в новеллистике и эссеистике писателя.

### Список использованной литературы

1. Асоян А. Орфический миф и культура Серебряного века [Электронный ресурс] / А. Асоян. – Режим доступа к ист. : <http://rossved.rggu.ru/rossved/article.html?id=357849&type=1>
2. Андреев В. Примечания к рассказу «Надо быть в самом деле идиотом, чтобы...» [Электронный ресурс] / В. Андреев // Кортасар Х. Чудесные занятия. – Режим доступа к ист. : <http://larivera.info/library/novel/95.html?part=152&lan=rus&pages=all>
3. Брагинская С. «Поговорим, однако, о Евгении Гранде» / Э. Брагинская // Х. Кортасар. Письма к издателю ; [сост. и пер. Э. Брагинской]. – М. : Центр книги Рудомино, 2012. – С. 10–16.
4. Варакина Г. Маски Диониса, или Дионис как маска / Г. Варакина // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / [сост. и общ. ред. В. П. Шестакова]. – СПб. : Алетейя, 2007. – С. 168–188.
5. Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая религия / Ф. Ф. Зелинский // Эллинская религия. – М. : Экономпресс, 2003. – С. 32–153.
6. Кортасар Х. Луи Армстронг – огромный хроноп [Электронный ресурс] / Х. Кортасар. – Режим доступа к ист. : [http://aldebaran.ru/author/kortasar\\_hulio/kniga\\_lui\\_armstrong\\_ogromneyishiy\\_hronop/](http://aldebaran.ru/author/kortasar_hulio/kniga_lui_armstrong_ogromneyishiy_hronop/)
7. Махов А. Е. Свойства зверя: от античной «естественной истории» к эмблематике Ренессанса и барокко / А. Е. Махов // Бестиарий в словесности и в изобразительном искусстве : [сб. статей]. – М. : Intrada, 2012. – С. 84–96.
8. Тертерян И. Хулио Кортасар: Игра взаправду / И. Тертерян // Человек мифотворящий. О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. – М. : Советский писатель, 1988. – С. 443–461.
9. Шегулова Г. Н. Женщина-птица: к семантике образа в драме И. Анненского «Фамара-кифарэд» / Г. Н. Шегулова // Бестиарий в словесности и в изобразительном искусстве : [сб. статей]. – М. : Intrada, 2012. – С. 60–66.
10. Эрраес М. Хулио Кортасар: другая сторона вещей / М. Эрраес. – СПб. : Азбука, азбука-Аттикус, 2005. – 352 с.
11. Cortázar J. The Art of Fiction : [Interviewed by Jason Weiss] ; [Digital resource] / J. Cortázar // The Paris review. – No. 83. – 1984. – Mode of access to a source : <http://www.theparisreview.org/interviews/2955/the-art-of-fiction-no-83-julio-cortazar>

Статтю подано до редколегії 12.06. 2015

#### Фокіна С.О.

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

### МИФОЛОГИЗАЦИЯ ДЖАЗУ АВТОРСЬКОЮ СВІДОМІСТЮ Х. КОРТАСАРА

У статті науковий пошук спрямовано на осмислення міфологізації джазу та безпосередньо особистості кумира Х. Кортасара – Луї Армстронга. Дослідницькі стратегії зосереджені на виявленні зв'язку між темами хронопів, чаклунства, метаморфоз, музики та їх інтерпретації відповідно до своєрідності авторської свідомості аргентинського письменника. Виявлено кореляція теми магії з феноменом метаморфоз. Представлено прочитання авторських кодів Х. Кортасара відповідно до своєрідності створення письменником інтерпретації образу Луї Армстронга в есе «Луї Армстронг – величезний хроноп».

**Ключові слова:** метаморфози, авторський міф, джаз, маг, Луї Армстронг, хроноп.

**Fokina S.A.**

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

## **MYTHOLOGIZATION OF JAZZ BY AUTHORIAL CONSCIOUSNESS OF J. CORTÁZAR**

*In the article scientific research is directed on judgment of a mythologization of the jazz and directly personality of idol of J. Cortázar – Louis Armstrong. Research strategies are concentrated on the identification of communication between the themes of Cronopio, sorcery, metamorphoses, music and their interpretation in accordance with originality of authorial consciousness of the Argentinian writer. Reading of authorial codes of Cortázar is presented in accordance with his interpretation of an image of Louis Armstrong in the essay «Louis Armstrong is the huge Cronopio».*

*For the artistic world of the Argentinian writer it is characteristically that the authorial mythologization modifies his real impressions as true admirer of the jazz – from Louis Armstrong's concert. The jazz in many respects defined style of Cortázar's prose and feature of artistic thinking and a world vision.*

*J. Cortázar connected origin of the myth about cronopios with Louis Armstrong's performance in Paris in November, 1952. It is characteristically that J. Cortázar creates the prehistory of cronopios correlated to their inspirer and the brightest representative – the well-known jazzman. In the essay Cortázar sings of the idol of the jazz Armstrong and the atmosphere of his concert. Also latently join in the text details of the personal biography of the author. The above factors give confessional character to the Cortázar's essay.*

*In authorial consciousness of J. Cortázar improvisation is the bases of the world of cronopios, by a representative and patron whom is Louis in the essay. This aspect on an equal basis with inclusion in the text of musical motifs allow to correlate the themes of Apocalypse, Orpheus and Angel. For J. Cortázar Louis Armstrong's nature as actor and the person, some kind of magician, undoubtedly is conformable to Dionysus. In the essay «Louis Armstrong is the huge Cronopio» Armstrong's music is given almost magic force. Only cronopios are capable to feel this magic and to like it only cronopios coming to ecstasy and enduring a catharsis.*

*Indicative is correlation of theme of magic with a phenomenon of metamorphoses. The theme of transformation into animals in the Cortázar's essay is considered at the level of the metaphors, in implication meaning undercover essence of each attendee at a concert.*

*Prospects of further research are opened in respect of identification of theme of metamorphoses as an important dominant of the authorial consciousness by J. Cortázar in the writer's novelistic and essayistics.*

**Keywords:** authorial consciousness, jazz, magician, Louis Armstrong, Cronopio, metamorphoses.

УДК 821.161.2 «199/201» (075.8)

**А. Т. Малиновський**

канд. філол. наук, доцент  
кафедра світової літератури  
Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова

**СУЗІР'Я МАЙСТРІВ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА, АБО  
РЕВІЗІЯ ЕСТЕТИЧНИХ КАНОНІВ СУЧАСНОСТІ У  
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ ЛАБОРАТОРІЇ ВАЛЕНТИНИ САСНКО.**

**Діалогічні перетини і контрверсії (замість рецензії).**

Наше ставлення до світу виявляється також у тому, як ми його, світ, ословлюємо. Ословлення світу – це оповідання історій про світ. Історій про світ оповіджено так багато, що світ раптом став оповідженою історією. Сьогодні кожна спроба оповісти свою історію про світ – то творення палімпсесту. На дощинці, де пишемо свій текст, проступає письмо попередніх. Наш текст починає підозріло нагадувати цитатник. Це – постмодерн...»

*Тимофій Гаврилів. Знаки часу.*

Завершений погляд на незавершений феномен з яскравими ознаками мінливості, принципової несталості, темпоральності – вкрай проблематичне явище у студіях з гуманітаристики. Немов усупереч даній тенденції рецензований нами компендіум із сучасної літератури є ствердженням протилежного. Запропоновано цілісну концепцію літературного процесу постмодерної доби, зцементовану зрощеною у єдності наукової та етично-буттєво-побутової поведінки авторки. Та найголовнішим тут видається прикметність почерку, особистісність літературознавчого стилю, що послідовно зчеплює висвітлення персоналій майстрів українського художнього слова та водночас унаочнює ледь-ледь помітні на поверхні іманентні закони та органічні властивості літературного періоду й історико-культурної епохи. Без перебільшення можу констатувати: далеко не кожна сучасна наукова розвідка – чи то монографія, чи підручник, чи посібник – є настільки «авторським», зіндивідуалізованим, просякнутим інтимізацією сокровенного діалогу з читачем, на який накладається власне літературна антропологія подій, фактів, біографій, письменницьких доль.

Така ущільнено-нероз'єднувана позиція літературознавчого «вживання» у тканину художнього тексту, в глибини психоемоційного світу митця і витриманої дистанційованості, «позазнаходжуваності», прискіпливої уваги до оголеної конструкції тексту, його схеми, телеологічного стрижня та матеріалізованої осі як фундаменту читацького сприймання дається взнаки у книзі Валентини Павлівни Саснко. Саме у книзі, бо питання про генологічну визначеність та відносно чітку вписаність у систему наукових жанрів постає тут у «знятому»

вигляді. Справді по-постмодерно-іронічно та інтелектуально-грайливо атрибутований авторкою компендіум не вкладається в структурні коліщата однойменного жанру.

«Сучасна українська література» – принципово неканонічне, далеке від традиційно-медальйонного, укладеного в жорсткі межі портретно-біографічних або монографічних студій, дослідження. Воно писалося так, як думалося, створювалося без упереджених історико-літературних схем і готових літературознавчих стандартів, а з покладанням на власну вироблену в студентській аудиторії та в системних наукових пошуках, вистраждану та відшліфовану в контексті контрверсійності концепцію одного зі складних та суперечливих періодів української літератури.

Тому в книзі долаються штучні кордони та створені в літературознавстві класифікаторські ніші, натомість вибудовується поза бар'єрами цілісна та строката палітра літературного процесу, на який накладаються індивідуальні письменницькі шляхи, біографії, невіддільні від «духовної аури» часу. Вони висвітлюються у традиційно лекційній манері, поданій з усією постмодерністською плюралістичністю та «чутливістю», що провокують чи не чудернацькі поєднання різних мовленнєво-літературознавчих позицій та жанрово-стилістичні конгломерати у межах однієї наукової студії. Зцементовані всеохопним лекційним масивом, цілком закономірними постають есеїстична портретизація та психологізація письменницьких світів, виокремлення в аурі митця тільки йому притаманної емоційності (що є проявом авторського сприйняття світу), численні історико-культурні екскурси, достеменне знання та прискіплива увага до літературного повсякдення, реанімування письменницьких та історико-літературних архівів як певних «знаків часу» (Т. Гаврилів), оприявлення в архітектоніці книги публічності (у бахтінському розумінні) своєї громадянської позиції, співвіднесеної з потребами актуалізувати, оживити та розвивати вивчення спадщини майстрів українського слова. І все це уживається з ретельним вивченням, мікроаналізом різних площин художньої тканини тексту: архетипічної, міфопоетичної, культурологічної, психоаналітичної в тісній сув'язі з суто поетикальними вимірами.

Ідея безперервної тяглості історії, трансформації ментальності в процесі позбавлення синдрому «жити, оглядаючись», типологічної спорідненості давнього та новітнього національно-історичних періодів є провідною в студіюванні та відтворенні питомо важливого в контексті конструювання контрверсійних художніх моделей та альтернативних, умонтованих у живе життя соціально-історичних детермінант, полемічно налаштованих до пануючого соцреалізму в творчому доробку Анатолія Дімарова. Його історіософські та ментально-культурні візії спровокували поліморфність та симбіотичність прози, що у генологічних матрицях вишиковується строкато-мозаїчно, з «невичерпним набором жанрових домішок чи різноманітних модулів, які створюють тип маргінальних (суміжних) жанрів» (54), але з потужним мемуарно-документально-

публіцистичним первнем. Дослідниця узагальнює витлумачений різнобічно текст у проекціях літературно-естетичних парадигм епохального помежів'я, конфронтаційного зіткнення та діалогічної конвергенції, толерантної «співпраці» стилів, культурних канонів та антимоделей на зорі століття та під час майже тектонічних зрушень, що несе з собою міленіум (що має особливий сенс, принаймні, в культурогенному сенсі).

Вписуючи димарівський текст у світову художню традицію «феноменів літературних близнят», авторка книжки вбачає в ньому «прикметний літературний синдром ХХ століття» (54) та доходить висновку про найпотужніший прагматичний потенціал мистецтва *non-fiction*. Читабельність як основний чинник функціонування твору у масово-комунікаційному просторі, його успіху та асиміляції на рівні широкого читацького загалу постає найсуттєвішим заохоченням для досягнення знакового твору-симбіонту студентською молоддю. Цей дидактично-настановчий аспект розділу ледве помітний на поверхні й органічно впливає з аналізу поетикального зрізу.

Так само загальноновизнаною, «найчитабельнішою» та вкоріненою у глибини національного літературного розвитку є прозово-поетична спадщина Ірини Жиленко. «Довгі хвилі» культури розгойдуються в її триптиху («Номо feriens», «Пори року», «Євангеліє від ластівки») між екзистенційно-порубіжними гранями її власного життя, що зберігало свою автономність та «герметичність» в індивідуальному «мистецькому астероїді» та карнизіку для ластівки, у квітучому «закритому бутоні», який, однак, не тільки «доцвітає досередини», але й сягає «всеукраїнської планетної системи шістдесятництва» (І. Жиленко). Творчо пульсуючи за межами письменницького мікросвіту, долаючи інтровертні імпульси власного Я, мисткиня вдається до позиції позаприсутності і висвітлює хроніку шістдесятництва як типу культури, особливої стилістики та піднесеного, ренесансно-оптимістичного ставлення до життя, рушійно-бунтівливого потенціалу подальших шляхів української літератури.

Літературознавча аргументація В. Саєнко є вельми переконливою в відстоюванні принципів палімпсестності, поліжанровості та симбіотичності творів І. Жиленко, що узгоджується з постмодерністським тяжінням до дифузійності та синкретичності. Привертає увагу обране в розділі про «Номо feriens» обґрунтування жанрового розмаїття та жанрової мозаїчності шляхом індуктивного зчитування генологічних кодів, з'ясування їхнього статусу щодо обрамлення композиції тексту та художньої цілісності як такої. Аналітичне «розшарування» книги Ірини Жиленко на своєрідні жанрові конгломерати (щоденник, епістолярій, автобіографія, мемуари) поєднується з майже мікроскопічно-лабораторним «вглядом» (Ю. Шерех) у саму тканину тексту, філологічним смакуванням його поетикального зрізу.

Філігранно і вичерпно подаються різні грані творчості в єдиній площині прозопоезії від її кентавричних сполук у межах цитування віршів видатних майстрів-шістдесятників до своєрідних поетичних автокоментарів (епіграфів,

вставних ліричних фрагментів). Саме такий погляд на шлях поетично обдарованої особистості зі своєю усталеною номенклатурою життєвих цінностей і з усвідомленням національно-гендерного тягаря української жінки в літературі, що вдається до глибинного осмислення і власного внутрішнього світу, і оточуючого життя в науково-мемуарно-публіцистичному осягненні «довгих хвиль» культури, є, безсумнівно, по-справжньому новаторським, незашореним і корисним для свіжого, незаангажованого сприйняття жиленківської художності студентською аудиторією.

Принципово інший тип жанрової ферментації викристалізовується В. Саєнко в розділі про роман В. Тарнавського «Матріополь». Окреслюючи контекст виникнення в добу «тихого покоління» вісімдесятників, коли українська література починала виходити зі стану заблокованості та моністичного існування на світовій мапі художньо-філософського плюралізму, констатує множинність романних модифікацій другої половини ХХ ст., авторка доходить висновку про створення прецедентного неоміфологічного твору-симбїонту, підвалини якого ґрунтуються на містифікації. Саме ця «пряна приправа» (В. Даниленко) не дозволяє літературному процесові записніти та знівелюватися, а навпаки, активізує та підживлює численні жанрові коди, інтертекстуальні матриці, міфологеми. Звичайно ж, містифікація виконує функції такого собі художнього контрагента, що рятує від соцреалізму, бо потенційно є «запобіжником проти інерції радянських стереотипів у сфері естетики і поетики» (148). В акцентуванні цієї жанрової складової унаочнюється прецедентно-полемічне силове поле контроверсійності роману щодо офіційного літературного процесу, його креаційна та прогресивно рушійна роль для розвитку українського художнього слова.

Лекційний блок про фантастичні візії В. Тарнавського є, безперечно, мінімонографічною розвідкою. Поетикальний та міфопоетичний ракурси аналізу супроводжуються розпростореними теоретичними екскурсами про поетику композиції та міфо-архетипні підвалини літературного твору, ментально-історичні передумови виникнення української урбаністичної прози та конструювання міфологеми міста з урахуванням аналітичного інструментарію моделі світу. Знаходячи опертя у фаценківській теорії «променя зору», дослідниця починає раціонально вибудовувати, градуйовано розташовувати та «складати» за допомогою «зіставлення – протиставлення – зіткнення» «художні частинки» [107] в окремий світ, цілісний макрообраз. Дійшовши висновку про поліморфність «Матріополя», «збудованого на принципах гри з уламками різних елементів культур» (111), В. Саєнко виокремлює найголовніші константні структурно-змістові величини, що зумовлюють функціонування твору в фантастично-містифікованій площині: це і принцип кола, і просторові образи (замкнені, помежові та сакрально-космологічні), і сни, і різнобарвна колористична палітра. Параметризація моделі світу в «Матріополі», структурування хронотопу відповідно до міфо-ритуальних законів теж зумовлені композиційною технікою

бриколажу, що створює «чудернацьке плетиво різних просторів і часів, двоїстість оберненості та антитетичність персонажів» (150). Аналітичне розкладання міфопоетичного контексту на рівні та субрівні дозволяє авторці не тільки констатувати міцний інтертекстуальний струмінь роману, але й окреслити перспективи цієї ще не дослідженої естетичної стратегії у подальших наукових студіях. Звичайно ж, літературознавець покладає свої надії на студентство та заохочує майбутніх науковців долучатися до таїн не прокладених шляхів і ліній сучасного літературного процесу.

Поліжанрове утворення з домінуванням у глибинах тексту готичної стихії з національно-орієнтованою сигнатурою химерності та авторськими акцентами-вкрапленнями фольклористично-літературознавчого штибу є предметом розмислів у розділі про збірку В. Шевчука «У череві апокаліптичного звіра». Складність та багаторівневність Шевчукового монументального задуму випросторюється у ретельному мікроаналізі форми художньої цілісності. Атрибутована як подвійна текстова структура – цикл у циклі – збірка творів має розгалужену систему зовнішньо-архітектонічних маркувань, монтажних вузлів, що випромінюють загальну концепцію цілого. Цементована низкою лейтмотивних поетикальних засобів та єдиним ідейним стрижнем, думкою про світ як *череві апокаліптичного звіра*, збірка розгортається у просторі потужного підтексту і надтексту.

Безперечним внеском у конструювання строкатої і мозаїчної історико-літературної моделі сучасності є акцентування в світі В. Шевчука готичної топіки в контексті національної фольклорної традиції, її класичної рецепції майстрами-попередниками та чудернацьких перевтілень в українському химерному романі нашої доби. Продуктивним у сенсі адекватного витлумачення жанрового архітексту, експлікації готичних кодів з глибин та надр повіствування є опертя на власні наукові розвідки письменника. Роблячи лаконічний, але семантично присутній екскурс у культуру та літературу європейського готизму, простежуючи вибухові вузли та пульсуючі місця виверження самобутньої української химерності, дослідниця вбачає у шевчуківських мареннях, сновидіннях та «чортівні» неабияке поєднання світових художніх парадигм з національними нашаруваннями. Тому індивідуальна готична поетика В. Шевчука є синтетичною, оскільки двоїсто зорієнтована на похмуру стилістику європейської «чорної» літератури (що означає відхід від м'якості та «натуральності» національної химерної прози з притаманною їй атмосферою гумору) та одночасне накладання на неї, вдягання в шати української міфологічної образності. Цей умовивід є вагомим щодо атрибутування типу готичної поетики В. Шевчука як філософськи сублімованого та наближеного до психоаналітичного рефлексування сфер непізнаного, таїн ірраціонального буття світу та особистості.

Типологічно спорідненою, але віддаленою від готики за своїми світомоделюючими функціями є історична романістика сучасності. З багатою та різнобарвною палітри історичної прози з її окремими жанровими магістралями та



протоптаними стежками, справжніми естетичними вибухами та сплесками в динаміці літературного розвитку другої половини ХХ ст. В. Саєнко обирає своєрідні центри (різновекторні, але однаково визначальні щодо прямування сучасної української літератури), в яких фокусується енергія історичного нарративу і видніються обрії його існування в часі сьогоденню та прийдешньому. І це не дивно для таких пієтетно зведених на літературний п'єдестал сьогодення «митця довженківського типу» (154) М. Вінграновського та батька українського бестселера В. Шкляра.

Розділ про давно плеканий, оповитий серпанками народнопоетичної символіки й образності, соковитою метафорикою та насичено-барвистою колористикою, монументальний історичний задум М. Вінграновського є зразком поетикального мікроаналізу. Потужний семантико-стилістичний потенціал майстерно та віртуозно-поетично випаного історичного нарративу про Северина Наливайка цілком природний у площині особливої естетичної вдачі, або літературно-художнього дискурсу, або типу творчості, або індивідуальної письменницької техніки, або такого явища як *прозопоезія*. Констатація цієї грані таланту М. Вінграновського унаочнюється дослідницею на самому початку: письменник «і в **прозі** залишався **Поетом**» (154).

Звичайно, монтажність та стилістика художньо-дифузійного утворення в даному історичному полотні докорінно відрізняється від кентавричних з'єднань прозопоезії жиленківського або нечердівського типу. Прикметою стилю М. Вінграновського є занурення в глибинні пласти архаїки, віднайдення там універсальної семантики, етимологізація образів-символів, які виконують з'єднувальну-проміжну функцію ланцюжків між прадавніми міфічними часами та відтвореним у романі історичним періодом. Цей фундамент, як впливає з логіки літературознавчого аналізу В. Саєнко, і є передумовою розщеплення розповідної тканини твору на образи та мікробрази, символічні деталі та художні подробиці, цілісно-монолітні нерозчинені кольори та складні дифузійні кольорові гами. Весь цей мікросвіт твору тримається на продуманій симетричній композиції, досконально вивченої, емпірично структурованої та викладеної у спеціальній таблиці (див. стор. 169-176), а потім послідовно розгорнутої в обґрунтуванні її складових елементів.

У досліджуваному масиві архітектонічно-композиційних відношень та зчеплень позасюжетних одиниць по-справжньому науково вартісними та корисними для комплексного студювання студентами-україністами літератури, культури, історії та філософії є розмисли В. Саєнко про певні силові поля, навколо яких центруються інші більш-менш другорядні художні частинки. Своєрідним фокусом постає степовий нарратив, досить відомий у літературі, але недостатньо відрефлексований належним чином у літературознавстві. Огляд авторкою образу степу з наукової дистанції «пташиного польоту» в співвіднесеності з категоріями хронотопу, точки зору, мовленнєвої організації твору не просто продовження солідних традицій успенсько-лотманівської школи, але й виро-

блення власної стратегії і застосування принципів та прийомів структурно-семіотичного аналізу до шедеврів майстрів українського художнього слова. Завдяки подібній «селекції» і структуруванню макрообразів, хронотопічних сфер, словесних мас, вставних епізодів та майстерно-вишукано вплетених у розповідну динаміку тексту історичних відступів, читач осягає монолітно-складний, невичерпний та розпросторений у своїх поетикальних можливостях і потенціях феномен цілісності. Досягти цієї мети не тільки студентам, але й досвіченим науковцям допомагає по-справжньому «чутливий», просякнутий індивідуально-авторськими внутрішніми імпульсами, літературознавчою антропологією, аналіз багатоголосого мозаїчного світу твору, що «створюється потужною рукою Майстра, що вмє синтезувати окреме у загальне, виявити неординарне й одиничне у спілці з типовим і своєрідним» (195).

Проблематизація та окреслення перспектив сучасного літературного процесу, підсумування художньо вартісних надбань з потужною естетичною валентністю, своєрідна статистика виконаних під знаком стабільності «культурно-стилістичної епохи», «власної самоідентичності і самобутніх творчих реквізитів» (233) шедеврів, кричуща необхідність прокладання нових стежок і шляхів інтерпретацій та впровадження спектрального аналізу вже сталого, відкрystalізованого літературного матеріалу як мистецького феномену – це коло питань, які виносяться на обговорення у зв'язку з прецедентним романом сучасного митця, у розділі з промовистою назвою «Як і куди рухається сучасний український постмодерн? Ключ до превентивної відповіді – роман Василя Шкляра».

Із достеменним знанням історико-літературного фактажу і науково-інтуїтивним прозріванням тенденцій завершеного циклу культурної цивілізації постмодерну, які оприявнилися після «бурхливого росту і молодечого шумовиння», В. Сасенко вибудовує (з урахуванням синхронного зрізу літератури) нову парадигму «гри за власними правилами і контекстуального заземлення і міжлітературної конвергенції, бо є вже своя хата і своя правда в ній» (233).

Отже, написаний у виразній прогностичній тональності розділ є одночасно наочно ілюстрованим викладом квінтесенції українського романного метатексту та гіпертексту. «Ключ» В. Шкляра постає лабіринтно закодованим та зашифрованим у численних евристично-інтелектуальних таємницях, міфологічно сублимованих логічних ланцюжках та фатально непізнаних культурологічних матрицях. «Плетіння романного полотна й Аріадниного павутиння» провокує особливу палімпсестно-поліморфну жанрову просторінь, в якій не просто діагностується сьогодення та виявляються екзистенціали сучасного буття, а відбувається глибоке занурення в архаїчні пласти чужої культури, відомих читачеві-бібліофагові світів і цивілізацій, які він зчитує та розкодує у прихованих у тексті смислах. Культурологічний фундамент і надтекстова надбудова відкриває комунікаційні канали для входження цього твору в світовий літературний простір та прочитання його в річищі оригінальних гіпертексто-

вих надбань західної та латиноамериканської постмодерністських візій. У перспективі окреслюється діалогічно-компаративне зіставлення «Ключа» з «Хазарським словником» М. Павича, «Ім'ям троянди» У. Еко, творами Борхеса.

Відкритий фінал твору як нульова позиція авторського засилля та нав'язування, повсякчасного втручання й тотального панування в художньому світі зумовлює й відповідну до об'єкта методикою дослідження, яку В. Саєнко докладно обґрунтовує наступним чином: «І дана література вимагає системного аналізу за законами і вимогами жанру сучасного критико-літературознавчого осмислення і спеціальною методикою – інтерпретаційною логікою постмодернізму: належно презентовані факти в їхній достатній повноті промовляють самі, самі себе «інтерпретують», тобто самі в собі цю інтерпретацію містять. І, може, лише так можна уникнути того майже неминучого тиску на них, котрий уже – заангажованість, отже, необ'єктивність» (237).

Інтертекстуальні перегуки між сучасним майстром історичної нарації і класиком української літератури, національним генієм Тарасом Шевченком є такими собі лакмусовими папірцями ідеї «довгих хвиль» культури та безперервної тяглості історії, яка рухається в напрямку діалогічної конфронтації та подальшої конвергенції епохальних культурно-тектонічних «викликів» і «відповідей» на них, «вмонтування» козацької минувшини в новітні періоди перманентних змін та сьогоденню національну самоідентифікацію, переплавляння енергетики криз та стагнації в креаційно-рушійні активні потенції, є предметом міркувань у наступному розділі компендіуму. Досліджується по суті феномен прецедентності в текстовому масиві роману В. Шкляра «Чорний Ворон. Залишенець». Авторкою чітко формулюється завдання, яке виходить за межі літературознавчого студіювання і набуває рис історіософсько-етноментальної розвідки. Вмотивоване ідеєю топографічної пасіонарності, тобто емоційно-психофізіологічного впливу «сильних» «місць святої волі», інкрустування романного полотна про визвольну боротьбу Шевченковими вкрапленнями та мотивами виступає оцілюючою стратегією з'єднання-злиття в монолітний багатоярусний кістяк з метасемантикою, що долає всі внутрішньо- та міжтекстові бар'єри в своєрідній надбудові – *ідеалі Шевченківської людини*.

Силове поле прецедентної валентності роману В. Саєнко вбачає в холодноросько-чигиринсько-суботівському циклічному масиві шевченківських текстів, що «вмонтував» до «духовної аури нації» (Л. Костенко) естетично осмислену та викристалізовану історіософську концепцію України, повсякчас редуковану не лише в літературі та мистецтві, але й бурхливо, рішучими спалахами і доленосними відгомонами активізовану в націєтворчій свідомості впродовж двох останніх найтрагічніших століть і сьогодення. Викликане до життя дивергентною позицією незгоди та непримиренності з усталеним ладом речей, Шевченкове Слово «здатне не тільки саме оживити, але й будити заснулих і знепритомнених співвітчизників, здатне вдихнути вітальну силу в цілу громаду і поставити її на сторожі Людини...» (239).

Отака прагматизація та неопосередковане проектування на живе життя тексту, що таїть у собі «невмирущий ген національної звитяги» (239), сигналізує про нівелювання дистанції та щільне злиття позицій, світоглядних сфер літературознавця й об'єкта його громадянського замилювання. Суб'єктне видкоколо вченого-філолога з публічно оголеними та вторгненими на територію інтерпретованих текстів особистісно-громадянськими гештальтами має привернути увагу не тільки поціновувачів тонкого й вишуканого літературознавчого аналізу, але й змусити студентську молодь по-справжньому відчувати міцний заряд патріотичного та волелюбного духу. Наукова суб'єктність у цьому розділі є доцентровою силою, навколо якої вишиковуються та мерехтять ліхтарики інших смислів: текстуальних, історіософських, етноментальних.

Протягнуті від Шевченка до Шкляра лейтмотивно-інтертекстуальні нитки досліджені на макро- та мікрорівнях. Унікаючи «ключів» та кодів постмодерністського плетіння павутиння, сучасний письменник створює вельми прозору, навіть раціоналістично вивірену структуру перегуків та паралелей, котрі простежуються як на рівні концепції, пафосу сакралізації Шевченкового пророцтва (резонансного відгомону подій минувшини в новітній історії), так і в окремих деталях, характеристиках, словесних вставках, метафориці тощо. Знову ж таки авторка, означуючи та інтерпретуючи Шевченкові вкраплення в полотні відомого сучасного майстра, підкреслює безбар'єрність та необмеженість дослідження суто поетикальними завданнями і доходить висновку не тільки про «здорову спадкоємність культурної пам'яті, але й про «талановиту працю по розбудові гуманітарної аури українства, що є запорукою розбудови держави» (255).

Проблемно-пошуковою стратегією відповіді на риторично-незбагненне питання, чому талановитий та оцінений метрами поет змінює літературний фах і звертається до прози, є розділ про Бориса Нечерду. Чому сталася така метаморфоза в еволюції яскравого митця-шістдесятника, який пройшов вистражданий шлях до ескапізму як форми спротиву стандартизації, офіційності, буденності? Неоднозначність та складність вирішення цієї проблеми полягає у феномені самого Нечерди, який вдавався і до поетичного епатажу (бо він «пристрасно «хуліганив»», за словами І. Жиленко), і в той же час з'єднував, синтезував у своїх поезіях «чистий» ліризм і виключну прозаїзацію» (263). Отже, прозріння феномену та спроба аналітично розібратися в історико-літературному парадоксі призводить до амбівалентно розв'язуваного завдання про генетичне тяжіння до «депоетизації» поезії; колажних прийомів, застосованих для поєднання в тексті поезії з прозою...» (263) і водночас екзистенційне бажання в новій «конфігурації письма», в «юдолі звичних слів» (265) досягнути докладно та неквапливо трагедійність українського космосу та привести до спільного знаменника, впорядкувати «хаос, нескінченний броунівський рух і гру в життя без правил» (267). Недарма художнє масштабування здійснюється в оригінальній формі одеської саги, що поглинає в своєму всеохоплюючому жанровому череві всі

інші наявні тут епічні редуції, передовсім романну та структурно об'єднуючу циклічну. Наголошуючи потужний провіденційний потенціал нечердівських творів, заґрунтованих на показі епохально тектонічних суспільних зрушень в суспільстві, дослідниця переконливо вписує їх до знаково-монументальної жанрової історії літератури: саги, «крім відверто номінованої «Житомирської саги» Валерія Шевчука, в українській літературі досі не було» (266). Саме сага з її тяжінням до онтологізації та розчиненням автора в колективній народній свідомості прислужилася Нечерді для відтворення «контрастів життя приморського міста у контрверсійних точках, на перетині пульсуючих ритмів мегаполісу, розчахнутого між світами, добром і злом, між різними культурами, що знаходилися то в центрі, то на периферії різноманітних соціальних і політичних змін; у стані постійного свята, примарного чи реального карнавалу» (259). Цілком зрозуміло, що представлена нам одеська сага є модифікованою та зредукованою щодо свого протожанру, бо в ній, на кшталт голсуорсівського прецеденту, міжпоколіннєва історія подається без епічного уславлення й величі, а з гіркотою та іронічним висвітленням «болючих українських проблем в добу застою і стагнації радянських часів» (269).

Створені непересічним поетом і прозаїком тексти досліджуються у площині впливу фактора пасіонарності, потужних імпульсів *loxi genius*, що спровокували не лише художній феномен митця, але й антропологічно сублімовану буденну поведінку артиста в широкому розумінні, людини, яка на тлі радянського літпроцесу діяла всупереч шаблонам, нормам і стандартам, натомість керувалася своїм власним вибором. Як органічна частка одеського полікультурного простору Борис Нечерда водночас є продуцентом самотнього та мозаїчного (але й контрверсійно налаштованого) одеського надтексту – категорії-надбудови, що останніми десятиліттями мусується, обростає новою семантикою й дистрибутивно доповнює рецепцію художньої урбаносфери в регіонально-ландшафтному та академічному літературознавстві. Поряд із дослідженнями київського, петербурзького, львівського, московського текстів-масивів одеський поступово ущільнюється в своїй строкатій проблематиці і починає «витанцювати» у своїх знакових персоналіях і випромінюватися в досить специфічному богемному середовищі. Звісно, до свого ущільнення-скам'яніння та статуарної завершеності й формоутворювальної стиглості одеському тексту ще потрібно пройти певний шлях накопичення, селекції та узагальнення простору культурних артефактів, подовжених, як і сам образ-місто, у хвилях різнобічно цілісного сприймання. Як би там не було, а існування одеської літературно-мистецької школи не заперечується, а навпаки, доволі суворо легітимізується та вписується в широку палітру відбрунькованих від столичного центру та уславлених власними здобутками національними письменницькими осередками.

Поставлене В. Саєнко коло питань є вкрай гостро актуальним першочергово для визрівання національної моделі літературного процесу, в якому долаються і зводяться нанівець колізії між центром і периферією, столично-снобістським

комплексом успішності і маргінесом. Розв'язання цих питань триває як на сторінках даного компендіуму, так і покладається на безпосередніх його адресатів – студентів, майбутніх педагогів, професійних літературознавців. «Питання множаться, а відповіді – ще десть у дорозі долають труднощі переборення стереотипів осягнення феномену творчості...» (266). Так само як у ретельному реферуванні та прискіпливому оглядові всього того, що «записано в Книгу життя і творчості Бориса Нечерди критиками і літературознавцями», небайдужа дослідниця торкається багатьох аспектів і граней творчості, біографії, контекстуального зіставлення та проводить певні магістральні лінії системного вивчення вагомого й питомого доробку поета і прозаїка.

Іронічне декодування монотонної реальності, сірої буденності в малій епічній формі, що утворюється та вибудовується на співвідношеннях тексту та підтексту, сюжетно-фабульного поверхневого стрижня та потужних підводних течій принципово незаангажованого та далекого від усілякої дидактики художнього слова, побутово-речовинних субстратів та буттєвих ейдосів, є значною мірою прогностичним для сучасного стану української літератури. «Мисткиня універсального типу» Євгенія Кононенко лишилася майже поза увагою критико-літературознавчих рефлексій, між тим її ідіостилістична манера, принципи образотворення, приховані та по-чехівськи вмонтовані у зовні спокійний сюжет новелістичні пуанти є креаційно-вибуховою платформою для запліднення й наповнення лакун сьогоденної прози, що рухається від перманентно-перехідної естетичної невизначеності, суцільної гри в штучний плюралізм до створення нових канонів та орієнтирів українського художнього слова.

Аналіз лейтмотивної вертикалі новел збірки з промовисто-інтертекстуальною назвою «Колосальний сюжет» та кодифікування типів і варіантів безмежного й нескінченного сюжету на ймення «Життя» у розгалуженій системі фабульних ситуацій, образів-деталей, символів свідчить про шире побажання авторки читачам не тільки віднайти своє *рожеве світло на зупинці*, а й знявши з нього маскуючий екран, ширму, відверто, по-справжньому подивитися у вічі істині буття та подовжити магічно-чарівну дію цього світла в своїй власній екзистенції, втілити його енергетику в повсякденних простих речах.

Дистанційованим від іронії, сповненим «вітаїстичного пафосу» і зарядженим «щасливою випадковістю, натхненною та ліричною» (322), постає твір-паліндром з увиразненими прикметами гіпертекстовості Анатолія Глушака «AVE EVA». Суто постмодерна інтелектуальна ситуація книги, яка «завжди розгорнута посередині», дозволяє авторові вмістити в її просторинь «приховані смисли, ту особливу гуманітарну ауру, що випромінюють як окремі тексти, так і цілісна система», алюзії, «репрезентативні з погляду палімпсестності і контекстуального розгалуження збірки, в якій доцільно ужито художній код, яким без втоми, але з користю для духовного здоров'я користується людство» (325). Аналіз поетики взаємозворотності, оберненості та колоподібності, симультан-

ного зтягнення віддалених у часі жанрових моделей – романтичної альбомної лірики та апокрифічності – свідчить про оригінально вивершений з «класичною пластикою, і контуром строгим, і логіки залізною течією» (М. Зеров) неокласичний поетичний канон.

До прийомів мистецької монтажності, техніки колажу, жанрової аглютинації різних дискурсів та майстерного «склеювання» аудіовізуального та словесно-вербального мовленнєвих центрів вдається Олександр Жовна в своїх малих і середніх епічних формах. В об'єктиві літературознавчої уваги В. Саєнко опиняється твір з доволі прецедентною, особливо для літератури і мистецтва ХХ століття, жанровою ідентифікацією – кіноповість «Визрівання». Акцентований та винесений у сильну позицію тексту авторський підзаголовок *«мелодраматична феєрія для кіно»* свідчить про нестандартність художнього рішення, яке не можна вдягнути в шати традиційної нарації або навіть експериментального синтетичного утворення. Вочевидь, така оригінальність зумовлена принциповою віддаленістю від метушні неоавангардистських та постмодерністських інспірацій, що поступаються літературній традиції, оновленій, естетично виваженій, ненав'язливо адаптованій під фрагментарно-інтертекстуальні потреби сучасного мистецтва. Троно літературних і культурних відлунь розростається в потужній необароково-готичній топіці, розчиненій у творі меніппейності, фантазуваннях, фольклоризації.

Оригінальна поетика твору, заснованого на дублетних образних парах, цементуюча параболічність конструкції, численні антропоморфні та фітозооморфні перетворення (майже на кшталт овідієвських чудернацьких перевтілень), інтуїтивно-містичний зв'язок з булгаківськими сюжетними схемами й образними видіннями та навіюваннями – це коло питань, піднятих в останній лекції компендіуму. Дзеркально перегукуючись з аналітичним інструментарієм попередніх наукових текстів, тематичний блок про кіноповість створює не тільки ситуацію діалогу та суголосну тональність щодо художників-побратимів і майстрів пера, але й породжує таке собі *інтертекстуальне дежавю*, що діє за принципом *«здається, це вже було»* всередині твору. Встановлюючи сюжетні паралелі, асоціативні персонажні пари-дублети, образні рефрени, синестезійність, дослідниця послуговується інтерпретаційними можливостями літературної лейтмотивіки й опрозорює на текстовій поверхні булгаківські та ільфопетрівські алюзії й ремінісценції. Та інтертекстуальна сфера значно ширша і живиться світовим мистецьким ґрунтом: це і вагома для сюжетобудови твору італійська трагікомедія масок, і середньовічне мораліте, і сучасна інтернаціональна музична культура. Все це багатоголосся та різнобарвність дає змогу змоделювати *«...одвічну містерію життя як осучаснений вертеп із різноманітними поверхами світобудови...»* (340). Проте в епіцентрі авторської ідеосфери залишається проблема самоідентифікації творчої людини, пошук нею самотожності в «розчахнутому світі і безмежно складних випробуваннях». Потрактуванню багатоголосого життєвого наративу, сублімованого мистецькими візі-

ями творчої особистості героя, і прислужилася «поетикальна всеозбросність» (341) зрілого майстра.

Виплекане й налите серйозними науковими імпульсами гроно мистецьких талантів, розкладене в жанрі *вибраних лекцій* сузір'я яскравих творчих індивідуальностей з притаманними їм стилістичними манерами, системами образотворення, жанровими моделями, верифікаційною логікою, інтертекстуальними стратегіями etc. промовляє саме: постаючи органічною сукупністю літературознавчих феноменів, незалежних, автономних, самодостатніх, утім, приправлених в міру добротною та індуктивно зваженою науковою дидактикою з присмаком найщирішого бажання авторки встановити діалог зі своїм адресатом та спонукати його до творчого включення в рецепційно-інтерпретаційне поле літератури та культури постмодернізму. Художні світи персоналій сучасних письменників у витлумаченні В. Сасенко репрезентують не тільки плюралістичний історико-літературний простір вже сформованих і зрілих постатей, але й демонструють вектори подальшого розвитку українського слова, виходу його на нові обрії самоідентифікації та віхи становлення, визрівання сучасних канонів, еволюції від перманентно-процесуального стану до усталених, завершених у своїй цілісності форм та прямування до тієї межі, яка зветься на ймення *гуманітарна аура нації*.



## ДО УВАГИ АВТОРІВ

### ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

Об'єм публікації – від 8 до 12 сторінок формату А 4.

Послідовність структурних елементів статті:

Ліворуч – **УДК**

У наступних рядках (ліворуч) – **інформація про автора:**

- прізвище автора, його ініціали;
- вчений ступінь, вчене звання, посада;
- інформація про місце роботи автора (назва кафедри та навчального закладу);
- адреса місця роботи автора;
- електронна адреса автора

Через рядок – **назва статті** (великими літерами, напівжирний шрифт з вирівнюванням по центру).

Після назви статті через один рядок потрібно подати **анотацію** (250-300 знаків, близько 50 слів) та ключові слова (5-6 слів чи словосполучень) мовою статті (слово «анотація» не пишеться, серед ключових слів вказуються імена письменників, твори яких були об'єктом дослідження).

Через рядок – **основний текст**.

Стаття **обов'язково включає такі елементи**: постановка наукової проблеми та її значення, формулювання мети та завдань, виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження, висновки і перспективи подальшого дослідження. Всі ці елементи друкуються у тексті статті (шрифт напівжирний).

Через рядок після основного тексту статті – **Список використаної літератури** (відомості про джерела повинні розташовуватися в алфавітному порядку й бути оформлені у відповідності з державним стандартом України ДСТУ ГОСТ 7.1:2006; див. Бюлетень ВАК України. – 2008. – № 3).

Через рядок після Списку використаної літератури – відомості про автора, назва статті та **анотація** (близько 50 слів) статті російською мовою (або українською, якщо стаття була російською мовою) та ключові слова.

Через рядок після анотації російською (українською) мовою подаються відомості про автора, назва статті та анотація (близько 50 слів) та ключові слова англійською мовою

До статті додається (окремий файл) **резюме англійською мовою**. Обсяг резюме англійською мовою – 100 – 250 слів (850 знаків). Резюме має містити інформацію по мету статті (Purpose), засоби, шляхи, методику досягнення мети (Methodology), результати дослідження (Finding), наукову цінність та сферу застосування результатів статті (Practical Value), висновки дослідження (Results).

*Вимоги до набору статті:*

Основний текст рукопису необхідно друкувати через інтервал 1,5 без перенесень, 14 кеглем, шрифт – Times New Roman.

**Параметри сторінки:** ліве поле – 2,5 см, праве – 1,5 см, верхнє та нижнє – 2 см.

**Абзацний відступ** – 0,5 см (прохання не створювати абзацний відступ за допомогою клавіші Tab і знаків пропуску).

Обов'язкове розрізнення знаків дефіс (-) та тире ( – ), а також використання лапок такого формату: «» («текст»).

Виділення фрагмента тексту можливе курсивом (підкреслення не допускається).

**Бібліографічні посилання** – у квадратних дужках [1, 4].

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

Підписано до друку 23.05.2015 р. Формат 70×108/16.  
Ум. друк. арк. 7,7. Тираж 100 прим. Зам. № 1327.

Видавець і виготовлювач  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи д К № 4215 від 22.11.2011 р.  
65082, м. Одеса, вул. Єлісаветинська, 12, Україна  
Тел.: (048) 723 28 39  
e-mail: [druk@onu.edu.ua](mailto:druk@onu.edu.ua)