

ODESA
NATIONAL UNIVERSITY
HERALD
Volume 22 Issue 1(15) **2017**
SERIES
PHILOLOGY

ВІСНИК
ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
Том 22 Випуск 1(15) **2017**
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 22, Issue 1(15) 2017

Odesa
ONU
2017

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 22, випуск 1(15) 2017

Одеса
ОНУ
2017

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.І. Силантьєва, д-р філолог.наук; Т. Степновська, д-р філологічних наук (dr hab), професор університету у м. Лодзь (Польща); Н.М. Шляхова, д-р філолог.наук; О.Г. В'язовська, к.філол.наук; Н.М. Раковська, к.філол.наук

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

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

Editorial board of the journal:

I. M. Koval, DrSc (Politicalology) (Editor-in-Chief), V. O. Ivanytsia, DrSc (Biology) (Deputy Editor-in-Chief), S. M. Andriievskiy, DrSc (Physico-mathematical Sciences), Yu. F. Vaksman, DrSc (Physico-mathematical Sciences), V. V. Hliebov, CandSc (History), L. M. Holubenko, CandSc (Philology), L. M. Dunaieva, DrSc (Politicalology), V. V. Zamorov, CandSc (Biology), O. V. Zaporozhchenko, CandSc. (Biology), O. A. Ivanova, DrSc (Social Communications), V. Ye. Kruhlov, CandSc (Physico-mathematical Sciences), V. G. Kushnir, DrSc (History), V. V. Menchuk, CandSc (Chemistry), M. O. Podrezova, Director of the Scientific Library, L. M. Soldatkina, CandSc(Chemistry), V. I. Truba, CandSc (Jurisprudence), V. M. 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., V.I. Silant'eva, DrSc (Philology), T. Stepnovska, DrHab (Philology), Prof. Univ. Lodz (Poland); N.M. Shljahova, DrSc (Philology), O.G. Vjazovska, CandSc (Phylology); N.M. Rakovska, CandSc (Phylology)

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

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

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

Затверджено до друку вченою радою Одеського національного університету імені І.І. Мечникова. Протокол № 2 від 26 жовтня 2017 р.

© Одеський національний університет
імені І. І. Мечникова, 2017

ЗМІСТ

Богданова О.В. АКСІОМА БУТТЯ У «ХОЛОДНІЙ ОСЕНІ» І.О. БУНІНА	8
Гармаш Л. В. СИМФОНІЇ АНДРІЯ БІЛОГО В КОНТЕКСТІ ЕПОХИ	17
Малиновський А.Т. ШЕВЧЕНКІВ «ХУДОЖНИК» В «АПОЛЛОНІВСЬКІЙ» ОПТИЦІ ПЕТЕРБУРЗЬКОГО ТЕКСТУ: ГЕНЕЗА, СЕМАНТИКА, ТИПОЛОГІЯ, СТРУКТУРА	33
Морева Т.Ю. ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОЇ СВОЄРІДНОСТІ НАРИСІВ О. М. ДЕРИБАСА ПРО СТАРУ ОДЕСУ	48
Мусій В.Б. ДО ПИТАННЯ ПРО КОРИННЯ ШОКУЮЧОГО ОБРАЗУ СВІТУ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ	59
Мусій В.Б. ПРО ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ МИХАЇЛА КУРАЄВА «ЗЕРКАЛО МОНТАЧКИ»	64
Нікольський Є.В. ПРИМАРА В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ ЖУКОВСЬКОГО І КОСТЯНТИНА БАТЮШКОВА	76
Оляндер Л.К. ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС: ОСМИСЛЕННЯ ФОРМ ЙОГО ПРОЯВУ	90
Саєнко В.П. ТОПОС ОДЕСИ В ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ ГЕО ШКУРУПІЯ	103
Соколянський М.Г. МИСТЕЦТВО КОНТРАПУНКТНОЇ КОМПОЗИЦІЇ	120
Фокіна С.О. СМИСЛОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДЖАЗОВИХ КОННОТАЦІЙ У ПОЕТИЧНОМУ СВІТІ А. ШИРЯЄВА	129
РЕЦЕНЗІЇ	
Мусій В.Б. ИДЕНТИФІКАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО МОДЕРНІЗМУ У ФОРМАТІ КАТЕГОРІЇ «ЛІТЕРАТУРНА СВІДОМІСТЬ»: МОДЕЛЬ ТА ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЯ	137
ІНФОРМАЦІЯ ДЛЯ АВТОРІВ	142

СОДЕРЖАНИЕ

Богданова О.В. АКСИОМА БЫТИЯ В «ХОЛОДНОЙ ОСЕНИ» И. А. БУНИНА	8
Гармаш Л.В. СИМФОНИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ	17
Малиновский А.Т. ШЕВЧЕНКОВСКИЙ «ХУДОЖНИК» В «АПОЛЛОНОВСКОЙ» ОПТИКЕ ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА: ГЕНЕЗИС, СЕМАНТИКА, ТИПОЛОГИЯ, СТРУКТУРА...	33
Морева Т.Ю. К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ ОЧЕРКОВ А. М. ДЕРИБАСА О СТАРОЙ ОДЕССЕ.....	48
Мусий В.Б. К ВОПРОСУ О КОРНЯХ ШОКИРУЮЩЕГО ОБРАЗА МИРА В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.....	59
Мусий В.Б. О ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РОМАНА МИХАИЛА КУРАЕВА «ЗЕРКАЛО МОНТАЧКИ».....	64
Никольский Е.В. ПРИЗРАК В ПОЭЗИИ ВАСИЛИЯ ЖУКОВСКОГО И КОНСТАНТИНА БАТЮШКОВА .	76
Оляндэр Л.К. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: ОСМЫСЛЕНИЕ ФОРМ ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯ	90
Саенко В.П. ТОПОС ОДЕССЫ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ГЕО ШКУРУПИЯ	103
Соколянский М.Г. ИСКУССТВО КОНТРАПУНКТНОЙ КОМПОЗИЦИИ.....	120
Фокина С.А. СМЫСЛОВОЙ ПОТЕНЦИАЛ ДЖАЗОВЫХ КОННОТАЦИЙ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ А. ШИРЯЕВА	129

РЕЦЕНЗИИ

Мусий В.Б. ИДЕНТИФИКАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО МОДЕРНИЗМА В ФОРМАТЕ КАТЕГОРИИ «ЛИТЕРАТУРНОЕ СОЗНАНИЕ»: МОДЕЛЬ И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ	137
ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ.....	142

CONTENTS

Bogdanova O. V. THE AXIOM OF EXISTENCE IN THE BUNIN STORY “COLD AUTUMN”	8
Harmash L. V. ANDREY BELY’S SYMPHONIES IN THE CONTEXT OF THE EPOCH	17
Malinovsky A.T. SHEVCHENKO’S “ARTIST” IN “APOLLONIAN” OPTICS OF PETERSBURG TEXT: GENESIS, STRUCTURE, TYPOLOGY, SEMANTICS	33
Moreva T. Yu. TO THE PROBLEM OF GENRE SPECIFICITY OF SKETCHES BY A.M. DERIBAS ABOUT OLD ODESSA	48
Musiy V.B. TO THE QUESTION ABOUT THE ROOYS OF SHOKING IMAGE OF WORLD IN MODERN LITERATURE	59
Musiy V.B. ABOUT GENRE SPECIFICITY OF MICHAIL KURAEV’S NOVEL “MONTACHKA’S MIRROR”	64
Nikolsky Ye. V. GHOST IN THE POETRY OF VASILY ZHUKOVSKY AND KONSTANTIN BATYUSHKOV	76
Oliander L.K. LITERARY PROCESS: COMPREHENSION OF FORMS OF ITS DISPLAY	90
Sayenko V.P. TOPOS ODESA IN LIFE AND ART OF GEO SHKURUPII	103
Sokolyansky M.G. ART OF CONTRAPUNTAL COMPOSITION	120
Fikina S.A. SEMANTIC POTENTIAL OF JAZZ CONNOTATIONS IN THE POETIC WORLD OF A. SHIRYAEV	129

REVIEWS

Musiy V.B. IDENTIFICATION OF LITERARY MODERNISM WITH THE HELP OF CATEGORY “LITERARY CONSCIOUSNESS”: MODEL AND IT’S REALIZATION	137
AUTHOR’S GUIDELINES	142

УДК 82-32

Богданова О.В.,

доктор філологічних наук, професор,
ведучий научний співробітник

Інституту філологічних досліджень
Санкт-Петербурзького державного
університету (Росія, Санкт-Петербург)

АКСИОМА БЫТИЯ В «ХОЛОДНОЙ ОСЕНИ» И. А. БУНИНА

В статье рассматривается мотивно-образная система рассказа И. А. Бунина «Холодная осень», осмысливается его композиционная структура, вычленяется ведущий контент идейной слагаемой. В статье показано, что суммарная общность мелких деталей и образно-поэтических мотивов выводит повествование на новый уровень восприятия, дает возможность объективировать за лирическим ракурсом повествования разглядеть философскую составляющую «позднего» текста Бунина. Аналитическое осмысление рассказа Бунина дает представление об отражении художником неоднозначной и противоречивой сути человеческой жизни и его слова.

Ключевые слова: *творчество И. А. Бунина, цикл «Темные аллеи», рассказ «Холодная осень», композиционная структура, философский потенциал*

Рассказ И. А. Бунина «Холодная осень» датирован 3 мая 1944 года. В дневниках Бунина под 1945 годом сохранилась запись:

«1. I. 1945. Понед.

Сохрани, Господи. – Новый год.

Уже с месяц болевая точка в конце печени при некоторых движениях. Был долгий кашель, насморк, грипп.

Топлю по вечерам. Вера сидит у меня, переписывает на машинке некоторые мои вещи, чтобы были дубликаты. И еще, еще правлю некотор. слова.

Очень самого трогает “Холодная осень”. Да, “великая октябрьская”, Белая армия, эмиграция... Как уже далеко все! И сколько было надежд! Эмиграция, новая жизнь – и, как ни странно, еще молодость была! В сущности, удивительно счастливые были дни. И вот уже далекие и никому не нужные...» [2, 188].

Рассказ «Холодная осень» включен Буниным в III раздел цикла «Темные аллеи», в ту завершающую часть, которая аккумулирует авторские философские наблюдения над жизнью, над ее противоречиями и антиномиями.

Название рассказа – «Холодная осень» – образно, многозначно, символично. Прежде всего, холодная осень – вполне конкретное время года, когда разворачиваются события в тексте, конкретное обозначение временных рамок происходящего в рассказе. «Удивительно ранняя и холодная осень!» [3, 206]. Холодная осень 1914 года.

Но холодная осень – это еще и аллюзия на А. А. Фета, поэтический образ, унаследованный из стихотворения «Какая холодная осень!..»

Какая холодная осень!
Надень свою шаль и капот;
Смотри: из-за дремлющих сосен
Как будто пожар восстает.

Сияние северной ночи
Я помню всегда близ тебя,
И светят фосфорные очи,
Да только не греют меня.

Подобно тому, как в первом рассказе цикла «Темные аллеи» Бунин опирался на ассоциативно-метафорический образ «темных аллей» из стихотворения Н. П. Огарева «Обыкновенная повесть», так в «Холодной осени» прозаик полагается на фетовский интертекст (ср. начало рассказа «Темные аллеи»: «В холодное осеннее ненастье...» [3, 7]). Апелляция к творчеству поэта-классика становится одной из примет «мемориального» рассказа, базирующегося на воспоминании, на впечатлении – своем и чужом, жизненном и поэтическом.

В образно-метафорическом смысле «холодная осень» – символ по-осеннему холодной жизни героини, ее одиночества и неприятности, наступивших ее после потери возлюбленного. И – состояние души героини, ведущей неспешный, холодно-осенний безэмоциональный рассказ о своей долгой одинокой жизни, горестного существования без любви.

Рассказ «Холодная осень» (как и большинство рассказов «Темных аллей») включает в себе ретроспективную установку. Однако в отличие от рассказов первого раздела цикла третий раздел «Темных аллей» насыщен не просто впечатлениями былого, ушедшего, памятного, но пронизан философски раздумчивыми наблюдениями, жизненно антитетичными суждениями и неожиданно парадоксальными умозаключениями главных героев. В третьем разделе цикла персонажи Бунина (теперь в значительно большей степени разные и неоднозначные, чем в первых двух разделах) словно подводят жизненные итоги, погружаются в прошлое не во имя воспоминаний, но ради акцентации важных жизненных философем, для подтверждения истинности и достоверности нажитых опытом суждений и наблюдений.

Нарративная система в рассказе «Холодная осень» отличается от большинства текстов, входящих в цикл «Темные аллеи». Героєм-рассказчиком в «Холодной осени» становится женский персонаж, субъектная наррация в тексте осуществляется от *ее* лица. Рассказ безымянной героини посвящен истории расставания с любимым человеком, призванным на войну и вскоре погибшим на фронте. Т. е. в тексте рассказа появляется мужской персонаж. Между тем

близости между *он*-героем и *сквозным* мужским персонажем цикла «Темные аллеи» нет. Те несколько реплик, которые доверены Буниным мужскому персонажу в «Холодной осени», не дают оснований сопоставить его с образом героя, действующего (пронизывающего) весь цикл рассказов о любви. В «Холодной осени» скорее женский персонаж, ведущий повествование, берет на себя функции, присущие мужскому типу героя, – страдание, разочарование, испытание жизнью, постижение законов бытия, философическое наблюдение над условиями земного существования. Обращение к «нехарактерному» для Бунина типу женщины-нарратора динамизирует повествовательную форму, позволяет прозаику, с одной стороны, внести разнообразие в систему повествователей-рассказчиков цикла, с другой – обобщить разнородность гендерного мировидения, придать рассказовым суждениям обобщенность и всеобщность. Тенденция к философской компоненте текста в III разделе цикла нарастает.

Символизация и универсализация жизненных умозаключений героя (героини) достигается в «Холодной осени» через посредство приема антитетичности, *антитезы*, пронизывающей и организующей весь текст повествования, выступающей реализацией и воплощением антиномий сложной и неоднозначной человеческой жизни.

Как показывают наблюдения над текстами, природный пейзаж у Бунина всегда играет важную композиционную и смысловую роль, оказывается важным образно-поэтическим элементом в оформлении художественного события. И хотя в рассказе «Холодная осень» пространство обретает весьма условные черты, но уже только избранный временной отрезок – ранняя холодная осень – задает тональность всему тексту, прогнозирует будущие трагические события, генерирует поток смысловых ассоциаций. И что особенно важно – устанавливает контрастность, пронизывающую и опосредующую все повествование, выводя его на философский уровень.

События в рассказе происходят в сентябре («В сентябре он приехал к нам всего на сутки – проститься перед отъездом на фронт...» [3, 206]), но Бунин изображает раннюю осень столь холодной, что «воздух совсем зимний» [3, 208]. Еще только сентябрь, а на героине надеты «швейцарская накидка» и «пуховый платок» [3, 208]. Вечернее небо «черное», и на нем блещут «ледяные звезды» [3, 207]. Определение *ледяные* порождает тревожные предчувствия, но эпитет «*минерально* блестящие звезды» обуславливает безжизненность и мертвенность окружающего героев хронотопа, отображая будущность судьбы молодого воина, отправляющегося на фронт.

Выход героев в сад, в сентябре должный быть еще в желто-красной листве, сопровождают голые «черные сучья» [3, 207] – т. е. картина усадебного пространства сада утрачивает традиционные «райские» коннотации образа-топоса и, смыкаясь в единое смысловое поле рассказа, в единый ассоциативный контекст пугающе устрашает героев тревожной чернотой и наготой.

Еще более контрастен утренний пейзаж, созданный Буниным, – время расставания жениха и невесты, уход молодого человека на фронт, последние минуты вместе. Рассказчица отмечает «удивительную *несовместность*» [3, 208] между грустью расставания героев и «окружавшим <их> радостным, солнечным, сверкающим изморозью на траве утром» [3, 208]. Контраст задан и выделен, осознан и акцентирован.

В рассказе «Холодная осень» Бунин отказывается от традиционных приемов сюжетосложения – по существу сюжетно-фабульная интрига в рассказе отсутствует. Психологическое пространство, в котором разворачивается «ослабленный» сюжет, представляет из себя мир субъективных переживаний и воспоминаний героини. Повествование основано на ощущениях и впечатлениях, и потому функции выразителей (заместителей) внешних фабульных перипетий берут на себя бытовые штрихи и детали, которые извлекает из памяти героиня и которые по ходу наррации превращаются в психологические, в чувственно-ощутимые, внутренние. Рассказчица констатирует факты, не давая им комментария, прозаик же выстраивает их так, чтобы за нанизыванием номинаций вырастал глубинный психологический фон событий. Неслучайно замечание рассказчицы: «Мы в тот вечер сидели тихо, лишь изредка обменивались незначительными словами, преувеличенно спокойными, скрывая свои тайные мысли и чувства» [3, 206]. Незначительные слова противопоставлены глубокой грусти, тишина и спокойствие – волнению, преувеличение – сокрытию важности предчувствий. Бунин с точностью психолога обнажает души героев – «притворно простые» [3, 207] реплики персонажей скрывают/выявляют их боль и тревогу.

Прозаик удивительно тонко, едва заметно, но выразительно воссоздает трагически тревожное противоречие (столкновение) между войной и миром. Однако историко-конкретный фон (1914 год, начало Первой мировой войны) становится только отправной точкой более глобальных обобщений и универсалий. Герой повествования, молодой жених, еще не стал членом семьи героини. Между тем Бунин использует слова-маркеры, которые со всей очевидностью акцентируют теплые сердечные отношения, установившиеся в семье. Молодой герой принят как родной. По словам героини, «он <...> всегда считался у нас своим человеком» [3, 206] – и Бунин акцентировано настойчиво подчеркивает это. Отец героини обращается к герою «душа моя» [3, 207]. Мать героини воспринимает молодого человека своим сыном: «Мама встала и перекрестила своего будущего сына» [3, 207]. О себе и о жене (обращаясь к герою) отец говорит – «нам с мамой пора спать» [3, 207], чтобы пораньше встать и проводить «сына». Прозаиком использованы интимно-душевные слова *мама* и *papa*, но не мать и отец (тем более, что обращены они пока не к сыну, но к жениху). В описании героини – молодой герой «склонился к ее <маминой> руке, потом к руке отца» [3, 207] – и Бунин вновь выстраивает предложение таким обра-

зом, как если бы речь действительно шла о *его* <героя> отце и *его* матери, с которыми он прощается перед сном.

Душевная близость между героями подчеркивается выразительной деталью – золотой образок, зашиваемый матерью героини в шелковый мешочек, порождающая в героях чувства «трогательные и жуткие» [3, 207]. Символическая деталь – «образок» – актуализирует в тексте Бунина толстовские мотивы, заставляя вспомнить проводы Андрея Болконского на войну и сестринский подарок княжны Марьи – подобный образок-ладанку. Параллель к образу Андрея Болконского невольно пробуждает в сознании мотивы чести и долга, которые сопровождали героя Толстого в романе «Война и мир», указывая на «дорогу чести» бунинского героя. По сути толстовская антитеза «войны и мира» находит свое отражение в рассказе Бунина посредством «мысли семейной».

Однако отношение Бунина с литературной традицией только толстовским мотивом не исчерпывается. Обыкновенно в текстах Бунина имена Толстого и Пушкина неизменно оказываются рядом. И рассказ «Холодная осень» не становится исключением. Рядом с толстовским мотивом «войны и мира», «чести и долга» в тексте начинает звучать пушкинский мотив любви и великодушия. Оказавшись с героиней наедине, подобно пушкинскому лирическому герою, бунинский персонаж произносит: «Ну что ж, если убьют, я буду ждать тебя там. Ты *поживи, порадуйся на свете*, потом приходи ко мне» [3, 208]. И в словах бунинского героя слышится лирическое пушкинское: «Как дай вам Бог любимой быть другим...».

Появление в подобном ассоциативно литературном контексте имени А. А. Фета лишь усиливает ощущение всеобщности изображаемой коллизии, углубленной до «времен наших дедушек и бабушек...» [3, 207], почти пушкинско-толстовских. Отсюда трогательное обсуждение фетовских шали и капота и грустное замечание героини: «Капота нет...» [3, 207] – как свидетельство изменившегося времени, нравов, законов, порвавшейся цепи времен.

Исследователи отмечали, что строки Фета приводятся в тексте Бунина с небольшими искажениями. А. К. Бабореко по этому поводу писал: «Бунин неточно приводит первые четыре строки из стихотворения без заглавия А. А. Фета; определение “дремлющих” сосен он заменил словом “чернеющих”» [1, 246]. Далее комментатор размышляет: «<...> даже если это ошибка памяти, а не сознательное стилистическое изменение поэтической строки, все равно такая замена слова характерна для Бунина: она соответствует его стремлению изображать мир в красках. Небо, загоревшееся пожаром на восходе солнца, видимое сквозь чернеющие сосны – <...> впечатляющая картина» [1, 246].

Однако поэтическая задача Бунина, кажется, еще более точно направлена. Прозаик, несомненно, задумывался о «впечатляющей картине» холодной осени, однако контентность ее может быть и в ином. Во-первых, речь в тексте Бунина идет не о восходе солнца, а о восходе луны («Восход луны, конечно» [3, 207]), что немаловажно в контексте рассказа, ибо именно образ-мотив луны

привносит тревожно-трагические ноты в атмосферу вечерне-ночной сцены. Ледяной и минеральный свет холодных звезд и луны порождает коннотации мертвенности ночного светила и тем самым бросает трагический отблеск на судьбы героя. И в этом контексте не менее важно то, что фетовское определение «дремлющие» сосны заменено у Бунина эпитетом «чернеющие» – не столько в намерении «впечатлитель» красками картины, сколько в стремлении еще раз подчеркнуть мертвенность и пугающую тревожность завтрашнего будущего. Герой рассказа всего через месяц будет убит в Галиции [3, 208]. Поэтому строки «Смотри – меж чернеющих сосен / Как будто пожар восстанет» говорят не о пожаре восхода, а о пожаре начавшейся войны (Бунин чутко и тонко обыгрывает устоявшийся знакомый фразеологизм). Поэтическая «адаптация» строк Фета (вольная или невольная) работала на собственно бунинский текст, на выразительную контрастность мира и войны, счастья и потерь, любви и одиночества. В этом окружении, казалось бы, нейтральный оборот речи героя «вечно буду помнить этот вечер...» [3, 208] коррелирует с мотивом «вечной памяти», который (в светском и религиозном сознании) непременно и прочно связан с «вечной памятью» о погибших. Т. о. мельчайшие нюансы речи героев становятся частью емкой системы психологизации текста, оказываются важными составляющими его психолого-характерологического подтекста (в этой связи можно говорить об интертекстуальных аллюзиях и к еще одному классическому русскому литератору – мастеру подтекста, «подводных течений» А. П. Чехову).

Многочисленные антиномии бунинского рассказа «жаркий – холодный», «ранний – поздний», «родной – чужой», «обручение – расставание», «свадьба – похороны», «месяц – тридцать лет» особенно ярко и выразительно подчеркиваются еще одной антитезой: «Я пошла по комнатам, заложив руки за спину, не зная, что теперь делать с собой и зарыдать ли мне или запеть во весь голос...» [3, 208]. Вряд ли можно представить себе героиню, только что проводившую жениха на войну, поющей во весь голос. Однако Бунин намеренно акцентирует этот контраст, ибо весь рассказ сознательно смоделирован, сконструирован прозаиком на антитезе, чтобы усилить и сделать более отчетливой – и смыслоемкой – еще одну антиномию, финальную и главную в тексте «Холодной осени».

Подводя итог своей жизни, героиня размышляет: «<...> вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: да, а что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер. Ужели он был когда-то? Все-таки был. И это все, что было в моей жизни – остальное ненужный сон» [3, 210]. Для героини «один вечер» оказывается ценнее «всей жизни». Один день становится метонимическим замещением всей жизни.

Бунин (точнее – его героиня) возводит отдельный момент (вечер, час) к вечности (в частности к той, о которой упоминал герой при прощании), констатирует иллюзорность внешнего бытия («все <...> остальное ненужный сон»

[3, 210]). Однак виникає запитання: чому один вечір? Вже напевно в житті молодих героїв були і інші вечери, тижні, місяці, коли вони були щасливі, любили одне одного. Чому найважливішим для героїні не став день, коли її назвали нареченою? Бунін як би відходить від життєвого правдоподібності, але робить це свідомо, бо орієнтується на поезію, на метафоричне свідомство героїні, на романтизоване сприйняття минулого жіночим персонажем. Єдиним той холодний вечір став для героїні тому, що саме в ці години і хвилини вона пережила найвищий нагріття почувань – найвищу експресію любові, болю, страху, передчущень. І саме в той вечір героїня висловила слова, які пам'ятала впродовж усього життя.

На прощальні слова героя героїня в відчаї пообіцяла нареченому: «Я не переживу твоєї смерті!» [3, 208]. Але, як виявилось, пережила. І прожила ще «довгих» [3, 209] тридцять років.

В межах ретроспективного хронотопа жіночий персонаж Буніна в продовження усього свого життя не може забути обіцянку, дану герою, і то ли корить себе за швидко і необдуманно викинуті слова, то ли спостерігає і констатує особливий закон життя: «Так і пережила я його смерть, опромітливо сказав колись-то, що я не переживу її» [3, 210]. Антиномічність існування стає вираженням одного з головних законів життя: «Слова, слова, слова...» Героїня-жіночка (за Буніна, не герой-філософ) приходять до дуже філософського – шекспірівського – висновку про (не)значення висловленого слова. І то спокійство, яким письменник наділяє героїню, повторюючи ці слова, стає визнанням загальної життєво-життєвої істини, яку вона пізнала на власній долі.

В тексті розповіді знову виникає переключення з розповіддю «Темні аллеї». Як в першому тексті циклу центральний герой визнавав (висловлював) невідомий закон життя: «Усе проходить. Усе забувається» [3, 10], так і героїня «Холодної осені» досягає аксіому існування, пізнає ціну відповідальності за необдуманно-безвідповідально сказане слово. Безглуздість слова стає поетичним синонімом безглуздість існування.

Мотив любові стає доформованим в межах усього циклу «Темні аллеї» новою складовою – знанням суперечливості і неоднозначності намірів, дій, поступків, слів, думок людини (героя), затекстовим висновком про невідповідність бажань і їх виконання, про ціну обіцянок і їх виконання. Спокійно-роздумливий тон мови (нарративу) героїні надає всьому зіткненню загальної – філософської – колорит. Ретроспекція-історія жіночого персонажа виходить за межі окремого події.

В фіналі розповіді Бунін моделює реальності різного порядку, висловлює героїню з сфери звичної дійсності, але віддає в руки законів іншого світу. До кінця життя автору і герою (героїні) залишається тільки надія – віра в те, що «холодна осінь» життя швидко закінчиться, а *она* «з тією ж лю-

бовью и молодостью» будет ждать *ее* в ином мире. «Я пожила, порадовалась, теперь уже скоро приду» [3, 210]. Последней антитезой рассказа становится «память – вера», не реальные воспоминания («И вот уже далекие и никому не нужные...»), а мистическая надежда на иномирные закономерности. Теперь для героини триада «вера – надежда – любовь» опирается прежде всего на первые слагаемые.

В третьей части цикла «Темные аллеи» ретроспективно-ностальгические мотивы рассказов о любви все сильнее и полнее обретают у Бунина черты текстов философических, наполненных осмыслением уже не только истории любви, но философии жизни, трагических коллизий бытия. Страх перед смертью, пронизывавший многие ранние рассказы Ивана Бунина, к третьей части книги о любви сменился искомым героями (и автором) «освобождением», надеждой на возвращение «любви и молодости в ином мире» [3, 210], желанной верой в соединение пространства обыденного и сакрального.

Список использованной литературы

1. Бабореко А. К. Комментарии // Бунин И. А. Темные аллеи / предислов. О. Н. Михайлова. – М.: Молодая гвардия, 2002. – С. 230–254.
2. Бунин И. А. Дневники. 1881–1953 // Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Художественная лит-ра, 1966–1967. – Т. 8. – С. 140–192.
3. Бунин И. А. Холодная осень // Бунин И. А. Собр. соч.: в 9 т. – М.: Художественная лит-ра, 1966–1967. – Т. 7. Темные аллеи. Рассказы 1931–1952 гг. – С. 206–210.

Богданова О.В.

Институт філологічних досліджень
Санкт-Петербурзького державного університету
olgabogdanova03@mail.ru

АКСИОМА БУТТЯ У «ХОЛОДНІЙ ОСЕНІ» І.О. БУНІНА

У статті розглянуто мотивно-образну систему оповідання І.О. Буніна «Холодна осінь», його композиційну структуру, виокремлено провідний контент його ідейної складової. У статті доведено, що загальна спільність дрібних деталей та образно-поетичних мотивів переводить оповідання на новий рівень сприйняття, дає можливість за ліричним ракурсом розглянути філософську складову прози І.О. Буніна останнього періоду його творчості. Аналітичний розгляд оповідання І.О. Буніна формує уявлення про неоднозначність та суперечливість життя людини і її слова.

Ключові слова: творчості І.О. Буніна, цикл «Темні алеї», оповідання «Холодна осінь», композиційна структура, філософський потенціал

Bogdanova O.V.

Institute of philological research
Saint Petersburg state University
olgabogdanova03@mail.ru

THE AXIOM OF EXISTENCE IN THE BUNIN'S STORY “COLD AUTUMN”

The article considers the motive and figurative system of the story of Ivan Bunin “Cold autumn”, interpretes its compositional structure, focuses on the leading term ideological content. The article shows that the total community of small details, images and poetic motifs brings the narrative to a new level of perception, gives the opportunity to objectify for the lyrical perspective of the narrative to see the philosophical aspects of “late” Bunin text. Analytical understanding of the Bunin's story gives an idea about the reflection of the artist's ambiguous and contradictory essence of human life and his words.

Key words: *creative work of Ivan Bunin, series “Dark alleys”, the story “Cold autumn”, composite structure, philosophical potential*

References

1. Baboreko A. K. (2002), Kommentarii [Comments] [in:] Bunin I. A. Temnyie allei [Dark alleys], Moscow, Molodaya gvardiya, pp. 230–254 [in Russian].
2. Bunin I. A. (1966-1967), Dnevnik. 1881–1953 [Diaries. 1881 – 1953] [in:] Bunin I. A. Sobr. soch.: v 9 t. [Collected works, vol. 1-9], Moscow, Hudozhestvennaya lit-ra, vol. 8, pp. 140–192 [in Russian].
3. Bunin I. A. (1966 – 1967), Holodnaya osen [Cold autumn] [in:] Bunin I. A. Sobr. soch.: v 9 t. [Collected works, vol. 1-9], Moscow, Hudozhestvennaya lit-ra, vol. 7, pp. 206 – 210 [in Russian].

Статтю подано до редколегії 20 травня 2017 р.

УДК 821.161.1

Гармаш Л.В.

доктор филологических наук, доцент

Кафедра мировой литературы

Харьковский национальный педагогический университет имени Г.С. Сковороды

ул. Алчевских, 29, г. Харьков, Украина, 61002

garmash110@gmail.com

СИМФОНИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

В статье рассмотрены основные объективные и субъективные причины, послужившие основанием для возникновения в творчестве одного из наиболее выдающихся поэтов Серебряного века необычного для литературы жанра – симфонии. В результате всестороннего анализа автор статьи пришел к выводу, что жанр литературно симфонии, созданный Андреем Белым, возник как закономерный результат развития западноевропейской и русской культуры XIX – начала XX века. Симфония Белого стала той художественно формой, в которой воплотились основные принципы символистской эстетики.

Ключевые слова: *литературная симфония, Серебряный век, символизм, синтез искусств, Андрей Белый.*

С самого начала творческого пути А. Белый выступил как новатор, стремившийся реконструировать сложившуюся к XX веку жанровую систему русской литературы. Его собственные творческие искания были направлены на обнаружение новых художественных возможностей, на сближение литературы с другими видами искусства, в частности, с музыкой. Начало его литературной деятельности было ознаменовано разработкой такого необычного для литературы жанра, как симфония. Велика роль Белого и в обновлении такой уже устоявшейся литературной формы, как лирический цикл, который в начале века приобрел совершенно новое формально-содержательное наполнение по сравнению с традиционными циклами XIX века. Впервые в русской литературе Белый предложил вниманию читателей жанр романа «потока сознания», представленный такими произведениями, как «Петербург», «Котик Летаев» и др. Не случайно В. Набоков называл Белого, наряду с Джойсом и Прустом, писателем, определившим основные тенденции развития литературы XX века.

Задача данной работы заключается в том, чтобы обозначить основные объективные и субъективные причины, послужившие основанием для возникновения в творчестве одного из наиболее выдающихся поэтов Серебряного века необычного для литературы жанра – симфонии.

Одной из причин, побудившей А. Белого разработать новую жанровую форму, было желание синтезировать возможности двух видов искусства: музыки и литературы. Стремление к синтезу различных видов искусства свойственно вообще всей символистской эстетической культуре. Оно было унаследова-

но символистами от романтиков, искавших опору во внутреннем, духовном существовании человека.

Присущий романтикам взгляд на окружающий мир через призму внутреннего «я» делает лирику основным способом художественного познания, а, как позднее заметил Г. Гессе, «лирика не одно лишь стихотворство, лирика прежде всего создание музыки» [9, 131]. Сами романтики колебались, какое искусство следует считать высшим – музыку или поэзию, и были убеждены в их глубинном духовном родстве.

Широкое распространение идеи синтеза искусств вызывает к жизни новые жанры в музыке, которые она «заимствует» у литературы – фортепианные «новеллы» Р. Шумана, симфонические поэмы Ф. Листа, вокальные баллады Ф. Шуберта и инструментальные – Ф. Шопена и т. д. Вместе с новыми жанрами музыкальные произведения ассимилируют также и некоторые важные законы построения поэтической формы, а литературный сюжет, который использует композитор, становится основой сюжета музыкального.

Художники также не остались в стороне от этих процессов. Многие из них проявили глубокий интерес и любовь к музыке, что нередко оказывало заметное влияние на их творческий поиск. Первым о «музыке картины» и о «магическом аккорде», создаваемом посредством красок, заговорил Э. Делакруа. Его взгляды на искусство разделял Гоген. Дж. Уистлер использовал музыкальные термины для названия пейзажей и портретов («Гармония», «Симфония», «Ноктюрн» и др.). С подобным явлением мы встречаемся также и в поэзии. Так, у Т. Готье есть стихотворение «Симфония в белом мажоре», а Р. Браунинг в таких стихах, как «A Toccata of Galluhhis», «Master Huggues of Saxe Gotha», «Abt Vogler» или «Parleying» пытался передать особенности той или иной музыкальной формы – токкаты, фуги, марша или импровизации на тему.

Среди всех зарубежных романтиков XIX века наибольшей популярностью в России рубежа веков пользовался Р. Вагнер. Его творчество оказало огромное влияние на русскую культуру, в том числе и на формирование мировоззрения А. Белого, его взглядов на искусство в целом и место музыки в частности.

Вагнер – один из первых композиторов, не занятый исключительно сочинением музыки, но обосновывающий свой взгляд на дальнейшее развитие искусства в целом ряде теоретически работ. В трактате «Произведение искусства будущего» он изложил теорию драмы, которая, по его мнению, способна синтезировать поэзию, скульптуру, живопись, архитектуру. И, конечно же, во главе этого грандиозного сооружения должна находиться музыка.

Как и Вагнер, Белый хотел найти некую универсальную форму искусства, которая смогла бы объединить, сплавить в себе, как в тигле, все виды искусства, но художники расходились в выборе такой формы. Белый согласен с тем, что «в драме заключено начало синтеза» [5, 156]. «В драме, – пишет он, – впервые осознается сокровенный призыв к творчеству как призыв к творчеству жизни» [5, 155]. Но его не удовлетворяет та форма, в которой этот призыв

раздается. Белый считает, что драма уводит от творчества жизни и превращается в произведениях Вагнера в «призыв жизни на сцену» [5, 155], а это полностью противоречит жизнотворческим устремлениям Белого-символиста. «Не от жизни должны мы бегать в театр, <...> саму жизнь должны претворять мы в драму», – утверждает он [5, 159]. Критически оценивая вагнеровское наследие, Белый во многом находится под его влиянием.

Вагнеровские взгляды (как, впрочем, и других романтиков) на место музыки среди других видов искусств имеют аналог в философии А. Шопенгауэра, которая стала особенно популярной в начале XX века – период зарождения и расцвета модернизма. Только эстетическое удовольствие от музыки, считает Шопенгауэр, позволяет человеку обрести жизненное утешение и спасение, поэтому именно музыку он оценивает как самое могущественное из искусств. Основной труд А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» Белый изучал летом 1897 года. «Шопенгауэр – вершина, на которую восходят встающие над сонностью жизни», – написал А. Белый позже [5, 245]. Опираясь на идеи немецкого философа, Белый в статье «Символизм как миропонимание» последовательно доказывает, что музыкальные идеи, как идеи временные, а не пространственные, более активно воздействуют на душу человека и являются родовыми по отношению к идеям, воплощенным в произведениях других видов искусств, поэтому «музыка идеально выражает символ» [5, 246], а символ, в свою очередь, всегда музыкален. И все же Белому, несомненно, ближе Вагнер, нежели Шопенгауэр, предлагающий чистую музыку, лишённую всякой программности, в то время как Вагнер «твёрдо стоит на почве полного слияния всех искусств, и прежде всего – музыки с поэзией» [17, 305].

Особое воздействие на становление взглядов А. Белого оказало художественно-философское творчество Ф. Ницше, который назвал свою книгу «Так говорил Заратустра» симфонией и написал ее ритмизованной прозой, используя аллитерации, эвфонию, игру слов, построенную на звуковых совпадениях и ассоциациях. Представление Шопенгауэра о музыке как о сущности бытия смыкается с призывами Ницше погрузиться в музыкальную «дионисийскую» стихию, обращенными не столько к драме, сколько ко всей культуре в целом.

Такое отношение к месту музыки среди других видов искусств целиком поддерживали французские символисты. Широко известный лозунг Верлена «*De la musique avant toute chose <...> Et tout le reste est littérature*» («Музыка прежде всего <...> Все остальное – литература») можно считать девизом их творчества, впрочем, он звучит как эпитафия ко многим произведениям и русских символистов. Так, один из виднейших теоретиков символизма Вяч. Иванов подчеркивал магическую силу «напевного слова» и считал, что музыка скрыта в произведении любого вида искусства, в том числе и пластического. Широко известны слова А. Блока, что «сам дух есть музыка». Восприятие мира как симфонической музыки находит свое дальнейшее развитие и в творчестве

В. Хлебникова. Попыткой соединить пространство и время было продиктовано стремление к сближению музыки и живописи в его произведениях. Этому благоприятствовала и способность Хлебникова, присущая также А. Скрябину, Н. Римскому-Корсакову, А. Рембо, к соотношению звуков с определенным цветом.

Андрей Белый – не единственный русский поэт, использовавший музыкальную терминологию в названии своих произведений. Среди наиболее ранних его предшественников можно назвать Н. Огарева, лирические сочинения которого озаглавлены «Nocturno» (1841), «Море. Симфония» (1857) или «Scherzo» (1857). Начиная с девяностых годов XIX столетия, количество подобных произведений стало расти. Наиболее известными среди них являются работы Ин. Анненского: прелюдии, nocturno (1890), «Фортепианные сонеты» – первый и второй (до 1904), «Кэк-уок», Decrescendo (до 1909). В поэтическом сборнике В. Брюсова «Все напевы» можно встретить «Сонаты» («Обряд ночи», «Возвращение»), а некоторые свои поэмы он назвал симфониями («Воспоминанье. Симфония первая, патетическая», «Вторая симфония»). А. Добролюбов, пытавшийся уйти от слова в область невыразимого, неслезанного, давал своим стихотворениям «музыкальные» названия (*Adagio maestoso*, *Andante con moto*).

Среди музыкантов наибольший интерес к проблеме синтеза искусств проявлял А. Скрябин, – пожалуй, единственный последовательный символист в музыке. Со многими поэтами-символистами (Вяч. Ивановым, Ю. Балтрушайтисом) композитор был связан личной дружбой. Скрябина объединяет с символистами не только характер его творчества, изобилующего музыкальными символами, но и мечта создать произведение, стоящее на высшей ступени синтеза искусств – мистерию, и тем самым выполнить их основное, «теургическое», преобразующее мир назначение. Прослеживаются черты родства философско-эстетических концепций, выработанных Вяч. Ивановым и А. Скрябиным.

Своим сонатам он любил давать дополнительные жанровые определения, вызывающие соответствующие литературные ассоциации («Соната-баллада», «Соната-элегия», «Соната-идиллия»), а симфонические произведения часто называл поэмами. В одном из своих наиболее значительных произведений – «Прометее» – композитор попытался синтезировать не только инструментальную и вокальную музыку, музыку и литературу, но также звук и цвет, поэтому состав исполнителей был дополнен введением партии света (*Lucis*). Интерес к синестезии проявлял и Андрей Белый. Подтверждением тому может служить запись, сделанная С. Танеевым в октябре 1900 года: «Долго разговаривал с Бугаевым <...> об искусстве, о повторении в музыке, о соединении представлений зрительных и слуховых» [22, 200].

Музыкальность становится одной из важнейших особенностей новой живописи. Она проявляется в ритмических повторах линий, особом отношении к цветовым гармониям, служащим для передачи разного состояния души худож-

ника. Резко увеличивается количество точек соприкосновения между композиторами, музыкантами и художниками. Исследователи отмечают черты внутреннего сходства между произведениями Врубеля и некоторыми мотивами поэзии Блока, близость работ живописца оперному творчеству Н. Римского-Корсакова, влияние эстетических программ «мирискусников» на поэтику М. Кузмина. Врубелевский портрет В. Брюсова является непосредственным источником целого цикла стихов А. Белого, посвященных старшему современнику.

Чрезвычайным вниманием в начале века пользуются картины художников-символистов – А. Бёклина, О. Бердслея, Штука. Фавны, кентавры и наяды Бёклина как будто оживают и появляются на страницах поэтических сборников. В изобразительном искусстве развивается встречное движение: стремление «озвучить живопись». В. Кандинский в работе «О духовном в искусстве» (1910) говорит «о чисто рисуночном контрапункте», а в искусстве будущего предвидит «симфоническую композицию», в которой ритмический элемент вытеснит мелодический [13, 44]. В. Борисов-Мусатов считал, что «бесконечная мелодия», которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи.

Еще до литературных симфоний Белого появились живописные сонаты М. Чюрлениса, которые он создавал параллельно с музыкальными произведениями. Чюрленис необычайно остро сознавал близость своих живописных и музыкальных замыслов, объединенных не только общей тематикой, но и использованием в живописных полотнах целого ряда чисто музыкальных приемов. Музыка была первоосновой живописи Чюрлениса. Об этом свидетельствует как его творчество, так и непосредственные высказывания художника-музыканта: «Вселенная представляется мне большой симфонией; люди – как ноты...» [18, 3]. «Соната солнца», «Соната моря», «Соната пирамид» и другие его картины построены согласно композиции сонатно-симфонического цикла. Они состоят из нескольких частей, имеющих обозначение музыкального темпа: Allegro, Andante и т.д. В соответствии с темпом выдержан ритм картины, что дает возможность почувствовать близость отдельных полотен частям музыкального произведения. Этому способствует также постепенное развитие темы в цикле при целостности содержания, которое раскрывается только путем постепенного рассматривания всей серии.

Понимание музыки как движения свойственно также А. Белому. В статье «Формы искусства» он выразил сходную мысль: «В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыка выражает единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем» [5, 101].

Но не только деятели искусства отдавали предпочтение музыке. К началу XX века в философии сформировалось представление о действительности, претерпевающей непрерывное становление. Окружающая действительность становится ненадежной, бесформенной и многозначной, и, следовательно

но, не поддается более интеллектуальному познанию. Жизнь, полагал А. Бергсон, может быть теперь постигнута только благодаря переживанию, интуиции. В музыке же не существует конкретных, устойчивых понятий. Она говорит, по мнению А. Ф. Лосева, «не о самих предметах, но именно об их возникновении, их расцвете и их гибели» [17, 325]. Философ приходит к выводу, что «всякое искусство, которое пользуется тем или другим неподвижным образом (архитектура, скульптура, живопись), не может изображать самой стихии становления жизни, но только показывает те или иные неподвижные оформления и устойчивую образность, порождаемые без-образной стихией жизни. И только чистая музыка обладает средствами передавать эту без-образную стихию жизни, т.е. чистое становление» [17, 327]. Выдвижение А. Белым музыки на первое место среди других видов искусств было созвучно философским открытиям рубежа веков, новому восприятию мира как безграничного, вечно становящегося бытия. Интуиция не подвела писателя, прибегнувшего не только в симфониях, но и в романах к выражению непрерывного движения жизни музыкальными средствами.

Почему же Андрей Белый всем другим жанрам предпочел именно симфонию, а не пошел, допустим, по пути создания музыкальной драмы, следуя примеру почитаемого им Вагнера? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо прежде всего рассмотреть особенности симфонии как музыкального жанра и возникшего на ее основе художественного способа осмысления мира, известного под названием «симфонизм».

Начиная с момента формирования классического типа симфонии в творчестве Гайдна и Моцарта и до сегодняшнего дня она считается наиболее совершенной формой в музыке. Подобной точки зрения придерживался и А. Белый, писавший, что «высочайшая точка музыки – ее сложнейшая форма – симфония» [5, 177]. Ранее, в 1902 году, он высказал такое понимание симфонической музыки: «В симфонической музыке заканчивается переработка действительности; дальше идти некуда. А между тем вся сила и глубина музыки впервые развертывается в симфониях».

Симфоническая музыка развилась в недавнем прошлом. Здесь мы имеем последнее слово искусства. В симфонической музыке, как наиболее совершенной форме, рельефнее кристаллизованы задачи искусства. Симфоническая музыка является знаменем, указывающим путь искусству в его целом и определяющим характер его эволюции» [5, 102-103].

Подобно роману, ставшему в XIX веке «эпосом личности», симфония «эпизировала индивидуальное мироощущение, придавая ему характер всеобщности и универсальности» [2, 15]. Симфонический жанр предоставлял широкие возможности, с одной стороны, для воплощения в музыкальном произведении глубоких философских концепций, построения целостной картины мира, а с другой стороны, обладал способностью чуткого реагирования на изменения в общественной жизни, отражая индивидуальные и неповторимые особеннос-

ти исторического момента действительности. Тем самым симфония как жанр предлагала модель мира, сочетающую конкретное и обобщенно-злободневное и общечеловеческое, чувственное и интеллектуальное начала. «Музыка симфонии, – пишет известный русский музыковед М. Арановский, – была неизбежно эмоциональной, а концепция апеллировала к разуму слушателя, к его знанию действительности и способности соотносить образы восприятия с окружающей жизнью» [2, 8].

Композиционная структура симфонии представляет собой цикл, состоящий из нескольких внутренне контрастных, целенаправленно развивающихся и объединенных общей идеей частей. Важнейшую роль в нем играет сонатная форма, которая применяется чаще всего в первой части. И. Стравинский даже утверждал, что «сочинение из нескольких частей обретает качество симфонии в том случае, если первая его часть написана в сонатной форме» [21, 32]. Этими особенностями строения и обусловлено название этой крупной инструментальной формы – сонатно-симфонический цикл.

Первостепенная роль сонатной формы в сонатно-симфоническом цикле объясняется тем, что все элементы ее структуры (экспозиция, разработка и реприза) подчинены диалектической логике развития, где каждая последующая фаза (антитеза) вытекает из предыдущей (тезы) как «свое другое» (Гегель), тем самым осуществляется развитие «по спирали», завершающееся итогом – синтезом конфликтующих начал. Важнейшие закономерности, сформировавшиеся в сонатно-симфоническом цикле, обобщает симфонизм – категория музыкального мышления, концентрированно выразившаяся впервые в творчестве Бетховена.

В широком смысле под симфонизмом понимается «художественный принцип философски-обобщенного диалектического отражения жизни в музыкальном искусстве. Симфонизм как эстетический принцип характеризуется сосредоточенностью на кардинальных проблемах человеческого бытия в его различных аспектах (общественно-историческом, эмоционально-психологическом и др.)» [19, стб.11]. Выделив и тщательно проанализировав семантический вариант жанра симфонии, М. Арановский пришел к выводу, что он носит «всецело внемзыкальный, в сущности, философский характер, акцентируя онтологическую сторону проблемы Человека» [2, 25-26]. Данная эстетическая категория максимально выявляет существенные свойства музыки как искусства процессуального, временного, поэтому симфонизм находит проявление в самых различных жанрах и формах. Симфонизм как художественный принцип дал возможность романтикам с особой полнотой воплотить поток «бесконечно» развивающегося чувства. Ярче всего такая тенденция выразилась в вагнеровской «бесконечной мелодии». Основным средством для ее достижения были у многих романтиков сквозные мотивы, сопоставимые по своему значению с лейтмотивами в опере. Эта тенденция несколько не ослабела и в начале XX века, что сказалось, к примеру, на

«Поэме огня» Скрябина, музыка которой «напоминает единый поток с прихотливо сложной линией развития» [12, стб.70].

На основании того, что сущность симфонизма составляет непрерывное развитие, в результате которого исходная мысль претерпевает значительные качественные преобразования, А. Альшванг предполагает, что симфонизм является «собой сложно-диалектической формой развития художественного образа» [1, 77]. Отсюда следует вывод, который мы полностью разделяем: «Симфонизм есть возможная общая форма развития, свойственная **всем искусствам** (выделено нами. – Л. Г.) на определенной исторической стадии и в определенном жанре, и, следовательно, учение о симфонизме в музыке может быть перенесено и на другие виды искусства с учетом их специфики. В литературе и поэзии такое перенесение или, вернее, обнаружение принципа симфонизма представляется наиболее естественным ввиду общего с музыкой развертывания во времени» [1, 77].

В исследовательской литературе накоплен уже некоторый опыт анализа литературных произведений с целью выявления закономерностей музыкальной формы, которые могут быть им присущи. Надо заметить, что процесс этот двусторонний. Первыми такого рода наблюдения проводили романтики. Так, Ф. Шлегель называет роман «Дон Кихот» Сервантеса «музыкой жизни» [11, стб.700], а по наблюдению А. Шлегеля, Сервантес прибегает к «бесконечным вариациям», «как если бы он был изошренным музыкантом» [11, стб.700].

В XX веке появляются специальные теоретические работы, посвященные изучению взаимосвязей между поэзией с музыкой. Исследования ведутся в нескольких направлениях. Во-первых, наиболее пристальное внимание уделяется особенностям русского стихосложения, мелодике русского лирического стиха. В других работах изучаются специфически музыкальные приемы, занявшие прочное место в литературе. И, наконец, ряд художественных произведений рассматривается с точки зрения возможности воплощения в литературе музыкальных форм. Диапазон авторов, произведения которых привлекаются к анализу, чрезвычайно широк: Пушкин, Диккенс, Ахматова, Чехов, Гоголь и, конечно же, символисты. Так, О. Соколов, вслед за Д. Шостаковичем, пришел к выводу, что «Черный монах» Чехова построен в соответствии с композицией сонатной формы, а композиционное строение «Невского проспекта» Гоголя сопоставимо со строением свободной музыкальной формы [20, 220].

Черты сходства между симфонией и психологическим романом 60-х годов XIX столетия А. Альшванг видит в том, что они «выражают самосознание личности в сложных кризисных условиях русской жизни» [1, 76]. Основной особенностью романов Достоевского, дающих право соотнести их с жанром симфонии, является, по мнению ученого, то, что в них передаются длительные психические процессы. Альшванг также выявляет ряд признаков, сближающих романы русского писателя с сонатной формой, в которой

обычно пишутся первые части симфоний: наличие репризы и двух резко контрастирующих начал.

Интересно, что рассматривая в этом ракурсе поэму Пушкина «Медный всадник», несколько авторов независимо друг от друга пришли к выводу, что ее можно отнести к жанру симфонии. Первым такое заключение сделал А. Белый в своей книге «Ритм как диалектика». Его точку зрения разделяют музыковеды Л. Мазель и О. Соколов. Сходство с симфонической сюитой обнаружили исследователи у поэмы А. Блока «Двенадцать» и его же цикла «Пляски смерти», а роман «Петербург» А. Белого назван «симфоническим целым» [15, 105], сам же автор охарактеризовал одно из своих произведений (повесть «Котик Летаев») как «симфоническую повесть о детстве».

Не вызывает сомнения и близость жанру симфонии поэмы В. Брюсова «Воспоминанье», тем более, что автор сознательно построил композицию произведения в соответствии со схемой сонатной формы. Поэма Брюсова продолжает эксперимент Белого в области нового литературного жанра и в то же время несет в себе ряд оригинальных художественных особенностей, существенно отличающих ее от симфоний Белого. Ее словесно-музыкальные темы построены на смене различных стихотворных ритмов, образов и стилей. Поэма состоит из «Вступления», четырех частей и «Заключения». Каждая часть или раздел снабжены указаниями на темпы или «музыкальный» характер (*allegro*, *forte*, *piano*, *scherzo*, *animoso*), вызывающий определенные эстетические ассоциации. Части совпадают по своему строению с разделами, из которых состоит сонатная форма: 1 часть – «Экспозиция», 2 часть – «Разработка», 3 часть – «Реприза» и 4 часть – «Кода». Через весь текст поэмы проходят лейтмотивом стихи эпиграфа из Данте. Развитие тематического материала также подчинено принципам построения музыкального произведения.

Однако в литературе гораздо чаще происходит заимствование не законченных музыкальных жанров, а отдельных приемов из других видов искусств, в том числе и из музыки. Широкое распространение среди таких приемов получили лейтмотивы – сквозные мотивы, повторяющиеся несколько раз в тексте лирической поэмы, цикле стихотворений и т.п. Этот вопрос подробно рассмотрен в работе Н.А.Кожевниковой «О роли лейтмотивов в организации художественного текста» [14].

Обращение писателей к симфонической структуре находилось в русле магистральных жанровых исканий эпохи.

Приоритет, отданный символистами музыке среди других видов искусств, обусловил интерес к лирическому способу отображения действительности. Близость лирики к музыкальному искусству подчеркивалась многими деятелями культуры. Лиризация жанров стала закономерностью литературного процесса в начале XX века. Как отметил Л. Долгополов, крупная эпическая форма уступила место лирическому циклу, лирической поэме, поэтическому сборнику как целостным структурам.

Новые жанровые образования стали создаваться на основе внутреннего структурного единства, а не только по жанрово-тематическому принципу. Отдельное стихотворение теперь становится неотъемлемой частью целого. В. Брюсов в предисловии к сборнику «Urbi et Orbi» (1903) писал: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связанного рассуждения. Отделы в книге стихов – не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно» [8, 5]. Теперь цикл стихотворений весьма напоминает «роман в стихах». Постепенно начинает все яснее ощущаться тенденция к объективации лирики, берущей на себя функции большого эпического жанра. Склонность к созданию метатекста ярко выражена в поэзии Серебряного века.

Творчество А. Белого начала XX века развивалось в русле этих преобразований. Он не остался в стороне от поисков новых жанров, в которых наиболее полно могла бы выразиться его мировоззренческая концепция. Примером тому могут служить его сборники стихов «Золото в лазури» (1903), «Пепел» (1908) и «Урна» (1909). Однако стихотворный цикл не обладал самодостаточностью формы, что подтверждается, как нам кажется, той легкостью, с которой Белый создавал, а затем перекраивал свои циклы, пользуясь отдельными стихотворениями как сырым материалом.

В предисловии Белого к сборнику «Пепел», основные положения которого мы позволим себе распространить в определенной степени на все стихотворения поэта, созданные им параллельно с симфониями, автор написал: «...В “Пепле” собраны наиболее доступные по простоте произведения мои, долженствующие составить подготовительную ступень к “Симфониям”; <...> смысл моих переживаний в данной книге периферичен по отношению к “Симфониям”, особенно к “Кубку метелей”...» [6, 115]. И действительно, стихотворения А. Белого первого десятилетия имеют много общего с симфониями: это и образная система, и символика, и лейтмотивы. Все основные поэтические элементы, которые разрабатываются по отдельности в стихотворениях, войдут в симфонию. Даже их названия перекликаются с образным рядом литературно-музыкальных сочинений поэта: «Образ Вечности», «Священный рыцарь», «Душа мира», «Великан», «Кентавр», «Возврат» и др.

А. В. Лавров установил, что новый жанр Белого выкристаллизовался из его лирических отрывков в прозе, которые имели музыкальные аналогии [16, 41-42]. Музыка послужила отправным толчком, вдохновившим писателя на создание симфоний. В начале 1900 года он переживал серьезное увлечение музыкой Э. Грига, зародившееся еще осенью 1898 года. В «Ретроспективном дневнике» Белый вспоминал: «Григ берет меня все глубже. Исполнение мамой романа «Королевна» внушает мне чисто музыкальную тему «Северной Симфонии» [24, 109].

В музыкальную стихию писатель был погружен с детства. Любовь к музыке просыпается в нем в те минуты, когда он слушает музицирование своей матери, любившей исполнять ноктюрны Шопена и сонаты Бетховена. «Мир звуков, – писал Белый, – был совершенно адекватен мне...» [4, 194]. В юности он регулярно посещал симфонические концерты. Круг его музыкальных интересов расширялся. Наряду с Бетховеном, Григом, Шубертом, Шуманом, Мендельсоном, его привлекали также сочинения других композиторов. «Григ, даже Ребиков вместе с бешеным увлечением Вагнером и интересом к Римскому-Корсакову переживались согласно...», – отмечал он в мемуарах [4, 368].

Не ограничиваясь только слушанием музыкальных произведений, Белый пытался реализовать свои композиторские способности: «Я себя чувствовал скорее композитором, чем поэтом <...> Долгое время музыка заслоняла мне писательский путь», – написал Белый в статье «О себе как о писателе» [3, 19]. И хотя этим намерениям не суждено было сбыться, все-таки Белый всегда ощущал себя, по его выражению, «внутренним музыкантом» [22, 228]. Процесс возникновения литературных симфоний он описывает следующим образом: «Первые произведения возникли как попытки иллюстрировать юношеские музыкальные композиции; я мечтал о программной музыке; сюжеты первых четырех книг, мною вынутых из музыкальных лейтмотивов, названы мной не повестями или романами, а Симфониями (первая, вторая и т.д.). Отсюда их интонационный, музыкальный смысл. Отсюда и особенности их формы, и экспозиция сюжета и язык» [3, 20].

Первичность музыки осталась навсегда характерной чертой творческой манеры Белого. В статье «Как мы пишем», описывая процесс рождения своих литературных произведений, он подчеркивает, что их возникновению всегда предшествует поиск «музыкального звука темы», от которого зависит впечатление, произведенное книгой на читателя. «...И я искал сюжета к переживаемому мной звуку темы, – пишет Белый, – который, в свою очередь, был синтезом материала, запотоколированного памятью» [3, 12]. В мемуарах, к работе над которыми писатель приступил спустя два десятка лет после выхода в свет последней симфонии, он эту мысль формулирует так: «Я и до сих пор в процессе творчества не думаю о сюжете, все усилия направляя к выявлению своих критериев художественности: понятно, когда волнует, как музыка; и «непонятно», если пересказ, отняв музыку, становится слишком ясен, обидно ясен!» [4, 215].

В свою очередь, слова в симфониях, как считает А. В. Лавров, «аналогичны нотным знакам» [16, 50]. Но слово у писателя – не только простой эквивалент музыкального знака, его имитация. А. Белый был достаточно искушен в теории композиции, чтобы при необходимости сочинить музыкальное произведение, даже такое сложное, как симфония. Одну из причин его обращения к литературному творчеству мы усматриваем в его особом отношении к слову. «Язык – наиболее могущественное орудие творчества, – так начинает Белый свою статью, озаглавленную им «Магия слов». «Когда я называю словом предмет, я утверждаю его существование. Всякое познание вытекает уже из названия. По-

знание невозможно без слова» [5, 131]. В этом смысле он наследует убеждения французских символистов, считавших, что поэт должен отказаться от буквального копирования картин окружающей действительности. В его задачу входит внушение идей и намек на чувства, поэтому отбор художественных средств надлежит производить с особой осторожностью, ибо есть, как полагал Ш. Бодлер, «что-то сакральное в слове, что запрещает нам оставлять его на волю случая. Пользоваться языком с осмотрительностью – значит совершать нечто вроде колдовских заклинаний» [25, 58].

В русской культуре философия имени привлекала внимание друга и единомышленника Белого, известного философа П. Флоренского. Слово, по его мнению, «носит характер вещный, субстанциональный», так как в сокровенном имени вещи заключена ее сущность [23, 46-48], а отсюда следует вывод: «Сами боги владеют всем потому, что знают имена всего; их же имен – никто не знает» [23, 54]. Таким образом, обладание истинным именем вещи дает полную власть и над самой вещью. Подобным образом мыслит и А. Белый. Поэт способен с помощью слова создать новый мир – «мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные; мир внешний проливается в мою душу; мир внутренний проливается из меня в зори, в шум деревьев; в слове, и только в слове воссоздаю я для себя окружающее меня извне и изнутри, ибо я – слово, только слово» [5, 131]. В то же время в слове слиты нераздельно музыка (как звук) и литература. Магично, по Белому, именно живое, звучащее слово, оно – «квинтэссенция самого человечества; и потому первоначально поэзия, познание, музыка и речь были единством; и потому живая речь была магией, а люди, живо говорящие, были существами, на которых лежала печать общения с самим божеством» [5, 132].

Возможно, по этой причине Белый всегда настаивал на чтении вслух своих произведений. «В чтении глазами, которое считаю я варварством, ибо художественное чтение есть внутреннее произношение и прежде всего интонация, в чтении глазами я – бессмысленен, – утверждал он, – но и читатель, летящий глазом по строке, не по дороге мне» [3, 11]. В автобиографической заметке 1933 года он назвал себя «композитором языка, ищущим личного исполнения своих произведений» [3, 20].

Символисты, как французские, так и русские, и пытались вернуть слову его магическую силу, чтобы ею преобразить мир, гармонизовать хаос обыденной жизни. Новый мир художник-демиург создает, преображая искусством окружающую его реальность. Ценность сотворенного мира определяется тем, насколько его создателю удалось воплотить в нем заложенные с древнейших времен представления о великой гармонии мироздания. В записной книжке А. Блок написал: «Хорошим художником я признаю лишь того, кто из данного хаоса (а не в нем и не на нем) <...> творит космос» [7, 160]. Эту точку зрения поэта разделял и Белый. Музыка для него, замечает Л. Долгополов, пред-

ставляла собой «наиболее адекватное выражение гармонии мира» [10, 196]. Музыка понималась Белым как явление не только конкретное, данное в виде звучащего произведения, но и в плане субстанциональном, метафизическом – как явление, выходящее за грани художественного искусства как такового.

Итак, симфония в творчестве А. Белого появилась как закономерный результат развития западноевропейской и русской культуры XIX – начала XX века. Возникновение нового жанра было обусловлено идущим от романтиков устремлением к синтезу искусств. Признание музыки А. Белым и другими символистами ведущим видом искусства сформировалось в русле резко изменившегося к концу XIX века восприятия мира: падения авторитета точного знания и пришедшей ему на смену мощной волны интуитивизма и иррационализма, пристального интереса к внутреннему миру личности. Символисты наделяют музыку онтологическим статусом. Она призвана собрать в единое целое распадающийся на глазах безграничный мир, упорядочить и гармонизовать хаос окружающей действительности, подчинив его космическим ритмам. Таким же статусом наделено у А. Белого и «магическое», звучащее слово. Таким образом, мы видим, что к началу века сложились благоприятные условия, под воздействием которых возник новый синтетический жанр, сочетающий в себе возможности литературы и музыки – симфонии Белого, представляющие собой закономерное порождение символистской эстетики, стремившейся к нивелированию границ между отдельными видами искусства. Они служат одним из наиболее ярких и выразительных примеров воплощения идеи мирового всеединства, нераздельной слитности различных, ранее считавшихся несовместимыми, аспектов человеческой жизни и культуры – интуитивного и рационального познания, современности, истории и мифа, религии, философии и художественного творчества.

Список использованной литературы

1. Альшванг А.А. Избранные сочинения: в 2 т. / А.А. Альшванг. – Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – 432 с.
2. Арановский М. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 287 с.
3. Белый А. Как мы пишем. О себе как о писателе / Андрей Белый // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 8–24.
4. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 1. / Андрей Белый. – М.: Худож. литература, 1989. – 543 с.
5. Белый А. Символизм как миропонимание / Андрей Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
6. Белый А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы / Андрей Белый. Сост., предисл. В.М.Пискунова; Коммент. С.И.Пискуновой, В.М.Пискунова. – М.: Республика, 1994. – 559 с.
7. Блок А. Записные книжки. 1901–1920 / А. Блок. – М.: Худож. литература, 1965. – 663 с.
8. Брюсов В. Urbi et orbi. Стихи 1900–1903 г / В. Брюсов. – М.: Скорпион, 1903. – 192 с.
9. Гессе Г. Письма по кругу. Художественная публицистика / Г. Гессе. – М.: Прогресс, 1987. – 395 с.
10. Долгополов Л. Андрей Белый и его роман “Петербург”: монография / Л. Долгополов. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 416 с.
11. Житомирский Д.В. Романтизм // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Д.В. Житомирский. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 4. – Стб. 698–704.
12. Житомирский Д.В. Скрябин // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Д.В. Житомирский. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – Стб. 66–76.

13. Кандинский В. О духовном в искусстве. / В. Кандинский. – М.: Архимед, 1992. – 108 с.
14. Кожевникова Н.А. О роли лейтмотивов в организации художественного текста / Н.А. Кожевникова // Стилистика художественной речи. – Саранск: Изд-во МГУ, 1979. – С. 40–60.
15. Корещкая И.В. А.Белый / И.В. Корещкая // История всемирной литературы: В 9 т. – М.: Наука, 1994. – Т. 8. – С. 99–106.
16. Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность: монография / А.В. Лавров. – М.: Новое Литературное Обозрение, 1995. – 335 с.
17. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.
18. Межелайтис Э. Мир Чюрлениса / Э. Межелайтис // Чюрленис М. – М.: Искусство, 1971. – С. 3–74.
19. Николаева Н.С. Симфонизм / Н.С. Николаева // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – Стб. 11–13.
20. Соколов О. О “музыкальных” формах в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) / О. Соколов // Эстетические очерки. – М.: Музыка, 1979. – Вып.5. – С.208–233.
21. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы / И. Стравинский. – М.: Сов. композитор, 1973. – 527 с.
22. Танеев С. Дневники: В 3-х кн. Кн. 2. 1899–1902 / С. Танеев. – М.: Музыка, 1982. – 430 с.
23. Флоренский П. Оправдание Космоса / П. Флоренский. – СПб.: РХГИ, 1994. – 224 с.
24. Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония / Т. Хмельницкая // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. – М.: Сов. писатель, 1988. – С. 103–130.
25. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М.: Прогресс, 1978. – 232 с.

Гармаш Л.В.

Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди
кафедра світової літератури
garmash110@gmail.com

СИМФОНІЇ АНДРІЯ БЕЛОГО В КОНТЕКСТІ ЕПОХИ

У статті розглянуті основні об'єктивні і суб'єктивні причини, що послужили підставою для виникнення у творчості одного з найбільш видатних поетів Срібного століття незвичайного для літератури жанру – симфонії. В результаті всебічного аналізу автор статті дійшов висновку, що жанр літературної симфонії, створений Андрієм Белим, виник як закономірний результат розвитку західноєвропейської і російської культури XIX – початку XX століття. Симфонія Белого стала тією художньою формою, у якій втілювалися основні принципи символістської естетики.

Ключові слова: літературна симфонія, Срібне століття, символизм, синтез мистецтв, Андрій Белый.

Harmash L.V.

H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
Department of World literary
garmash110@gmail.com

ANDREY BELY'S SYMPHONIES IN THE CONTEXT OF THE EPOCH

An object of the article is the main objective and subjective reasons that served as a basis for the appearance in the works of one of the most outstanding poets

of the Silver Age, an unusual for literature genre – symphony. As a result of a comprehensive analysis, the author of the article came to the conclusion that the genre of literary symphony, created by Andrey Bely, arose as a natural result of the development of Western European and Russian culture of the 19th and early 20th centuries. Recognition of music by Andrey Bely and other symbolists as the leading art form was formed in the vein of the world's perception of the world that had changed dramatically by the end of the 19th century: the fall of the authority of exact knowledge and the powerful wave of intuitionism and irrationalism, a vivid interest to the inner world of human. Symbolists endow music with an ontological status. It is called upon to unite in a whole the world that is breaking up, to order and harmonize the chaos of the surrounding reality, subordinating it to cosmic rhythms. The same status according to Andrey Bely's theory has the sounding word which is possessed the magical power.

By the beginning of 20th century favorable conditions developed under the influence of which created a new synthetic genre, combining the possibilities of literature and music – the symphony, which is a natural product of symbolist aesthetics, striving to erase the boundaries between individual art forms. They serve as one of the most vivid examples of the idea of universal unity, the inseparable fusion of various aspects of human life and culture – intuitive and rational knowledge, modernity, history and myth, religion, philosophy and artistic creation that were previously considered as incompatible.

Key words: *literary symphony, Silver age, symbolism, synthesis of arts, Andrey Bely.*

References

1. Alshvang A.A. (1964) Izbrannyye sochineniya [Selected works], (vol. 1) Moscow, Muzyika [in Russian]
2. Aranovsky M. (1979) Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov [Symphonic Researches: The Problem of the Symphony Genre in Soviet Music of 1960-1975], Leningrad, Sov. kompozitor [in Russian]
3. Bely A. (1988) Kak myi pishem. O sebe kak o pisatele [How we write. About me as a writer] – Andrey Bely. Problemy tvorchestva: Stati. Vospominaniya. Publikatsii [Andrei Bely. Problems of creativity: Articles. Memories. Publications], Moscow, Sov. pisatel [in Russian]
4. Bely A. (1989) Na rubezhe dvuh stoletiy. Vospominaniya [At the turn of two centuries. Memories], vol. 3, book 1, Moscow, Hudozh. literatura [in Russian]
5. Bely A. (1994) Simvolizm kak miroponimanie [Symbolism as a world view], Moscow, Respublika [in Russian]
6. Bely A. (1994) Sbranie sochineniy. Stihotvoreniya i poemy [Collected works. Poems], Moscow, Respublika [in Russian]
7. Blok A. (1965) Zapisnyye knizhki. 1901–1920 [Notebooks. 1901-1920 and poems], Moscow, Hudozh. literatura [in Russian]
8. Bryusov V. (1903) Urbi et orbi. Stihy 1900–1903 g. [Urbi et orbi. Poems 1900–1903], Moscow, Skorpion [in Russian]
9. Hesse G. (1987) Pisma po krugu. Hudozhestvennaya publitsistika [Letters in a circle. Artistic Publicism], Moscow, Progress [in Russian]
10. Dolgoplov L. (1988) Andrey Belyiy i ego roman “Peterburg” [Andrey Bely and his novel *Petersburg*], Leningrad, Sov. pisatel [in Russian]
11. Zhitomirsky D.V. (1981) Romantizm [Romanticism] – Muzyikalnaya entsiklopediya [Music Encyclopedia] vol. 6, Moscow, Sov. entsiklopediya [in Russian]
12. Zhitomirskiy D.V. (1981) Skryabin [Scriabin] – Muzyikalnaya entsiklopediya [Music Encyclopedia] vol. 6, Moscow, Sov. entsiklopediya [in Russian]
13. Kandinsky V. (1992) O duhovnom v iskusstve [About the spiritual in art], Moscow, Arhimed [in Russian]
14. Kozhevnikova N.A. (1979) O roli leytmotivov v organizatsii hudozhestvennogo teksta [On the role of keynotes in the organization of the literary text] – Stilistika hudozhestvennoy rechi [Stylistics of artistic speech], Saransk, MGU [in Russian]

15. Koretskaya I.V. (1994) A.Bely [Andrey Bely] – Istoriya vseмирnoy literatury [History of World Literature], Vol. 9, Moscow, Nauka [in Russian]
16. Lavrov A.V. (1995) Andrey Bely v 1900-e godyi: Zhizn i literaturnaya deyatel'nost' [Andrey Bely in the 1900s: Life and literary activity], Moscow, NLO [in Russian]
17. Losev A.F. (1991) Filosofiya. Mifologiya. Kultura [Philosophy. Mythology. Culture], Moscow, Politizdat [in Russian]
18. Mezhlayskiy E. (1971) Mir Chyurlenisa [Čiurlionis's world] – Chyurlenis [Čiurlionis], Moscow, Iskusstvo [in Russian]
19. Nikolaeva N.S. (1981) Simfonizm [Symphonism] – Muzyikal'naya entsiklopediya [Music Encyclopedia], Vol. 6, Moscow, Sov. entsiklopediya [in Russian]
20. Sokolov O. (1979) O "muzykal'nykh" formakh v literature (k probleme sootnosheniya vidov iskusstva) [On the "musical" forms in literature (to the problem of the ratio of art forms)] // Esteticheskie ocherki [Aesthetic essays], Moscow, Muzyka [in Russian]
21. Stravinsky I.F. (1973) Stati i materialy [Articles and materials], Moscow, Sov. kompozitor [in Russian]
22. Tanev S. (1982) Dnevnik, kn. 2. 1899–1902 [Diaries], Moscow, Muzyka [in Russian]
23. Florensky P. (1994) Opravdanie Kosmosa [Apology of Cosmos], Saint-Peterburg [in Russian]
24. Hmel'nitskaya T. (1988) Literaturnoe rozhdenie Andrey Belogo. Vtoraya Dramaticheskaya Simfoniya [Literary birth of Andrey Bely. The Second Dramatic Symphony] – Andrey Belyi. Problemy tvorchestva: Stati. Vospominaniya. Publikatsii [Andrey Bely. Problems of creativity: Articles. Memories. Publications], Moscow, Sov. pisatel [in Russian]
25. Yarotskiy S. (1978) Debyussi, impresionizm i simvolizm [Debussy, impressionism and symbolism], Moscow, Progress [in Russian]

Статтю подано до редколегії 12 вересня 2017 р.

УДК 821. 161.2:82.09 “19”

Малиновський А.Т.

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

**ШЕВЧЕНКІВ «ХУДОЖНИК» В «АПОЛЛОНІВСЬКІЙ» ОПТИЦІ
ПЕТЕРБУРЗЬКОГО ТЕКСТУ: ГЕНЕЗА, СЕМАНТИКА,
ТИПОЛОГІЯ, СТРУКТУРА**

Розвідка присвячена формуванню своєрідного текстового масиву, який відіграв неабияку роль в українсько-російських літературних взаєминах. Крізь призму «петербурзького тексту», до створення якого Шевченко неодноразово долучався, інтерпретується одна з повістей його «російського» циклу – «Художник». Досліджувана категорія постає як семіотичне утворення, всередині якого виділяються різні рівні надтексту – автобіографічний, літературно й мистецьки забарвлений, культурно-антропологічний.

Ключові слова: антропологічний, петербурзький текст, аполлонівський міф, бідермаєр, романтизм.

Російськомовне повістярство Т. Шевченка не лише певний хронологічний період у літературно-художньому зростанні національного генія, тим паче не проміжна скороминуща ланка його мистецької еволюції. Цей потужний пласт художньої творчості створювався, як зазначає М. Наєнко, «фактично з принуки, як безвихідь» [7, 304]. Вимушено вдаючись до прози з конспіративних причин (після заборони писати й малювати), Шевченко несподівано пише низку творів, побудованих на тонкій іронії, солідному підтексті та багатому життєвому матеріалі.

Поміркована позиція автора, що передовіряє власну сферу думок, почуттів та емоцій досить несерйозному, навіть простакуватому оповідачеві – кобзарю Дармограю, свідчить про особливий тип літературно-естетичної гри. Вона постає у вдалому конструюванні комунікативного ланцюжка, з'єднаного складними іронічними переходами та зумисне помітними містками між різними стилістичними, розповідними манерами, жанровими стихіями. Читач відразу здогадується, що увесь час примірювана автором маска простака-профана стає своєрідною формою дистанціювання й очуднення, завдяки якому достеменно й об'єктивно висвітлюється сюжетно-подієвий план повісті. Хоч це і не присутня доля внутрішнього ества поета, голос якого доволі віддалений від голосу оповідача як представника середнього стану, який є втіленням примітивної пси-

хології дворянсько-поміщицьких верств, але усе ж таки до певної міри обидві позиції солідаризуються.

Звичайно ж, демаркаційну лінію між Шевченком як національним генієм і Шевченком-прозаїком, що увібрав та добре засвоїв попередній мистецький досвід, провести можна. Та чи доцільно це робити у розвідці, покликаній висвітлити ще одну, вкрай питому, грань художності письменника-основоположника нового українського слова? Йдеться не про розмежування елітарного та низового у творчій спадщині Шевченка, а про креаційну життєтворчу спробу самоідентифікації, віднайдення своєї ролі у соціумі. Оскільки цей акт відбувається у двох вимірах – особистісному і національному, доцільним видається опертя на ґрунт семантичних кодів у їхній тісній сув'язі. Безперечно, перевага віддається антропологічному декодуванню твору, якому слугують й інші – поетикальні і не тільки – чинники.

Перед тим як проникнути у сутність явленого у творчості Шевченка, слід спеціально зупинитися на терміні «петербурзький текст». Уведений у науковий колообіг В. М. Топоровим після виходу його праці «Петербурзький текст російської літератури» у 1990-х рр., він став позначати певні кліматичні, ландшафтні, архітектурні, історичні прикмети імперської столиці у літературних творах. Причому численні описи міста у переважній більшості художніх текстів позаминулого століття постають не віддзеркаленням його образу як такого, а радше в символічній площині. Вони розшифровують, декодують, пояснюють психологію героя, подієвий план твору і т. ін. «І примарний міражний Петербург (“фантастичний вимисел”, “сонна химера”), і його (чи про нього) текст, своєрідна «химера про химеру»... невід’ємні від міфу та усієї сфери символічного» [8, 259].

Аналіз «петербурзького тексту» як «одноцілості», міцного «енергетичного поля», що захоплює у свою орбіту «множинно-різноманітне», «строкате», індивідуально-оціночне і переосутнюється у ньому у плоть та дух єдиного тексту» [8, 261], провокує цілком слушні зауваження про відсутність категоріального обґрунтування його іонаціональних інспірацій. Ідеться передусім про «петербурзький текст» української літератури як епіцентр відтворення долі національної інтелігенції, конструювання мережі мотивів, сюжетів, образів та й загалом концептосфери нашої словесності, їх ролі у становленні українсько-російських літературних взаємин. Обмеженість і неповнота цієї «синтетичної одноцілості» констатує Ю. Барабаш: «“Петербурзький текст” створювався не тільки в самому Петербурзі, однією з його складових був “погляд збоку”, погляд не-петербуржця, і, слід зазначити, не обов’язково москвича, а спостерігача іонаціонального» [2, 107].

Тому питання про українські маркери та потужну українську літературну традицію відтворення «петербурзького тексту» є не випадковим. Принаймні у Шевченка можна простежити лінію негативного ставлення до «чужого», «ворожого» Петербургу, що постає «страшним сном, містом-упирем, побудова-

ним на крові й трупах, трясовиною, засипаною кістками тисяч і тисяч козаків» [2, 115]. Уся ненависть до імперської столиці явлена у тексті поеми «Сон. – У всякого своя доля...», що є «вибуховою сумішшю із проклять, нещадної сатири, зневажливого насміхання й кпинів» [2, 115]. У період заслання засоби репрезентації «петербурзького тексту» змінюються, внаслідок цього відверто негативне ставлення до столиці переводиться у підтекст. Ця вимушена позиція Шевченка проте парадоксально узгоджувалася з грайливо-іронічною художньою технікою Шевченка-прозаїка.

При побіжному огляді у повісті «Художник» Петербург постає у типовому для тодішніх «фізіологічних» описів ореолі столичного міста, поданого зсередини, а не ззовні. Оповідач – це петербуржець, укорінений усім своїм єством у різноманітні форми мистецького і світського дозвілля: театр, виставки, звані обіди, неквапливі прогулянки з естетичним присмаком etc. Уже початок твору – панорамно розлогий, максимально естетизований опис петербурзьких локацій з акцентуванням тих безпосередньо пов'язаних зі сферою мистецтва чи є усталеними ландшафтно-кліматичними характеристиками-концептами петербурзького простору, передусім – просвітницької культури, утіленої у столичній архітектурі. «Летние ночи в Петербурге я почти всегда проводил на улице или где-нибудь на островах, но чаще всего на академической набережной. Особенно мне нравилось это место, когда Нева спокойна и, как гигантское зеркало, отражает в себе со всеми подробностями величественный портик Румянцевского музея, угол сената и красные занавеси в доме графини Лаваль. В зимние длинные ночи этот дом освещался изнутри, и красные занавеси, как огонь, горели на темном фоне...» [11, 148].

Всевидюче око оповідача зупиняється на тих фрагментах петербурзької реальності, що асоціюються зі сферою прекрасного, гармонійного, світлого, і, навпаки, презирливо відвертається від потворного, жахливого, дисгармонійного. Тому йому більше до вподоби пейзажі, пов'язані із сонячною стихією, ніж темні, з незграбними скульптурами, алеї Літнього саду (особливо непривабливим був Сатурн, який пожирає власне дитя). На противагу цьому замкненому дисгармонійному просторові оповідачевий ракурс рухається у напрямку до сегментів відкритих, розташованих у розімкнених площинах, як наприклад, Троїцький міст, Виборзька сторона і тощо. Саме такі топографічні помежів'я нагадують витвори мистецтва, котрі іноді досконаліше за природний ландшафт. Знак рівності, естетична тотожність між природним та мистецьким, згодом їх синтез, є не лише впізнаваною атрибуцією «петербурзького тексту», а й сигналізує не менш властиву йому, але все ж самодостатню аполлонівську стихію.

Аполлонівська складова культури, аполлонічна стилістика у мистецтві, аполлонівський текст – це ті поняття, що допомагають зрозуміти шляхи рецепції античності на інонаціональному ґрунті у модерну добу. Йдеться про увесь той масив текстів та мистецьких артефактів, яві містять у собі античні культурні матриці. Вперше це поняття щодо позначення світовідчуття, кри-

терію культурної типології, релігійної приналежності увів Ф. Ніцше у своїй праці «Народження трагедії з духу музики». Цю традицію у фундаментальній культурно-цивілізаційній концепції розвинув О. Шпенглер. Витлумачення аполлонівського начала на новоевропейській ниві заґрунтоване на принципах раціоналізму, геометричної правильності та симетричності, пропорційності та співмірності архітектурних ліній або будь-якого фізичного тіла. Притаманна античній скульптурі й ладно структурованому простору статика виражає спокій, порядок, гармонію. Ці якості пояснюються міфологічною семантикою давньогрецького божества Аполлона, з яким пов'язана небесна, сонячна стихія. З неї випромінює світло, божественне одкровення, носієм якого є мешканець Олімпу. Саме ці прикмети є провідними для характеристики культури й мистецтва XVIII – XIX ст., коли виникає потреба продемонструвати шляхетність і величність класичних ідеалів та їхній вплив на становлення нового типу особистості, формування ідеології Просвітництва. Фігура Аполлона постає умовним персоніфікованим знаком для опису й інтерпретації потужного культурного пласта.

У царині літературознавства аполлонічний інструментарій прочитання художнього тексту є предметом розмислів В. М. Топорова. Звісно, у праці «З історії петербурзького аполлінізму: його золоті роки і занепад» вчений не обмежується лише сферою літератури, вибудовуючи солідний філософський, мистецький, історичний та загальнокультурний фон цього явища. «Батьківщиною “аполлінізму” і у вузькому, і у широкому смислі слова був Петербург, і явище це було передусім петербурзьким. Саме тут, якщо говорити про російський простір, воно найбільш повно увиразнилось, по-перше, і найбільш яскраво, по-друге, і, до того ж, створило свій “аполлонівський” текст, по-третє» [9, 238]. Літературознавець простежує доволі тривалу традицію прочитання літератури крізь аполлонівський код від XVIII до XX століття. Поза межами його уваги опиняється повість Шевченка «Художник», у якій саме ця складова постає помітною, не завуальованою, знаковою. Питома вага її тим значніша, що пов'язана з історіософськими проєкціями автора, прихованими у периферійних глибинах тексту.

Відносно «синтетичної одноцілості», якою постає «петербурзький текст», аполлонівське є прикметою культури епохи та зреалізоване не лише у пов'язаних з культом Аполлона мотивах, сюжетах і образах, а й у ідеології та стилістиці мислення. У широкому розумінні це «орієнтація на світло, гесп. просвітництво з його установкою на дотримання класичних ідеалів, на відкритість, на узгодженість і порядок, на особливий тип співмірності, що і розуміється як гармонія» [9, 216]. Відтворюючи рух від хаосу та мороку до світла, упорядкованості, організованості усіх начал на раціональних засадах, аполлонівський міф корелює не лише зі заснуванням офіційної імперської столиці Росії, але й улаштуванням окремих людських доль, зміною соціальних станів та внутрішніми перетвореннями.

У тексті «Художника» знаходимо сигнатуру аполлонівського міфу в обох площинах, у їх зрощеності. Уперше героя повісті ми застаємо посеред Літнього саду за малюванням. Хлопчик-підліток у «тиковому брудному халаті» змальовував скульптуру Сатурна. Подальший нараційний план захоплює у свою орбіту долю юнака, перетворюючи її згодом на біографію, вибудовану у суперечливому, почасти несумісному, перехрещенні жанрових прикмет роману виховання і «фізіологічного» нарису. Вдаючись до певної жанрової традиції, автор пильнує свого героя, зупиняючись на особливо важливих з точки зору його кар'єрного і професійного зростання перипетіях, начебто йде поруч з ним, дзеркально демонструючи правильність чи хибність його поведінки.

Хай там як, у самому русі цієї біографічної історії відчувається потужна текстуалізація аполлонівського міфу. Герой із самого початку твору поривається до світла, він намагається досягнути усі премудрості мистецтва, долучитися до шедеврів світових живописців. Адже він не обмежується роллю підмайстра, а увесь вільний час присвячує спогляданню та копіюванню петербурзьких артефактів. І сюжет демонструє зміну стану, типу соціально-рольової поведінки: динаміка простежується від невлаштованості, рабської залежності від пана, тиражованого змалювання готових шаблонів, тяжкої ремісницької праці – до неухильної самоідентифікації, активізації власної ініціативи у мистецькому зростанні та формуванні неповторної живописної манери.

Повернімося ж до аполлонівського міфу як певного переходу-ініціації, руху від темряви до світла («Да здравствует солнце, да скроется тьма!» – ці рядки, до речі, є типовими проявами пушкінського аполлонізму), тим більше, що його текстуалізація, тобто побутування в автобіографічному творі є вельми дотичним до формування та визрівання у межах петербурзького крос-текстового масиву локальніших, але не менш яскраво-репрезентативних семантичних конгломератів. Це тексти становлення, які є варіативними реалізаціями аполлонівського міфу і так само співвідносяться з «основним» петербурзьким міфом, точніше, є його породженням.

Без перебільшення можна констатувати, що «Художник» Шевченка – це текст становлення. А сигнатура аполлонівського тексту, тобто розсіяні в оповідній тканині твору натяки, деталі, окремі образи лише слугують показові шляху самовдосконалення та подальшого визнання героя у мистецьких колах. Віхи цього процесу побіжно, але доволі чітко окреслені: навчання у метра К. Брюллова, перемога в академічному конкурсі на здобуття золотої медалі, створення власних полотен «Весталка», «Мадонна», та достойна оцінка їх знавцями. Зауважимо, що межі становлення героя конструюються згідно з сюжетом кар'єри. Дещо прямолінійно, одновекторно, проте послідовно герой входить у мистецьке середовище, яке, у свою чергу, безконфліктно приймає його, ба більше – петербурзькі живописці зацікавлені у конвергентному долученні свого вихованця до секретів творчості. Тому він не знає відносно себе ані естетичної глухоти, ані властивої романтизму прірви між ідеалом та дійсністю, ані ан-

тиномій між різними мистецькими напрямками. Подібний тип комунікації передбачає «доброзичливе розмежування, а потім кооперування, формуючи простір діалогічної згоди» [10, 53]. Художник переживає часто стан естетичного сп'яніння перед полотнами та задумами свого вчителя Брюллова (пор., наприклад, реакцію на монументальний задум про розп'яття Христа), який покладає надії на учня й увесь час скеровує його до класичного, тобто античного, мистецтва. Така гармонія спілкування та відсутність романтично загострених колізій зумовлені естетичними вподобаннями автора, який вдається до «'м'яких'» тонів наративу» [7, 303]. В повісті відчутний симбіотично змішаний «розчин» реалістичної стилістики і поміркованості, ті «бідермаєрської» побутовості, оречевленості і простакуватості. «Шевченків бідермаєр формувався на тлі панівних у ньому романтичних настроїв. Але таких, що почали спиратися на якусь реальність» [7, 304].

Щоправда, герой твору далекий від стрімкого зростання, його становлення немов гальмується строкатим світським життям. Згодом цей гедонізм, навздогін задоволенню перетворюється чи не у стійке переконання. Тимчасово приєднуючись до філософії гульвіс Михайлова та мічмана, він погоджується, що «лучшая школа для художника – таверна» [11, 214]. Відчутне тут безперечне спотворення високих ідеалів, профанування призначення митця, властиві бідермаєру як «формі розкладу романтики» (термін Д. Чижевського). Рухливість меж між сакральним та профанним, їх дифузія ще яскравіше унаочнює психологію бюргерства, примітивно-масової свідомості, пересічну життєву позицію. Повертаючись додому у Великодню ніч, герой замість свята зосереджується на справжній оді своєму новому плащеві...

Хай там як, це комунікативний простір не взаємовідчуження, не дивергентного взаємовідторгнення, а з'єднання, конвергентного сполучення, що ілюструється в тексті «нашаруванням смислу на смисл, голосу на голос, посилення шляхом злиття (але не ототожнювання), поєднання багатьох голосів (коридор голосів), доповнююче розуміння» [5, 332].

Цій антропологічній суголосності сприяє не лише прихований у підтексті, а й виведений на поверхню аполлонівський міф. Його текстуалізація відчувається передусім у тому, що Шевченко відтворює добу академізму у мистецтві. Знаковою постаттю цієї течії у творі є Брюллов, який, однак, долає правила і канони і створює справжні шедеври. Адже він Карл Великий. Живопис майстра тяжіє до величної антично-християнської сюжетики, здебільшого теж просякнутої аполлонівським началом.

Хронотоп геніального майстра зосереджується навколо Академії мистецтв та розташованого всередині портика, збудованих за класицистськими канонами та уособлюючими тріумф розуму, просвітництва, духу. У домашньому інтер'єрі Брюллова акцентується червоний колір («Комната красная, диван красный, занавеси у окна красные, халат красный и рисунок красный, – все красное!»). Ба більше, семантика червоного посилюється, згущується: «крас-

ная комната ... сквозь прозрачные красные занавеси освещенная солнцем...». Зауважимо, що червоне асоціюється зі стихією сонця, родючості, а також хто-нічними та демонічними істотами. Найважливіше, що червоний колір як проміжний між білим та чорним співвідноситься з тінню як певним кольоровим помежів'ям. Функцію цієї «тіні», або просторової межі, або тимчасового перебування у стані невизначеності, хисткості і невпевненості уособлює кімната Брюллова. У часопросторовій перспективі твору вона є умовним осердям притягування-відштовхування: з одного боку, це простір генія, пасіонарний локус, привабливий для художника-учня та віддзеркалюючий власні творчі здобутки у мрійливій далечені, а з іншого, – точка найвищого розвитку духу, точка недосяжності, якій не може дорівнювати мистецька посередність, живописець-дилетант.

Амбівалентність простору відтворена у колоподібних, значною мірою серійно-фрагментарних відвідинах героєм помешкання видатного митця. Часто-густо він буває вдома у Карла Павловича, обідає з ним та його дружиною, потім іде до класів, увечері знову повертається до вишуканого відпочинку у цьому сімействі. Іноді він супроводжує працю наставника читанням шедеврів словесності. Та незважаючи на визнання масштабів особистості Брюллова («Велика его слава и необъятен его гений!»), герой повісті не обмежується колом майстра. Його простір, навпаки, тяжіє до відцентрових локусів: театр, трактир мадам Юргенс, компанія другорядних художників, набережна Неви. Це ті місця, в яких почувається гостем Карл Великий і які так ваблять учорашнього кріпака-підмайстра.

Усупереч цим коливанням, відсутності зосередженої позиції щодо відданого служіння мистецтву, аполлонівський міф і у зовнішньому антуражі, і у підвалинах тексту все ж виконує свою функцію. Герой твору у листуванні з оповідачем визнає: «Теперь только я совершенно понял, как необходимо изучение антиков и вообще жизни и искусства древних греков...» [11, 216]. Здобута в академічному конкурсі перемога постає для нього «святою радістю», «щастям», шлях до яких лежить не лише через сумлінне опрацювання гомерівської епічної сцени, а ще й додатково обігрується у сакрально-міфологічній атрибутиці. Вхід до Академії ввижається йому пащею страшного чудовиська, а приятелі у коридорі тінями біля Харонового перевозу. Зрозуміло, таке гіпертрофоване-романтичне ставлення до цієї події сусідить із іронічно-дистанційованим сприйняттям і начебто сигналізує про витіснення високого, ідеального, шляхетно-класицистського пересічним, еkleктичним, реально-прозаїчним.

Аполлонівська складова перебирає на себе зовсім іншу тональність, коли автор змінює регістр і розлогі описи божественної атмосфери відверто змішує, синтезує з зображенням низової, не завуальованої, багато в чому деструктивної петербурзької реальності. У першій половині повісті Петербург постає «світлопрозорим космосом як ідеальною єдністю природи і культури, що характеризує

ється логічністю, гармонійністю, граничною видимістю (ясністю)...» [8, 294]. Справді, естетизовані описи Літнього саду, набережної Неви та й загалом архітектурного ансамблю столиці у тісній сув'язі з відтворенням побуту та різноманітних форм спілкування митців відповідає саме цій іпостасі міста.

У подальшій оповіді спрацьовує єдиний для усіх «петербурзьких текстів» механізм певної жанрової кодифікації, семантичної типологізації та клішованості, але у зворотньому напрямку, зі знаком «мінус». Усередину цього масиву вбудовується щось на кшталт локальних описів, своєрідних субтекстів, які нагадують читачеві про вже знайоме, чуване, бачене. Ці внутрішні монтажні блоки ґрунтуються на «достатньо жорсткому відборі “ключових” слів, високій передбачуваності появи в певних місцях тексту та їх підвищеній “сигнальності”, а часто-густо “ідеологічності”, що сприяє зростанню клішованості...». Саме таким чином подібні вставки сигналізують про цілісний «петербурзький текст», а окремі елементи чи навіть слова набувають статусу класифікаторів відповідних описів» [8, 271].

У Шевченковій повісті подібне знаходимо у помітно маркованому, але у складі основного текстового масиву, зображенні буденної петербурзької реальності. Умовно відлік нового типу нарації можна починати з епізоду знайомства з загадковою дівчиною Пашею. Сюжет упізнання «знайомої незнайомки» поступово підпорядковується тій самій аполлонічній стихії. Тільки роль наставника бере на себе той, хто сам донедавна був вихованцем і ще, до речі, продовжує залишатися учнем. Аполлонічне текстуалізується тут не лише у лінії просвітительського ставлення героя до сусідки, але й у живописно-скульптурному закріпленні цього прекрасного образу у власних витворах мистецтва.

Щоправда, увесь цей докладно виписаний сюжет виховання та плекання подається в контексті низового «петербурзького тексту» з деталізацією «фізіологічних» жанрових нашарувань. В авторському видноколі опиняється увесь спектр характеристик маргінального простору та не менш маргінальних середніх та дрібних прошарків петербуржців. На оповідну вісь нанизується калейдоскопічно-строкате соковите змалювання петербурзьких квартир та петербурзьких закутів. Актуалізується негативна семантика Петербурга: «бездушний, казенний, казармений, офіційний, неприродно-регулярний, абстрактний, незатишний, виморочний, неросійський...» [8, 268].

Зупиняючись на відтворенні просторового помежів'я, автор повісті солідаризується зі вже знаними творцями «петербурзького тексту» (Гоголь, Достоевський etc). Вельми трафаретними та стереотипними є описи зустрічей героя у коридорі і на сходах з Пашею, її тітонькою, їхнє скромне частування та суто міщанська гостинність. Від цього помежів'я автор рухається до наступного кола, усередину і вишує антропоцентричні смисли з інтер'єрних описів.

На відміну від жанрових картинок попередників (принаймні, Гоголя), Шевченкові описи позбавлені в'язкості, густоти і вони не насичені численними соковитими подробицями та «шматочками» сірої буденності. Натомість автор

вдається до схематичного подання, ескізного окреслення часопросторових координат та констатації дій персонажів. Наведемо лише декотрі приклади з усталеного набору петербурзьких ремінісценцій, які сигналізують про долучення автора до традиції. «Я, как теленок, упираюсь и уже чуть-чуть не освободил свою руку, как растворилась дверь и явилась на помощь сама тетенька. Не говоря ни слова, схватывает меня за другую руку и втаскивают в комнату, двери на ключ – и просят быть как дома». Або таке: «Уж вы нас звините за простоту. Не угодно ли чашечку кофею? Давно что-то нашей охтянки не видать, а в лавочке сливки – такая дрянь». Ще приклади: «Кирило Афанасьич мой если не в должности, так дома сидит за бумагами», або: «После первого стакана чаю она отрекомендовала меня хозяину своему, как она выразилась, лысому в очках старичку, сидевшему в другой комнате за столиком над кипюю бумаг» [11, 228-229].

У «Художникові» вибудовується справжня ієрархія мікротекстів, об'єднаних образом Петербурга і внаслідок цього діалогічно суголосних, паралельно існуючих у стереоскопії «множинно-різноманітного» поля. Усі вони знаходяться у парадигматичних відносинах, існують незалежно, самодостатньо, не порушуючи своєї строкатої палітри. Без перебільшення це «казан текстів» (термін Ю. Лотмана), питомою часткою якого є текст Коломни, варіативна реалізація петербурзького масштабного текстового масиву. Шевченкова багатогранна «архітектурно-просторова» споруда добудовується, доповнюється коломенською лінією. Вона монтується у жанрове кліше «фізіологій» і яскраво демонструє низовий образ Петербурга, тривіальність його зламаних доль та увесь калейдоскоп «принижених і ображених» персонажів, мешканців віддалених околиць і занедбаних закутків.

Своєрідним «коломенським» мікротекстом є вставна новела у формі короткої біографії батька Пашеньки, бідного чиновника і п'яниці. Кожного дня повертаючись напідпитку додому, він змушував свою дочку просити милостиню, аби вистачило грошей на горілку. Сам же носив віцмундир з дірками на ліктях. Та якось цьому принизливому жебрацькому існуванню настав кінець: взимку батько не повернувся додому, згодом його знайшли непритомного на вулиці, привезли до лікарні, де він невдовзі і помер. Трагізм цієї історії полягає не лише в одноактному відтворенні самого процесу напівжебрацького існування «принижених та ображених», а й в акцентуванні екзистенційної самотності, циклічної повторюваності історій маленьких людей. «Больной отец не узнал ее и прогнал от себя. Тогда она пошла к тетке и осталась у нее. Вот и вся ее грустная история» [11, 218].

Це лише одна з типових історій у загальному рефрені петербурзької теми, вагомий епізод у великому «казані текстів», що утворюють цілісне багатогранне уявлення про петербурзький гештальт. Зокрема, українська рецепція російської літературної урбаносфери видається типологічно спорідненою з численними петербурзькими наративами і є відповіддю-внеском пізнього Шевченка

у їх творення. Ю. Барабаш дуже вдало типологізував та кодифікував мікротексти всередині одного великого синтезованого монолітного текстового масиву, розмірковуючи про цей феномен у Гоголя: «Скупчення знакових постатей маргінального світу, “все, що осіло від столичного руху” – всі ці “вислужені куховарки”, “відставні годованці Марса”, візники, старі баби, ті, що “моляться і пиячать”, перебиваючись “незбагненими коштами”, тьмаві особи без облич, з якоюсь “попілуватою” зовнішністю, різна “порошня і дрібнота”, яка навіть не піддається найменуванню; мікро-«тексти», в яких – історії загублених надій, невдалих доль, кар’єр, що не відбулися, проциндрених ні за цапову душу життів, “вдови, дістають пенсіон”, колишні титулярні радники, дрібні актори, які марнують дні між шашками і пуншем... Картина безрадісна, що й казати, однак, погодьмося, буденна для “фізіології Петербурга”, в ній немає нічого, що можна було б назвати нетутешнім, нічого ірреального, хіба що ота сама “попілуватість”, розмитість, якийсь туман, який відбирає “всяку різкість від предметів”» [2, 113]. Ця розлога цитата цікавих спостережень вченого підтверджує аналогічність типологічного ряду урбаністичних смислів Шевченкового «Художника».

Повістувально спорідненим із «коломенською» історією є ширший, але так само локальний, сюжет про нещасного хворого студента Демського. Це варіант «історії загублених надій», контрастно відтіняє, віддзеркалює мерехтіння мистецької слави і блискучих успіхів у подальшому, вже зрілому, житті головного героя на ниві живопису. Та й аполлонівським устремлінням Демського не судилося здійснитися: він так і не став другим Лелевелем у вітчизняній історії внаслідок передчасної смерті.

Невдовзі на аполлонічному шляху героя теж виникає провалля, зумовлене логікою попереднього повісткування. Після розлогого дидактично-застережливого пасажу оповідача розвиток подій призупиняється, і читач опиняється у своєрідній сюжетній «прірві». Адже на долю художника, якому світили неабиякі перспективи, нашаровуються «сліди» відомих петербурзьких історій. Тому фінал повісті певною мірою нагадує енциклопедично виписаний набір прикмет і рис низової реальності, тут «фізіологічний» жанр постає майже у чистому, незнятому вигляді. Сюжет з «історії загублених надій» подається ледь не у гіперболізованій формі, в якій мерехтять та вібрують фрагменти доль бідного чиновника-пияка у протертому віцмундірі, згаслого Демського, чиновника «господаря» квартири, що повсякчас навіть удома сидить за купою паперів, як і інші численні «мікротексти» нещадного до окремих людей офіційно-циркулярного та департаментського Петербургу.

Аполлонівська лінія, звісно, розривається і поглинається стихією натуралістичних описів, соковитих подробиць та деталей. Відбувається остаточний перехід від тексту становлення, духовного зростання, руху від «сфери “нещастя” у сферу “щастя”, отримання героєм тих благ, яких він був позбавлений на початку» [6, 719], до «фізіологічної» дескрипції, до майже оголеної нарисовості,

щоправда, сентиментально приправленої, але не менш дотичної до тілесно-естетичного відчуття мурашок по шкірі.

Прірва, в яку потрапив художник, настільки глибока, що він навіть не в змозі обрати для себе найбуденніший варіант подальшого існування, щоб «приютиться где-нибудь в уголку своего прозаического отечества и втихомолку поклоняться божественному кумиру Аполлона» [11, 258].

Фінал повісті парадоксально повертає нас до її початку. Принаймні, це суперечливе суголосся та антитетичні перегуки дозволяють певною мірою вирішити вкрай значуще питання про статус, генезу та структурно-семантичні особливості Шевченкового «петербурзького тексту». Тим більша його вагомість у контексті наявності ідей про відсутність у повісті «Художник» цілісного образу Петербурга, заміненого монтажно-фрагментарним зображенням: «Після вступної “прогулянкові” частини, де переважає умиротворено-споглядальний настрій, підкреслена непричетність до всього, що не стосується мистецтва, в розповіді час від часу зустрічаємо розрізнені, не поєднані спільним змістом і думкою зовнішні прикмети міста, його обличчя» [2, 117]. Шевченків Петербург, на думку дослідника, інший: його ідіолект складається з семантики «міста-“болота”, міста-“монстра”, побаченого очима “іншого”»¹ [2, 117].

Та й виникає сумнів щодо віддаленості один від одного цих різновидів текстуалізації та оприявлення образу імперської столиці: бо ландшафтно-архітектурні описи «Художника» постають «умиротворено-споглядальними» лише на поверхні, з-під якої проривається потужний, хоча і ледь помітний, підтекст. Він генетично пов'язаний саме з Шевченковими сатиричними візіями Петербурга. З витонченого та літературно-мистецьки забарвленого опису цей підтекст достеменно вилуцив та витлумачив Ю. Барабаш. Не зупиняючись докладно на дослідницькій дескрипції, констатуємо лише головні структуротвірні об'єкти: «ріг сенату», Сенатська площа, будинок графіні Лаваль з «червоними порт'єрами», Петропавлівська фортеця, де було закатовано гетьмана України Павла Полуботка; мармурові статуї у Літньому саду, що справляють на героя «самое дурное впечатление». Кожна з цих підтекстових алюзій тягне за собою шлейф символів, що увиразнюють ідею виборювання свободи і відкривають приховану опозиційність оповідача. Отже, вже на цьому рівні постає генетична спорідненість авторських візій Петербурга у різні періоди творчості, вирізьблюється сутність єдиного «петербурзького тексту» у Шевченка. Звісно, така єдність значною мірою прихована і для свого розкодування потребує певних дослідницьких зусиль.

Попри все, повість «Художник» подається у цікавій, шляхетній обставі, відшліфованій з усіх боків «аполлонічним» антуражем. Тому Шевченків текст є суголосним певній традиції російської літератури, і водночас питома вага

¹ Образ Петербурга, зумовлений історіософським та націєтворчим баченням Шевченка і яскраво змальований у поемі «Сон. – (У всякого своя доля...», складає цілісно-монологічний, органічний з позицій національної самоідентифікації, авторський «петербурзький текст». Проте пласт уявлень про місто-сон, страшну траєкторію етс. формувався до заслання поета, і тому про цей «текст» доцільно вести розмову окремо.

«аполлонівського» у ньому на різних відрізках неоднакова. Від початку до кінця простежується її зменшення, а точніше, профанування, зумовлене напливом в оповідну тканину «фізіологічної» стихії, натуралістичної дескриптивності. Кульмінацією та водночас розв'язкою «оречевленого» стану світу є постання скаліченого безумством художника.

Хай там як, але ж аполлонічне вступає у конфлікт з еством Шевченкового художника. Поступово читач усвідомлює неминучість штучної метаморфози героя. І справа не у тому, що Шевченко шанував романтичний культ безумства і навіть не в успадкуванні певної літературної традиції. У фіналі твору він зайняв позицію позазнаходжуваності-непричетності, остаточно дистанціювався, передоручивши своє авторське право оповідачеві. Це зумисний маневр, підготовлений усім ходом оповіді за допомогою численних підтекстових деталей та не завжди відчутних і виведених назовні грайливо-іронічних витівок.

Шевченко одягає багатофункціональну маску, і це наближає його до духовного вивільнення, «служить переборенню соціального, географічного і культурного відчуження, якого зазнає сам Шевченко на засланні» [4, 2016]. Адже написані у складний репресивний період повісті потребували читача, який зміг би вилуштити з них приховані та утаємничені коди «імперськості». Цією націєтворчою стратегією парадоксально зумовлений і вибір російськомовної комунікації, що сигналізувала не лише про «усвідомлення себе часткою імперської реальності» (Грабович), а неодмінно характеризувала манеру пізнього Шевченка і була вагомим компонентом його «авторської гри, самоіронії та містифікації», утілення у різних іпостасях «спостерігача і спостережуваного», «автора і персонажа». Так чи інакше, але автор «раціонально та іронічно самовідчує себе в такій рольовій та стильовій іпостасі» [4, 2016].

У просторіні «петербурзького тексту» Шевченків твір посів свою нішу, персоналізуючи оцінку й інтерпретацію урбаносфери збоку, у ракурсі «прибульця з провінції, з національної околиці». Досягається така дифузійна позиція поєднанням «особистісного, національного й інонаціонального ракурсів, різного роду бінарних опозицій, а також трьох- (і більше)-нарних структур, конотативних підтекстів, “текстів в тексті” тощо» [2, 108]. У «Художнику» відбувається своєрідна стратифікація повісткування, нашарування смислових кілець різного ступеню віддаленості від оповідача і подальшого остаточно відчуження від автора. Ланцюжок перетворень «петербурзького тексту» від естетизації величного міста до його показу у барвах буденно-сірої реальності пролягає через канал аполлонівського тексту, або аполлонівського міфу.

Зменшення «навантаження» цієї надбудови у межах міського тексту пропорційно знижує сакральні смисли парадно-блискучого Петербурга і поступово перетворює його на місто-упир, яке пожирає людські долі. У творі простежується саме така лінія. Ця авторська гра, подрібнення його цілісного образу на літературні маски призводить до самооб'єктивації зображуваного у проекції

позатекстовий, вилучений з художньо-автобіографічного матеріалу і скерований у площину міжтекстових зв'язків та міжлітературних аналогій.

Оповідач, а згодом і автор, своєрідно демонструють позицію стороннього спостерігача, конкретизовану в іпостасі провінціала. На глибинному рівні «вчитується» негативне ставлення до імперської столиці, усвідомлення своєї опозиційності до ворожого знеособленого простору, отже, простежується генетична спорідненість з попередніми кпинами на адресу тих, хто розпинав «нашу Україну» і dokonав «вдову сиротину». Порівняно з поезією тут Петербург постає у зовсім іншій тональності – це радше «модель саме демітологізованого міста, ба навіть трагічно-абсурдного антисвіту», що створюється завдяки тому, що «в генетичній пам'яті письменника живе національний міт... й імпліцитно він весь час опонує імперському мітові Петербурга...» [2, 111]. Зовні автор за допомогою різноманітних оповідних витівок та ігрових маневрів декларує свою «вмонтованість» у структури петербурзького життя, але, як нам здається, «це не більше, як машкара хитрого провінціала, змушеного адаптуватися в чужинецькому середовищі» [2, 111].

Багатогранно-іронічна позиція Шевченка у зумисне «російській» повісті провокує рухливість меж та демаркаційних ліній авторської поведінки, різні типи інтегрованості у столичний соціум, орієнтацію на якомога ширший читацький загал і бажання бути почутим усіма верствами та класами. «Аполлонічний» антураж і сигнатура петербурзького просвітництва з рясною міфологічною образністю та численними інтертекстуальними вкрапленнями слугує тим фоновим мольбертом, який дозволяє побачити за парадним, вишколеним суворими класичними ідеалами містом згубну прірву, ворожу дійсність, антисвіт. Проте у глибинних підвалинах тексту вулканізується пошук своєї національної ідентичності на широких імперських теренах. Потреба самоідентифікації і подальшого проектування своїх «дум» на сфери загальнонаціонального перетворюється у специфічну текстову стратегію, в пошук свого єства на інонаціональному ґрунті, в маргінальних умовах і обставинах існування.

Список використаної літератури

1. Антоновська М. Повість Т. Шевченка «Художник» у контексті українсько-російських літературних зв'язків / М. Антоновська // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – 2011. – Вип. 15. – С. 8-12.
2. Барабаш Ю. Підтексти «Петербурзького тексту (-их; ів)». Не відверну лица (Штрихи до літературної автобіографії) / Барабаш Ю. – К.: Темпора, 2013. – С. 105-119.
3. Боронь О. «Художник» Тараса Шевченка і російські повісті 1830–1840-х років про образотворче мистецтво / О. Боронь // – Слово і час. – 2016. – № 2. – С. 18-27.
4. Гундорова Т. І. Кобзар Дармограй. Про літературні маски Шевченка. [Електронний ресурс], <http://www.istpravda.com.ua/articles/2014/03/8/141809/>
5. Лахманн Р. Риторика и диалогичность в мышлении Бахтина / Р. Лахманн // – Риторика. – 1996. – № 1 (3). – С. 332.
6. Лотман Ю. М. (1997). Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // О русской литературе. Статьи и исследования. / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб., 1997. – С. 712-729.
7. Насенко М. К. (2008). Художня література України. Від міфів до модерної реальності / М. Насенко. – К.: Просвіта, 2008. – 1064 с.

8. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс, 1995. – 624 с.
9. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы / В. Н. Топоров. – СПб.: Искусство-СПб, 2003. – 616 с.
10. Тюпа В. И. Актуальность новой риторики для современной гуманитарной науки // Коммуникативные стратегии культуры и гуманитарные технологии: научно-методологические материалы. – СПб.: Книжный дом, 2007. – С. 9-73.
11. Шевченко Т. Г. Повна збірка творів у 5 тт. – Т. 4. – К.: Державне літературне видавництво, 1939. – С. 145-262.

А. Т. Малиновський

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
кафедра мировой литературы
malinowski_artur@ukr.net

**ШЕВЧЕНКОВСКИЙ «ХУДОЖНИК» В «АПОЛЛОНОВСКОЙ»
ОПТИКЕ ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА: ГЕНЕЗИС,
СЕМАНТИКА, ТИПОЛОГИЯ, СТРУКТУРА**

Статья посвящена формированию своеобразного текстового массива, который сыграл значительную роль в украинско-русских литературных взаимодействиях. Сквозь призму «петербургского текста», к созданию которого Шевченко неоднократно был причастен, интерпретируется одна из повестей его «русского» цикла – «Художник». Исследуемая категория предстает как семиотическое образование, внутри которого выделяются разные уровни надтекста – автобиографический, литературно-художественно окрашенный, культурно-антропологический.

Ключевые слова: антропологический, петербургский текст, аполлоновский миф, бидермайер, романтизм.

Malinovsky A.T.

Odessa I.I. Mechnikov National University
Department of World literature
malinowski_artur@ukr.net

**SHEVCHENKO'S "ARTIST" IN "APOLLONIAN" OPTICS OF
PETERSBURG TEXT: GENESIS, STRUCTURE, TYPOLOGY,
SEMANTICS**

The following presentation is dedicated to forming of a plethora of original texts, all of which played a great role in Russian / Ukrainian literature exchange. Sevchenko's "The Artist" can easily be attributed to his endeavors into Peterborough's texts. The article examines the hierarchy of mikrotxts, which combine the image of Petersburg. It helps to understand the meaning of dialogical relations in St. Petersburg' text. Attention has been focused on the importance of the "Kolomna" line in this text.

This line is based on the cliché of physiological sketch and vividly demonstrates the image of gutter society in St. Petersburg's image

The research embarks on furthering our knowledge of semiotic make-up, autobiographical detail, and anthropological findings of the time

Key words: *anthropological, Peterborough's texts, Apollonian myth, Biedermeier, romanticism.*

References

1. Antonovska M. (2011), Povist T. Shevchenka «Khudozhnyk» u konteksti ukrainsko-rosiiskykh literaturnykh zviazkiv [The story of t. Shevchenko «Artist» in the context of the Ukrainian-Russian literary links] [in:] Suchasni problemy movoznavstva ta literaturoznavstva, vyp. 15, pp. 8-12 [in Ukrainian].
2. Barabash Yu. (2013) Pidteksty «Peterbuzkoho tekstu (-ykh; iv)». Ne vidvernu lytsia (Shtrykhy do literaturnoi avtobiohrafii) [Subtexts of «Peterburg (the-s; s) text. Do not deflect the face (the finishing touches to a literary autobiography), Kyiv, [in Ukrainian].
3. Boron O. (2016), «Khudozhnyk» Tarasa Shevchenka i rosiiski povisti 1830– 1840-kh rokiv pro obrazotvorche mystetstvo [«Artist» by Taras Shevchenko and the Russian story 1830-1840 years about fine art] [in:] Slovo i chas, № 2, pp. 18-27 [in Ukrainian].
4. Hundorova T. I. Kobzar Darmohrai. Pro literaturni masky Shevchenka [Kobzar Darmohray. About literary masks of Taras Shevchenko], available at: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2014/03/8/141809/> [in Ukrainian].
5. Lahmann R. (1996) Ritorika i dialogichnost' v myshlenii Bahtina [Rhetoric and dialogity in the thinking of Bakhtin] [in:] Ritorika, № 1 (3), p. 332 [in Russian].
6. Lotman Yu. M. (1997). Syuzhetnoe prostranstvo russkogo romana XIX stoletiya [Fictional space of Russian novel of the XIX century] [in:] Lotman Yu.M. About Russian literature. Articles and researches, St. Petersburg, Iskusstvo, pp. 712-72, [in Russian].
7. Naenko M. K. (2008). Hudozhnya literatura Ukraïni. Vid mifiv do modernoi real'nost [Literature of Ukraine. From myths to modern reality], Kyiv, Prosvita [in Ukrainian].
8. Toporov V. N. (1995), Mif, Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo [Myth. Ritual. Symbol. Image: researches in the field of mythological], Moscow, Progress [in Russian].
9. Toporov V. N. (2003), Peterburgskij tekst russkoj literatury [Petersburg text of Russian literature], St.Petersburg, Iskusstvo-SPb, [in Russian].
10. Tyupa V. I. (2007), Aktual'nost' novoj ritoriki dlya sovremennoj gumanitarnoj nauki [The relevance of a new rhetoric for modern humanitarian Sciences] [in:] Kommunikativnye strategii kul'tury i gumanitarnye tekhnologii: nauchno-metodologicheskie materialy [Cultural communicative strategies and humanitarian technologies: scientific-methodological materials], St.Petersburg, Knizhnyj dom, [in Russian].
11. Shevchenko T. G. (1939) Povna zbirka tvoriv u 5 tt. [Complete collected works, vol.1-5], vol. 4, Kyev, Derzhavne literaturne vidavnicтво, pp. 145-262 [in Ukrainian].

Статтю подано до редколегії 15 вересня 2017 р.

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

Морева Т.Ю.

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

**К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ ОЧЕРКОВ
А. М. ДЕРИБАСА О СТАРОЙ ОДЕССЕ**

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

Ключевые слова: жанр, очерк, анекдот, портрет, рассказчик, тема, автор, А. М. Дерибас

При поверхностном подходе к проблеме жанров эпоса представляется, что очерк, принадлежащий художественно-документальной группе этих жанров – явление, хорошо изученное, и его анализ не может вызвать каких-либо затруднений. Однако более пристальный взгляд открывает сложность, неоднозначность и неразработанность многих сторон этого жанра. Обусловлено это, в первую очередь, многообразием формы и содержания тех произведений, которые обозначаются как очерки. Среди них – очерки-портреты, очерки-путешествия, очерки-биографии, сатирические очерки, мемуарные очерки и т.д. И каждый из них в отдельности имеет свои законы композиции, объема, соотношения документальности и вымысла, публицистичности и художественности. Подводя итоги обзору истории формирования очерка как жанра, систематизируя его главные признаки, Е.Ю. Садовская пишет: «Очерк – это эпический жанр, сочетающий искусство изображения (создания образа реальности) и выражения (акцентирование мысли автора). Очерк создает представление о реальности с помощью образного обобщения фактов и наблюдений, а этот прием свойственен художественной литературе. Оценочность как элемент публицистики проявляется в авторском комментарии, который дополняется собственно художественными средствами. Значит, факт является исходным материалом для дальнейшего исследования и обобщения. Образно-аналитическое познание действительности в очерке – единый процесс» [4, 236 – 237].

Продолжая выделение эстетических приемов, которые характерны для очерка, исследовательница называет в качестве ведущих открытость и четкость мысли в нем и замечает, что в художественном очерке, в отличие от художественного произведения, «превалирует мысль, а не образные средства и, тем более, вымысел» [4, 237]. Е.Ю. Садовская обратила также внимание на различие сюжета в очерке и в художественном произведении. «Во-первых, – пишет она, в очерке нет попытки создания “завершенной” действительности. Он не создает модель реальности в ее целостности. Автора очерка, как правило, интересует отдельная проблема. Во-вторых, способы систематизации материала могут выполнять и эмоциональные функции, если речь идет о таких элементах, как диалог, оценка и т.д. В-третьих, наличие фабулы как таковой есть признак беллетристического произведения. В очерке цепочка событий, поступков имеет второстепенное значение, внимание акцентируется на развитии идеи, движении мысли. Поэтому сюжет значительно ослаблен. События не изображаются, как в художественной прозе, а осмысляются и описываются» [4, 237]. В конечном итоге исследовательница приходит к следующему выводу: «... очерк, в отличие от собственно художественных жанров, не пересоздает и не трансформирует действительность» [4, 237]. Разделяя приведенные положения статьи Е.Ю. Садовской, заметим, что трудность исследования очерка как раз и заключается в том, что грань между художественным очерком и художественным произведением порой необыкновенно тонка. Это можно отнести и к книгам исторических и мемуарных очерков Александра Михайловича Де Рибаса, Дерибаса (1856 – 1937), в которых представлена жизнь Одессы с первых десятилетий XIX в. и вплоть до первых десятилетий XX века. Наша задача – определить жанровое своеобразие входящих в его книги очерков и, в первую очередь, характер выражения в них авторской позиции, сочетание в них факта и авторского домысла, в конечном итоге – степени их художественности.

Внучатый племянник одного из основателей Одессы адмирала Иосифа Михайловича Де-Рибаса Александр Михайлович был журналистом, в 1922-1924 гг. исполнял обязанности директора Одесской городской публичной библиотеки, а позже – руководителя краеведческого отдела этой библиотеки, был членом Пушкинской комиссии Одесского Дома ученых, выдающимся общественным и культурным деятелем Одессы. При подготовке предлагаемой статьи мы опирались не только на книгу А. М. Дерибаса «Старая Одесса», но и на ряд его очерков, написанных им после ее выхода и опубликованных отдельным изданием в уже начале XXI века под названием: «Старая Одесса. Забытые страницы: Исторические очерки и воспоминания» (Киев: Мистецтво, 2005). Среди них – портреты выдающихся личностей, трудившихся для благополучия и славы Одессы («Василий Васильевич Навроцкий», «Памяти А.С. Попандопуло», «Моранди. – Общество изящных искусств. – Нилус»), история одесских улиц, театров, газет («Об общественном театре», «Сарра Бернар в Одессе», «Начало “Одесского листка”» и т.д.). Много внимания им было уделено и лите-

раторам, перебування яких (даже короткочасне) залишило значущий слід в житті міста («О вишневому саду», «Пушкінська Одеса», «Онегінська Одеса», «Пушкін і Ланжерон-драматург», «"Ареопаг" про Пушкіна», «О другій лекції Буніна» і т.д.)

Стремлячись представити, по суті, столітню картину життя Одеси максимально повно, А. М. Дерibas не міг не зупинитися на «гастрономічній» темі. Їй присвячена глава під назвою «Гастрономія в минулому». А в книзі, складеній на основі його виступів в друку і виданої вже в наші дні, це такі етюди: «Пасха під подушкою», «Різдвяні спогади», «Вінегрет», «Рецепт штрудла з макаронами», «Наш повар Лука».

Глава «Гастрономія в минулому» починається описом запахів, нагадує автору про його дитинство. Це, в першу чергу, запах апельсинів. Метафорично цю частину книги А. М. Дерibasа сміливо можна позначити як віршопрозу, причому з перевагою в ній ліричного початку. Кожен з шістьох абзаців, присвячених запаху апельсинів, які привозили в Одесу на кораблях з Барселони, Мессини, з Кіпру, Хіоса, Яффи і з Смирни, передає авторське настроєння ностальгії по минулому, хоча і тепер, як він зауважує про сучасній йому Одесі, на Грецькій вулиці пахнуть «і фініками, і орехами, і рожками, і апельсинами, і всіма колоніальними спеціями. І тягнеться з її погребів душистим повітрям старої Одеси» [1, 303]. Починається це «віршопрозою» восторженим вигуканням «О, чудний запах апельсин!», а закінчується визнанням його терапевтичного впливу на кожного людину. «Додайте до цього, – зауважує він, – аромат акацій і вечно новий солоний запах моря і ... і ви помолодеєте на кілька десятків років» [1, 302; 303]. Можливо, він постарався так оптимістично завершити цю частину глави про гастрономію в минулому, тому що, як уже було відзначено, переживав настроєння ностальгії, і ключову роль в перших абзацах етюду грає опозиція «життя – угасання». В запаху апельсина, повідомляє він читачеві, «єсть щось глибоко значущим, нагадує не то про тленість, не то про бессмертність всього прекрасного, всього душистого на землі» [1, 302]. Перед очима читача відкривається картина десятків, сотень кораблів, які везуть в одеський порт тисячі ящиків апельсинів. Він називає їх «дивними», «сочними», «сонячними», «нежними» плодами. І тут же протиставляє їм погреба, в які завантажують апельсини оптові торговці на Грецькій вулиці. «А в цих погребах, – вигукнувши, він, – темно, сиро і неприємно» [1, 303]. Тому він підкреслює різницю запаху апельсинів в тих країнах, де вони виростають і навіть уже сорваними зберігають «живий аромат помаранчевого квітка», і в Одесі, де вони знаходяться «в сирих підземельях», і де їх запах «якщо-то сумний, як ніби прощальний» [1, 303]. І додає, майже не одухотворяючи «сонячні» плоди з далеких країн: «Якщо апельсини вдихають по далекому сонцю» [1, 303]. Сумність відходить, коли він згадує про інший аромат – «специфічно-східний» запах рожков. «В минулі роки»

мена, на Греческой улице, мог поспорить с запахом апельсин один лишь запах сахарных рожков», – вспоминает автор.

Скорее всего, А. М. Дерibas пишет о плодах рожкового дерева, которое называется кэроб и произрастает на Кипре, в Испании, Италии и других странах Средиземноморья. Стручки этого дерева достигают длины 30 сантиметров и напоминают по вкусу какао с сахаром. Они содержат микроэлементы, аминокислоты, витамины А, С, Д, Е, РР, витамины группы В. Поэтому сироп кэроба широко используется в медицине. В очерке А. М. Дерibasа «рожки» – это только сладость. «Длинные, извилистые, как гигантские стручки акации, жирные, вкусные, полные кристаллизовавшегося сахарного сока, рожки – в больших мешках, или рассыпанные на высокие груды на полу магазинов, привлекали обоняние одесситов своим специфически восточным ароматом. Мы, дети, – вспоминает он, – поедали эти рожки десятками, так, сырыми, и поджаренными на первой попавшейся лучинке. И часто, вместе с сахарным мясом рожка, попадала нам в рот образовавшаяся в нем от старости труха. Но это нисколько, конечно, не останавливало нашего прожорства» [1, 303].

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

У современного одессита могут вызвать удивление замечания А. М. Дерibasа относительно овощей в Одессе. Старая Одесса, сообщает он, не знала «овощей с полей орошения». Это было время, когда для жителей города помидоры были редкостью, которую привозили из Италии небольшими количествами. Это же относится и к баклажанам, которые доставляли из Тур-

ции и называли в Одессе «маленжанами» и «бавнями» [1, 305]. Привычнее для жителей города были равиоли. «Это были, в сущности, – замечает Дерибас, – не дорогие блюда, но они доставляли старым одесситам громадное, никогда не приедавшееся эстетически-гастрономическое наслаждение» [1, 305]. Правда, следует уточнить, что это вовсе не те равиоли, что нынешние одесситы могут приобрести в магазине. Сошлемся на очерк А. М. Дерибаса «Наш повар Лука». Это блюдо составляло, как он замечает, «больное место» героя очерка: «стоило только напомнить ему о них, чтобы он тотчас пришел в восторженное состояние» [2, 246]. «Равиоли! – восклицал Лука, – Их теперь называют галушками. А это маленькие, как сережки, вареники. И внутри их фарш из 47 разных продуктов. Некоторые набивают тесто, прости Господи, говяжьим фаршем – и вот тебе равиоли» [2, 246]. Конечно, можно предположить, что старик преувеличивал, говоря о сорока семи ингредиентах, тем более, что он никогда не мог их все вспомнить, однако, судя по тому, что он называл, это было и в самом деле необыкновенно вкусное блюдо. «Мозги, печенка, трюфель, шпинат, эстрагон, сыр пармезан, анчоусное масло», – перечислял он. А в конце добавлял, что необходимо знать один секрет, чтобы вышли равиоли, а не галушки, но признавался, что вспоминает этот секрет, только когда пьян. «Трезвый человек все перепутает», – говорил он [2, 246] и рассказывал, как готовил их однажды для приехавшего из Италии хозяина. «Иду на кухню, собираю все сорок семь предметов. И как туман нашел: не могу припомнить секрет, – признавался он. – Пропал я, думаю себе. Выйдет скандал. Выпил я с отчаяния штофчик – не помогает. Выпил еще, взялся за работу и сделал такие равиоли, что ваш отец пришел после обеда на кухню и сказал мне: “Я подобных в Неаполе не едал”» [2, 246].

Это очерк, как нами было отмечено, входит в книгу, опубликованную уже в наше время, в 2005 году. В «гастрономических» очерках, вошедших в нее, А. М. Дерибас пишет как об изысканных блюдах, так и о простой пище для бедняков, утрата традиции приготовления которой кажется ему особенно огорчительной. К примеру, о гороховых бисквитах. «Их делали, – сообщает он, – греки-пекари из гороховой муки и носили по городу на лотках, на голове, продавая их по копейке за штуку. Они были очень сытны, вкусны и имели ту особенность, что выдерживали всякую непогоду, нисколько не утрачивая своей приятности. Засушит ли их жгучее солнце, подмочит ли проливной дождь или обвеет староодесская пыль – бисквиты сохраняли свое внутреннее содержание неизменно вкусными» [2, 225]. Он не только приводит рецепты приготовления блюд, но и вспоминает истории, связанные с ними. Документальное в его очерках подчас легко переходит в новеллистическое или даже анекдотическое. А сам повествователь порой допускает игру с читателем, подшучивая над ним. Как, к примеру, в очерке «Рецепт штуфата с макаронами», где он рекомендует своему читателю: «ничего не поручайте повару. Делайте все сами» [2, 228]. Требуя от него внимательного отношения к своим рекомендациям («при-

держивайтесь точно моих указаний»)), он не заботится об их определенности: мясо нужно купить «...от вола не слишком старого, но и не слишком молодого»; макароны любого вида (только не вермишель) следует приобрести «...у Жюльена, то бишь у Пандака, так как фирмы Жюльена уже не существует...», время приготовления мяса он не уточняет, говоря: «...я нарочно говорю “некоторое время” и не определяю его более точно, потому что здесь все зависит от вашего вдохновения и вашего счастья...». Наконец, духовка, согласно его рекомендациям, должна быть «хорошо нагрета», но не «слишком горяча» и т.д. При этом повествование ведется легко и непринужденно. Обращают на себя внимание коммуникативные стратегии А. М. Дерибаса. В его очерках присутствует как «монологическое» слово (содержатся указания, которые необходимо лишь принять к сведению), но преобладает все же диалогическая форма общения с читателем. Так, к примеру, очерк «Рецепт штюфата с макаронами» начинается вопросом, обращенным к читателю. «Вы хотите знать рецепт настоящего итальянского штюфата с макаронами?», – спрашивает автор. И далее он успокаивает его тем, что рецепт «очень прост». Хотя на самом деле дает целый ряд рекомендаций, представляющих не только серьезные затруднения для того, кто намерен в точности исполнить его указания, но и логически не объяснимых. К примеру, мясо нужно нести домой в корзине, «в которой прежде не было другого мяса»; готовить штюфат нужно непременно в сковороде, «которая не имела бы запаха прежнего жаркого», а макароны нужно «впускать в горячую воду» каждую в отдельности (задание почти не выполнимо в силу того, что к моменту опускания в воду последней макаронины первая из «впущенных» может уже и свариться. При этом демонстрируется предельное внимание к читателю, знакомящемуся с его рецептом приготовления штюфата путем включения вводных конструкций: «Ради Бога, следите сами...», «...и немножко, ради Бога, немножко морковки...», «...чтобы они, Боже сохрани, не поломались в кастрюле» и т.д.

Сам по себе штюфат представляет собой тушеное мясо. Поначалу А. М. Дерибас и в самом деле ведет речь о приготовлении мяса. Автор сопровождает своего читателя от момента его выбора, до предварительной обработки еще при покупке (выбрав «самый лучший кусок мяса, так называемый огузок сека, от вола», нужно приказать продавцу срезать оба крайних конца, а затем самому хорошенько поколотить оставшееся мясо обухом топора), а затем уже дома, где мясо необходимо держать сначала в миске с соленой водой, а затем – в другой, наполненной вином. После этого его следует нашить салом, выдержать в духовке в кастрюле с залепленной тестом крышкой. И, наконец, заключает он, подчеркнув, что все очень просто, «если ваш штюфат не перепрел, то он готов» [2, 229]. Однако затем он переводит разговор на макароны. Оказывается, приготовление мяса в духовой печи было необходимо только для соуса, которым следует полить макароны. «На эти макароны, – советует он, – вылейте весь соус, из кастрюли со штюфатом, обсыпьте макароны еще раз пармезаном воз-

можно равномерно и ... подавайте на стол. Вот и все. Это очень просто». О том, что главная составляющая штuffedа с макаронами – макароны, он писал и в книге «Старая Одесса», где читаем: «Вспомните штuffedат. Облитые соусом из-под штuffedата и обсыпанные сыром пармезаном макароны или ньюки получали такую вкусность, что счастливы, приглашенные на итальянский обед, облизывали не в переносном смысле, а в действительности, свои пальцы» [1, 305]. А в этом очерке он более подробно разъясняет, как есть макароны. «Лучше всего, – сообщает А. М. Дерибас, – брать макароны пальцами и пропускать каждую макаронину в рот с возможно большей высотой. Облизывайте затем свои пальцы, не стесняясь. Накушавшись макарон досыта, выпейте несколько глотков воды – помните: воды, а не вина – и вы захотите кушать макароны еще». А тушеное мясо – спросит въедливый читатель, помнящий, что его учили готовить штuffedат. На это ему предлагается такая рекомендация: «...вы можете отправить его на кухню, для прислуги, так как настоящие итальянцы никогда не кушают штuffedат». Предупреждая огорчение тех, кто, прислушавшись к каждому из советов, содержащихся в очерке, все же не преуспел в приготовлении искомого блюда, «наставник» сообщает, что подобное «случается часто» и рекомендует пригласить друзей «на штuffedат с макаронами на другой раз» [2, 229].

Не меньше курьезов встречает читатель и в очерке «Винегрет». Для нас привычнее судить о винегрете как о салате из вареных овощей. Особенность того винегрета, о котором идет речь у А. М. Дерибаса – использование в нем рыбы. Такой рецепт нам встретился и в одной из современных кулинарных книг, однако он довольно редкий, насколько мы можем судить, и речь идет о сельди. Оттого особенно интересен очерк Дерибаса, из которого следует, что винегрет с вареной рыбой был обыкновенным для одесситов еще в начале XX века. Такой винегрет решил приготовить герой очерка, итальянец Чивран. Это был «настоящий гастроном» и большой любитель поесть. Однако из-за своей предельной скупости он позволял себе только нюхать продукты в магазине. «Поболтав о политике и о Гарибальди со стариком Мариани (о нем шла речь выше, когда мы останавливались на главе «Гастрономия в прошлом» в книге «Старая Одесса» – Т.М.), он часто уходил из магазина ничего не купив, но шлепая губами так, будто все дразнившие его специи пребывали в действительности на его языке», – пишет Дерибас [2, 226]. Чивран напоминает Германна из повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Только один из них был страстным гурманом, а другой – игроком. И оба однажды решились прервать свое вынужденное отрешение от еды (игры), и оба потерпели фиаско. Правда, в отличие от Германна, оказавшегося после проигрыша в Обуховской больнице для умалишенных, Чивран лишь пережил отвращение к приготовленному им винегрету. Он созвал друзей на обед, пообещав приготовить винегрет из рыбы с приправой семидесяти двух специй («не более и не менее» [2, 226]). «Чивран, – сообщает автор очерка, – стал приобретать одну специю за дру-

гой, чтобы набрать полностью все семьдесят две. Мариани помогал ему. Легко было запастись солью, перцем, уксусом, маслом, огурцами, грибами, пикулями, горчицей, томатами, оливками, каперцами, маслинами. Но всего этого было недостаточно. Приготовил еще Чивран бураки, картофель, фасоль, горох, разную зелень. Выписал омаров, начистил раковые шейки, наварил креветок, купил и главную основу винегрета – рыбу» [2, 227]. Однако когда он, наконец, собрал гостей, произошла драма. «На огромном блюде, – вообщает А. М. Дерibas, – возвышалась живописно-пестрая гора семидесяти двух гастрономических продуктов, приготовленных под какою-то общею подливкою, и Чивран и гости предвкушали наслаждение насытиться винегретом... Но едва коснулся хозяин большою серебряною ложкою блюда, как отшатнулся от него. Винегрет издавал крайне неприятный запах... Друзья переглянулись, Чивран остолбенел. – Клянусь, – восклицал он, оправившись, – что я каждую из семидесяти двух специй покупал и готовил сам! – А рыбу? – О, рыбу я купил еще две недели назад!» [2, 227]. Финал очерка, как видим, имеет абсолютно анекдотический характер.

Анекдот принадлежит к группе художественно-риторических текстов. Это своего рода атипод мифа, поскольку в нем воссоздается все несущественное, случайное. В. И. Тюпа подчеркивает, что анекдот не обязательно сообщает «нечто смешное, но обязательно – курьезное, беспрецедентное». «Анекдотическим повествованием, – пишет ученый, – творится *окказиональная* (случайностная), релятивистская, казусная картина мира, которая своей “карнавальной” непредвиденностью и недостоверностью отвергает, извращает, осмеивает всякую фатальную или же императивную ритуальность, заданность человеческих отношений» [5, 14]. Из анекдота, находящегося самого по себе за пределами литературы, вырастает новелла как литературный эпический жанр. Именно связь новеллы с анекдотом лежит в основе того пуанта, который является ее непременным жанровым признаком. В связи с этим Е. М. Мелетинский писал: «Анекдот строится на отчетливых противопоставлениях, на парадоксальном заострении, которое в композиционно-нарративном плане дает резкий поворот после кульминации и перед развязкой» [3, 245].

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

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

Среди очерков А. М. Дерибаса встречаются и портретные. Таким является «Наш повар Лука», в котором идет речь о талантливом крепостном, оставшемся при своем господине после освобождения и получавшем заработную плату от людей, приглашавших его готовить. Мы упоминали этот очерк выше в связи с равиолями. Как известно, очерк – жанр, основанный на достоверных фактах. В очерке, о котором идет речь, герой – реальное лицо. Отсюда – объективность формы произведения. Его центр составляют характер и судьба Луки. Однако этому очерку присуща и ярко выраженная субъективность. Ведь автор был знаком со своим героем с детства. И теперь, вспоминая о человеке, жившем в его родном доме, он делится собственными впечатлениями о нем, представляет Луку через призму своих воспоминаний.

Сам А.М. Дерибас определил свои очерки как мемуарные и исторические. И в самом деле он стремился к точности в воссоздании имен, адресов, жизненных реалий, привычек и характеров людей, о которых писал. Однако его очерки, на наш взгляд, гораздо ближе к художественным, а не к публицистико-документальным. Главным образом благодаря не просто открытости авторской позиции, но и субъективности воссоздаваемой им картины жизни и образов запомнившихся ему людей. Описание их нравов и занятий при всей точности деталей не исключает в книгах А.М. Дерибаса доли вымысла. Главная же ценность его книг заключается в том, что в них представлен многогранный образ старой Одессы, позволяющий современному читателю узнать много нового о нашем городе, убедиться в неизменности каких-то черт Одессы и одесситов и, где-то предаться вместе с автором очерков настальгии, а где-то и посмеяться вместе с ним.

Список использованной литературы

1. Де-Рибас А. М. Старая Одесса. Исторические очерки и воспоминания / Александр де-Рибас. – Одесса: Книжный магазин Георгия Руссо комиссионера Императорского Новороссийского Университета, Ришельевская ул., № 6, 1913. – 280.
2. Дерибас А. М. Старая Одесса. Забытые страницы: Ист. очерки и воспоминания / А. М. Дерибас. – К.: Мистецтво, 2005. – 416 с.
3. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1990. – 275 с.
4. Садовская Е.Ю. Генезис художественного очерка XVIII-XIX веков (проблематика, поэтика, типология) / Е.Ю. Садовская // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2012. – № 1. – С.231 – 238.
5. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – 58 с.

Морева Т.Ю.

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

ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОЇ СВОЄРІДНОСТІ НАРИСІВ О. М. ДЕРИБАСА ПРО СТАРУ ОДЕСУ

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

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

Moreva T.Yu.

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

TO THE PROBLEM OF GENRE SPECIFICITY OF SKETCHES BY A.M. DERIBAS ABOUT OLD ODESSA

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

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

Reference

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

Статтю подано до редколегії 10 вересня 2017 р.

УДК 821.161.1-3.09

Musiy V.B.

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

**TO THE QUESTION ABOUT THE ROOTS OF SHOCKING IMAGE
OF WORLD IN MODERN LITERATURE**

The author of the article refers to the analysis of one of the features of modern prose: the picture of the world, which is created by its authors, could not fail to shock the reader. Heroes while cooking on the fire burn vintage books, heroine-a librarian after work kill men in the dark alleys of the city kitchen with kitchen knife ... The focus of the proposed article- several works of contemporary writer A. Potemkin, the picture of the world in which could not fail to shock the reader. Works are studied at a number of levels: motive, in terms of semantics and the role in them of Bible images, allusions to familiar classical works to the reader, etc.

Key words: *picture of the world, motive, allusion, grotesque, prose*

Contemporary prose increasingly appreciates as shocking. And indeed: the hero of the last novel by Vladimir Sorokin “Manaraga” is a chef who prepares meals at vintage books; the heroine of the novel by Alexey Salnikov “Petrovs in flu and around it”, librarian and a passionate reader of literature for children and young people, from time to time, kills men, obeying an internal call to bloodshed. The proposed article is about several such works. The purpose of the article is to identify the roots of this literary phenomenon.

The world revealed on the pages of Alexander Potemkin’s books is particularly arresting, even shocking, since it is presented from a viewpoint that does not correspond to the author’s own worldview based on spirituality, morality, and humanity. These are the concepts espoused by and addressed in the works of classical writers such as Nikolai Gogol, Nikolai Leskov, Ivan Goncharov, and Fyodor Dostoevsky. These are writers most clearly alluded to in Alexander Potemkin’s novels. He presents an alarming picture of the state of the world in detailed, hyperbolic and even grotesque form. This causes the reader not only to experience a sense of dread over the seemingly fast-approaching eschatological disaster, but also to think about and ultimately believe that each of us is not a mere speck in the Universe, but a viable part that is responsible for what is going on, even if not participating actively. And the central characters in Alexander Potemkin’s novels are endowed precisely with this understanding that the future of mankind depends on them. This is what makes them relevant and significant.

I will not go into the chemical formulas and economic, sociological, and political calculations and conditions in Alexander Potemkin’s books. I trust that the author,

a doctor of economic sciences, knows what he is talking about. It is the literary merits of his books, the elements that make literature a creative art, that are much more important for me. I will try to define the parameters of Alexander Potemkin's literary world. By "literary world," I mean the literary techniques, based on certain literary principles, a specific writer employs in all of his books to answer the main soul-searching questions he addresses, as well as those questions contingent upon the specific traits of his literary consciousness. In writer Alexander Potemkin's case, these questions are raised by the impoverished spirituality and morality that people experience when crassness and utilitarianism take the upper hand. For example one of his characters (Nastya Chudetskaya in *The Abolition of Man*) assesses the current state of culture: "Who looks at the creations of Michelangelo? Who reads lines from *The Divine Comedy*? Who becomes acquainted with the works of geniuses? Who plumbs the depths of science? A few paltry individuals." And she goes on, "... the economy has become the absolute sovereign of the world. Today it zealously dictates the average norms, mass patterns, standards, and unified tastes. For the highest purpose of economic activity is to draw the maximum profit" [3, 126-127]. And it is one step (and, as terrible as this may seem, it has already been taken) from such standardization of man to losing an understanding of the value of everything living on earth. So the main protagonist in each of Alexander Potemkin's books, taking responsibility for the future, is trying to come up with the idea of a new man. This is perhaps the main motif in all of the writer's books. In so doing, his characters are not only engaged in reasoning and forming theories, but are willing to become the material for creating a new race of people, even if this requires that they experience violence and suffering. "Perhaps," thinks Khimushkin in *The Abolition of Man*, "as the result of this violence I will become the next material for building a new universe? The creation of a sweet-smelling kingdom of total reason will begin from my atoms and cells". Another character in the same novel, Viktor Dygalo, at the expense of his own life while abolishing degenerated man, finds the point on earth from which is it necessary to throw out the energy of destruction for the sake of the future: the creation of a new super continent on which a population of new, perfect people will appear. The topic of creating man in God's image is also central in *Bondage*. Parfenchikov, the central character in this book, is called to take on "the fate of his fellow countrymen." He is to be constantly engaged in experiments aimed at changing the human race. These experiments are to raise the efficiency of the Russian, "he should be the best of the best, the cleverest of the cleverest, the longest lasting, the strongest, omnipotent, like our Father in Heaven, and at some point even become God Himself!" [1, 136]. A particular feature of Alexander Potemkin's books related to this universal task, the solution of which he entrusts to his characters, is their illustrative nature. This gives rise to the symbolic images, names, and, for me the most interesting, the possibility of discerning a metaphorical origin in them. Take, for example, the motif of moving ("ferriage"), which is significant in the life of Vasily Karamanov, a character in *Myself*. A contemptible lad, who is subjected to increasingly cruel punishments, moves from one part of the world to another: from home to a children's colony ("a polygon for mortification of the human spirit and

flesh”), from there to an estate where he becomes a slave who is tortured and lives with the pigs, from there to a colony for underage criminals, and so on. It is worth noting that the town where the colony is situated is called Perevoz (translated from the Russian as “ferriage”). This is probably not accidental. For the novel deals with a kind of initiation the character undergoes as he moves from one state to another (first, understanding the injustice of humiliation and alienation from people, then becoming increasingly immersed in himself, and later acquiring freedom from the environment and self-cultivation, and, finally, coming up with a goal in life and forming an idea that will determine the content of his life). Ferriage, moving in this case, indicates what is going on with the protagonist, who dies in one capacity to be born in another as a hero-ideologist.

The Biblical motif of the seed is perhaps even more significant in all of Alexander Potemkin’s novels (the Gospel of John 12:24). In *Myself*, the main protagonist is a seed that falls on stony ground (in this case the stony ground is an unnatural situation where people prove to be insensitive, stony, always ganging up on the boy). Since it is impossible to grow on stony ground, Vasily Karamanov dies as far as the human community is concerned, cutting himself off from it in spirit. In *The Abolition of Man*, Semyon Semyonovich Khimushkin has a dream in which he sees himself as a wheat kernel planted in soil where he undergoes new birth in spring as a stalk. In *Bondage*, Peter Petrovich Parfenchikov, after moving to the provincial town of Kan, takes great pains to cultivate the field where he plans to grow poppy necessary for the “first genetic incubator.”

After alienating themselves from society and concentrating on the idea of creating a perfect person, Alexander Potemkin’s characters surrender to the powers of the experiment. This is another indicative plotline of his books. Limiting himself to biological factors in understanding the nature of man, Karamanov concentrates on genetics and tests people for genes that poison the human origin (greed, arrogance, immorality), while improving his model of ideal man (homo cosmicus). In *The Abolition of Man*, Gusyatinikov also carries out research to discover the worst in people at the genetic level. However, his goal is not to improve the nature of man, but, on the contrary, to identify in pure form aptitude for destruction. So whereas the protagonist in *Myself* experiments primarily on other people (the owners of the cherished banknotes of the Russian Bank of Foreign Economic Activity, theater employees, politicians, and scientists), in *The Abolition of Man*, the central character mainly carries out experiments on his own moral self: how low can he stoop and to what extent can he destroy the human in himself. In *The Russian Patient*, on the contrary, after moving from Moscow to the god-forsaken town of Velsk, Anton Antonovich Puzyrkov is solely engaged in experiencing violence against himself. Admittedly, in this novel there are elements of the so-called twin myth: Puzyrkov’s brother, Andrei Antonovich, is a well-established Moscow oligarch who will go to any lengths of violence for the sake of his own material gain and founds, among other things, an International Academy for the Enhancement of Man’s Spiritual World for the purpose of eradicating spirituality and lowering the level of culture

and the intellect to “the level of the city pavement.” Andrei Puzyrkov is the brother-antagonist of Anton Antonovich Puzyrkov.

After meeting Professor Koshmarov (the twin of Doctor Raysky from *The Russian Patient*), Peter Petrovich Parfenchikov in *Bondage* finds out that he is a target of experiments to change human nature. And this is something different from Potemkin’s other novels, where the protagonist himself was always the initiator of the experiment. At first, they are experiments of an ethnic nature: Parfenchikov is injected with doses of blood of other ethnicities. In so doing, Alexander Potemkin uses an interesting literary technique: the action in the novel acquires a cyclical nature: one and the same situation (the protagonist wakes up, goes to work, and engages in his business of selling ships) is repeated three times, but each time showing how the main character deals with the situation as a German, Jew, and Russian. During another experiment, to which the main character of *Bondage* is subjected, he becomes two people: both a prisoner and the prison superintendent. Since both characters perform under the same name (like Golyadkin in Dostoevsky’s *The Double*), the prisoner is deprived of his name and can only be called by his cell number. However, it can be presumed that the motif of doubling is of a primarily psychological nature in *Bondage*. In this case, Peter Petrovich Parfenchikov and Professor Koshmarov are two aspects of the main protagonist’s personality, whereby he becomes the experiment subject and the experimenter at the same time. “To be honest,” Parfenchikov admits to himself after another meeting with the professor, “this is the first time I’ve had the thought that it is not some Professor Koshmarov, a bespectacled old man and schemer, who has been appearing to me, but my own alter ego.” “After all, he has never appeared during withdrawal,” he continues his ruminations. “I only meet him when I am in a state of euphoria. When I am soaring in the clouds to purify my thoughts. I am going to have to keep a close watch on myself in order to clearly understand who this strange professor is. Is he me thirty years from now, a projection of what I will be in the future, or indeed a mysterious old man who passionately wishes to experiment with the human genome?”

This brings me to another special feature of Alexander Potemkin’s novels that denotes the particular ambience of his literary world: his interest in the subconscious spheres of the human psyche, as well as in the activity of the mind, which he declares to take precedence over the physical. *The Russian Patient* continues one of the leading motifs of *The Abolition of Man*: like Dygalo, Puzyrkov concentrates on his own mind. Like Dygalo, and many of Potemkin’s other characters, Puzyrkov is asocial (he holds himself aloof from society, although he conducts his experiments in a social milieu) and the opposite of others, at least this is how he understands himself. The main issue addressed in *Bondage*, however, is ways to achieve freedom. Whereby Parfenchikov is mainly concerned with internal freedom, which he achieves by withdrawing into his imagination, induced by taking opium. “In order to be totally free, all you need is to cultivate a passion for this magical flower,” he decides. In other words, since it is impossible to change the world (it is not subject to change), the mind must be changed, which is capable of shaping the world as necessary (in this case with

the help of opium). The subtitle of the novel “Essay for Oneself” is not accidental. Particularly worth noting in this respect is the “intellectual ecstasy” described in the second chapter of *Bondage*, which Parfenchikov experiences after discovering that anything can be destroyed by the power of thought. Or the scene, rather the “fantastical scene of the subconscious” that opens up to Parfenchikov: “there is an incredible number of different floors, whimsical characters hide in many corners, the outlines of fantastical themes peek out from behind every door, manuscript texts just beg to be discovered.” This shows the intricacy and multifaceted nature of the psyche, which means there is an endless multitude of virtual worlds into which self-awareness can lead.

There are many other aspects of the Alexander Potemkin’s literary world. I could talk about his skilful structuring of the plotline, the correlation of statics to dynamics, and the place dialogical conflict occupies in his books (for example, Viktor Dygalo-Nastya Chudetskaya in *The Abolition of Man* or Golovina-Mazurina in *The Russian Patient*, and although in the second, these characters do not directly meet, I think the worldviews they express are directly opposed). I would also draw attention to the symbolic meaning of fire – an element that at once destroys and purifies – in several of his works. Alexander Potemkin’s dialogue with his predecessors – Alexander Pushkin, Alexander Sukhovo-Kobylin, Fyodor Dostoevsky, and Ivan Goncharov – deserves separate study. I will mention only one parallel. Alexander Potemkin’s story *The Desk* centers on a character who becomes so integrated into his status of a bureaucrat that he turns into the main attribute of the bureaucracy, a desk. Let us remember that “desk head” was an official title in the past. But Arkady Lvovich Dulchikov not only becomes an intrinsic part of his desk, he also begins to experience amorous feelings for it. Here we recall the character of Gogol’s *The Overcoat*. The oxymoron (the girlfriend made from padding) we find in the description of the life changes of poor Akaky Akakievich (he meets a “pleasant girlfriend ... and this girlfriend is no other than the same overcoat with thick padding) is turned in Alexander Potemkin’s story into the tragicomic image of a beloved desk. And the way the bureaucrats of provincial Velsk conjecture about Puzyrkov is reminiscent of the way the bureaucrats in Nikolai Gogol’s *Dead Souls* conjecture about Chichikov. Alexander Potemkin’s books are certainly interesting for the literary critic, which means they have literary value. But more important is that they make any reader think about what is going on, stir up his soul, prompt him to reflect and, most of all, try to find ways, together with the author, to revive spirituality and renew man. As a result, man is not abolished, but changed and changed for the better. So, as for me, the roots of such shocking image of world in the literature are in the anxiety caused with the danger for human been in modernity.

Bibliography

1. Потемкин А.П. Кабала / Александр Потемкин. – М.: ИД «ПоРог», 2013. – 368 с.
2. Потемкин А.П. Русский пациент / Александр Потемкин. – М.: Издательский дом «ПоРог», 2012. – 272 с.
3. Потемкин А.П. Человек отменяется: роман; Стол: пьеса-фантазмагория / Александр Потемкин. – М.: ИД «ПоРог», 2008. – 624 с.

Мусій В.Б

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
кафедра світової літератури
valentinanew2016@gmail.com

**ДО ПИТАННЯ ПРО КОРИННЯ ШОКУЮЧОГО ОБРАЗУ СВІТУ
У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

Авторка статті звертається до однієї з показових для сучасної прози особливостей – створення письменниками картини світу, яка шокує читача. Герої спалюють раритетні видання книжок, героїні після роботи вбивають чоловіків кухонним ножом у темних провулках міста... У центрі уваги – декілька творів сучасного письменника О. Потьомкіна, картина світу у яких не може не шокувати читача. Твори досліджуються на мотивному рівні, з точки зору семантики біблійних образів, алюзій на добре знайомі класичні твори.

Ключові слова: картина світу, мотив, алюзія, гротеск, проза.

Мусій В.Б.

Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
кафедра мировой литературы
valentinanew2016@gmail.com

**К ВОПРОСУ О КОРНЯХ ШОКИРУЮЩЕГО ОБРАЗА МИРА
В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Автор статьи обращается к анализу одной из особенностей современной прозы – созданию ее авторами картины мира, которая не может не шокировать читателя. Герои во время приготовления пищи на огне сжигают раритетные издания книг, героини-библиотекарши после работы убивают в темных переулках города кухонным ножом мужчин... В центре внимания в предлагаемой статье – несколько произведений современного писателя А. Потемкина, картина мира в которых не может не шокировать читателя. Произведения исследуются на ряде уровней: мотивном, с точки зрения семантики и роли в них библиейских образов, аллюзий на хорошо знакомые читателю классические произведения.

Ключевые слова: картина мира, мотив, аллюзия, гротеск, проза

References

1. Potemkin A.P. (2013), Kabala [Bondage], Moscow, Publishing House «PoRog», [in Russian].
2. Potemkin A.P. (2012), Russkiy patsiyent [The Russian Patient], Moscow, Publishing House «PoRog», [in Russian].
3. Potemkin A.P. (2008) Chelovek otmenyayetsya: roman; Stol: pyesa-fantasmagoriya [The Abolition of Man: novel; A Table: a play-phantasmagoria], Moscow, Publishing House «PoRog», [in Russian].

Статтю подано до редколегії 5 травня 2017 р.

УДК 821.161.1-3.09

Мусий В.Б.

доктор филологических наук, профессор
Кафедра мировой литературы
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058
urd7@rambler.ru

**О ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РОМАНА МИХАИЛА
КУРАЕВА «ЗЕРКАЛО МОНТАЧКИ»**

Предлагается несколько вариантов интерпретации романа Михаила Кураева «Зеркало Монтачки». В центре – проблема авторской концепции, воплощенной в произведении и дающей возможность судить о нем как о мифопоэтическом, философском, сатирическом произведении. В качестве ключевого рассмотрен вопрос об отношениях между человеком и властью и последствиях подчинения человека подавляющей силе власти.

Ключевые слова: сатира, мифопоэтика, интермедialность, роман, авторская концепция, гротеск, Михаил Кураев

Михаил Николаевич Кураев (родился в 1939 году) – современный писатель, эссеист, публицист, сценарист. По образованию – театровед. Самые известные его произведения – «Капитан Дикштейн» (1987), «Ночной дозор» (1988), «Петя по дороге в Царствие Небесное» (1991), «Жребий № 241» (1995), «Смертное мгновение» (1999). Роман «Зеркало Монтачки» был написан в 1993 году. Нас он интересует в связи с особенностями его жанровой природы, а именно – его жанровой многосоставностью.

Взаимодействие жанров – одно из направлений развития литературы на всем протяжении ее существования. «Навіть за умови невизнання жанру, – отмечає Татьяна Бовсунівська, – цей діалог не припиняється» [2, 36]. В качестве основных направлений рождения новых жанров в процессе межжанровой коммуникации эта исследовательница называет такие: «(1) як наслідок діалогу старої канонічної його форми з новоутвореними, трансформаційними; (2) діалог з іншими жанрами, (3) діалог з читачем та автором, (4) діалог із позалітературними об'єктами жанрового формування». Именно в этой способности к обновлению формы и языка видит В.А. Пестерев основу жизнеспособности романа как жанра [6, 254], в числе главных свойств которого называет многосоставность, полистилистику и гетерогенность, с одной стороны, и «свободную форму» (здесь он ссылается на замечание У. Фолкнера о том, что каждое произведение диктует свою собственную форму), с другой [6, 6].

Автор обозначил жанр своего романа «Зеркало Монтачки» следующим образом: «криминальная сюита в 23 частях». Поскольку в этом определении со-

держится слово «сюита», у нас есть основания судить об интермедийной природе жанра, соединившего в себе музыкальное и литературное начала. У Михаила Кураева уже был опыт подобного синтеза: его повесть «Ночной дозор», имеет подзаголовок «ноктюрн на два голоса при участии стрелка ВОХР тов. Полуболотова». По своей структуре «Зеркало Монтачки» – произведение, включающее двадцать три части, каждая из которых имеет относительно самостоятельный характер (это может быть эпизод из жизни одного из персонажей или же описание вех всей его судьбы, портрет знакового для Петербурга топоса и т.д.), но все эти части связаны одной идеей. Таким образом, роман и в самом деле подобен сюите – музыкальному произведению, включающему большое число относительно самостоятельных частей. Можно предположить, что обозначение жанра должно подчеркнуть такую особенность «Зеркала Монтачки», как многочастность композиции, а также циклический характер развития действия. И, что, возможно, является самым важным, сюита – произведение, в котором не только звучат различные инструменты и голоса, но и предполагаются танцы. И если в начале, в «Интродукции» (так называется первая часть романа Михаила Кураева), в отличие от сюиты, отсутствует хоровое звучание, поскольку герои завязывающегося повествования не только незаметны, но и безмолвны и разобщены, то в конце это различие между романом и сюитой преодолевается: персонажи объединяются в танце, с помощью которого не только экстатически воздействуют на мир, но и получают возможность выразить себя, восстановив собственное «я».

Подзаголовком романа задан еще один жанр – детективный: «сюита» названа «криминальной». С детективом «Зеркало Монтачки» роднит то, что в нем идет речь о преступлении: жители коммунальной квартиры (несколько человек) лишились возможности отражаться в зеркалах. На детективный жанр ориентируют также такие формальные показатели, как названия заголовков частей (четырнадцатая часть называется «Вещественное доказательство»), использование лексики, традиционно употребляющейся в описании преступлений («... чем дальше мы будем удаляться от **места преступления**...» [3, 232], «... **сообщники** собирались все вместе...» [3, 232], «...самого предмета, ставшего **орудием**, а скорее всего, и **соучастником преступления**» [3, 423]; «**следствие** было предпринято в связи с тем, что...» [3, 603] и т. д.). В результате роман приобретает облик уголовного Дела по расследованию преступления, в котором есть жертвы, соучастники и преступники.

Поскольку Михаил Кураев включает своего читателя в соразмышление об универсальных, общечеловеческих проблемах (власти и отдельного человека, свободы, гуманизма, культуры), «Зеркало Монтачки» можно считать историко-философским романом. Именно как философский «в самом прямом и точном смысле» рассматривает этот роман Виктор Арсланов [1, 192]. И в самом деле, в третьем абзаце «Интродукции» к роману автор признается во влиянии на него «учения об эйдосе», один из фрагментов романа он определяет как тео-

рему («Теорема о призраках»), ряд частей не связан непосредственно с развитием действия и является по своей жанровой природе авторским эссе, своего рода прозаическим этюдом, содержащим выражение понимания автором сути явления и соединяющим в себе признаки научной статьи, литературного очерка, философского трактата с непосредственно художественными средствами выражения, отсюда – образность, афористичность, антитетичность, установка на разговорный стиль. Согласно наблюдению В.А. Пестерева, эссеизм современного романа проявляется в своего рода «двунаправленности»: единстве «конкретного анализа произведения и возникающих в его процессе обобщений художественного характера» [6, 207]. Необычна и субъектная организация эссе: откровенность автора, непосредственно выражающего свои мысли, соединяется в этом жанре с использованием им масок, художественной условности. Отметим хотя бы то, что последняя, двадцать третья часть романа Михаила Кураева «Читателю, доверительно», выполняющая в произведении роль экспозиции, содержит объяснение причин обращения автора к истории жильцов семьдесят второй квартиры. Он признается, что «встав со сна» 12 ноября 199... года, «не обнаружил своего отражения ни в одном из пяти домашних зеркал, был этим обстоятельством сначала смущен, а вскоре и напуган» [3, 603] и, наконец, решил поискать похожие случаи «в ближайшей истории». Как представляется, ключевую роль в этом «признании» играет замечание «автора» о том, что его собственная жизнь не является «единственной и неповторимой», и он не сознает себя «лицом посторонним по отношению к внутренней и внешней жизни сограждан» [3, 604]. А из этого сознания включенности в общую жизнь вытекает страсть его стремления разобраться в закономерностях судьбы всех людей на примере случившегося с обитателями коммунальной квартиры номер семьдесят два. Эссеистический характер имеют части «Вещественное доказательство», в которой идет речь о природе зеркал и их месте в истории человечества, а также «Добро пожаловать в Алексеевский равелин!», где изложено авторское понимание сути отношений власти российских монархов как человекоубийственной с российскими подданными. Все это дает основания судить о «Зеркале Монтачки» как о произведении, соединившем в себе художественное и публицистическое.

«Зеркалу Монтачки» придана также форма мифопоэтического произведения, поскольку виновником случившегося с жильцами семьдесят второй квартиры названа нечистая сила [3, 269]. Именно наведением на них порчи объясняется то, что они перестали видеть свое отражение в зеркалах, находящихся не только в их квартире, но и в любом ином месте. Это дает возможность отнести роман Михаила Кураева к группе произведений такого «пограничного стиливого течения», которое Г. Л. Нефагина определила как «экзистенциальный реализм» [5, 67]. Обозначая особенности этого литературного явления, возникшего на грани между реализмом и модернизмом, исследовательница пишет: «Изменение типизации как способа художественного обоб-

щения мифологизацией размывает реалистическую парадигму, создает основу для образования условно-метафорического направления, а дополнение еще и моделированием мира по мифологическому принципу может способствовать изменению самой условно-метафорической прозы, ставя ее на грань с модернистскими течениями» [5, 67]. Мифопоэтический код прочтения романа задан Михаилом Кураевым уже таким паратекстуальным элементом, как название. Образ зеркала обладает богатой семантикой, в том числе и мифологической. Зеркало – граница между «этим» миром и потусторонним, скрытым за зеркалом. В связи с этим отсутствие отражения в зеркале связывается с утратой одного из миров. Для живых оно означает одномерность мира, наличие только «здесь». Для умерших, напротив, отсутствие мира «здесь». Это отражено и в традиции завешивать зеркала после смерти человека: чтобы он, заглянув в зеркало и не увидев собственного отражения (а умершие не отражаются, поскольку их нет в «этом» мире), не испугался.

Мифопоэтический характер произведения отражен в названиях отдельных его частей: «Теорема о прираках», «Черти принесли», «Подосинова и нечистая сила», «Чем питается нечистая сила?». Повествователь, мотивируя происходящее с героями, апеллирует к библейской (к примеру, упоминание ветхозаветного Иова [3, 246]) и античной мифологии (обращение к паркам, девам судьбы [3, 242]), к славянской демонологии (пояснение, что вихри – это свадьба чертей и ведьм [3, 261]). Он представляет историю нечисти от животных-оборотней к людям-оборотням (часть четвертая «Oporet haereses esse»), систематизирует духов (сообщает, что черти «во все времена были проворны, ловки, смелы, инициативны, действовали, не испытывая никаких ограничений морального и тем более материального свойства, и прибегали к подлостям и проказам чрезвычайно широкого спектра...» [3, 263], а ведьмаки, поскольку их земля не принимает, постепенно вынуждены были перейти в ранг упырей и теперь пробавляются «по ночам людской кровью» [3, 267]) и прослеживает динамику отношений нечистой силы от XV или даже XVII века к современности. В «нашу пору», замечает он, «когда выгладыванием мертвецов из могил никого не удивишь, ... для разглядывания мертвеца в могиле выстраиваются длиннейшие очереди, ... пиры вампиров стали делом обыкновенным, а ведьмы, смущавшиеся ранее своей внешности и осуществлявшие свою практику со стыдливой поспешностью, жаждут нынче публичности и вовсе не стесняются своих занятий» [3, 263]. Таким образом, становится понятным, что повествователь вынужден признать, что с научным и техническим прогрессом общества человек не только не преодолел зависимость от нечистой силы, но, напротив, власть нечисти укрепились, она чувствует себя в мире людей все более свободно. Чтобы объяснить причину подобного, автор сосредоточивает внимание на отношениях между властью и демонами и приходит к выводу об их тождестве. Если раньше, замечает он, человек объяснял происходящее деятельностью духов леса, дома, воды и т. д., то теперь он во всем видит проявление магии влас-

ти. Не только обитатели «злосчастной квартиры, но и подавляющее население великой державы свыклось с мыслью о том, что жизнь приводится в движение тайными пружинами и только тайна обеспечивает торжество и победу» [3, 265]. Так в одной из начальных частей романа автором ставятся рядом власть (которая чуть раньше была соотнесена с древними жрецами [3, 246]) и нечисть.

Мифопоэтической модели мира соответствуют образы времени и пространства в романе «Зеркало Монтачки». Пространство имеет дискретный характер. Наиболее подробно описаны локусы коммунальной квартиры, Алексеевского равелина, лагеря и ряд других. Время представлено как имеющее циклический характер. Поэтому точка рождения и точка смерти совпадают. Следовательно, движение жизни человечества имеет не линейный характер, а развивается по кругу и, к примеру, мотив убийства, совершавшегося царями по отношению к собственным наследникам и другим заключенным Алексеевского равелина до революции, как в зеркале, отражается в мотиве убийства властью политических заключенных в лагерях в советской истории.

В описании драматических событий из жизни лишившихся отражения обитателей коммунальной квартиры могут быть выявлены признаки и элементы различных тематических групп мифов. К примеру, близнеца. В мифе братья или же братья и сестры могут действовать совместно, создавая культурные ценности. Но чаще всего являются соперниками: один брат создает все необходимое для людей, другой – опасное. Из романа М. Кураева читатель узнает о двух братьях, Аполлинару Ивановиче и Акибе Ивановиче Монтачках. Один – незаметен, другой – успешно делает карьеру; один – труженик, другой – пошляк; один спасает культуру, другой становится одним из демонов-служителей власти и т.д. Есть основания связать происходящее с жильцами семьдесят второй квартиры с содержанием календарного мифа, в котором сообщается об активизации нечистой силы на сломе вех года и действиях людей по восстановлению порядка (очищении мира от нечисти для благополучного продолжения жизни). Из романа следует, что обитатели квартиры номер семьдесят два утратили способность отражаться в зеркалах в переходный для общества временной отрезок, в 1961 году. «Многое, – признается повествователь, – скажет в пользу истинности описываемых событий некая цифра, 1961, которой обозначился лучший, вершинный год XX века, и все, может быть, и дальше шло бы так же хорошо, если бы 1961 год в самом начертании своем не нес лукавую зеркальность. Год-перевертыш? Год-оборотень» [3, 246]. С одной стороны, это был год научных побед в космосе (запуск межпланетного космического аппарата «Венера-1», космического корабля «Восток-1», полет Юрия Гагарина), а также такого знакового для советского общества события, как XXII съезд КПСС, на котором были приняты задачи построить к 1980 году коммунистическое общество и комплекс мер по преодолению культа личности Сталина. С другой стороны, в этом же году произошло и много опасного для людей: в первую очередь, серия испытаний ядерного оружия. Кроме того, как следует и из второй части романа Михаила Кураева под названием «Черти принесли», меры по

восстановлению нормальных отношений между обществом и властью были большей частью поверхностными. Идет речь о тех, кого начали преследовать за применение «извращенных методов ведения следствия», в результате чего они оказались «чуть не по пояс в крови». Оказывается, что, в конечном итоге, их не только не наказали, но, напротив, они удачно устроились и в обстановке «оттепели». К примеру, с некоего Карпова, упоминаемого в разговоре Окоева и его гостя генерала, не только сняли выговор, но и назначили председателем Совета по делам Русской православной церкви [3, 252]. Таким образом, обозначение года как «перевертыша» оказывается вполне обоснованным.

Структурообразующую роль в романе Михаила Кураева «Зеркало Монтачки» играет эсхатологический миф. Мир в произведении представлен в его последней стадии, накануне окончательной гибели космоса и возвращения в состояние хаоса. Это отражается на состоянии и природы и общества. Но, что еще более опасно для состояния космоса – обыкновенные, рядовые люди, от которых, по сути, зависит продолжение жизни, безмолвно и равнодушно примиряются с утверждающимся хаосом, проводником которого является власть, подобно нечисти имеющая inferнальный характер.

Отсюда – значимость в произведении сюжетного мотива смерти. Хаос – это состояние неупорядоченности элементов и качеств вселенной, утративших свой характер и свое место. В результате оказываются неразличимыми тьма и свет, верх и низ, добро и зло. Поэтому хаос – это небытие. Восстановить порядок можно с помощью ритуала, магического воздействия коллектива на мир. В романе М. Кураева это такое ритуальное действие, как свадьба, во время которой обитатели квартиры экстатически воздействуют на мир с помощью танца. Возможно, сами они и не задумываются о мифопоэтической семантике происходящего. Однако повествователь, сообщая о свершившемся чуде (Екатерина Теофиловна, как сказочная царевна, освобождается от чар, точнее, от морока, и обнаруживает пошлость Акибы Ивановича; к участвующим в танце возвращается радость слияния тела и души), подсказывает читателю способ интерпретации происходящего. А позже, уже после того, как жители квартиры собираются вновь, теперь, чтобы помянуть умершего капитана Иванова, они обнаруживают абсолютную победу над нечистью – к ним возвращаются их отражения в зеркалах.

Обращение автора к мифопоэтической мотивировке случившегося с его героями обусловлено целым рядом факторов. В первую очередь, тем, что аллегорическая форма (условность) упрощает характер передачи правды, которую не все люди способны принять и выдержать, предлагает правду «со смягчающей примесью неправды и в щадящей упаковке сомнений» [3, 423]. «Быть может, – опасается он, – кто-то сочтет излагаемые события правдивыми». И возражает против такого прочтения своего романа: «Нет! И еще два раза – нет» [3, 422]. А дальше поясняет: «Правда антигуманна, правда бесчеловечна. Человек, быть может, единственное на свете животное, менее всего приспособленное к правдивой жизни...» [3, 422]. Поэтому гуманнее открывать ему правду «не вдруг» и

не всю сразу. Но и без правды человеку нельзя, поскольку, принимая происходящее как данность и не пытаюсь сопротивляться злу, люди неизбежно возвращаются к состоянию дикости и самоневедения, в котором когда-то пребывали. И здесь вновь следует обратиться к семантике зеркала.

В психологическом ключе всматривание в зеркало – это способ самопознания, саморефлексии. Безмолвность и неосязаемость того, что в нем отражается, традиционно соотносится не только «со сновидениями, призраками и вообще с иным, потусторонним миром» [4, 8-9], но и с не требующим звукового оформления постижением собственного «я». Зеркало, пишет Ю.И. Левин, предоставляет человеку «уникальную возможность видеть себя, свое лицо, свои глаза, давая тем самым повод для диалога с самим собой. Отсюда вытекает много важных семиотических потенций: 1) возникает тема двойника, чрезвычайно богатая своими собственными возможностями» [4, 9]. Наиболее полно в романе Михаила Кураева об этой природе зеркала идет речь в пятнадцатой части, уже в названии которой отражена его ключевая роль («На зеркалах»). В Петровской куртине Петропавловской крепости, казематы которой со временем были приспособлены под казармы и склады, Аполлинарий Иванович Монтачка встречается с хозяйкой правого ее крыла Лилией Васильевной Мурашовой. Если толковать роман как произведение о состоянии людей и общества, модель ее поведения – учительница, «серьезностью и деловитостью» мобилизующая «своих подопечных на товарищеское сотрудничество», спешащая на помощь множеству людей помоложе, «растерявшихся перед чрезвычайным многообразием жизни» [3, 441]. Если о «Зеркале Монтачки» вести речь как о сказочном произведении – она является феей мира зеркал, относится к ним как живым существам, своим подопечным. Об одном зеркале она говорит как о «поразительно добром», поскольку «в нем все выглядят лучше, чем в жизни» [3, 443], о другом, как о том, что «всем хочет понравиться, всех хочет обаять». Но Лилия Васильевна предупреждает: «Не верьте ему, одно притворство» [3, 449]. Она различает голоса всех хранимых ею зеркал: у Семдесят Четвертого «печальный тон», Шестьдесят Седьмое, по ее мнению, обычно издает «интересные... напевы», но иногда, замечает она, «вдруг затянет какую-то нуду» [3, 449]. Но точнее всего ее функцию в романе обозначить как Прекрасная Дама, поскольку именно Лилия Васильевна посвящает Аполлинария Ивановича Монтачку в Рыцари Зеркального Образа. «Если учесть, что зеркало – инструмент и символ самопознания, то у человека, сознающего свою правоту, это еще и средство укрепления самоуважения. Именно самоуважения, а не тщеславия, самодовольства, – делится она с новым сотрудником своими мыслями. А потом добавляет: «Мне кажется, что большинству зеркало все-таки помогало бы остаться сильным и гордым» [3, 459]. Поскольку, как убеждена эта Прекрасная Дама, зеркало является отражением нашего желания понять «что я?», «кто я?», она связывает его место в нашей жизни с поиском «заблудившейся души». «Люди, – говорит она Аполлинарию Ивановичу, – подходят к зеркалу, чтобы увидеть себя,

но так боятся своего собственного вида, что прячут себя, становятся манекенами, живые чучела для шляпок, пиджаков, помады, галстуков, орденов» [3, 455]. А это, в свою очередь, перекликается с мыслью автора о том, что рождение в человеке сознания собственной значимости – необходимое условие защиты его от власти, которая целенаправленно искореняет в нем мысль, ибо покорным управлять легче. Вот как в романе объясняется причина утраты одним из жильцов квартиры своего отражения в зеркале: «После того, как капитана первого ранга Иванова столкнули с военной орбиты, отсекали от семьи и не включили ни в какие другие сообщества и союзы, жизнь его фактически свелась к прозрачному существованию, что и разъясняет причину утраченной им способности отражаться в зеркалах» [3, 380]. А дальше следует вывод повествователя относительно «исторической почвы» и «социально-эпидемических» корней этого явления. Оказывается, все его соседи, независимо от образования, семейного положения и рода занятий, были безразличными к происходящему с ними. «Посмотришь на них: смиренные, покорные, доверчивые, уступчивые...», – приходит он к выводу [3, 232].

Учитывая вышесказанное, можно предположить, что главным образом «Зеркало Монтачки» Михаила Кураева – это сатирический роман в форме мифа о конце света. Как известно, сатира предполагает воссоздание мира, отдельного человека, какой-либо стороны общественной или нравственной жизни с точки зрения ее несоответствия идеалу. То есть это всегда односторонняя картина мира, жизни, взятой с одной стороны («одного боку», как писал Н. В. Гоголь, сообщая о плане «Мертвых душ»). Перед читателем открывается низкое, которое гиперболизуется или даже приобретает гротескный облик, то есть представлено художественными образами, в которых сочетается логически несоединимое. «Гротескно-чудовищное, – пишет Игорь Смирнов, – представляет собой синтез асимметричных величин – не просто противоположных, но таких, которые принципиально не взаимозаместимы, неконгруэнтны...» [8, 212]. Михаил Кураев, представляя мир в его конечной точке движения от бытия к небытию, придавая происходящему эсхатологический характер, обращается к фантастике, создает видимость мифологического гротеска. Однако, если разобраться, факторы, которые стали причиной эсхатологии, имеют корни в состоянии общества и в том, что происходит с людьми. Поэтому «Зеркало Монтачки» лишь по форме является мифопоэтическим произведением. Фантастика выступает в нем не органическим элементом картины мира, а способом символизации действительности, художественного синтеза и сатирического заострения ее оценки. В связи с соединением в фантастическом произведении реальности и мифа, А.А.Слюсарь выделил несколько вариантов их возможного соотношения. Одна из тенденций, писал ученый, заключается в том, что фантастические персонажи и ситуации выступают такими же объективными, как и сконструированная в произведении действительность. Другая тенденция состоит в вытеснении фантастики, которая стновится, по словам Ю. В. Манна,

«неявной». Доведение до конца одной из этих линий, подчеркнул А. А. Слюсарь, ведет к отходу от жанровой специфики фантастического произведения. Если в нем решающую роль играет фантастика, это произведение оказывается за пределами собственно эпических жанров и представляет собой сказку. Ее образы являются непосредственным выражением авторских мыслей. В противном случае, когда очевиден полный отказ от признания объективности фантастических персонажей и ситуаций, перед читателем оказывается произведение, фантастическое лишь по форме, но не по своей жанровой природе, поскольку поведение персонажей в нем определено исключительно их характерами и реальными обстоятельствами [7, 309].

Из случившегося с героями романа «Зеркало Монтачки» следует, что опасность исходит не от сверхъестественных сил, а из того, что власть полностью отчуждена от законов человечности. Оттого она и оказывается тождественной нечисти. А люди, привыкая к этому, укрепляют ее силу, направленную против них самих. Принимая подобные отношения с властью, и сам человек утрачивает живое в себе. Его не просто игнорируют, но приучают к мысли о том, что он себе не принадлежит (как Гриша, который вдруг в лагере понял, что тело, которое он носит, является не его, а государственной собственностью).

Как и большая часть современных произведений, «Зеркало Монтачки» имеет полижанровую природу. Но как бы мы ни определяли его жанр (сюита, эссе, мифопоэтическое произведение, детектив, сатирический роман), мы в любом случае приближаемся к постижению воплощенной автором концепции отношений между властью и человеком, между отдельной личностью и ее собственным «я», а также о сопричастности каждого отдельного человека происходящему.

Список использованной литературы

1. Арсланов В. Г. Укрощение призраков – в предчувствии эйдоса. Творчество Михаила Кураева / Виктор Арсланов // Нева. – 2014. – № 6. – С. 189 – 215.
2. Бовсунівська Т.В. Когнітивна жанрологія і поетика: монографія / Тетяна Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 180 с.
3. Кураев М. Н. Приют теней: Повести, рассказы, роман / Михаил Кураев. – М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. – 605 с.
4. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект / Ю. И. Левин // Зеркало. Семиотика реальности. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1988. – Т. XXII. – Ученые записки Тартуского ун-та. – Вып. 831. – С. 6 – 24.
5. Нефагина Г. Л. Принципы взаимодействия художественных систем и стилей в русской прозе конца XX века / Г. Л. Нефагина // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: Материалы международной научной конференции: В 2 ч. – Ч. 1 / Под ред. Т. Е. Автухович. – Гродно: ГрГУ, 2001. – С. 62 – 70.
6. Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия: Монография / В. А. Пестерев. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. – 312 с.
7. Слюсар А. О. Фантастична повість в українській літературі 30-х років XIX ст. / А. О. Слюсар // Слюсарь Арнольд Алексеевич. Меморія. – Одесса: Астропринт, 2009. – С. 307 – 330.
8. Смирнов И. П. О гротеске и родственных ему категориях / Игорь Смирнов // Семиотика страха: Сб. статей / Сост. Нора Букс, Франсис Конт. – М.: Русский институт «Европа», 2005. – С. 204 – 221

Мусій В.Б.

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

ПРО ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ РОМАНУ МИХАЇЛА КУРАЄВА «ЗЕРКАЛО МОНТАЧКИ»

Запропоновано декілька варіантів інтерпретації роману Михайла Кураєва «Зеркало Монтачки». У центрі уваги – проблема авторської концепції, втіленої у творі, вирішення якої дає можливість інтерпретувати роман як міфопоетичний, сатиричний, детективний, філософський. Як ключове розглянуто питання про взаємовідношення між людиною та владою, а також про наслідки підвладності.

Ключові слова: сатира, міфопоетика, інтермедіальність, роман, авторська концепція, гротеск, Михайл Кураєв

Valentina Musiy

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

ABOUT GENRE SPECIFICITY OF MICHAIL KURAEV'S NOVEL “MONTACHKA'S MIRROR”

The article is dedicated to the research of the genre specificity of a novel by modern Russian writer Mikhail Kuraev “Montachka's Mirror”. The action in the novel takes place in the year 1960 in Leningrad. Residents of one communal apartments suddenly reveal that they have lost the ability to see themselves reflection in the mirrors not only at home but also in other places of the city too. There are several variants of interpretation of this situation. Therefore the author compares his novel with a suite because it sounds a lot of votes (musical instruments), each of which is associated with a particular genre. M. Kuraev himself refers to his novel as detective: it deals with the crime, the perpetrators of the crime and its victims are it's heroes. But supernatural beings are identified as culprit of the crime. Therefore, this novel may be interpret as mythopoetic. The elements of the calendar, the eschatological myths are obvious in the novel “Montachka's Mirrow”. But despite this fiction in the novel is imaginary. The main function of fiction in Kuraev's novel is to emphasize the danger of State power for the people. Therefore, this novel could be considered as satirical work in which demonstrates only an abnormal. All elements of different genres (myth, satire, detective) are needed for solving the problem of relates between people and power, and all these elements are connected with expressing of author's conception of reality. The author of the paper concludes about mainly philosophical character of M. Kuraev's novel “Montachka's Mirror”. So the question about the relationship between human been and the power and the implications of the subordination of the overwhelming force of the power are defined as having a key role in this work.

Key words: genre, satire, detective, Sonata, mythopoetics, intermedial, novel, the author's conception, grotesque, Mikhail Kuraev

REFERENCES

1. Arslanov V. G. (2014), Ukroschenie prizrakov – v predchuvstvii eydosa. Tvorchestvo Mihaila Kuraeva [The Taming of ghosts-in anticipation of ideas. Creativity Of Mikhail Kuraev] [in:] Neva, issue 6. pp. 189 – 215 [in Russian].
2. Bovsunivska T.V. (2010), Kognitivna zhanrologiya i poetika [Cognitive Studies in Genre and Poetics], Kiev, Publishing and polygraphic Centre Kiev University [in Ukrainian].
3. Kuraev M. N. (2001) Priyut teney: Povesti, rasskazyi, roman [Shelter of shadows: stories, short stories, novel], Moscow, Publishing Center Poligraph, [in Russian]
4. Levin Yu. I. (1988), Zerkalo kak potentsialnyiy semioticheskiy ob'ekt [Mirror as a potential semiotic object] [in:] Zerkalo. Semiotika realnosti. Trudy po znakovym sistemam [Mirror. Semiotics of Reality. Works on sign systems, vol. XXII, Terty, pp. 6 – 24 [in Russian].
5. Nefagina G. L. (2001), Printsipyi vzaimodeystviya hudozhestvennyih sistem i stiley v russkoy proze kontsa XX veka [Principles of interaction of artistic styles and systems in Russian prose of the late twentieth century] [in:] Vzaimodeystvie literatur v mirovom literaturnom protsesse. Problemyi teoreticheskoy i istoricheskoy poetiki: Materialyi mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii: V 2 ch. – Ch. I [Interaction of literatures in the world literary process. Issues of theoretical and historical poetics: the materials of the international scientific conference in 2 parts], part 1, Grodno, pp.62 – 70 [in Russian].
6. Pesterev V.A. (1999), Modifikatsii romannoy formy v proze Zapada vtoroy poloviny XX stoletiya: Monografiya [Modification of novel forms in prose the West in the second half of the 20th century: Monograph], Volgograd, Publishing House VolGU, [in Russian].
7. Slyusar A. O. (2009) Fantastichna povist v ukrayinskiy literaturl 30 h rokiv XIX st. [Fantastic tale in Ukrainian literature in 30-ph years of XIX cent.] [in:] Slyusar Arnold Alekseevich. Memoria, Odessa, Astroprint, pp. 307 – 330 [in Ukrainian].
8. Smirnov I. P. (2005) O groteske i rodstvennyih emu kategoriayah [About groteske and related categories] [in:] Semiotika straha: Sb. Statey [Semiotics of fear: a collection of articles], Moscow, Russkiy institut «Evropa», pp. 204 – 221 [in Russian].

Статтю подано до редколегії 14 червня 2017 р.

УДК 821.161.1-1.09

Никольский Е.В.

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

**ПРИЗРАК В ПОЭЗИИ ВАСИЛИЯ ЖУКОВСКОГО
И КОНСТАНТИНА БАТЮШКОВА**

В период романтизма феномен призрака соответствовал концепции романтического двоемирия. Было выявлено два основных типа феномена призрака, происхождение которых тесно связано с фольклором. Первый тип обладает исключительно абстрактными чертами и является носителем положительных характеристик, которые благоприятно воздействуют на персонажа. Данный феномен призрака встречается в произведениях В.А. Жуковского «Славянка», «Таинственный посетитель» и К.Н. Батюшкова «Тень друга». Второй тип обладает конкретным описанием, способен воздействовать на окружающую действительность и оказывает на главного героя отрицательное воздействие. Данный тип тесно связан с различными фольклорными сюжетами устрашающего характера, а финал произведения может быть самым разнообразным, в зависимости от желания автора. Данный феномен призрака встречается в произведениях В.А. Жуковского «Людмила» и «Светлана».

Ключевые слова: романтизм, мистицизм, двоемирие, призраки, психологизм, мотив одиночества, мотив тоски

В любое время, как известно, тема загадочного была притягательна, и феномен призрака постоянно следовал за произведениями разных писателей. Призраки из первоначальных сюжетов представляют собой видимое, не воздействующее на окружающую действительность явление, отражающее привычный облик недавно погибшего родственника, или умершего друга.

Позднее понятие «призрак» стало приобретать и иные оттенки, расширился синонимичный ряд, в который входят понятия: «привидение», «фантом», «дух», «тень», «спирит» и др. В толковом словаре С.А. Кузнецова понятие «призрак» равно понятию «привидение»: «В народных поверьях: бесплотный дух, призрак умершего или воображаемого существа, обитающий обычно в замках, на кладбищах и являющийся людям» [3, 127]. Практически также определяется и понятие «фантом», но с пометкой «книжный»: «Призрак, причудливое явление» [3, 136]. «Дух» определяется как «по мистическим и религиозным представлениям: бесплотное, сверхъестественное существо (доброе или злое), принимающее участие в жизни природы и человека» [3, 34].

В толковом словаре С.И. Ожегова определения «призрак» и его синонимов настолько схожи с предыдущими словарями, что мы не будем повторяться.

В русском фольклоре существует большое количество разнообразных, несколько жутких сюжетов о том, как мертвые мужья посреди ночи возвращались из могилы, звали спать своих жен и убивали, если они шли с ними, сами же мертвецы исчезали на рассвете, с первым криком петуха. Также распространены были сюжеты о женихе-мертвце, который забирал невесту и увозил ее на кладбище, где перед ними раскрывалась могила, и конец мог быть как плохим, так и хорошим. Такие истории появлялись из-за реального, хоть и не распространенного обычая захоронения живых жен с мертвым мужем. Подобные сюжеты нашли отражение в произведениях В.А. Жуковского, в его вольных переложениях «Леноры» немецкого поэта Готфрида Бюргера. Призраки прекрасно вписывались в стандартную иерархическую концепцию романтического двоемирия, но с течением времени феномен ожидала метаморфоза в связи с отходом от романтических тенденций.

Далее мы рассмотрим феномен призрака с точки зрения его генезиса: являлся ли призрак человеком, происхождение не выяснено или феномен принадлежит иному миру, проанализируем портретные черты, обратим внимание на воздействие на окружающий мир, на человека, возможность речевого и тактильного контакта, ощущения персонажа на протяжении встречи с призраком. Нами будет изучено, как выстроенная изначально в период романтизма иерархическая система двоемирия, включающая несовершенную земную реальность и сакральный сверхъестественный мир, вестником которого является призрак, будет испытывать тенденцию двойной интерпретации как явления иного мира с одной стороны и болезненного состояния персонажа с другой, а также столкновение двух типов призраков, прежде не встречавшихся в период романтизма, в произведения переходного периода от романтизма к реализму, что, при завершении этого периода, приведет к окончательному разрушению романтического двоемирия.

Василий Андреевич Жуковский известен своими многочисленными переводами и вольными переложениями произведений известных зарубежных авторов, а также как автор сказок, элегий и баллад.

Писатель считается основоположником русского романтизма вместе с К.Н. Батюшковым, но романтизм Жуковского, в первую очередь, по словам В.Г. Белинского, «жалобы на несвершенные надежды, которым не было имени, грусть по утраченном счастье, которое Бог знает в чем состояло» [2, I, 179]. В.А. Жуковский постоянно обращался к фольклорным сюжетам, в которых принимают участие различные мистические силы, в том числе разнообразные призраки.

Баллада В.А. Жуковского «Людмила», написанная в 1808 году, является вольным переводом «Леноры» Г.Бюргера. В основе произведения лежит один из фольклорных сюжетов, в котором жених-мертвец является к невесте, с

которой его разлучила смерть. Феномен призрака в данном произведении принадлежит злу. Людмила ждет своего жениха с военного похода, тоскует по нему: «Где ты, милый? Что с тобою?». Но жених не вернулся с военного похода, отчего Людмила впала в болезненное состояние, преисполненное одиночества и ожидания смерти, о чем просила Бога:

«Томну голову склонила:

«Расступись, моя могила;

Гроб, откройся; полно жить;

Дважды сердцу не любить!» [5, 7].

Появление жениха-призрака произошло ночью, при свете луны:

«Вот и месяц величавой

Встал над тихою дубравой...

Бор заснул, долина спит...

Чу!.. полночный час звучит» [5, 9].

Важно обратить внимание, что призрак появился на коне. Благодаря этому у призрака можно выделить важный параметр: обладание средством передвижения.

Людмила слышала все происходящее и боялась, отчего можно говорить о феномене призрака, окруженного атмосферой страха:

«Скачет по полю ездок,

Борзый конь и ржет и пышет.

Вдруг... идут... (Людмила слышит)...

(Все в ней жилки задрожали)» [5, 9].

Призрак был способен не только воздействовать на окружающую действительность, что указано в строчке «Тихо брякнуло кольцо», но и говорит, причем голосом, которым пользовался при жизни, потому что Людмила узнала его:

«То знакомый голос был,

То ей милый говорил» [5, 9].

Важно отметить, что в восприятии Людмилы жених вернулся благодаря помощи Бога, она не считает его мертвым при появлении, несмотря на обстановку, но не уверена в том, что это действительно он:

«Знать, тронулся царь небес

Бедной девицы тоскою.

Точно ль милый предо мною?» [5, 9].

Призрак не пытается доказать, что он действительно является ее женихом. Его беспокоит лишь отправление в путь ровно в полночь. Такое время выбрано по той причине, что в полночь заканчивается романтическое пограничное время, в которое нечистая сила может пробраться в мир живых. Время после полуночи до первого петуха используется нечистой силой для активных действий, а жениху-призраку важная каждая секунда из-за долгого пути. Это является доказательством, что призраки, находящиеся в каком-либо виде в реальном мире, полностью подчиняются земным параметрам пространства и времени:

«...Слышишь? Борзый конь заржал.
Едем, едем, час настал»...
Краткий, краткий дан мне срок;
Едем, едем, путь далек» [5, 9].

Людмила поехала на коне мертвого жениха, прислонившись к нему головой, устанавливая, таким образом, не только речевой, но и тактильный контакт. Также именно этот контакт позволяет предположить, что жених-призрак занял свое прежнее тело, но по поводу его внешнего вида, помимо узнаваемости, в этих строках нет никаких комментариев:

«Мчатся всадник и Людмила.
Робко дева обхватила
Друга нежною рукой,
Прислонясь к нему главой» [5, 9].

Путь был действительно долгий, до самого утра, жених опасается того, что не успеет, подгоняет коня:

«Месяц в облаке потух.
Конь, мой конь, кричит петух» [5, 10].

Только по прибытии Людмила поняла, кем является ее жених и видит его истинный облик, который является подтверждением того, что призрак вселился в тело, которым пользовался при жизни:

«Видит труп оцепенелый:
Прям, недвижим, посинелый,
Длинным саваном обвит.
Страшен милый прежде вид» [5, 10].

Конь, как средство передвижения, может восприниматься неотделимым атрибутом вне могилы призрака:

«К свежей конь примчась могиле,
Бух в нее и с седоком» [5, 10].

Важно отметить, что призрак общается с Людмилой не только вербальным способом, но и невербальным: «Вдруг привстал... манит перстом». Мертвая Людмила оказалась в могиле, пока призраки всех остальных мертвых вселялись в свои прежние тела, как и жених до этого, с целью передать послание о том, что ее мольбы о смерти услышал Бог. Именно он послал призрака за главной героиней:

«Царь всевышний правосуден;
Твой услышал стон творец» [5, 10].

Исходя из этого можно говорить о том, что призрак может прийти к человеку тремя способами:

- По желанию самого человека;
- По желанию самого призрака;
- По желанию третьего лица (например, по воле высших сил).

Баллада «Светлана» была написана в 1812 году, а впервые издана в 1 и 2 номере «Вестнике Европы» за 1813 год. В основе сюжета, также как и у баллады «Людмила», лежит произведение «Ленора» Г. Бюргера, но со значительными изменениями, включающими, как сюжет, так и национальный колорит. Феномен призрака в данном произведении принадлежит злу, которому есть противопоставление в виде ангела-хранителя голубки. События баллады, предшествующие появлению призрака, начинаются в лунный крещенский вечер. Светлана тоскует по своему жениху, около полуночи садится к зеркалу в полумраке гадать на него. Не указан точный момент перехода в сновидение, где и происходили основные действия произведения, особого пространства, в котором могут появляться и передавать информацию мистические силы без нарушения баланса между миром реальным и миром иным, но пробуждение произошло по романтической традиции, согласно которой все сверхъестественные силы исчезают при первом крике петуха:

«Ах!.. и пробудилась.
Где ж?.. У зеркала, одна...
Шумным бьет крылом петух,
День встречая пеньем» [5, 14].

Гадание в данном произведении выполняет роль приглашения-обряд мистических сил, призрака, чтобы передать гадающему тайное знание о факте существования иного мира, который может дать ответы на разнообразные вопросы.

Романтическое двоимирие часто воплощается в произведениях в виде зеркала. Зеркало со своим перевернутым изображением является, по представлению романтиков, дверью в иной мир, где находятся ответы на все вопросы:

«Вот красавица одна;
К зеркалу садится;
Темно в зеркале; кругом
Мертвое молчанье» [5, 11].

Состояние у Светланы испуганное, она со страхом и стеснением ждет полуночи, когда мистические силы перестанут входить в наш мир и приобретут силу в полной мере для активных действий:

«В полночь, без обмана
Ты узнаешь жребий свой:
Стукнет в двери милый твой
Легкою рукою»;
«Робость в ней волнует грудь,
Страшно ей назад взглянуть» [5, 11].

Пробил полуночный час, о котором известили сами силы природы, что свидетельствуется в строчках:

«Крикнул жалобно сверчок,
Вестник полуночи» [5, 11].

Отсюда мы можем говорить, что параметр времени, по которому мистические силы заканчивают свой переход, обусловлен не человеческими расчетами, а исключительно биологическими, отчего можно сделать вывод о связи двух миров не только из-за действий человека, в которые входят различные обряды, а по метафизическим причинам. Мистические силы всегда находятся рядом, но именно человек является первопричиной действия чего-то сверхъестественного.

Светлана оглянула и увидела своего жениха. В действительности, данный призрак не является женихом главной героини, а всего лишь принял его облик, потому что настоящий жених жив, о чем говорят строки после пробуждения:

«Санки, кони рьяны;
Ближе; вот уж у ворот;
Статный гость к крыльцу вдет.
Кто?.. Жених Светланы» [5, 14].

Можно утверждать, что призрак из сновидения Светланы имеет происхождение исключительно из иного мира, из нашего мира данный призрак взял исключительно образ жених, его внешний вид, для того, чтобы воздействовать на главную героиню необходимым ему образом: увести ее в иной мир.

Несмотря на ту же самую цель в «Людмиле» В.А. Жуковского, в предыдущем произведении жених-призрак был действительно самим собой, человеком, который погиб, занял свое обезображенное тело и пришел за невестой. Можно утверждать, что призрак-двойник жениха выглядел как живой, потому что Светлана его не испугалась и сразу отправилась с ним в путь. Феномен мог воздействовать на объекты и говорить:

«Вот... легохонько замком
Кто-то стукнул, слышит...
Тихий, легкий шепот:
«Я с тобой, моя краса» [5, 11].

В ходе путешествия на конях, что отличается от сюжета «Людмилы», так как в предыдущем обработке «Леноры» был лишь один конь, призрак-двойник был молчалив и бледен. Данные действия феномена все сильнее волновали Светлану, что отражено в строчках:

«Сердце вешее дрожит...
Пуще девица дрожит» [5, 12].

Погода плохая, летает черный ворон, что можно расценивать как предупреждение об опасности:

«Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками;
Черныйвран, свистя крылом,
Вьется над санями» [5, 13].

Неожиданное исчезновение жениха и коней является резкой сменой пространства:

«Вот примчались... и вмиг
Из очей пропали:
Кони, сани и жених
Будто не бывали» [5, 13].

Мистические силы воздействуют на окружающую действительность, используя условность и метафоричность сновидения Светланы, приводят ее в избушку, где в гробу находится призрак-двойник. Использование гроба, как символа смерти, обязательно, потому что только смерть может стать для человека способом полного перехода в иной мир. Именно по этой причине последнее появление феномена призрака-двойника происходит в качестве мертвеца: лицо у призрака в данной сцене искажено, невозможность вербального контакта, проблемы с движениями:

«(Лик мрачнее ночи)...
Вдруг... в устах сомкнутых стон;
Силится раздвинуть он
Руки охладелы...» [5, 14].

Все это используется призраком для создания иллюзии вселения в обезображенное безжизненностью тело, которое находится в гробу. Победа над мистическими силами представлена образом ангела-хранителя, воплощенном в виде голубка:

«Гибель близко... но не спит
Голубочек белый.
Встрепенулся, развернул
Легкие он крылы;
К мертвецу на грудь вспорхнул...» [5, 14].

Последние мгновения перед пробуждением призрак представлен обессиленным, поэтому мнимое тело мертвого жениха выглядит абсолютно безжизненным:

«В закатившихся глазах
Смерть изобразилась...» [5, 14].

Состояние Светланы после пробуждения от крика петуха, который также является символом птицы, напряженное, вызванное увиденным сновидением. Она пытается понять смысл увиденного, но вскоре домой прибывает ее живой настоящий жених, обозначающий победу реального мира над миром иным.

В произведениях В.А. Жуковского также встречается совсем другой феномен призрака, неперсонифицированный, но также воздействующий на главного героя. На строчках стихотворения «Таинственный посетитель» конкретная встреча лирического героя и призрака отсутствует. Феномен призрака в данном произведении принадлежит добру.

Читатель сталкивается исключительно с последующими эмоциями и размышлениями лирического героя после таинственного события.

Облик призрака неизвестен, он принимает форму природного явления, ветра, о чем сказано в конце произведения, поэтому он изначально является феноменом, не принадлежащим нашему миру:

« Часто в жизни так бывало:

Кто-то светлый к нам летит,

Подымает покрывало

И в далекое манит» [6, II, 239].

Лирический герой стремится понять происхождение данного феномена и цель его визита, но все эти вопросы остаются без ответа:

«Кто ты, призрак, гость прекрасный?

К нам откуда прилетал?

Безответно и безгласно

Для чего от нас пропал?» [6, II, 20]

Призрак, природное явление, пришло к лирическому герою по собственному желанию, но цель визита, согласно романтической традиции, не может быть ясна, потому что в таком случае призрак передаст лирическому герою тайное знание из иного мира, что, как правило, приводит к печальным последствиям из-за слишком тесного сближения двух миров, участников романтического вектора двоимирия.

Тогда лирического героя начинает волновать вопрос, связанный с одной из функций всякого призрака – феномена, знающего зачастую прошлое, настоящее и будущее – что именно означает встреча с таинственным посетителем.

Мысли, порожденные сознанием лирического героя самостоятельно, не будут являться тайным знанием, потому что призрак выполняет исключительно роль вдохновителя, выполняет функцию не разрушительную для мира живых, а созидательную, независимо от своего значения, даже если это принесет серьезные переживания тому, кому этот призрак решил передать свое знамение.

Начинается «карусель предположений» лирического героя:

Первое предположение, что призрак означает надежду, которая принесет лишь «радость милую на час», то есть надежду скоротечную, оставляющую лишь разочарование:

«Не Надежда ль ты младая,

Приходящая порой...

Показал ты, с нею мимо

Пролетел и бросил нас» [6, II, 239].

Таинственный посетитель, по предположениям, может означать любовь, приносящая лишь душевные страдания:

« Не Любовь ли нам собою

Тайно ты изобразил?..

Мир для нас прекрасен был...

Снят покров; любви не стало;

Жизнь пуста, и счастье – сон» [6, II, 239].

Также лирический герой предполагает, что призрак означает Думу, то есть форму мыслей, которым требуется много времени для их тщательного осмысления. Эти мысли способны унести нас в иной мир, вслед за этим призраком:

«Не волшебница ли Дума
Здесь в тебе явилась нам?..
И в минувшее уводит
Нас безмолвно за собой» [6, II, 239].

Предположение, что призрак является лирическому герою в виде Поэзии, музыки, поднимает душевный настрой, и существование преисполнено легкости и правильности:

«Иль в тебе сама святая
Здесь Поэзия была?..
С ней все близкое прекрасно,
Все знакомо, что вдали» [6, II, 239].

Но по настоящему достойной лирический герой считает понимания феномена призрака как предчувствие, которые делает все окружающее и грядущее наполненным смыслом. Это предположение связывает происхождения таинственного посетителя, призрака, с ангелом, цель которого облегчить человеческое существование беседой о небесном и святом:

«Иль Предчувствие сходило
К нам во образе твоём
И понятно говорило
О небесном, о святом?» [6, II, 239]

Все эти ощущения есть лишь результат работы поэтического сознания, прикосновение к иному миру в данном произведении настолько незначительно, что приносит лирическому герою исключительно пользу, призрак не принимает никаких обликов, чтобы передать запретную информацию, которая нарушит баланс восприятия действительности человеческого сознания.

Данное произведение тесно связано с элегией «Славянка» по схожим характеристикам феномена призрака. В стихотворении «Славянка» лирический герой наслаждается природой и начинает ощущать присутствие неких мистических сил, что обусловлено романтическим вектором двоемирия. Главный герой ощущает спокойствие и умиротворение, находясь в лесу, что происходит на протяжении всего произведения, это можно увидеть в данных строчках:

«Мой слух в сей тишине приветный голос слышит;
Как бы эфирное там веет меж листов,
Как бы невидимое дышит» [6, II, 20].

Вданном произведении призрак представляет собой явление, изначально принадлежащее к иному миру. Этот факт также обусловлен жанром произведения – «элегия». События происходят осенью, когда природа увядает. Данное

время года также является пограничным временем, но в более глобальном масштабе. В данном произведении феномен призрака принадлежит добру. Полное появление феномена призрака происходит поздно вечером, практически ночью. Феномен не имеет конкретных черт, но принимает схожий с человеком облик для простоты восприятия лирическим героем, устанавливается связь духовного характера:

«Душа незримая подымлет голос свой
С моей беседовать душою.
И некто урне сей безмолвный приседит;
И, мнится, на меня вперил он темны очи;
Без образа лицо, и зрак туманный слит
С туманным мраком полуночи» [6, II, 220].

Также из данных строк мы узнаем, что данный призрак не общается вербально, методом его общения является эмоциональный обмен, который будет использован лирическим героем в какое-либо русло. Очень похожий мотив встречается в «Таинственном посетителе» В.А. Жуковского.

Во время контакта с феноменом призрака лирический герой испытывает сильный душевный подъем, данный момент является кульминационным, максимальной точкой сближения с иным миром:

«Смотрю... и, мнится, все, что было жертвой лет,
Опять в видении прекрасном воскресает;
И все, что жизнь сулит, и все, чего в ней нет,
С надеждой к сердцу прилетает» [6, II, 220].

Внезапное исчезновение призрака вызывается у лирического героя недоумение. Феномен в данном произведении невозможно почувствовать с помощью мыслительного процесса, обдумать его без потери духовного контакта, но душевный подъем все еще позволяет ощутить его незримое присутствие: «Но где он?.. Скрылось все... лишь только в тишине // Как бы знакомое мне слышится призыванье» [6, II, 220]. Лирический герой остается полон вопросов, схожих с теми же, что и в «Таинственном посетителе»:

«О! кто ты, тайный вождь? душа тебе вослед!..
Скажи: земной ли свет
Иль небеса твоя обитель?..» [6, II, 220]

Лирический герой приходит к выводу, что данный призрак является ангелом, а мир идеалов намного прочнее и стабильнее нашего мира, что можно считать наивысшей точкой сближения с иным миром, а также практически полным духовным подъем по романтическому вектору двоемирия:

«Одна лишь смутная мечта в душе моей:
Как будто мир земной в ничто преобразился;
Как будто та страна знакомей стала ей,
Куда сей чистый ангел скрылся» [6, II, 220].

Стоит упомянуть тот факт, что в произведении В. Скотта «Замок Смальгольм, или Иванов вечер», в переводе В.А. Жуковского, которое мы не исследуем в данной работе по причине полного западноевропейского происхождения (сюжет произведения основан на шотландском предании), феномен призрака также мог являться отчасти тайным знанием. О встрече с покойным рыцарем знают и барон, и баронесса, и паж, но в финале произведения барон и баронесса постриглись в монахи, отошли от мирской жизни. На основании этого можно говорить о маленьком намеке, тенденции к тому, что в будущем границы романтического вектора начнут размываться, а идея сохранения тайного знания будет усиливаться.

В качестве другой личности, которая является основоположником русского романтизма, указывают К.Н. Батюшкова, у него также есть подходящие для анализа произведения с феноменом призрака. Творчество К.Н. Батюшкова традиционно разделяется на два периода. Первый период, с начала творческого пути в 1802 году вплоть до Отечественной войны, проникнут эпикурейскими мотивами, призывами к наслаждению жизнью, К.Н. Батюшков обращал большое внимание на разнообразные радости. Второй период начался после Отечественной войны 1812 года. В творчестве писателя отмечен патриотический подъем, в связи с историческими событиями, появляются реакционные идеи, а в некоторых элегиях, например «Тень друга», появляются мистические настроения, эпикурейские мотивы практически не находили отражение в его поэтических произведениях в этот период, который завершился отказом от поэтической деятельности.

Стихотворение «Тень друга» было написано во время поездки в Англию в 1814 году на смерть И.А. Петина, убитого в 1813 году в битве под Лейпцигом. Феномен призрака в данном произведении принадлежит добру. Перед нами душа человека, знакомого лирического героя, в котором угадывается упомянутый друг поэта. Его образ в «Тени друга» отличается от трактовки призрака в произведениях В.А. Жуковского, где основу составляют фольклорные мотивы. Тень друга лирического героя оказывает влияние на него: взывает к памяти.

Появление феномена из иного мира произошло в соответствии с традициями романтизма:

– Пограничное время (вечер)

– Водное пространство

Об этом говорят строчки:

«вечерний ветр...

однообразный шум, и трепет парусов» [1, 45].

Встреча происходит не по прямой воле лирического героя, хотя есть вероятность, что случилось это по его тайному желанию. Об этом говорят строки:

«Вся мысль моя была в воспоминанье...

Мечты сменялися мечтами...

Предстал товарищ мне»[1, 45].

Связь данного произведения с трактовкой призрака в балладе В.А. Жуковского «Людмила» и элегии «Славянка» разрывается, потому что в них призрак появлялся по своему собственному желанию, а не по выраженному или невыраженному желанию кого-то другого, однако, с совершенно разными целями, что тесно связано с жанровой спецификой произведений. Лирический герой в «Тени друга» находится в состоянии покоя, в мечтах о прошлом, впадая в сон, где и произошла тайная встреча. Подтверждением того, что это было именно сновидение, являются строки:

« Но горный дух исчез...

И сон покинул очи» [1, 46].

Отчего он практически становится обладателем тайного знания о ином мире, но особенность пространства, где произошла встреча без свидетелей, позволяет удерживать романтический вектор. В облике призрака не отмечено ничего inferнального и абстрактного, а наоборот: «...но вид не страшен был, // чело глубоких ран не сохраняло...» [1, 46]. В мире мертвых произошло преобразование призрака, неземной образ погибшего предстает перед лирическим героем в идеальном варианте.

Призрак полностью узнаваем, но его воздействие на окружающую действительность минимальна: призрак не выходит на речевой контакт, хотя лирический герой безответно взывает к нему в строчках:

«Ты ль это, милый друг, товарищ лучших дней!

Ты ль это? – я вскричал, – о воин вечно милый! «[1, 46].

Объекты, с которыми был бы возможен тактильный контакт, отсутствует в связи с особенностями пространства. Во время этой встречи лирический герой вспомнил обстоятельства гибели друга и его похороны. Расхождение с иным миром произошло, как только лирический герой потянулся к призраку и очнулся от видения уже не в пограничное время, о чем говорит строка: «... при свете облаком подернутой луны» [1, 46]. Можно утверждать, что не призрак переходил в «мир живых», а лирический герой соприкоснулся с «миром идеалов». Но утверждать однозначно, была ли это встреча или мираж, игра разума, нельзя, потому что полного контакта так и не произошло.

Подводя итоги нашим наблюдениям, отметим, что в период романтизма феномен призрака соответствовал концепции романтического двоемирия. Было выявлено два основных типа феномена призрака, происхождение которых тесно связано с фольклором. Первый тип обладает исключительно абстрактными чертами и является носителем положительных характеристик, которые благоприятно воздействуют на персонажа. Данный феномен призрака встречается в произведениях В.А. Жуковского «Славянка», «Таинственный посетитель» и К.Н. Батюшкова «Тень друга». Второй тип обладает конкретным описанием, способен воздействовать на окружающую действительность и оказывает на главного героя отрицательное воздействие. Данный тип тесно связан с

различными фольклорными сюжетами устрашающего характера, а финал произведения может быть самым разнообразным, в зависимости от желания автора. Данный феномен призрака встречается в произведениях В.А. Жуковского «Людмила» и «Светлана». В переходный период от романтизма к реализму романтический вектор начинает размываться в связи с двойственностью восприятия феномена призрака, фигурирующего в произведении, которое разделяется на принятие феномена как элемента иного мира или болезненное состояние главного героя.

В современной литературе феномен призрака воспринимается как сила, стремящаяся помешать привычному ходу жизни обычного человека, восприятие феномена призрака в качестве бессмертного практически полностью отходит на второй план, так как возможность убийства призрака передана в руки не только образу смерти, но и, зачастую, самому человеку, что не встречалось в мировой литературе вплоть до 1890 года, когда был опубликован «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда.

Список использованной литературы

1. Батюшков К.Н. Избранная лирика / К.Н. Батюшков. – М.: Детская литература, 1979. – 112 с.
2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. / В.Г. Белинский. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1953–1959. – т.1. – 574 с.
3. Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С. А. Кузнецова. – СПб.: Норинт, 1998. – 1536 с.
4. Дмитриев Д.В. Толковый словарь русского языка / Д.В. Дмитриев. – М.: Астрель: АСТ, 2003. – 1578 с.
5. Жуковский В.А. Баллады / Жуковский В.А. – М.: Детская литература, 1981. – 40 с.
6. Жуковский В.А. Полное собрание сочинений в 20 томах / В.А. Жуковский. – М.: Языки славянской культуры, 1999. – Т. 2. – 839 с.

Нікольський Є.В.

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

ПРИМАРА В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ ЖУКОВСЬКОГО І КОСТЯНТИНА БАТЮШКОВА

У період романтизму феномен примари відповідав концепції романтичного двосвіття. Було виявлено два основних типу феномену примари, походження яких тісно пов'язане з фольклором. Перший тип має виключно абстрактні риси та є носієм позитивних характеристик, які сприятливо впливають на персонажа. Даний феномен примари зустрічається у творах В. А. Жуковського «Слов'янка», «Таємничий відвідувач», а також К.Н. Батюшкова «Гінь друга». Другий тип володіє конкретним описом, здатний впливати на навколишню дійсність і здійснює на головного героя негативний вплив. Даний тип тісно пов'язаний з різними фольклорними сюжетами жахливого характеру, а фінал твору може бути самим різноманітним залежно від бажання автора. Даний феномен примари зустрічається у творах В.А. Жуковського «Людмила» і «Світлана».

Ключові слова: романтизм, містицизм, двосвіття, привиди, психологізм, мотив самотності, мотив туги.

Nikolsky Ye. V.

Institute of Russian studies, University of Warsaw
(Warsaw, Poland)
eugenius-08@yandex.ru

GHOST IN THE POETRY OF VASILY ZHUKOVSKY AND KONSTANTIN BATYUSHKOV

In the period of romanticism in the phenomenon of phantom correspond to the concept of romantic daemona. We have identified two main types of the phenomenon of the Ghost, the origin of which is closely related to folklore. The first type has an extremely abstract terms, and is the bearer of the positive characteristics that have a positive effect on the character. This phenomenon of the Ghost found in the works of V. A. Zhukovsky "Slav", "the Mysterious visitor" and K. N. Batiushkov "Shadow friend". The second type has a particular description that is capable of influencing the surrounding reality and having the main character a negative impact. This type is closely associated with various folklore stories awesome character, and the final artworks can be quite varied, depending on the wish of the author. This phenomenon of the Ghost found in the works of V. Zhukovsky's "Ludmila" and "Svetlana".

Key words: romanticism, mysticism, worlds, ghosts, psychology, the motive of loneliness, a motive of sadness.

REFERENCES

1. Batyushkov K.N. (1979) Izbrannaya lirika [The chosen one lyrics] Moscow, Det.lit. [in Russian].
2. Belinskiy V. G. (1953–1959) Polnoe sobranie sochineniy : V 13 t. [collected works, v. 1 – 13], Moscow ,Izdatelstvo Akademii nauk SSSR. [in Russian].
3. Bolshoy tolkovyy slovar russkogo yazyika (1998), pod red. S. A. Kuznetsova [Big explanatory dictionary of Russian language], Saint Petersburg, Norint [in Russian].
4. Dmitriev D.V. (2003) Tolkovyy slovar russkogo yazyika [Explanatory dictionary of Russian language] Moscow, Astrel; AST. [in Russian].
5. Zhukovskiy V.A. (1981) Ballady [Ballads], Moscow, Det.lit. [in Russian].
6. Zhukovskiy V.A. (1999) Polnoe sobranie sochineniy v 20 tomah, T.2 [Complete works in 20 volumes,v.2], Moscow, Yazyiki slavyanskoj kul'turyi.[in Russian].

УДК 82.162.1.09

Оляндэр Л.К.

доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой славянской филологии
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки
кафедра славянской филологии
просп. Воли, г. Луцк, Украина, 43025
olk32@ukr.net

**ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: ОСМЫСЛЕНИЕ
ФОРМ ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯ**

В статье идет речь о содержании понятия «литературный процесс», а также о такой его особенности, как полифония, сочетание в нем целостности и дискретности. Автор статьи обращает внимание на взаимодействие в научной литературоведческой работе макро- и микродиалогических полей, звучащие в ней множества голосов: самого автора исследования, писателя, о котором идет речь, а также тех творцов, к которым мысленно или же, цитируя их, обращался художник, создавая свои произведения. Часто эта полифония задается уже названием литературоведческого исследования. В поле зрения автора статьи – вышедшие в последние годы монографии С. Бураго, Т. Гундоровой, О. Богдановой, В. Мусий, А.Тарарака

Ключевые слова: *литературный процесс, литературоведческое исследование, полифония, диалогическое поле, целостность, дискретность*

А. Пушкин – наше всё: Пушкин представитель всего нашего душевного, особенного, такого, что останется нашим душевным, особенным после всех столкновений с чужими, с другими мирами.

Аполлон Григорьев «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859)

Ось уже десятки років, як історики стали приділяти увагу переважно тривалим періодам, так ніби під покровом політичних перипетій та їхніх окремих епізодів вони намагалися відкрити й вивести на світло стабільні та незрушні стани рівноваги...

Мішель Фуко. Археологія знання.

Актуальность поднятой в статье проблемы – литературный процесс и осмысление форм его проявления очевидна: к этой мысли приводят многочисленные работы последнего времени с различной структурой, но одинаково предоставляющие возможность увидеть его в разных ипостасях. Среди них следует отметить некоторые монографии и русских, и украинских ученых, такие как «Мелодия стиха» (2007) С. Бураго, «Післячорнобільська бібліотека. Український літературний постмодернізм (2013)Т. Гундоровой, «Современный

взгляд на русскую литературу XIX – середины XX вв.» (2017) О. Богдановой, «Мифопоэтика русской предромантической и романтической прозы» (2008), «... Глядя задумчиво в небо широкое»: Человек и природа в произведениях И. С. Тургенева 1840–1850-х гг.» (2016) В. Мусий, «Интерпретация наполеоновского мифа в русской литературе XIX – начала XX века» А. Тарарака [8] и др. Нет необходимости множить этот библиографический список, ибо на нынешний день много ярких работ, которые – каждая по-своему – позволяют составить представление о разных формах проявления литературного процесса и каждая достойна подробного анализа. Однако здесь такой задачи не ставится, как и не предполагается всестороннее раскрытие проблемы. Речь идет лишь о ее постановке. Цель предложенной читательскому вниманию статьи состоит в том, чтобы, опираясь, прежде всего, на взятые за основу монографии О. Богдановой и В. Мусий – с привлечением по ходу изложения работ других авторов – составить некоторое представление лишь об одной форме литературного процесса – его полифонии.

Как известно, слово *процесс* (лат. *processus*), – «последовательная смена каких-либо явлений, состояний и т. п., ход развития чего-либо» [17, 544], – говорит, прежде всего, о линейности времени, в котором протекает, казалось бы, и художественная литература. Однако с искусством слова дело обстоит намного сложнее. С одной стороны, безусловно был прав В. Хализев, когда, опираясь на «Литературный энциклопедический словарь (М., 1987), отмечая стадийность развития литературного процесса, писал:

«Этим термином, во-первых, обозначается литературная жизнь определенной страны и эпохи (во всей совокупности ее явлений и фактов) и, во-вторых, многовековое развитие литературы в глобальном, всемирном масштабе. Литературный процесс во втором значении слова (именно о нем пойдет речь далее) составляет предмет *сравнительно-исторического литературоведения*» [21, 230]

Но, с другой стороны, возможен – и он существует в реальном восприятии – другой подход, если представить литературный процесс как континуум (*от лат. continuum – непрерывное*) и «выразить временную координату в одной системе координат», определив его при этом как своеобразную целостность, через которую проходит масштабное историческое время с его эпохами, но взятое в большом и неразрывном временном отрезке: им может быть XIX – середина XX века. При этом условии большой временной период существования избранной для анализа какой-либо национальной художественной литературы, целесообразно условно представить точно, т.е. как единовременно происходящее: *здесь и теперь*, прибегнув для решения поставленной проблемы к приему математиков – условному *допустим*. Итак, допустим, что литературный процесс – это единое (*поли*)диалогическое поле, где происходит своеобразный огромный форум, на котором в дискуссии сошлись со своими «онтологически значимыми» (Н. Астрахан) голосами все поколения писателей, критиков, литературоведов, философов и других самых разнообразных

реципиентов, сошлись, образно говоря, как за Круглым столом... Отсюда следует, что не забывать об особом характере этого континуума, который одновременно и целостный, и дискретный, т.е. состоящий из *макро-* и *микродиалогических* полей. *Макродиалогическое* поле образует мировая литература. В его структуру входят, взаимодействуя между собой и перекликаясь, национальные литературы.

В этом отношении вызывает особый интерес мастерски раскрытый В. Мусий творческий диалог мировоззренческого характера, который вел И. Тургенев с А. Пушкиным, Ф. Тютчевым и Гете. При этом важно, что, раскрывая суть этого диалога, В. Мусий не только сама вступает в такие же отношения с другими исследователями, но провоцирует и реципиента через предположительность свои суждений, через слово *возможно*, втягивая его в круг глобальных философских проблем. Ведь реципиент ставится в положение собеседника с А. Пушкиным, в *центре внимания* которого был человек в движущемся мире [См.: 13, 69].

Иногда голоса одного *диалогического поля* эхом отзываются в другом. Так, например, уже в самом названии монографии Т. Гундоровой – «*Післячорнобильська бібліотека*» – улавливается отзвук философского рассказа аргентинского писателя Хорхе Луиса Борхерса (1899 – 1986) – «*Вавилонская библиотека*» (La biblioteca de Babel) с ее *гиперсферой*. Взаимодействие в сознании реципиента этих двух библиотек служат отправной точкой для интенций онтологического порядка, направляя к размышлениям о Вселенной, *Бытии*, судьбе человечества и ответственности его за Жизнь на Земле. Вот такого типа, на наш взгляд, многоголосие «звучит», например, в «материализованном» континууме, который образует одна из коллекций, собранных Умберто Эко – о ней речь идет в его беседе с Жаном-Клодом Карьером, опубликованной в книге «Не надейся избавиться от книг!» (2013). По словам писателя, это возможно *единственная в мире* коллекция, в которой собраны сказки и легенды, *основополагающие тексты всех стран* [См.: 20]. А ведь каждая книга – это голос, и голосами этих книг «заговорил» мир. Но есть и зеркальное действие, когда мир говорит голосом одного поэта – это авторские антологии, например, «Світовий сонет» (1983) Д. Павлычко.

Однако павлычевская антология демонстрирует и сложность *континуального процесса*: представленный в ней мир, выражает не только себя, но и одновременно личность поэта-переводчика, а также отвечает запросам реципиента. Сказанное свидетельствует, что литературный процесс как континуум со своими диалогическими полями может проявлять себя в различных формах. В статье же речь идет о той форме его реализации, которая образуется в сознании реципиента при восприятии литературоведческих исследований, когда он попадает в определенные участки того или иного диалогического поля и начинает, опираясь на свой тезаурус, осмыслять сложившуюся диалогическую ситуацию.

Философским стимулятором в этом случае явилась книга Мишеля Фуко «Археология знания». Но это не означает, что в статье последовательно будут разрабатываться его идеи: тут реализуется несколько иной дискурс, спровоцированный двумя монографиями – О. Богдановой и В. Мусий. Выбор не случаен, ибо прежде всего богдановский «Современный взгляд на русскую литературу XIX – середины XX вв.» (2017) благодаря своей структуре создает условия для предоставления дискуссионного поля, на котором сходятся в (поли)диалоге все поколения, где сталкиваются все «изучения» огромного «участка» русской литературы. «Современный взгляд...» позволяет ввести понятие эпистемы (в истолковании М. Фуко с определенной трансформацией), найденная исследовательницей структура, сам ее стиль изложения стимулируют, во-первых, анализаторскую деятельность реципиента. Ему предоставляется, говоря словами того же М. Фуко, *все представления разобрать на составляющие их части, упорядочить, разделить на разные уровни, установить последовательности, выделив в них все значимое, определить единицы, описать взаимодействия* [См. 18, 12 – 13]. Иными словами, все говорит о необходимости выделить *серию совокупностей*, открывая тем самым бесконечный и никогда не завершаемый путь к истине. Кроме того, монографии О. Богдановой и В. Мусий при соположении – как и монография С. Бураго «Мелодия Стиха» – способствуют активизации у информированного реципиента живого и творческого воображения, вызывают особый интерес.

Вслушиваясь в полифонию литературного процесса, реципиент то улавливает голоса, звучащие в унисон – например, статьи Н. Чернышевского и Н. Добролюбова в «Современнике», – то распознает голоса, приходящие в открытую конфронтацию. Ведь у О. Богдановой А. Островский выступает и как писатель, и как реципиент по отношению к Н. Добролюбову и Ап. Григорьеву, и не только к ним. Это обосновано, с тонким пониманием психологии продемонстрировано исследовательницей в *статье /главе «“Реальная критика”, или Как сделана “Гроза Островского”»*, где диалогическое положение и одновременно трудное, мужественное противостояние писателя стороннему влиянию зашифровано уже в самом заголовке через разделительный союз *или* и написание с заглавной буквы наречия *Как*. О. Богдановой сжато и выразительно доказано, что А. Островский определенное время находился в состоянии *когнитивного диссонанса*, т.е. психического дискомфорта. И, оказавшись между двух огней, он перебарывал внутренние противоречия [6, 148 – 199], ища дорогу к самому себе как человеку, так и художнику.... В диалоге и самодиалоге драматург обрел свой голос в искусстве. Но, раскрывая динамику творческой эволюции драматурга, О. Богданова одновременно ставит и своего реципиента в диалогическое положение не только к Н. Чернышевскому, Н. Добролюбову и самому А. Островскому, но и литературоведам-предшественникам, в т. ч. и к А. Ревякину.

Очевидно, что реципиент является важнейшим участником (поли)диалога. Однако особенность ситуации выражена в том, что голоса классиков – они до-

ходят через их произведения – условно остаются величиной постоянной в произведении ничего нельзя изменить: ни сюжет, ни систему образов, ни композицию, ни стиль. Остаются неизменными мысли, высказанные А. Пушкиным ли, Л. Толстым, Ф. Достоевским и др., то же надо сказать и об опубликованных работах критиков и литературоведов. Существующие мифы об А. Пушкине [См.: 22], М. Горьком и др. – это уже продукт восприятий реципиентов, представляющих собой многие поколения. Отсюда следует, что реципиент – единственный из «участников», который является величиной переменной. Информированный реципиент – это Я⁽ⁿ⁺¹⁾, личность, которая ищет в художественной литературе отклики на вызовы времени, на свои мысли, и сомнения, поиски, в т. ч. и самого себя. Ведь не случаен исследовательский вопрос Ю. Кристевой:

«...что же все-таки мы хотим услышать от текста, когда *извлекаем его из ситуации места, времени и языка* и заново обращаемся к нему, минуя временную, географическую, историческую и социальную дистанции?» [12, 7].

Так или иначе этот вопрос стоит – осознанно или нет – перед каждым, кто берет в руки художественную книгу. И как только читатель ее раскрывает, он сразу погружается диалогическую ситуацию. Сегодня, когда М. Бахтин раскрыл полифоническую организацию романа Ф. Достоевским, он тем самым повлиял и на мышление информированного читателя, на тип его отношений к тексту. Оказалось, что полифония присуща не только литературному процессу, но и отдельному произведению даже тогда, когда оно написано «всезнающим автором». Это не означает, что например, монологический роман Л. Толстова уподобился – вдруг! – диалогическому роману Ф. Достоевского. Но, тем не менее, Р. Ингарден с позиций феноменологической теории устанавливает, что «...в литературном произведении полифония является следствием разнородности его отдельных слоев» [11, 452]. Подробно этот вопрос обоснованно раскрывается в статье Н. Астрахан «Полифонія літературного твору: теоретичний аспект» [См.: 2].

Как известно, произведение – художественное или научное – берет свое начало с заглавия, которое по своей природе многопланово и многофункционально. И порой уже оно говорит о полифонии литературного процесса, проявленной непосредственно в творчестве писателей или его интерпретатора. В этом отношении показательно название монографии О. Богдановой – «Современный взгляд на русскую литературу XIX – середины XX вв.», в котором обнаруживаются три плана:

- указание на «вызов» прежде всего В. Белинскому и диалогическую позицию по отношению к нему, а также и А. Григорьеву;
- предупреждение о том, что в монографии через актуализацию узловых моментов русской литературы взгляд брошен на весь литературный процесс;
- обозначение того, что в отличие от В. Белинского пространственно-временные рамки исследования расширены: литературный процесс охвачен

от XIX в. до середины XX в. и предстает в огромном поле-континууме как непрерывное целое, отражаемое в диалогическом многоголосии.

В это поле-континуум решительно вступают и голоса-раздумья писателей, что иногда очень удачно подчеркивают современные исследователи уже только тем, что свои работы озаглавливают цитатой из изучаемого ими автора. Так, В. Б. Мусий публикует 2016 г. монографию о тургеневской философии природы под названием «...глядя задумчиво в небо... широкое»: человек и природа в произведениях И. С. Тургенева 1840-1850-х гг.», а О. Богданова – в этом же году 6-ю главу «Взгляда на русскую литературу...» озаглавливает: «“Кто тут прав, кто виноват <...> решить не берусь”: “Отцы и дети” И.С. Тургенева», акцентируя уже в первых строках время охватываемых событий в романе: 1859 – 1860е гг. – и его написания: год 1861. Эти заглавия-цитаты не только являются выразительным претекстом к соответствующим монографическим текстам и кодом, но и при соположении образуют своеобразный сюжет, отражающий процесс размышлений писателя, осмысляющего *Жизнь* как таковую и выбор человеком своего жизненного поведения и в конечном счете – пути развития своего народа, что в свою очередь порождает у современного реципиента мысли о судьбе человечества в целом. Эти интенции подкрепляются, если русскую литературу взять в широком контексте других литератур. И тут внимание привлекает к себе роль ассоциаций, благодаря которым диалогические отношения, формирующиеся у реципиента усложняются, и он может войти в дискуссию не с писателем и не с целостной концепцией романа, а с каким-либо героем. В частности, с именем И. Тургенева невольно связывается диалогия П. Сороки «Симфонія Петриківського лісу» (2014), и «Де свище Овлур» (2017), в которой всем пафосом своим, не называя тургеневского романа «Отцы и дети» – и даже не намекая на него – писатель подает свой голос против известного тезиса Базарова: «*Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник*». Текст украинского писателя – прежде всего книги-притчи «Де свище Овлур» – утверждает противоположное: *природа и храм, и мастерская, но мастерская* особого рода: в ней человек духовно «шлифуется», вспоминая о том, что он создан по подобию Божьему, в ней осознает свое несовершенство и несоответствие замыслу Богу, ищет дорогу к самоусовершенствованию.

Небезынтересна и в какой-то мере неожиданна «виртуальная» встреча в сознании реципиента голосов немецкого и русского писателей, освещенная в статье Н. Астрахан «Духовно-творчий та історичний виміри буття в художньо-му цілому філософського роману: “Гра в бісер” Г. Гессе та “Доктор Живаго” Б. Пастернака» [1].

В обеих работах, но с разной степенью очевидности, обращение к информированному читателю предполагает наличие у него информации не как суммы знаний, а как мировоззренческой базы. Именно в расчете на это и поступает ему предложение глянуть на острые проблемы в новом ракурсе, подумать о том, почему, например у О. Богдановой выдвигаются крупным планом те или иные

проблемы, а другие – не менее важные – пока остаются в подтексте и за текстом, но тем не менее ни Л. Толстой, ни Ф. Достоевский и мн. др. не исключены автором из поля зрения. Что касается А. Пушкина, то он и О. Богдановой, и у В. Мусий присутствует неизменно, по-разному проходя через весь текст. Если В. Мусий в монографии, посвященной И. Тургеневу отводит многие страницы для раскрытия отношения писателя к А. Пушкину, то в «Мифопоэтике...», где нет ни единой главы о нем, так или иначе он появляется на многих страницах [14, 30, 39, 135, 136 и др.]. У О. Богдановой композиционно несколько иначе. Сначала речь о А. Пушкине заходит в главе, посвященной «сценической поэме» А. Грибоедова «Грое от ума», а затем поэт предстает во всем величии своего гения и человечности в *статье / главе* «“Наше описание вернее...”» (А. Пушкин): образы Петра и бедного Евгения в “Медном всаднике”, а дальше имя его возникает прямо или косвенно, давая понять, что «Пушкин – наше все» [8]. Но как бы то ни было, каждый раз это новое включение и писателя и реципиента в (поли)диалогическое поле. Нетрудно догадаться, как много раздумий может вызвать только один очерченный О. Богдановой в главе «К истории рождения романа М. Ю. Лермонтова “Герой нашего времени: гипотеза и ретроспектива”» мотив *сплин – декабризм*. Линия этого мотива, представленная в парадигматическом ряду: А Пушкин (тут в центре Кюхля и пушкинское переживание) – М. Лермонтов – Л. Толстой – столь выразительна, как и линия в рисунке П. Пикассо (1881 – 1973). И расшифрованный в статье о «Медном всаднике» О. Богдановой образ Кюхли крайне необходим в возможных интенциях как важнейшее звено. Потому что он дает возможность ощутить – именно ощутить – с особой силой, ибо это ощущение является глубочайшей степенью понимания, что декабристы, выйдя на Сенатскую площадь, так и не ушли из русского сознания.

Пушкин входит в сознание реципиента через активизацию его тезауруса при чтении романа «Отцы и дети», в его контекст. Двери туда приоткрывает О. Богданова, когда, кажется, так неожиданно поднимает психологическую проблему – проблему реакции «униженного» барским презрением разночинца, проблему, которая до сих пор обходили вниманием критики и литературоведы. И тут реципиенту – вдруг! – приходит на ум широко известное стихотворение А. Пушкина «Моя родословная»: «*Смеясь жестоко над собратом, / Писаки русские толпой / Меня зовут аристократом...*». Интересно, что Писарев (1840 – 1868), который писал много о старом барстве, на эту сторону внимания не обратил, вернее, заметив, счел проблему неактуальной, скрыв ее за словами: *...делается почти совершенно равнодушным к мнению других людей:*

«Его не занимают, – пишет он в статье «Базаров», – те мелочи, из которых складываются обыденные людские отношения; его нельзя оскорбить явным пренебрежением, его нельзя обрадовать знаками уважения; он так полон собою и так непоколебимо высоко стоит в своих собственных глазах, что делается почти совершенно равнодушным к мнению других людей» [15, 11].

Богдановский читатель, обратив внимание на новый аспект понимания главного героя романа «Отцы и дети», не может не вспомнить слова Д. Писарева, которые, кажется, приходят в полное противоречие с концепцией О. Богдановой... Но он должен быть активен – к этому его обязывает участие в (*поли*) диалоге. И должен понять, что противоречия нет, а есть иной ракурс – ракурс того, что Базаров, по словам Д. Писарева, скрывал в себе... Лакуны между статьями / главами располагают к раздумьям и дают возможность – это как пробел в стихах – понять и Писарева, и О. Богданову.

Д. Писареву важно было подчеркнуть способность Базарова к действию:

«У Печориных есть воля без знания, у Рудиных – знание без воли. У Базаровых есть и знание и воля, мысль и дело сливаются в одно твердое целое» [15, 21].

А для О. Богдановой подчеркнуть ту гуманистическую сторону тургеневского романа, которая отвечает на вызовы нашей современности, о чем свидетельствует и европейская философская мысль, и литература в своих вершинных произведениях. Достаточно вспомнить хотя бы драму Т. Ружевича «Картотека», с ее художественно-философской концепцией и намерением писателя помочь человеку, прошедшему через страдания, преступления, унижения, вернуть себя самому себе, поднять на щит общечеловеческие ценности.

И О. Богданова, анализируя и «Медный всадник», и «Отцы и дети», и драму «Гроза», подчеркивает, что, кроме всего прочего, в этих произведениях ставится глобальный вопрос о достоинстве человеческой жизни, о ее ценности, что начинает коррелировать, казалось бы, с таким далекими произведениями, как фильм А. Вайды «Пепел и алмаз» (по одноименному роману Ежи Анжиевского), в котором главная *мысль / протест* заключена в финальной сцене: герой – достойный человек – погибает от раны на мусорной свалке, никому не нужный, что заставляет задуматься об обесценивании человеческой жизни, об унижении человеческого достоинства. Вспоминается и роман М. Шульца «Мы не пыль на ветру» и другие голоса, откликающиеся на проблему человеческого достоинства. И в этой полифонии новый ракурс прочтения «Отцов и детей» включает роман И. Тургенева в широкий контекст европейской литературы и искусства на нынешнем этапе, тогда как установленные взгляды – их, кстати, никто не отбрасывает – во много оставляют его в истории. Надо отметить, что и монография В. Мусий о Тургеневе, в которой детально и доказательно рассматривается период его творчества, предшествующий созданию романа «Отцы и дети», новаторски освещает художественные и мировоззренческие проблемы. Исследовательница своими путями стимулирует реципиента слышать голоса многих и вырабатывать свою систему взглядов не только на литературу, но и на человека и жизнь в целом.

Способы обращение к информированному читателю, активизации его мыслительной деятельности у О. Богдановой и В. Мусий различны, но едины они в том, что дают понять: информированность реципиента не просто сумма

знаний, а база для дальнішого розвитку гуманістических сторін свого мировоззрення.

Однако структурированы работы у В. Мусий О. Богдановой и по-разному. В. Мусий создает (поли)диалогическое поле последовательно, без всяких разрывов, вступая в дискуссию со множеством тургеневедов и вовлекая тем самым в нее и реципиентов. О. Богданова идет другим путем – через (квази)фрагментарность, потому что все фрагменты внутренне связаны неразрывными «сквозными» нитями, одной из которых является «присутствие А. Пушкина», но не только. Однако (квази)фрагментарность нацелена на понимание полифонической природы литературного процесса. Структура богдановского текста заставляет информированного реципиента с его голосом, опираясь на свой тезаурус и свое восприятие текстов, услышать голоса множеств, которые находятся в диалогических отношениях то по отношению к писателям, то по отношению к *голосу Другого* реципиента... И тогда реципиент опираясь, на свои знания, на силу воображения, на способность к ассоциациям и услышав *голоса Других*, отреагировать на них, сможет представить литературный процесс как полифонию. Полифония -- основа и форма, обеспечивающая жизнь великих творений. Богдановский «Взгляд на историю русской литературы...» не только оригинален, его заслуга в том, что он стимулирует желание понять, почему в разные времена акцентировалось в классических произведениях те или иные аспекты художественного произведения, понять и людей на различных этапах такого большого континуума как XIX – середина XXI вв. Фрагментарность «Современного взгляда...» сближается по своей функции с фрагментарностью драмы «Картотека» Т. Ружевица и состоящей из «карточек» поэмой Л. Рубинштейна «Появление героя» [3, 21–23].

Литературный процесс ощущается и осознается автором как целостность и таковым представлен благодаря обозначению множеств сквозных линий, связывающих отдельные фрагменты текста, среди которых генеральной, является линия пушкинская, требующая дальнішого подробного рассмотрения.

Завершая необходимо подчеркнуть, что полифония литературного процесса – это и особая форма его существования, и особая форма взаимодействия произведения с реципиентом... своими (поли) диалогическими полями.

Полифония литературного процесса представляет такую «виртуальную» картину, которая, говоря словами Ж. Делеза, *утверждает реальность прошлого, связь между настоящим и прошлым, настоящим и будущим.*

Проблема полифонии литературного процесса огромна, ее рассмотрение нуждается в продолжении многоаспектного и детального изучения. Один из таких аспектов – это разговор на уровне жанра. Тут особый интерес представляет статья О. Богдановой «Роман умер, да здравствует роман! (роман В. Сорокина «Роман»)» [4; 5]. Иными словами еще многое предстоит сделать.

Однако и теперь – из приведенных примеров – становится очевидным, что в образовании коммуникативных путей взаимодействия голоса реципиента

с голосами писателей, литературоведов, художников, философов большую роль играет организация текста исследователя: его структура и стиль. Именно структура и стиль во многом способствуют выявлению смыслов, возникающих в процессе взаимодействия сложных дискурсивных инстанций, когда складывается творческая обстановка. По этому поводу очень точно высказалась Ю. Кристева:

«Бахтинское слово-дискурс, – пишет ученый, – как бы распределено между различными дискурсивными инстанциями, которые множественное «я» способно заполнять одновременно. Будучи поначалу диалогическим в той мере, в какой мы слышим в нем голос другого, адресата, такое слово становится затем глубоко полифоническим, коль скоро в конце концов в нем начинают слышаться голоса сразу нескольких дискурсивных инстанций» [12, 14].

В свою очередь все более очевидна правота Р. Барта (1915 – 1980), утверждавшего, что текст «“работает” ежесекундно, с какой стороны к нему ни подойди; даже будучи записан (закреплен), он не прекращает работать» [Цит. 16, 52]. Но в то же время вслушивание в голоса литературного процесса окончательно убеждает в ошибочности мысли философа *о смерти автора*, с чем не соглашаются не только опытные литературоведы, но и молодые исследователи, которые теперь проблему авторского присутствия ставят во главу угла своих диссертаций, о чем свидетельствует яркая теоретическая работа И. Дмитриевой [См. 10].

Не менее актуальна и проблема выявления полисемантической литературного процесса в условиях его полифонии.

То, что восприятие полифонии литературного процесса выходит за рамки литературоведения, ибо оно помогает человеку и формировать свою позицию в современном полифоническом мире, в свою очередь выдвигает свои новые задачи.

И наконец, как известно, *Другой* понимается сегодня по-разному: в соотношениях Я – Ты (Г.-Г. Гадамер), Я – Ты – Любой иной (П. Рикёр) и т. д., а поэтому небезинтересно проследить, как функционируют они и как взаимодействуют в макро- и микро- (поли)диалогических полях.

Думается, что работа в этом направлении перспективна и может дать неплохие результаты.

Примечания

1. Феноменальность поэта была определена в 1859 г. А. Григорьевым (1822–1864) в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» емкой фразой: «Пушкин наше все», которая, по замечанию Т. Шеметовой, теперь «живет в национальном сознании уже как бы в отрыве от ее автора» [12]. И неслучайно в 2009 г. одну из своих монографий О. Богданова, не устранив дискуссионности проблемы, назовет: «“Пушкин наше все...”: Литература постмодерна и Пушкин», правомерно перебросив тем самым мост через 150 лет, ибо, на наш взгляд, много исходно верного содержится в григорьевских словах хотя и в переосмысляемом виде.
2. Специфика метода изложения материала О. Богдановой проявляется в том, что она стимулирует внимание информированного читателя, понуждая его обратиться к природе психологии творчества. Но исследовательница идет путем не теоретического осмысления этого процесса, как шел, например, Б. С. Мей-

лах (1909–1987) в своїх монографіях «Талант писателя и процессы творчества» (1969), «На рубеже науки и искусства: спор о двух сферах познания и творчества» (1971), «Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы» (1985), а путем пробуждения в читателе чувства сопереживания с писателем, достигая нужного эффекта стилистической организацией текста. Особенно это богдановское свойство проявляется при анализе произведений А. Грибоедова, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Островского, А. Чехова, И. Бунина.

Однако, рассматривая смыслообразующую роль стилистической организации богдановского текста, нельзя не заметить, что тем же способом О. Богданова усиливает сопереживание читателя героям анализируемых произведений. А при анализе тургеневского романа «Отцы и дети» такое вызывание сочувствия имеет прямое отношение к пониманию подвижности его структурных соотношений.

Список использованной литературы

1. Астрахан Н.І. Духовно-творчий та історичний виміри буття в художньому цілому філософського роману: «Гра в бісер» Г. Гессе та «Доктор Живаго» Б. Пастернака // Мова і культура. (Науковий журнал) / Наталія Іванівна Астрахан. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. – Вип. 19. – Т. V (185). – С. 112–121.
2. Астрахан Н. І. Поліфонія літературного твору: теоретичний аспект // Житомирські літературознавчі студії. / Наталія Іванівна Астрахан. – Житомир: Житомирський держ. ун-т ім. І. Франка 2013. – № 7. – С. 175–183.
3. Богданова О. В. Концептуалист Владимир Сорокин. Учеб.-метод. пособие / Ольга Владимировна Богданова. – СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2005. – 66 с.
4. Богданова О. В. Роман умер, да здравствует роман! (роман В. Сорокина «Роман») // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – Часть первая. – М., 2013. – № 3. – С. 31–43.
5. Богданова О. В. Роман умер, да здравствует роман! (роман В. Сорокина «Роман») // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. – Часть вторая. – М., 2014. – № 1. – С. 89–101.
6. Богданова О. В. Современный взгляд на русскую литературу XIX – середины XX вв. [Монография] / Изд. 2, дополненное / Ольга Владимировна Богданова. – СПб. : ИПК Береста, 2017. – 560 с.
7. Бураго С. Мелодия стиха // Бураго С. Набег язычества на рубеже веков / Сергей Борисович Бураго. – К. : Издательский дом Дмитрия Бураго, 2015. – С.182 – 447.
8. Григорьев А. А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев А.А. Апология почвенничества / Составление и комментарии А. В. Белова.– М.: Институт русской цивилизации, 2008. [Электронный ресурс] Режим доступа: az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0510.shtml
9. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм [Монографія] / Вид. друге, виправлене і доповнено / Тамара Іванівна Гундорова. – К. : Критика, 2013.
10. Дмитриева І. В. Теоретичні концепті і реалії художньої творчості: напрям, жанр, автор (на матеріалі англійської драматургії другої половини XX століття): автореф. дис. ... канд. філол. наук. Спеціальність 10.01. 06 – Теорія літератури / Іванна Володимирівна Дмитриєва. – Житомир, 2017. – 20 с.
11. Ингарден Роман. Исследования по эстетике. Перевод с польского А. Ермилова и Б. Федорова / Роман Ингарден. – Москва : Издательство Иностранной литературы, 1962. – 572 с.
12. Кристева Ю. Разрушение поэтики //Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. Пер. с франц. / Юлия Кристева. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 656 с. (Серия «Книга света») [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/kristeva.pdf>
13. Мусий В. Б. «... Глядя задумчиво в небо широкое»: Человек и природа в произведениях И. С. Тургенева 1840–1850-х гг. [Монография] / Валентина Борисовна Мусий. – Одесса : Печатный дом, 2016. – 174 с.
14. Мусий В. Б. Мифопоэтика русской предромантической и романтической прозы [Монография] / Валентина Борисовна Мусий. – Одесса : Астропринт, 2008. – 300 с.
15. Писарев Д. Базаров // Писарев Д. Соч. : В 4-х тт. / Дмитрий Иванович Писарев. – М. : ГИХЛ, 1955. – Т. 2. – С. 7-50.
16. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро. – М. : Издательство ЛКИ, 2008.– 240 с.
17. Словарь русского языка (СРЯ): В 4-х т. / АН СССР, Инст.... Рус. яз.; Под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Русский язык, 1981–1984. – Т. А – Й. – 1981. – 698 с.; Т. Ш. П. – Р. – 1983. – 750 с.
18. Тарарак А. В. Интерпретация наполеоновского мифа в русской литературе XIX начала XX века [Монография] / Александр Валентинович Тарарак– К. : Издательский дом Дмитрия Бураго, 2014. – 340 с.
19. Умберто Эко о своей библиотеке: philologist [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://philologist.livejournal.com/8232233.html>

20. Хализев В. Е. *Теория литературы*. . 4-е изд., испр. и доп. / Валентин Евгениевич Хализев. – М.: 2004. – 405 с.
21. Шеметова Т.Г. Биографический миф о Пушкине в русской литературе советского и постсоветского периодов: автореф. дисс. ... д-ра филологических наук. Специальность 10.01. 01 – Русская литература. / Татьяна Геннадиевна Шеметова. – М., 2011. – 50 с.

Оляндер Л.К.

Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки
просп. Волі, 13, м. Луцьк, Україна, 43025
olk32@ukr.net

**ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС: ОСМИСЛЕННЯ ФОРМ
ЙОГО ПРОЯВУ**

У статті йде мова про зміст поняття «літературний процес», а також про таку його особливість, як поліфонія, поєднання в ньому цілісності і дискретності. Автор статті звертає увагу на взаємодію в літературознавчій науковій роботі макро- і мікродіалогічних полів, звучання в ній безлічі голосів: самого автора дослідження, письменника, творчість якого досліджується, а також тих митців, до яких у думці, або ж, цитуючи їх, звертався художник, створюючи свої твори. Часто ця поліфонія задається вже назвою літературознавчого дослідження. У полі зору автора статті – монографії, що вийшли останніми роками (С. Бураго, Т. Гундорової, О. Богданової, В. Мусій, А. Тарарака).

***Ключові слова:** літературний процес, літературознавче дослідження, поліфонія, діалогічне поле, цілісність, дискретність*

Oliander L. K.

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

LITERARY PROCESS: THE COMPREHENSION OF ITS DISPLAY

An object of the article is maintenance of concept «literary process», and such it's features, as polyphony, combination in it of integrity and discreteness. The author of the article pays regard to cooperation in the advanced study of literature makro- and the mikrodialogical fields, sounding in it of great number of voices: author of research, writer about which speech goes about, and also those creators to which mentally or, quoting them, applied artist, creating his work. This polyphony often sets already in the title of literary study. In the center of view of the author of the article are released in recent years monographs by S. Burago, T. Gundorova, O. Bogdanova, V. Musiy, A. Tararak

***Key words:** literary process, literary study, polyphony, dialogical field, integrity, discretion*

References

1. Astrahan N.I (2017), Duhovno-tvorchij ta istorichnij vimiri buttya v hudozhn'omu cilomu filosofskogo romanu: «Gra v biser» G. Gesse ta «Doktor ZHivago» B. Pasternaka [Spiritually creative and historical measurements of life in artistic whole philosophical a novel: "There is «playing the bead»" of G. Gesse and «Doctor Zhivago» by B. Pasternak] [in:] Mova i kul'tura [Language and Culture], Kyiv, Vidavnychij dim Dmitra Burago, Issue 19, Vol. V (185), pp.112 – 121 [in Ukrainian]
2. Astrahan N. I. (2013), Polifoniya literaturnogo tvorcu: teoretichnij aspekt [Polyphony of literary work: theoretical aspect] [in:] ZHitomirs'ki literaturoznavchi studii [The Zhytomyr study of literature studios], Zhitomir, ZHitomirs'kij derzh. un-t im. I. Franka, № 7, pp. 175–183 [in Ukrainian].
3. Bogdanova O. V. (2005), Konceptualist Vladimir Sorokin. Ucheb.-metod. posobie [Conceptualist Vladimir Sorokin: Textbook], Saint Petersburg, Filol'gicheskij f-t SpbGU [in Russian]
4. Bogdanova O. V. (2013) Roman umer, da zdravstvuet roman! (roman V. Sorokina «Roman») [The novel is dead, long live the novel (the novel by V. Sorokin "Roman")] [in:] Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshej shkoly [Philological science. Scientific reports of higher school], № 3, pp. 31 – 43 [in Russian].
5. Bogdanova O. V. (2014) Roman umer, da zdravstvuet roman! (roman V. Sorokina «Roman») [The novel is dead, long live the novel (the novel by V. Sorokin "Roman")] [in:] Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshej shkoly [Philological science. Scientific reports of higher school], part 2, №1, pp. 89 – 101.
6. Bogdanova O. V. (2017), Sovremennij vzglyad na russkuyu literaturu XIX – serediny XX vv.: Monografiya [A modern view on Russian literature of XIX – XX cent.: Monograph], Saint Petersburg, Filol'gicheskij f-t SpbGU [in Russian]
7. Burago S. (2015), Melodiya stiha {Melody of verse} [in:] Burago S. Nabeg yazychestva na rubezhe vekov [The inroad of paganism at the turn of the century], Kyiv, Izdatel'skij dom Dmitriya Burago, pp.182 – 447 [in Russian].
8. Grigor'ev A. A. (2008), Vzglyad na russkuyu literaturu so smerti Pushkina [Glance at Russian literature since Pushkin's death] [in:] Grigor'ev A.A. Apologiya pochvennichestva [The apologia of pochvennichestvo], Moscow, Institut russkoj civilizacii [in Russian].
9. Gundorova T. (2013), Pisyachornobil's'ka biblioteka. Ukraïns'kij literaturnij postmodernizm: Monografiya [After the Chernobyl library. Ukrainian literary postmodernism: Monograph], Kyiv, Kritika [in Ukrainian]
10. Dmitrieva I. V.(2017) Teoretichni koncepti i realii hudozhn'oi tvorchosti: napryam, zhanr, avtor (na materialy angломovnoï dramaturgi drugoi polovini HKH stolittya): avtoref. diss. ... kand. filol. nauk. Special'nost' 10.01. 06 – Teoriya literatury [Theoretical concept and reality of artistic work : direction, genre, author (on material of English-language dramaturgy of the second to the half of XX of century): Thesis for a Assistant of Doctor Degree in Philology, Specialitie 10.01.06 – Theory of Literatura], Zhitomir [in Ukrainian]
11. Ingarden Roman (1962). Issledovaniya po ehstetike [Studies in aesthetics], Moscow, Izdatel'stvo Inostrannoj literatury [in Russian]
12. Kristeva Yu. (2004), Razrushenie poehtiki [Destruction of Poetics] [in:] Kristeva Yu. Izbrannye trudy. Razrushenie poehtiki [Selected works. Destruction of Poetics], Moscow, «Rossijskaya politicheskaya ehnciklopediya» (ROSSPEHN) [in Russian]
13. Musij V. B.(2016) «... Glyadya zadumchivo v nebo shirokoe»: CHelovek i priroda v proizvedeniyah I. S. Turgenyeva 1840–1850-h gg. :Monografiya [“...looking thoughtfully into the sky wide”. Man and nature in the prose of I. S. Turgenyev of 1840-1850 years: Monograph], Odessa : Pechatnyj dom [in Russian]
14. Musij V. B. Mifopoehtika russkoj predromanticheskoi i romanticheskoi prozy: Monografiya [Mythopoeitics of the Russian preromantic and romantic prose: Monograph], Odessa :Astropriit, 2008 [in Russian]
15. Pisarev D. (1955) Bazarov {Bazarov} [in:] Pisarev D. Soch. : V 4-h tt. [Works], vol 1-4, Moscow,GIHL, vol.2, pp. 7 – 50 [in Russian]
16. P'ege-Gro N. (2008) Vvedenie v teoriyu intertekstual'nosti [Introduction to the theory of intertextuality], Moscow, Izdatel'stvo LKI [in Russian]
17. Slovar' russkogo yazyka (SRYA): V 4-h t. (1981 -1984) [Dictionary of the Russian language], Moscow, Russkij yazyk [in Russian]
18. Tararak A. V. (2014) Interpretaciya napoleonovskogo mifa v russkoj literature XIX nachala XX veka: Monografiya [Interpretation of the Napoleonic myth in the Russian literature of the XIX – early XX-th century],Kyiv, Izdatel'skij dom Dmitriya Burago [in Russian]
19. Umberto Ehko o svoej biblioteke: philologist [Umberto Ehko about his library: philologist], availably at: <https://philologist.livejournal.com/8232233.html>
20. Halizev V. E. (2004), Teoriya literatury [Theory of literature], Moscow [in Russian]
21. Shemetova T.G. (2011) Biograficheskij mif o Pushkine v russkoj literature sovetskogo i postsovetskogo periodov: avtoref. diss. ... d-ra filologicheskikh nauk. Special'nost' 10.01. 01 – Russkaya literatura [Biographic myth about Pushkin in Russian literature of soviet and postsovetskogo periods: Thesis for a Doctor Degree in Philology, Spesiality 10.01.01 – Russian literature], Moscow [in Russian].

Статтю подано до редколегії 30 вересня 2017 р.

УДК 821.161.2.02Шкурупій(043.3)

Валентина Саєнко

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

ТОПОС ОДЕСИ В ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ ГЕО ШКУРУПІЯ

Ідея системного дослідження естетичних інновацій потужної генерації митців Розстріляного Відродження зреалізована у спеціальному вивченні поєднання літературних і кінематографічних інтенцій, закорінених у “Голлівуді на березі Чорного моря” – всесоюзній фабриці ВУФКУ, топосом якої стала Одеса. Конкретно ж у цій статті аналізується досягнення футуриста Гео Шкурупія, на творчість якого вплинула праця на одеській кіностудії й особлива аура дружби і взаємодтримки, якими були зв’язані Микола Бажан і Юрій Яновський, Олександр Довженко і Микола Куліш, Амвросій Бучма і Гнат Юра, Майк Йогансен і Костянтин Паустовський. Ідеться про взаємопроникнення у літературні тексти Гео Шкурупія кінематографічних прийомів і креативної аури Південної Пальміри.

Ключові слова: Голлівуд на березі Чорного моря, топос Одеси, естетичні особливості інтерпретації міського простору, інтермедіальні сполучення поезії і прози Гео Шкурупія з кінематографічними прийомами.

Losi genius – таким виразом древні греки позначали феномен впливу «генія місця» на становлення креативної особистості і формування творчих зон, сповнених особливої енергетики і пасіонарності. Таким генієм місця у творчості митців Розстріляного Відродження є Голлівуд на березі Чорного моря, як у 1920-х рр. називали Одесу, в якій знаходилася кінофабрика ВУФКУ – колишня кіностудія Ханжонкова. За розмахом кінодіяльності єдиної на весь Радянський Союз фабрики німих фільмів, за якими досить швидко наступила ера звукового кіно, це таки справді був Голлівуд на березі Чорного моря, який зібрав і об’єднав цвіт літераторів і кінематографістів, художників і архітекторів, що дав могутній імпульс бурхливому розвитку українському національно-культурному Ренесансу.

Геній місця – безперечно важливий фермент в алхімії Слова, що продукує форми національної духовності, яка, складаючись на конкретних теренах, вливається у світовий потік. Через те токи землі, малої батьківщини певним чином сублимуються в творчості кожного митця. І на честь Одеси слід сказати, що для багатьох діячів культури, а не тільки українських, вона стала генієм місця, центром їх духовного піднесення і навіть тріумфу. Саме тому на карті Європи Одеса значиться передусім як швидкоплинний вітрильник з яскравими пару-

сами, сповнений динамічною енергією пошуку відкриттів у царині життєвої снаги і руху хвиль культури до берегів нетьмяніючих цінностей.

Недарма польський поет Юліуш Словацький образ Європи персоніфікував у топосах визначних міст, наділивши їх сакральною силою і животворною вагою. Вслухаймося у рядки Юліуша Словацького у перекладі Дмитра Павличка:

Якщо Європа – німфа,
То Неаполь – її блакитне око,
Варшава – серце,
а Севастополь, Азов, Одеса – терня в нозі.

Не говорячи про те, що польський поет пророчо передбачив трагічну тональність у бутті міст Севастополь та Азов, які пережили анексію Криму та переживають гібридну війну на Донбасі, слід наголосити слушність критерію порівняння міста і важливості органу (Неаполь – блакитне око, Варшава – серце).

Діалектичний підхід до топосу Одеси як першорядного європейського міста, невінчаної столиці світу і водночас “тернини в нозі”, блискуче виглядає у літературній і кінотворчій діяльності митців з епохи Розстріляного Відродження. Підтвердженням цього є оригінальне імпліцитне й експліцитне трактування образу Одеси як, користуючись виразом Юліуша Словацького, подовженого у хвилях культури символу «терня в нозі» у тілі Європи, як це представлено у творчості Олександра Довженка і Юрія Яновського, Миколи Куліша і Михайля Семенка, Миколи Бажана й Амвросія Бучми, Гната Юри і Майка Йогансена, Дмитра Бузька і Григорія Епіка, Петра Панча й Івана Дніпровського, Ісаака Бабеля і Гео Шкурупія, Валер'яна Підмогильного (до речі, свій роман «Місто» спершу писав як сценарій, однак «кіно ще не дозріло до втілення на екрані такої рафінованої прози, власне, як і повістей та оповідань молодого Юрія Яновського» [1, 280] та багатьох інших діячів культури, які прагли свій літературний талант перелити у кіномистецький і застосувати у кіновиробництві. «Українських письменників спершу гуртував довкола кіно енергійний Михайль Семенко, котрий, як метр і основоположник українського футуризму, був прихильником новизни, радикальних змін: у науці, техніці, літературі, мистецтві. Йому імпонувало кіно своїми великими і ще не розкритими можливостями. Щоправда, він відмовився від лідерства в сценарній справі, прочитавши у пресі оповідання Юрія Яновського, тоді студента Київської політехніки, викликав його до Харкова і запропонував роботу редактора ВУФКУ» [1, 280]. Так сформувався міцний осередок українських діячів культури, які з енергією неофітів і першопрохідців заповзялися будувати нове мистецтво кіно.

Саме в «Голлівуді на березі Чорного моря», як позначається термінологічною метафорою цей одеський культурний феномен 1920-х років, кожен з митців розкрився як креативна особистість, виявивши талант і до літературної, і до кінематографічної творчості, до їх своєрідного злиття та розвитку в неподільній єдності; але в оригінальній якості. І через те іноді важко встановити, чого більше у цьому сподіваному/несподіваному поєднанні. Та завдання дослідити

це вимагає не тільки порівняльного, але й індивідуального підходу до внутрішнього світу представників одеської літературно-кінематографічної школи, які зуміли з'єднати воедино види мистецтва, створивши таким чином новий творчий продукт.

Злиття естетик – літературної і кінематографічної – чи не найкраще проявилось у творчості Олександра Довженка, що органічно поєднав два фахи у своїй діяльності. Художньо переконливо й у високій романтичній манері опрозорений «Голлівуд на березі Чорного моря» у романі Юрія Яновського «Майстер корабля», з якого розпросторюється лінія українського одесоцентричного мистецтва у ХХ столітті.

Одеський колорит і життєві реалії 1920-першої половини 1930-х років, у якому сполучаються інонаціональні впливи з виразною українською складовою, знайшов досконалі ранньо-кінематографічні версії в оригінальному театрі Миколи Куліша – найталановитішого митця модерного періоду – митця світового рівня, якого не без резонів, називають українським Шекспіром.

Як автор футуристичного (бо в ньому суміщаються різні часові плани – 20-ті і 70-ті рр. ХХ ст.) за змістом «Майстра корабля», так і автор одеських за художньою ментальністю п'єс «Патетична соната» та «Зона» в основу конфліктів і характерів поклали колізії Любові в широкому значенні цього слова. Через те весняно-літня Одеса з божевільно-ароматним цвітінням акації, підсиленим романтикою моря, степовими пахощами і вільним простором, волею, постає як полюс неймовірного вибуху почуттів – того, що англіїці виражають словами «fall in love», а по-нашому – «впасти в кохання».

Така злива почуттів, яку доречніше називати напастю, «любовною гарячкою», носила автобіографічний характер, тонко художньо відбитий у романі Ю. Яновського «Майстер корабля» у любовному трикутнику То-Ма-Кі – Тайях – Сев, за масками яких приховувалися реальні герої, родом з «Голлівуду на березі Чорного моря», – Юрій Яновський і Олександр Довженко, обидва закохані в одеситку-грекиню Іту Пензо, танцівницю-приму Одеського оперного театру, яку називали Тайях за балетною роллю єгипетської цариці, жриці краси і кохання.

Не менш романтичним і водночас глибоким і несподіваним було кохання 33-річного батька двох дітей Миколи Куліша до Ладушки – Олімпіади Корнеєвої-Маслової, що зовні виглядало як службовий роман, але за суттю – подарунок скупі долі перед загибеллю митця, рівновеликий неймовірному багатству. Та ще й у передчутті трагічного обриву життя у трирічному катуванні в камері-одиночці на Соловках і розстрілі в Сандормоху.

Важливими є підстави включення цих обставин буття людини у контекст її біографії. А ще більше, за резонною думкою Марієтти Шагінян, висловленою у розділі «Любов» у монографії «Тарас Шевченко», є те, *як любить велика людина, тим більше – митець*, бо, крім усього іншого, багато важить естетичний елемент у його духовному естві. Прикметно те, що Ладушка – красива і

шляхетна жінка, почуття до якої заповонило одразу, була втіленням справжньої одеситки, хоча походила з Петербурга, була безстужевою, а решту життя провела в Москві, викладаючи три європейські мови в інституті. Саме вона зберегла листи Миколи Куліша, які відкривають у ньому справжнього поета, майстра красивого слова, котрий зумів виповісти своє кохання і водночас відбити його у творчості. Здавалося б, дивне те, що уродженка Петербурга Олімпіада Костянтинівна була одеситкою. Але за переконливим твердженням Наталі Кузякіної в посмертно виданій книзі, що є блискуче написаним історико-біографічним романом про письменника в стилі серії «Жизнь замечательных людей», Ладушка – найбільше і єдине кохання Миколи Куліша – цілком нагадувала одеситку: «Ладушка вписувалася в параметри одеситки. Російська і польська кров прихливо схрестилися в ній. На фотографії риси її обличчя дещо важкі, але привабливості обличчю надавали милі короткозорі очі, волосся казкової принцеси і та гра життєвих сил у принаді жіночності, яку важко висловити, бо вона невловима. Куліш закохався нестямно. Відродження в ньому митця повинно було штовхнути його до любові. Але й десятиліття війни та голоду також можна було духовно скинути з себе, занурившись у ласку, ніжність, красу – хоча б виговоритися, відкрити душу!» [5, 233-234].

Підкріплення цієї ідеї знайдено дослідницею не просто у циклі «Легенд про жінок», створених Власом Дорошевичем, а саме у «Легенді про походження одеситки», з посиланням на індійського бога Шиву на прізвисько Магадева: «Я втомився творити. Візьмемо по чесноті від кожної жінки й створимо одеситку». І він створив її: вишукану, мов полячка, струнку, мов єврейка, трохи повну, як віденка, ледь сентиментальну, як німкеня, з очима, які багато обіцяють, як в угорки, легковажну й мінливу, як парижанка» [3].

Не протиставляючи двох жінок – дружину Антоніну Іллівну та Олімпіаду Костянтинівну Корнєєву-Маслову, – які були його вічними супутницями і кожною з яких Куліш по-своєму любив, створивши з однією сім'ю, а інша стала його музою і світлою зорею у нелегкому житті, слід наголосити, що обоє вони зберегли не тільки вірність, але й безцінні документи епохи – листи (62 адресовані дружині, а 60 – до Корнєєвої-Маслової, за підрахунками автора книги «Теорія українського кохання») [15]. Прикметно те, що Микола Куліш своє інтимне життя і його епістолярну фіксацію пропускав крізь код складності різних видів творчості – написання поезії, драми, роману, крім чиновницької документації та підручничкової літератури: «Я думаю, що легше написати любовний лист, важче писати (у порядку послідовності): 1. записку про самогубство, 2. вірш, 3. драму, 4. роман, 5. резолюцію (це для мене), 6. і, нарешті, буквар» [7, 629].

І хоч знаменитий футурист Гео Шкурупій не залишив подібного до Кулішевого табелю про ранги складності письменницької праці, і хоч надзвичайно мало відомо про інтимний бік його життя (був одружений з Варварою Базас, їй присвятив поему «Ненюфари»; мав сина Георгія), але «Голлівуд на березі Чор-

ного моря» органічно увійшов у його художні твори, позначився на його манері письма як екстенціонально, так і інтенціонально.

Перешкодою до розширення знань про інформаційне поле, властиве Гео Шкурупієві, була низка чинників, серед яких передусім передчасний обрив життєвої лінії митця, який карався, мучився на Соловках. Та й не довелося письменникові переступити поріг від років буяння «молодої задерикуватости до зрілої рівноваги, до творчої зрілості» [10, 53]. На жаль, йому не довелося пережити «радісний і спокійний час «збору винограду». Але келих гірко-го й каламутного вина довелося випити молодому, що стояв на порозі творчої зрілості письменникові <...>, хоч серед «ново-генераторців Гео Шкурупій був, безперечно, найобдарованіший (недарма академік О. Білецький називав його вундеркіндом української літератури. – В.С.). Він був живий і жвавий, здібний письменник... Його повість про Шевченка, що друкувалася в зошитах “Нової генерації”, зроблена з темпераментом і своєрідно. Свого часу він починав з епатації й деструкції. З роками він почав думати про консолідацію української літератури. Поділ літераторів на окремі угруповання губив свій сенс. Це був уже перейдений етап» [10, 53].

Образ одеського топосу як кінематографічної столиці 1920-х років найбільш виразно постає у циклі «Море», у прозових творах, особливо ж у романі «Двері в день», як і у закодованих підтекстових художніх варіаціях та теоретичних викладках про специфіку новоствореного виду мистецтва кінематографії та її взаємодії з літературою. І виникли вони не на порожньому місці, а внаслідок власного досвіду праці редактором на кіностудіях Одеси та Києва (стрічки: «Темрява», 1927; «Пригоди Полтинника», 1928; «Наговір», 1928). За сценаріями Гео Шкурупія поставлено фільми: «Синій пакет» (1926, у співавт.) і «Спартак» (1926, у співавт.). Слід акцентувати й те, що в органіці літературних творів митця продуктивно використані суто кінематографічні прийоми, що надають особливого шарму його прозописьму і провокують новаторську модель жанру твору-симбїонта, який нині популярний у сучасній світовій літературі.

У пенталогії поезій «Море», об'єднаних назвою, логікою ліричного сюжету і композицією, представлено топос Чорного моря як символу Одеси, з одного боку, а з іншого, – як образ внутрішнього світу шукача пригод і вираження подорожніх настроїв. Для увиразнення бурхливого житейського моря і рефлексивного характеру ліричного героя циклу поет використовує імпресіоністичний стиль з домішками експресіоністичних елементів, які надають пенталогії філософського наповнення. Важливу роль у розвитку ліричного сюжету відіграє градаційний тип ліричної композиції, завдяки якій центральний мотив пошуку життєвої снаги і визначеності життєвої позиції, до яких прагне ліричний герой у розбурханому, неспокійному вирі буття, відіграє кожен компонент циклу. Вияскравленню філософського звучання ліричного циклу Гео Шкурупія сприяють наскрізні взаємопов'язані образи-символи *корабля і моря*.

Відомо, наскільки багатозначним і поширеним є образ *корабля*, семантичне наповнення якого часто-густо відкриває сутність ідеї і специфіку характеру ліричного героя. З контексту поетичної пенталогії Гео Шкурупія постає корабель як символ діалектики життя, внутрішнього і зовнішнього, останнє з яких вимагає особливого напруження і повернення до рідних берегів, тобто порятунк у бурхливому житейському морі. «Плавання, з точки зору будь-якої філософії абсолюта, заперечує можливість переможного повернення героя додому, і робить його вічним дослідником океанів під безкраїми небесами. Корабель – символ, подібний до священного острова, бо обидва відрізняються від безформеного і ворожого моря. Якщо води океану символізують несвідоме, то їх монотонний гуркіт натякає на шум зовнішнього світу. Уявлення про те, що необхідно передусім навчитися плавати у морі пристрастей для того, щоб досягти Гори Порятунку аналогічне ідеї подолання перешкод дослідження океанів... Всі ці форми несуть символіку вертикальності й ідею висоти» [5, 258-259].

Кожен штрих цього символічного наповнення образу, з яким асоціюється Одеса і праця на фабриці ВУФКУ покоління Розстріляного Відродження, набуває в інтерпретації автора циклу «Море» афористичного характеру, що підкреслює глибину філософічності текстової матерії. Так, у першому вірші циклу, позначеному арабською цифрою «1», підсумовуючий пасаж закінчується такою строфою:

О, море!.. Нескінченна даль...
Колиска бур і урагана,
Землі кісток одвічний праль
Та буйних мрій омана... [17, 108].

У другій поезії виходить на поверхню збірний образ ста моряків, які асоціюються з богатирями у народних билинах і водночас з вершниками, що долають простір наперекір вітру:

Спіняться вигнуті води морів,
і вийде із хвилі по сто моряків...
Кожний із них загнуждає коня,
а кінь заїрже й пролетить навмання... [17, 108].

У третій поезії, яка відкривається рядками «*пільму роздер раптовий ранок, – / як золотий удар, / і перший промінь зажурився тьмяно / в розривах хмар*» [17, 109] і яка виступає в ролі кульмінації циклу, ліричний герой, всупереч стихійній силі океану, долає труднощі шляху («*і море – звір мільйоногорбий – / вже вибілося з сил*») і виходить переможцем, що тягнеться до сонця і сталих берегів: «*туди, до сонцем випещених берегів, / в іскристу гру, / туди, в затоки водограйних див / і я їду!..*» [17, 109-110].

Рубаний поетичний ритм циклу «Море» підкреслює оптимістичну тональність, завдяки якій морська прірва і тьмяність долаються сильною людиною. Звісно, в пенталогії відбито динаміку станів душі ліричного героя, за якою пізнається автор з його відчуттями і переживанням бурхливої молодості під час визрівання і реалізації таланту в одеському середовищі однодумців покоління «перших хоробрих».

Цікаво те, що стихія моря приваблювала не тільки Гео Шкурупія, бо своєрідним позакадровим героєм у романі «Майстер корабля», прикметного своїм матеріалом і місцем дії якого виступає Одеська кінофабрика, а персонажами – українські творці кіно, є образ моря, яким так само захоплювався і автор поетичного циклу. В автокоментарі до роману Ю. Яновський зізнається, що найбільше в ньому приваблює море: «Тільки саме море могло надихнути таку книгу. Ми вже не будемо говорити, що автор достотно знає процеси кінознімання. Він говорить про них як майстер, котрий безпосередньо загруз у кінороботі» [18, 227]. Не без гумору письменник наводить відгук у газеті «Пролетар»: «Про будівництво корабля розповідає (автор) з таким знанням справи і так цікаво, наче автор тільки вчора залишив верстат...» [18, 226]. Думається, що це найвища похвала письменникові, який так органічно увійшов у професію будівельника корабля.

І хоча як футурист Гео Шкурупій стояв на позиції деструктора/конструктора, але при цьому не відкидав культурні традиції і таким чином протистояв авангардизмові Михайля Семенка, поезія якого характеризувалася «своєю стислою, непрозорою у змісті мінімалістською й антиестетичною манерою. З іншого боку, поезія Шкурупія та Бажана була близька до традиційної формою та настроєм. Перший із них пропонував бездоганний цикл романтичних віршів про море...» [4, 141].

По-іншому художньо осмислений топос Одеси у прозі письменника, зокрема у романі «Двері в день». Праця на фабриці ВУФКУ далася взнаки у багатьох аспектах естетичної матерії не тільки цього твору. Саме синтез літературних і кінематографічних інтенцій став реальністю у повістєво-епічному та новелістичному циклах творів, задум яких виношувався і реалізовувався на теренах Одеси, коли Гео Шкурупій, услід за Михайлем Семенком, став службовцем ВУФКУ і поринув у середовище талановитих митців, які освоювали найбільш революційне мистецтво фільму – кіносценарію як його першооснови.

Зусилля художників, літераторів, скульпторів, архітекторів, режисерів, сценаристів, акторів, кінооператорів злилися воедино у спільній праці і спільних пошуках. Через те вони впливали один на одного, використовуючи можливості кожного виду мистецтва, що у своєму підсумку і давав новаторський результат – кіно. Про цю спілку представників різних видів мистецтва, яких об'єднало фільмування, йдеться у книжці О. Ільницького «Український футуризм»: «Яновський, Бажан і Шкурупій, як власне і сам Семенко, писали кіносценарії для ВУФКУ. Лесь Курбас і Фавст Лопатинський, обидва з “Березолу”,

були режисерами, Вадим Меллер працював мистецьким директором. Цікаво, що як режисер фільмів Лопатинський дотримувався дуже співзвучних із панфутуристами поглядів на кіно. У фільмі він шукав «знищення психологізму» і «замін[и]» нудного переживання цікавим трюком» [4, 134]. При цьому кожен із кіномитців не тільки прагнув до колективної праці над новим творчим продуктом, але й ішов своїм шляхом, вбираючи суміжні і водночас різні художні прийоми, властиві окремим видам мистецтва. Результати збірної команди працівників ВУФКУ, серед яких не останнє місце посідає і діяльність Гео Шкурупія, не забарилися: на слуху були цікаві та революційні ранні художні фільми Олександра Довженка-режисера, сценариста, актора (наприклад, «Ягідка кохання», «Сумка дипкур'ера», «Звенигора», «Земля») та документальний фільм Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом», що зафіксував картини життя Одеси і Москви 20-х рр. ХХ ст. як взірець «кіно ока», яке відносять до одного з найкращих документальних фільмів усіх часів, за версіями британського журналу «Sight & Sound» (2012 та 2014 рр.).

Потяг до колективних та індивідуальних пошуків у кіноіндустрії 1920-х років на одеських теренах був настільки поширеним, що дуже швидко переріс в універсальний принцип. Так витворилася панмистецька філософія, властива не лише одному з багатьох літературних угруповань епохи Розстріляного Відродження. Досить послатися на приклад журналу «Нова генерація», в якому співпрацювали чимало різних спеціалістів. «Співробітники приходили з кіно та театру (О. Перегуда, Марко Терещенко, Гліб Затворницький), із станкового живопису (Анатолій Петрицький, Василь Єрмилов, Павло Ковжун), фотографії (Дан Сотник) і навіть із архітектури (І. Малоземов, О. Касьянов, Л. Лоповик, М. Холостенко та ін.). Як і проповідувала панфутуристична філософія, що вважала мистецтво єдиним світовим процесом і тому відкидала національну інтроспекцію, журнал нарочито плекав інтернаціональний дух» [4, 148-149].

Отже, універсальність перетинів і взаємодії не тільки діячів кіноіндустрії Одеської кінофабрики, що була художньою революцією в українському кіно 20-х років, але й їх творчих експериментів давалася взнаки на рівні змісту і форми як літературних, так і кінематографічних творів.

Найбільш виразно це проявляється на рівні художніх прийомів і численних згадок топосу ВУФКУ в романі «Двері в день» Гео Шкурупія, зокрема про вуфківську експедицію, на меті якої зафільмування дніпровських порогів перед їх затопленням для будівництва Дніпрельстану. При цьому Гео Шкурупій заглядає як в минуле української історії, так і в її майбутнє. Не може оминати письменник і образ Чорного моря, що є великим шляхом «...од варягів, як його називали раніш, що його давно проектувалося зробити між Чорним та Балтицьким морями» [17, 568].

Прикметно і те, що спеціалізація кінематографіста, набута літератором в Одесі, активно виходить на поверхню літературного тексту Гео Шкурупія. Розгортаючи приватну історію батька і сина на промовисте поетичне прізвище *Гай*

у контексті суспільних процесів і робітничого середовища 1920-х років, автор роману «Двері в день» візуалізує зображення, яскравими фарбами передаючи картину за картиною, що є не тільки досконалими описами інтер'єрів та екстер'єрів, але й увиразнення динаміки душі, її різноманітних почуттєвих регістрів головних і другорядних героїв твору.

Саме з'єднання чисто літературних і кінематографічних прийомів, а не тільки своєрідне оспівування нового виду мистецтва, створило жанрову модель симбіонта, в якому рівноцінно задіяно два крила інтермедіальності як принципу створення тексту. Передусім слід наголосити, що зміщення часових планів, як і просторово-візуальних, характеризується швидкістю, як це має місце у мистецтві кіно. А тому є сцени, виписані «з пташиного польоту», тобто створюються широкі панорамні картини, які часто-густо чергуються з крупним планом, коли камера ніби зупиняється на якійсь деталі портрета чи інтер'єру, таким чином наголошуючи його сутність і прихований смисл, або на пейзажній замальовці, вагомій у розкритті художніх акцентів.

Це дає змогу авторові роману показати життя людей і життя речей у тісній сув'язі. Речовізм слугує підґрунтям для вияву стану світу, який у 1920-х роках був не тільки аж надто скромним, але й настільки аскетичним побутом, що аж ніяк не відповідав елементарним потребам людського існування. Може тому у романі «Двері в день» низка розділів віддана зображенню первісного стану людського життя – дикунського періоду в розвитку людських спільнот. Через те письменник поміщає свого героя Теодора Гая у протилежні сфери буття, що почергово перемижуються в його приватній історії. Зміна інтер'єру, як переконує автор логікою художньої думки, як і арсенал речей, виявляються надто принципово важливими у динаміці психіки і моделі поведінки. Так, змінюючи кінематографічні ракурси, Гео Шкурупій увиразнює, *що* стається з героєм під впливом речей.

З цією метою письменник уводить у текст картину, куплену в комісійній крамниці, яка дуалістично передає навколишній світ: наскільки далеко початок ХХ ст. відбіг від варварського, дикунського стану світу, яким жили первісні люди, з одного боку, а з іншого, – їх зближеність, навіть паралельність: «Гай вдивлявся й бачив, що фарби на картині постріскали, зблякли, припали порохом... Темний вечірній обрій палахкотить загравою... Червоний колір напружений і густий. Почувається, що нестерпучий жар б'є звідкись із землі та обпалює небо. Сонце провалилося в безодню всесвіту і там клекотить гарячим вогнем, заливаючи розтопленою палючою лавою небосхил. Червоні, пекучі стріли летять геть у простір, освітлюючи своєю загравою небо. Відблиск заграви падає на могутні хащі допотопного лісу. Величезні дерева, міцні й чорні, як дивовижні крицеві скелі, відбивають на собі відблиск заграви. Спереду чорна прогалина порожня й темна, як вугляний склеп. І ось раптом чути хряск і важку ходу, і от ввижається потворна морда допотопного чудовиська. Чудовисько велетенських розмірів важкою ходою виходить на прогалину. Воно важко сопе, його подих підхоплює луна допотопного лісу, і от здається, що дихають ці кре-

мезні чорні дерева, ці могутні крицеві скелі. Раптом страшний рик струшує ліс. Од цього звуку все дрижить... дрижить земля, її трусить землетрус звуків, що видираються з пащі чудовиська... Потвори сходяться, і від їхнього сопіння й тупоту стогне ліс. Клацання зубів, сердитий рев, важкі удари зливаються в чорну ворухливу масу, яку раптом обливає червона кров, що бурхливо виривається з пораних тіл. Кров парує й світиться червоним блиском, який зливається з загравою» [17, 520-521].

Органічно вплетена у наративний дискурс картина, насичене метафізичним змістом живописне зображення, в якому оголеним і екстра-чуттєвим постає напруження емоцій чекання чуда головним героєм—чуда позитивних змін у приватному і суспільному житті, – і водночас відчуття неможливості його досягти у час громадянської війни та післявоєнної розрухи, передає «...безумний світ; світ, ефірні контури якого лише приховують хаотичну глибину» [13, 295].

Художнє зображення дійсної сфери буття у межах картини, що являє собою «простір зупиненого часу» (за термінологією Юрія Лотмана), символізує одвічність розчакнутості людини між небом і землею, роздвоєності між матеріальним і духовним, як і незмінність людської природи, починаючи з допотопних первісних часів. Саме тому символічно насажена картина, що фігурує у творі Гео Шкурупія, містить ключ до розуміння вічних цінностей, явлених у трагічності дисгармонійного буття людини у контексті світу.

Виходить, що не тільки заради змалювання декору помешкання героя та візуалізації інтер'єру використав письменник картину, зупинивши на ній увагу читача. Тим більше це підкреслює, що автор розраховував і на кінематографічну версію твору. Пошуки й експерименти футуриста водночас тяжіли до двох мистецьких площин, як показує аналіз тексту.

Тому-то у романному полотні, зокрема в сюжеті та внутрішній композиції (хронотопі) велику художню і психологічну роль відіграє ця картина допотопного лісу і допотопних істот, включена у різні розділи і яка не випадково з'являється у багатьох епізодах (спочатку – у вітрині комісійної крамниці, а потім у родинному помешканні Гая), імпліцитно вияскравлюючи інтертекстуальність, спрямовану на розкриття буттєвих парадигм 1920-х років, в умовах яких доводилось жити радянській людині. Показово і те, як виписана ця картина у романі. Звертає на себе увагу активність синестезій в її описі (звук—колір—моторика—світлотінь—органічне відчуття), до яких цілеспрямовано вдається автор, щоб не тільки створити яскраві візуальні кадри, але й у підтексті наголосити філософське питання, чи змінився світ з часу первісного існування у хащах. Таким чином увиразнюється підтекстове навантаження проблем розходження шляхів цивілізації і культури, які особливо загострилися у 1920-х і пізніших десятиліттях.

Отже, образ картини, не раз повторюваної у тексті, семантично навантаженої багатьма смислами, відіграє ключову роль у проблемно-ідейному змісті, як і в декодуванні підтекстової палітри і багатства її конотацій.

Показовим у сфері новаторства письменника є і те, що автор у романі знаходить такий поворот сюжету, яким досягається зміна ракурсів – чисто літературного і суто кінематографічного зображення. Таким чином створюється «текст у тексті», за яким відкривається історична панорама буття суспільства у різні часові відрізки, при цьому уникається штучність у використанні своєрідних художніх прийомів, властивих мистецтву літератури і кіно. Завдяки такій естетичній методиці побудови романної тканини письменник згущує текст, уважно розглядаючи поворотні епізоди в долі головного героя. Так, після одруження Теодора Гая з дочкою куркуля (тут, буцімто, фігурує класовий підхід, що лежить на поверхні розкриття внутрішнього світу героїні) Марією, у психології якої пріоритетне місце посідало матеріальне начало, у світі старих-нових речей змінився і Гай: «Він ходив з Марією по крамницях, витрачаючи гроші на безліч дорогих, розкішних речей, *що впливали на психіку й на думання, гальмуючи блискавичний плин думок лише одним своїм призначенням*» [17, 519] (курсив мій. – В.С.).

Через код звуження процесів психіки й думання героїв роману «Двері в день» письменник *volens nolens* увиразнив, наскільки примітивізувався світ людини під впливом обставин і суспільних чинників пореволюційного часу, хоч радянська ідеологія поширювала ідеї кардинальної зміни суспільного устрою та удосконалення (на словах) гуманістичної концепції та її реалізації в гуманітарній політиці держави, спрямованої на пропагандистськи розтиражоване оновлення людини.

Авторська думка романіста спрямована була на підтекст, у якому було доказано те, що можна прочитати між рядками. І ця недомовленість розкривала сутність тих проблем, перед якими опинилися герої у так званій країні радянського благоденствія. Досить послатися на такий приклад багаторазового розглядання Теодором Гаєм сюжету картини, присвяченої первісній стадії людського суспільства, фактично – життєвим джунглям, що викликають алюзії і ремінісценції, котрі спростовують радянський рай: «Часто вечорами, коли Марії не було вдома, Гай лежав у себе на ліжку і, дивлячись на картину, що її купила Марія в комісійній крамниці, і нічого не бачачи, *вигадував різних способів переінакшити своє життя*. Йому в уяві поставали цілі романи, що здійснити їх можна лише на папері. Так, *пересипаючи свою волю порошком мрій, Гай створював фантастичні проекти, що підсолоджували дійсність*» [17, 520] (курсив мій – В.С.).

Якщо зібрати разом до купи всі алюзії, які Гео Шкурупій розсипав по романічному полотну, своєрідно співвідносячи пропаганду і реальність буття людини у 1920-х роках, то вийде дуже промовиста картина різкого розходження між словом і ділом, яким не гребувала радянська влада, говорячи про новий «найпередовіший» устрій. Тим часом відкриваються глибини такого понищення гуманістичних цінностей, як геноцид проти власного народу, явлений і у голоді 1920-х (ленінському) та 1930-х (сталінському) років. Виразно спростовується

наріжна ідеологема про диктатуру пролетаріату, який, буцімто, став біля керма держави і досяг (на словах) привілейованого становища. Що це не так, іронічно трактується у багатьох епізодах роману «Двері в день». В уста безіменного героя, який «трохи здивовано» виявляє радянську брехню про функцію пролетаріату України як «господаря» землі, вкладено протилежний висновок: «Ми ж господарі лише свого мозку та серця і все робимо самі. І навіть коли немає роботи, і на руках мозолі стають м'якими, стираються, і руки стають важкі, наче наляті водою, або коли гуркотить революція, або немає хліба, ми все одно думаємо самі й самі почуваємо, бо *ми господарі свого мозку та серця*» [17, 480-481] (курсив мій. – В.С.). На цьому спростуванні розходження слова і діла в радянських міфологемах автор не зупиняється: «Голодний Донбас вантажив сіллю цілі потяги, і робітничі організації проваджали їх, сподіваючись, що додому повернуться вони вже з хлібом, картоплею та олією. Поміж вибухами громадянської війни та війни з білими робітникам доводилось воювати з голодом та із зруйнованим господарством» [17, 481].

Увесь роман збудований на антитезах – світла й тіні, ночі й дня, локальних і масштабних локусів / топосів, степових і річково-морських пейзажів, – як і спорідненості літературно-кінематографічних художніх прийомів у цілісному естетичному сплаві.

Під впливом одесоцентричних імпульсів, які йшли від практичної діяльності Гео Шкурупія у ВУФКУ і талановитого середовища українських літераторів, що активно освоювали новий вид мистецтва, значення якого порівнювали з електрифікацією (за відомою лєнінською формулою), його проза, зокрема роман «Двері в день», сформувався за типом твору-симбіонта, до якого включено, крім літературних, кінематографічні прийоми. Першорядне місце посідає кадировка епізодів і прийом монтажу, який використовується як на рівні макротексту, так і мікротексту. Це виразно позначається на архітектонічному розташуванні розділів, а також на особливостях монтування подій у межах одного розділу. Цим зумовлюється і специфіка хронотопу, яка дається взнаки у непослідовній і фрагментарній демонстрації подій. Монтаж як кіноприйом у літературному тексті часто-густо виступає у формі сценарного запису, як, наприклад, у розділі «Розгром» у романі «Двері в день» Гео Шкурупія. Прикметно і те, що його сценарний запис несе на собі печать 1920-1930-х років, коли саме такий різновид сценарію був популярний. Приклад – сценарний запис тексту фільму С. Ейзенштейна «Страйк». Та Гео Шкурупій вносить і в цю сферу інноваційний прийом, створюючи фрагментарну стилізацію літературного тексту як сценарного, при цьому послідовно пронумеровує події, плани, реакції та контрреакції роману. Такою властивістю породжується і специфічна форма твору-симбіонта.

Цю властивість помітила ще критика 1920-1930-х років. Так, у рецензії Івана Теліги підкреслювалися такі риси твору, як авантурницький характер, що давало підстави називати його детективним романом «з його дивовижни-

ми вчинками та таємничістю. До роману соціально-побутового він мало підходить. Стиль роману позначається великою різнокольоровістю. Нотатки подорожнього, промови, вибірки з газети, лекції, – і нарешті *стиль екрана* – знайшли собі місце в романі. В стилі екрана написано весь XII розділ. Читаючи його – *почуваєш себе в кінотеатрі*. Але різноманітність стилю можна виправдати різноманітністю декорацій, в яких відбуваються події та бажанням автора – до кожної декорації підібрати відповідний стиль. Повстання, з його кінематографічною швидкістю, автор подає в стилі екрана. Подоріж – стилем нотаток у щоденнику. Про Дніпрельстан – лекція» [14, 796].

Без особливих ускладнень для дослідника, бо про це подбав автор, виділяються кадри, що найбільш помітно у XII розділі роману «Двері в день», названому «Розгром» і складеному з 93-х швидко змінюваних епізодів-кадрів, які позначаються арабськими цифрами. Це, беззаперечно, фрагмент чорнового варіанту кіносценарію, підготовленого до виробництва. Щодо цілісної конструкції роману «Двері в день», то в її основу покладено кінематографічний принцип, як і у творі «Зима 1930 року» та інших зразках прози Гео Шкурупія. Засновуючись на аналізі “Зими”, Володимир Гаряїв у рецензії «Крок вперед. “Зима 1930 року” Гео Шкурупія» помітив ще одну закономірність: «Оригінально використано наголовки розділів, – аналогічно текстам у кіно, де вони пов’язують окремі кадри й дають загальну настанову» [2, 801].

Якщо придивитися до кінематографічних, за специфічною художньою природою, інкрустацій, вкраплених у літературні тексти Гео Шкурупія, особливо ж розділу XII з роману «Двері в день», то впадає в око виняткова продуманість і реалізація задуму виготувати закінчений сценарний варіант, в якому не тільки матеріал оформлений у кадри за логікою розкриття теми і відповідно пронумеровані, але й кожен фрагмент цієї глави супроводжується заголовком, який слід розцінювати як екранні написи в німому кіно. При цьому вони перетікають із кожного мікророзділу в наступний за принципом баркароли. Вельми цікавою гранню цього розділу є ще одна риса – гармонійність: усього 15 мікророзділів містять різну кількість кадрів – від одного до двадцяти двох, – які характеризуються кільцевою обрамленістю, і замкнуті аналогічними назвами «Розгром». Щоб довести це, слід процитувати функціонально навантажені підтекстовки до німого кіно: 1. «Розгром»; 2. «Прорив! Поляки!..»; 3. «Теодоре, швидше до комітету!..»; 4. «Пізно, пізно!..»; 5. «Несподіваний наскок поляків на містечко не дав змоги робітникам вчасно взятися до зброї, але на другий день...»; 6. «Нас цим не злякаєш!..»; 7. «Повстання!..»; 8. «Фронт близько. Завтра вночі почнемо. Допоможе Гурчак... Його кіннота в тилу поляків... Ми вже...»; 9. «Товаришу Гурчаку, повстання завтра вночі...»; 10. «А другого вечора...»; 11. «Сигнал, ракета!..»; 12. «Бидло!»; 13. «Нема Гурчака, нема підмоги!..»; 14. «Все пропало! Нас розстрілюють!.. Гурчака нема!..»; 15. «Розгром».

Виникає підозра, що в цій частині тексту письменник не тільки орієнтувався, але й строго діяв за приписами майстер-класу зі сценарної справи, що

його подав у своїх коментарях до фільму «Боротьба велетнів» Соломон Лазурін: «Кожен окремих епізод фільму, його найменша складова частина зветься кадром. Кожен кадр має свій порядковий номер. Коли пишеться сценарій, то, окрім розподілу його на кадри, треба ще зазначити, хоч це і не обов'язково, способи знімання: ДФР – діафрагма, НПЛ – наплив (коли один кадр напливає на другий), ПТМ – потемнення (коли кадр темніє і зникає), великі літери (НПС) означають напис фільму, КРП – крупно (коли об'єкт знімається дуже крупно, близько до апарату), якщо кадр розподілено на абзаци, означені літерами а), б) тощо, то це мають бути перерізки. Перерізка – це ось що: в основну дію, яка відбувається в кадрі, включається півметра чи метр плівки зі знятою іншою сценою. Це робиться, щоб підкреслити, виправдати вчинки дійової особи (наприклад, прислухається, щоб показати паралельну дію). Внутрішня динаміка і влучна, та не надмірна деталізація епізодів, – це конче мусить мати сценарій» [8, 277-278].

Виникає цілком аргументована думка, що деструктор, за настановами футуристичного напрямку у культурно-стилістичній епосі Розстріляного Відродження, Гео Шкурупій був насправді великим конструктором власних текстів, бо алгеброю вивіряв кожен фрагмент цілісної композиційної системи, таким чином досягаючи математичної точності і впорядкованості. І розпочинається органічна системність тексту з назви роману – «Двері в день», – у якій два повнозначні слова є символами. «Двері», як відомо, – жіночий символ отвору, а також взаємодії «між периферією і центром; і хоча у кожному випадку двокомпонентні елементи далеко знаходяться один від одного, вони у певному сенсі є найближчими, бо один визначає і відбиває інший» [5, 168]. Цим першим символом автор роману означив межу, перехід від старого до нового світу, надії на який зросли в геометричній прогресії після української революції початку ХХ ст. Тим часом «день» – символ світла, розквіту, в тім числі і сподівань на питома удосконалення людини і суспільства в нову епоху, які, на жаль, не справдилися.

Уже з цього детально проаналізованого фрагменту тексту добре проглядає органічне входження одна в одну двох художніх систем – літературної і кінематографічної. Отже, праця на ВУФКУ автора роману яскраво вплинула на взаємодію старого виду мистецтва і цілком нового, що створювалося у 20-х роках ХХ ст. на одеських теренах.

Цілком у руслі кінематографічної поетики здійснено у романі і зміщення часових планів, іноді плавне, а переважною більшістю – різке. Резонною є думка Єлизавети Старинкевич про цю особливість художньої природи роману: «Основні “деструктивні” змагання Г. Шкурупієві в цьому романі скеровані по лінії композиційній, а саме – проти хронологічної “натуральної” послідовності викладу: роман побудовано за принципом зміщення часової перспективи. Основний сюжет переривається не тільки “історичними розділами”, цебто розділами, що присвячені попереднім подіям, але й паралельними (позачасовими) сюжетами; маємо певну багатоплановість викладу... Отже, позитивна роля

композиційних трюків полягає не тільки в “руйнації канону”, а в конструктивній функції своїй: відкидаючи рямки хронологічної послідовності, автор дістає можливість компоновання матеріалу навколо теми» [12, 786-787].

Не перераховуючи всі теми, які розробляються у романі, спеціально слід наголосити на своєрідності літературної техніки, виробленої автором роману, а саме того, що Ю. Шевельов означає «сполученням елементів фабульної напруженості з візійністю» [16, 320].

Підсумовуючи аналітичні спостереження, спрямовані на вивчення взаємодії літературного і кінематографічного начал у творчій спадщині одного із представників Розстріляного Відродження, доходимо висновку, що діяльність у сфері кіно на знаменитій фабриці ВУФКУ і в питомій атмосфері взаємоспілкування різних митців на теренах Одеси, яку слушно тоді називали Голлівудом на березі Чорного моря, призвело до становлення надзвичайно своєрідної літературної школи, заґрунтованої на різних художніх складових. Окрім цього, варто підкреслити узагальнюючу думку про «довгі хвилі культури», які докотилися аж до 20-х років ХХІ віку, зокрема позначилися на зміні генологічної парадигми, що далася взнаки у створенні жанрової моделі твору-симбіонта. І в такому значенні, виходить, «Голлівуд на березі Чорного моря» відіграв ключову роль.

Та ці аспекти знання про культурно-стилістичну епоху 1920-1930-х років можуть стати предметом інших досліджень.

Список використаної літератури

1. Брюховецька Л. Українські письменники і кіно 1920-х / Лариса Брюховецька // Кур'єр Кривбасу. – 2017. – № 329-330-331. – С. 276–286.
2. Гаряїв В. Крок вперед. «Зима 1930 року» Гео Шкурупія / Володимир Гаряїв // Гео Шкурупій. Вибрані твори. – Київ: Смолоскип, 2013. – С. 797-801.
3. Дорошевич В. Легенда про створення одеситки / Влас Дорошевич. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://az.lib.ru/d/doroshewich_w_m/text_1907_legenda_ob_odessitke.shtml.
4. Ільницький О. Український футуризм 1914-1930 / Олег Ільницький. – Львів: Літопис, 2003.
5. Керлот Х.Э. Словарь символов / Х.Э. Керлот. – М.: REFL-book, 1994.
6. Кузякіна Наталя. Траєкторії доль / Наталя Кузякіна. – К.: Темпора, 2010.
7. Куліш М. Твори в двох томах / Микола Куліш. – Т.2. – К.: Дніпро, 1990.
8. Лазурін С. Боротьба велетнів. Фрагмент сценарію / Соломон Лазурін. // Кіно. – 1926. – № 2. Цит. : Брюховецька Л. Українські письменники і кіно 1920-х / Лариса Брюховецька // Кур'єр Кривбасу. – 2017. – № 329-330-331. – С. 277–278.
9. Мамардашвили М. К. Необходимость себя / М.К. Мамардашвили. – М.: Лабиринт, 1996. – 432 с.
10. Петров В. Діячі української культури /1920-1940 рр./ Жертви більшовицького терору / Віктор Петров. – К.: Воскресіння, 1992. – 80 с.
11. Пуніна О., Соловей О. Гео Шкурупій, король футуроперерій / Ольга Пуніна, Олег Соловей. – К.: Смолоскип, 2013. – С. 5-53
12. Старинкевич С. Рецензія на роман “Двері в день”/ С. Старинкевич // Гео Шкурупій. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2013. – С. 785-793.
13. Танотография эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века.–СПб: Мифрил, 1994.–346 с.
14. Теліга І. Рецензія на роман “Двері в день”/ Іван Теліга // Гео Шкурупій. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2013. – С. 793-797.
15. Томенко М. Теорія українського кохання / Микола Томенко.– [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://dotyk.in.ua/tomenko2.html>.
16. Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. / Юрій Шевельов. –К.: Вид. дім. “Києво-Могилянська академія”, 2008.
17. Шкурупій Гео. Вибрані твори / Гео Шкурупій. –К.: Смолоскип, 2013. – 872 с.

18. Яновський Ю. Коментарі до книжок «Прекрасна Ут», «Кров землі», «Майстер корабля» та «Чотирі шаблі» / Юрій Яновський // Яновський Ю. Твори у 5 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 5.

Саенко В.П.

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

ТОПОС ОДЕССЫ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ГЕО ШКУРУПИЯ

Идея системного исследования эстетических инноваций мощной генерации художников Расстрелянного Возрождения реализована в специальном изучении сочетания литературных и кинематографических интенций, которые возникли в “Голливуде на берегу Черного моря” – всесоюзной фабрике ВУФКУ, топосом которой стала Одесса. Конкретно же в этой статье анализируются достижения футуриста Гео Шкурупия, на творчество которого повлияла работа в одесской киностудии и особая аура дружбы и взаимоподдержки, которыми были связаны Николай Бажан и Юрий Яновский, Александр Довженко и Николай Кулиш, Амвросий Бучма и Игнат Юра, Майк Йогансен и Константин Паустовский. Говорится о взаимопроникновении в литературные тексты Гео Шкурупия кинематографических приемов и креативной ауры Южной Пальмиры.

Ключевые слова: Голливуд на берегу Черного моря, топос Одессы, эстетические особенности интерпретации городского пространства, интермедийные сочетания поэзии и прозы Гео Шкурупия с кинематографическими приемами.

Sayenko V.P.

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

TOPOS ODESA IN LIFE AND ART OF GEO SHKURUPII

The idea of system research of esthetic innovations of powerful generation of the Executed Renaissance artists is realized in the special study of a combination of the literary and cinematographic intensions entrenched in “Hollywood on the Black Sea coast” – VUFKU All-Union Factory, where Odessa became as a topos. Specifically the achievement of futurist Geo Shkurupii is analyzed in the third article on this subject, work in Odessa and special aura of friendship and mutual support of Mykola Bazhan and Yurii Yanovskii, Olexandr Dovzhenko and Mykola Kulish, Amvrosi Buchma and Hnat Yura, Mike Yogansen and Kostiantyn Paustovskyy affected his creativity. This is about the interpenetration into the literary texts of Geo Shkurupii due to cinematographic receptions and creative aura of the Southern Palmyra.

Keywords: Hollywood on the Black Sea coast, topos of Odessa, esthetic features of municipal space interpretation, intermiddle collections of Geo Shkurupii's poetry and prose.

REFERENCES

1. Briukhovetska L. (2017), Ukrainski pysmennyky i kino 1920-kh [Ukrainian writers and cinemas of 1920th], Kurier Kryvbasu, no. 329-330-331, pp. 276–286 [in Ukrainian].
2. Hariaiv V. (2013), Krok vpered. «Zyma 1930 roku» Geo Shkurupii [Forward step. «Winter of 1930» Geo Shkurupii], in: Shkurupii Geo. (2013), Vybrani tvory, Kyiv, pp. 797-801 [in Ukrainian].
3. Doroshevych V. (2017), Lehenda pro stvorennia odesytky [Legend is about creation of Odesa], available at: http://az.lib.ru/d/doroshewich_w_m/text_1907_legenda_ob_odessitke.shtml.
4. Ilytskyi O. (2003), Ukrainskyi futurizm 1914–1930 [Ukrainian futurism 1914–1930], Lviv, Litopys [in Ukrainian].
5. Kerlot H.Je. (1994), Slovar' simvolov [Dictionary of symbols], Moscow, REFL-book [in Russian].
6. Kuziakina Natalia (2010), Traiektorii dol [Trajectories of fates], Kyiv, Tempora [in Ukrainian].
7. Kulish M. (1990), Tvory v dvokh tomakh [Works are in two volumes], volume 2, Kyiv, Dnipro [in Ukrainian].
8. Lazurin S. (1926), Borotba veletniv. Frahment stsenariiu [Fight of giants. Fragment of scenario], Kino, no. 2, in: Briukhovetska L. (2017), Ukrainski pysmennyky i kino 1920-kh [in Ukrainian].
9. Mamardashvili M. K. (1996), Neobhodimost' sebja [Necessity itself], Moscow, Labyrint [in Russian].
10. Petrov V. (1992), Diiachi ukrainskoi kultury /1920-1940 rr. / Zhertvy bilshovytskoho teroru [Ukrainian cultural /workers 1920-1940/ Victim of bolshevist terror], Kyiv, Voskresinnia [in Ukrainian].
11. Punina O., Solovei O. (2013), Geo Shkurupii, korol futuroperii [Geo Shkurupii, king of futuroperii], Kyiv, Smoloskyp [in Ukrainian].
12. Starynkevych Ye. (2013), Retseziia na roman “Dveri v den” [Review on a novel “Doors in a day”], Geo Shkurupii. Vybrani tvory, Kyiv, Smoloskyp [in Ukrainian].
13. Tanotografija jerosa. Zhorzh Bataj i francuzskaja mysl' serediny XX veka (1994), [Tanotografija of jeros. Zhorzh Bataj and French idea of middle of XX of century], SPb, Mifril [in Russian].
14. Teliha I. (2013), Retseziia na roman “Dveri v den”, [Review on a novel “Doors in a day”], in: Shkurupii Geo. (2013), Vybrani tvory, pp. 793-797 [in Ukrainian].
15. Tomenko M. (2002). Teoriia ukrainskoho kokhannia, [Theory of Ukrainian love], available at: <http://dotyk.in.ua/tomenko2.html>.
16. Shevelov Yu. (2008), Vybrani pratsi: U 2 kn. Kn. II. [Chosen labours: In 2 kn. Kn. of II], Kyiv [in Ukrainian].
17. Shkurupii Geo. (2013), Vybrani tvory [Works are chosen], Kyiv, Smoloskyp [in Ukrainian].
18. Yanovskyi Yu. (1983), Komentari do knyzhok «Prekrasna Ut», «Krov zemli», «Maister korablia» ta «Chotyri shabli» [Comments to the books “Wonderful Ut”, “Blood of earth”, “Master of ship” and “Чотири of sabre”], Yanovskyi Yu. Tvory u 5 t., volume 5, Kyiv, Dnipro [in Ukrainian].

Статтю подано до редколегії 25 вересня 2017 р.

УДК 811. 82 (Роман Кофман)

Соколянский М.Г.

доктор филологических наук, профессор,
г. Любек, ФРГ
m.sokolyansky@gmail.com

ИСКУССТВО КОНТРАПУНКТНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Объектом исследования явилась повесть известного современного киевского дирижёра Романа Кофмана «Пасторальная симфония». Анализируются особенности контрапунктной композиции этого двупланового, но целостного произведения.

Ключевые слова: повесть, симфония, Бетховен, композиция, контрапункт, полифония, целостность.

Имя украинского дирижёра Романа Кофмана широко известно прежде всего музыкантам и любителям классической музыки. В 1991 году возглавил он Киевский камерный оркестр, добившийся под его руководством заслуженной известности. В 2002-2008 гг. работал Р.Кофман в ФРГ, где в качестве «генераль-музикдиректора» руководил Боннской оперой и Бетховенским симфоническим оркестром того же города, успешно гастролировавшим в разных странах мира. В уже независимой Украине был удостоен звания Народного артиста, а в Германии его наградили престижным «Крестом за заслуги перед ФРГ».

Очевидно, с юных лет был он обласкан разными музами, обладая не только музыкальным, но и литературным даром. Из-под его пера вышло несколько стихотворных сборников и автобиографическая «Книга небытия». Иногда разные стороны его одарённости как будто встречались, и в результате таких *контактов* появились книги: «Воспитание дирижёра. Психологические особенности», «Дирижёр и оркестр, или 100 ненужных советов молодым дирижёрам» [6]. Повесть Кофмана «Пасторальная симфония, или как я жил при немцах» вышла отдельным изданием в киевском издательстве «Дух і літера» в 2011 году, а до того была опубликована в литературном альманахе «Егупец» [7]¹.

Уже в полном названии нетрудно распознать заданную двуплановость произведения. Второй план подчёркнуто автобиографичен: дирижёр опирается на впечатления совсем недавней своей жизни и работы в Бонне. Первый же план связан не только с музыкой, но и с ещё не остывшим историческим прошлым Европы. Его действие вынесено в годы Второй мировой войны. В концентрационном лагере с вымышленным (установка на обобщение!) названием Хасенау группа еврейских узников-музыкантов по приказу коменданта-меломана

¹ Ссылки на повесть даются в тексте статьи по этому изданию с указанием страниц в скобках

репетирует «Пасторальную симфонию» Бетховена. Уже по месту действия и по составу действующих лиц планы эти чётко дифференцированы¹.

Определённая оксюморонность заявлена не только в противопоставлении двух частей названия повести, но и в выборе произведения, исполняемого концлагерными музыкантами. Шестая симфония (фа мажор) Бетховена, созданная в 1808 году и именуемая «Пасторальной», – одна из наиболее романтических симфоний великого композитора.² Обращение музыкантов, обречённых нацистами на муки и смерть, к творению Бетховена – сюжетный ход, уже встречавшийся в произведениях, близких по тематике. Он использован, например, в известном романе Григория Кановича «Свечи на ветру», в последнем эпизоде которого смешанный хор и оркестр в гетто разучивают финал Девятой симфонии композитора, завершающейся «Одой к радости» на слова Фридриха Шиллера [4, 543], так резко контрастирующей по духу с судьбой исполнителей. У Кофмана действие происходит в ещё более низком круге ада – в концлагере, а исполняющаяся симфония по характеру музыки резко дисгармонизирует с положением лагерных заключённых уже по названию: даже о духе *пасторальности* в этих жизненных условиях не то, что мечтать, но и вспоминать персонажам невыносимо больно.

Вся повесть состоит из сорока семи лаконичных глав, расположение которых можно метафорически назвать *чересполосицей*, в какой-то мере заданной уже двусоставным названием. Действие пятнадцати главок происходит в концлагере во время войны, восемнадцать других «прописаны» автором в автобиографическом поле и относятся к началу третьего тысячелетия. Элементарный подсчёт показывает, что за пределами представленного выше набора остаётся ещё целый ряд глав.

Из этого остатка первые три главки, открывающие текст повести, выполняют функцию своеобразного вступления (если бы речь шла не о «симфонии», а об опере, их можно было бы назвать *увертюрой*). В первой главе автор вспоминает «молчаливого» печника Клименко – брата того футболиста Клименко, что участвовал в знаменитом киевском «матче смерти», после которого был расстрелян оккупантами. В коротенькой, всего на три абзаца, второй главе трое мальчишек, включая и рассказчика, в освобождённом от оккупантов Киеве, на площади Калинина смотрят, как вешают немцев. А третья глава лишена и героев, и событийности; от площади Калинина ассоциация уводит автора к рассуждению об улицах и площадях, названных в своё время именами отечественных государственных деятелей, многие из которых были ещё до войны уничтожены другим, зеркальным режимом. И уже после этой *увертюры* читатель знакомится с репетирующими лагерными музыкантами, которым постоянно мешает слышать музыку лай служебных овчарок, и каждый из которых совсем не уверен, что завтра он будет ещё жив и сможет участвовать в очередной репетиции.

¹ Теоретические вопросы дифференциации исторического и биографического планов литературного повествования рассматриваются в книге [4].

² См. о ней подробнее, напр., в кн. [2].

Так, профессор Арнштамм спрашиває сотоварища по оркестру Фрумкіса, не бачив ли він «маєстро» (то єсть, дирижера), чому-то запоздаючого сьогодні на репетицію, а той лаконічно і інформативно (по ситуації) відповідає: «Я бачив його вранці. Він був жив...»(6).

Помімо «увертюри» є ще дев'ять глав, безпосередньо не стосуються ні до одного з основних планів оповіщення. Зміст цих глав складають, головним чином, образи, рефлексії автора. В деяких випадках вони сприймаються як свого роду мостики від одного плану до іншого. Така, наприклад, одинадцята глава, в якій намечено плавний перехід від лагерної дійсності через «посередство» *музи географії Неама* до недавніх маршрутів самого Романа Кофмана, який нарешті, на новому витку історії, можливість виступати за межами своєї країни, – маршрутам, які привели його в сучасну Німеччину. В інших випадках це роздуми про музику, про топоніміку, про Україну і т. д. Передостання глава (сорок шоста) передає напружене стан дирижера перед відповідальним концертом. А в цілому цей, рефлексивний шар повісті існує як свого роду амортизатор між двома основними планами.

Втім, поняття «амортизатор» в даному випадку використано дуже метафорично, і сприймати його буквально ні в якому разі не слід: ніякого з'ясування трагізму немає і в помині. Не розраховано на виконання подібної задачі ні юмористично окрашені епізоди, ні авторська самоіронія в автобіографічних главах. Різкий контраст між безпечною, спокійною, іноді і напруженою життям «при німцях» в 2000-х роках і трагізмом концлагерного існування не знімається і не микширується. Основний композиційний принцип поєднання головних планів можна назвати принципом **контрапункта**.

Контрапункт – за походженням і частотою застосування термін музичний, позначає одночасне розвиток в творі декількох незалежних мелодій (тем), які утворюють гармонічне ціле.¹ В літературу і літературознавство цей термін увійшов в минулому столітті, в значній мірі завдяки популярності вийшовшого в 1928 р. роману англійського письменника Олдоса Хакслі «Контрапункт» („Point Counter Point“). Цим поняттям найчастіше позначають співіснування в одному літературному творі (тексті) двох або декількох сюжетних ліній.

Іноді термін «контрапункт» використовують як синонім іншого, більш поширеного в літературознавстві поняття – «поліфонія». Думається, що повна семантична ідентичність цих споріднених термінів сумнівна. Якщо *поліфонія* позначає наявність в творі різних сюжетних ліній, або, згідно з концепцією Бахтіна, множинність свідомостей, стикаються в межах одного мистецтвенного тексту, то *контрапункт* можна, мабуть, визначити як окремий випадок поліфонії. Контрапункт при-

¹ См. подробнее: [1].

сутствует в тексте (или сегменте текста), как правило, там, где сопоставлены, а точнее – противопоставлены **два** полярных мира, **две** сюжетные линии или **два** сознания (голоса). В повести Романа Кофмана мы встречаемся как раз с таким противопоставлением.

Принцип контрапункта проявляется не только в двухплановом построении повести, но и на разных других уровнях художественного текста. Например, на уровне сюжетно-событийном. Проблемы музыкального руководителя и директора Боннского симфонического оркестра выглядят смехотворно мелкими и лёгкими по сравнению с мучениями лагерных музыкантов. Так, в предпоследней главе передано взволнованное состояние дирижёра перед исполнением любимой симфонии Бетховена перед Боннской публикой, а в следующей, последней главе повести воссоздаётся картина подготовки лагерных музыкантов перед их, по сути, последним концертом в жизни – исполнением того же самого произведения, но в условиях несравнимо более трагических. Впрочем, Кофман нередко уходит от лобового противопоставления событий и ситуаций разных планов повествования и прибегает к аналогиям, преподносящим иногда «на полном серьёзе», иногда – с изрядной долей иронии¹.

Так, заострены, но тем не менее исторически реальны и вполне серьёзны аналогия между «двумя бандитами Джугашвили и Шикльгруббером» (39) или сопоставление военного парада в современном Киеве с ритуалами первобытного общества (50). Однако при всей точности воспроизведения жизненных ситуаций не может быть воспринято без улыбки, например, остроумное сравнение находчивости филармонических администраторов, заполнявших в «славное советское время» нераспроданные места в зале военными служащими из какой-либо воинской части, и тактики боннского директора-администратора, рассылающего в подобных ситуациях дешёвые билеты в две непримиримо конкурирующие между собою городские синагоги (42-43).

Принцип контрапункта даёт о себе знать и в **системе** персонажей, причём даже внутри каждого из планов. Особенно это характерно для трагедийного слоя. Сообществу лагерных музыкантов резко противопоставит круг коменданта лагеря оберштурмбанфюрера СС фон Шееля с его представлениями о «красивой жизни» и о музыкальном искусстве, спокойно уживающимися с хладнокровной жестокостью. Показателен в этом отношении распорядок дня, предписанный комендантом на торжественный день прибытия генерал-фельдмаршала Хорста и вручения коменданту лагеря ордена:

«17.00. Оркестр играет марш.

17.05. Приветственная речь генерал-фельдмаршала Клауса Хорста и вручение ордена. В момент вручения: Вступление к 3 действию оперы «Лознгрин».

17.15. (примерно) Моя ответная речь. По окончании: кода из «Путешествия Зигфрида по Рейну».

¹ О роли аналогий в поэтике повествовательной прозы интересно пишет Шломит Риммон-Кеннан: [3, 67-70].

17.30 (примерно) Фуршет для личного состава. Оркестр играет польки, вальсы и чардаши.

Репертуар подать на утверждение сегодня к 20.00.

Жёнам личного состава быть в вечерних платьях» (35-36).

По поводу представленного музыкального репертуара комендант вносит позднее одно уточнение: «А этот последний чардаш больше не играть: в нём мелькает что-то еврейское» (40).

Да и взятые в отдельности характеры ряда персонажей отмечены несомненной гротескностью (сочетаемостью несочетаемого). Таков в какой-то мере и образ самого коменданта, интерес которого к классической музыке несколько не мешает бесчеловечному обращению с несчастными узниками. Чего стоит реплика фон Шееля о понравившемся его любовнице лагерном оркестре: «Оркестр действительно превосходный – видимо, в предчувствии конца музыканты играют как-то особенно выразительно...» (40). «Утончённый» коллега доктора Менгеле (24) доктор Прицль приходит в восторг от идеи коменданта «поставить оркестр у входа в газовую камеру», чтобы играл он «для входящих» (25). Гротескно «громкое» звание имперского *нацпатриота* Христофорова – случайного собеседника повествователя в 27-й главе: «почётный есаул казацкого войска». Гротескно-причудливо итальянско-русское сочетание имён репортёра, берущего интервью у *генеральмузикдиректора*, – Маурицио-Святослав (52).

Гротескно преподносится национальный состав исполнителей главных партий в «Пиковой даме» Чайковского, исполняемой Боннской оперой: «... Герман – болгарин, Лиза – русская, Полина – немка, графиня – американка, Елецкий – армянин, Маша – израильтянка, за пультом – украинец, а всё вместе – немецкий оперный театр» (16). Да и в самохарактеристике автор повести не склонен притушёвывать явную гротескность: «Морской лев, жонглирующий разноцветными мячами, заяц, отбивающий на барабанах джазовую дробь, медведь, пляшущий на задних лапах краковяк, – чудеса, которые вызывают у нас целую череду состояний: от недоверия до изумления почти гипнотического свойства. Украинский дирижёр, предлагающий немецкому оркестру имени Бетховена своё прочтение его симфоний, – явление того же ряда» (13).

Принцип контрапункта детерминирует проходящее через всю повесть сочетание трагического и комического начал. Оно то и дело даёт себя знать в диалогах музыкантов, частенько пикирующих между собой. Да и в речах противоположной группы персонажей оно также иногда встречается; причём то, что представляется нацистам очень забавным, воспринимается совершенно в ином свете и автором и читателями, не заражёнными, разумеется, бациллой человеконенавистничества. К примеру, доктор Прицль со смехом вспоминает: «У нас в городе существовал союз слепых. Так вот, на общем собрании было решено исключить из союза всех евреев. Вы представляете эту картину: ворочая бельмами, одни слепцы исключают других – уморительная сцена!...» (24).

В общем же контексте повести этот «забавный» рассказ рассчитан на отнюдь не смеховую реакцию.

Если художественное время обоих планов произведения вполне конкретно, то художественное пространство создаётся не одинаковым образом. В автобиографическом плане произведения конкретно всё – и уютный Бонн с его площадями и улочками, и послевоенный Киев, и вагон немецкого экспресса... В плане историческом появляется вымышленное название Хассенау (Хосвиц), способное на первых порах настроить читателя на восприятие вымышленного мира. Но только на первых! Уже в четвёртой (первой лагерной) главе проявляется жизненность изображаемой действительности, её связь с горькой реальностью трагической истории двадцатого века.

То же самое можно сказать и о персонажах. В автобиографическом слое даже эпизодические фигуры, вроде директора-администратора Боннского оркестра, железнодорожного кондуктора или уличной проститутки, вполне узнаваемы и естественны в круге крепких знакомств или попросту случайных встреч повествователя, как и вполне реальные Михаил Сергеевич Горбачёв, посол ФРГ в Украине или известный гётевед Манфред Остен. В плане историческом абсолютно все персонажи вымышленные и вместе с тем чётко вписанные в реально-исторические обстоятельства, а потому жизненно узнаваемые.

Целостность полифонического текста не нарушается и прямыми выходами в конфликтное поле современности – времени автора повести. В этом смысле характерен диалог повествователя с агрессивным и невежественным носителем «русской идеи» *почётным есаулом* Христофоровым (29-32). Да и своеобразный прямой *разговор* автора с читателем о личности Кнута, которому «удалось» стать одновременно родственником В.И.Ленина и Николая II (21-22), соотносим не только с прошлым, но и с раздумьями о настоящем. Кстати говоря, не нарушается гармония и от многообразия диалогов, вызванного многообразием собеседников автора, равно как и от чередования таких диалогов с внутренними монологами. Это наблюдение относится, собственно говоря, лишь к автобиографическому плану, поскольку в плане историческом диалоги, безусловно, превалируют, что совершенно естественно: развёрнутое авторское повествование при таком композиционном решении выглядело бы не вполне уместным, поскольку автор никак не может мыслиться очевидцем событий в лагере Хассенау.

Не так часто, но всё же изредка прибегает Роман Кофман к интерполяции в текст повести литературных цитат или реминисценций, тем более что их функция отнюдь не иллюстративна. Скорее – это средство усиления авторской мысли, не педалируемой, но логично вытекающей из обрисованного эпизода, или рассуждения об описанном или вспомянтом. Это, например, цитаты из Гёте (47), Пушкина (22), Маяковского (3), Маргариты Алигер (7). Не отягощают повествование и встречающиеся изредка музыкальные термины, вполне, впрочем, естественные в литературном произведении, в центре каждого

из двух планов которого находятся музыканты. Притом знаки двух искусств – литературы и музыки – уживаются в рамках одного художественного текста вполне органично и бесконфликтно. Происходит своего рода «синкретизация поэзии с музыкой»¹.

Обобщающих рассуждений о трагической истории, пережитой в прошлом столетии Европой, в повести немного. Автор не стремится предстать перед читателем в образе всезнающего аналитика или тем более – оракула. Так, даже сгусток своих размышлений о вражде «немцев с русскими» в тридцать девятой главе он сопровождает ироническими абзацами об «эстетике ритуалов». И всё же сами раздумья способны стимулировать мысль читателя, заинтересованного хотя бы наиболее общими суждениями автора. Правда, в названной главе обобщающий вывод особого оптимизма не внушает: «...если Земля и люди на Земле – первый эксперимент Бога, то – не будем кривить душой – опыт провален...» (49).

Однако не стоит, думается, приписывать рассуждению, помещённому в рамки одной (к тому же не итоговой!) главы, пафос и «общую идею» всей повести. Даже в тяжкой истории музыкантов концлагеря, несмотря на отчаяние, охватывающее некоторых из них, содержится глубокий философский смысл, который, несмотря на весь трагизм изображаемого, можно назвать **жизнеутверждающим**. Так, на вопрос пятнадцатилетнего скрипача Яцека: «А... если мы хорошо сыграем, нас отпустят?» – умудрённый жизнью маэстро отвечает: «Мы играем не для того, чтобы нас отпустили... Мы играем, чтобы чувствовать себя людьми...» (9).

Жизнеутверждающий пафос всей повести отчётливо проявляется и в грустном, по сути, предсмертном письме юного Яцека любимой девушке Басе (57-58). Письме, которому вряд ли суждено выполнить свою *коммуникативную* функцию, то есть, маловероятно, что доберётся оно до адресата, но его содержание и подкупающая искренность юношеского самовыражения, несомненно, способны вызвать адекватный душевный отклик у читателя. И, наконец, своеобразная *кода* – последний групповой портрет обречённых музыкантов, которым предстоит сыграть последний в своей жизни концерт:

«...В центре Европы прохладным апрельским вечером по дощатой сцене просторного барака невесомо движутся тени. Это профессор Арнштамм, склонный к истерике Перельмутер, поклонник Шопена пан Крушиньский, любопытный Фрумкис, господин Эммерих – любитель черники со сливками, стукач Гурский, белокурый Яцек, который нашёл время и место влюбиться, гордый валторнист Лилиенталь и ещё несколько десятков людей, обречённых стать дымом. Но через мгновение Бетховен подарит им последний глоток свободы – безбрежной, абсолютной свободы. Чуть более получаса будет длиться их вольный полёт, и не будет на земле людей счастливее» (60).

Такой финал не требует никаких комментариев.

¹ Выражение Б.М.Эйхенбаума [8, 541].

Список использованной литературы

1. Daniel, Thomas. Zweistimmiger Kontrapunkt in 30 Lektionen. 2-e Auflage.- Köln, 2010.
2. Jones, David Wyn. Beethoven: Pastoral Symphony. – Cambridge, 1995.
3. Rimmon-Kennan, Shlomith. Narrative Fiction. Contemporary Poetics.- Lnd.; New York, 1983.
4. Scholes, Robert & Kellogg, Robert. The Nature of Narrative. – Oxford Univ. Press, 1976.
5. Канович, Григорий. Свечи на ветру. 3-е изд. – Вильнюс, 1986.
6. Кофман, Роман. Дирижёр и оркестр, или 100 ненужных советов молодым дирижёрам. – К., 2009.
7. Кофман, Роман. Пасторальная симфония, или как я жил при немцах // Егупец. – 2011. – Вып. 20.
8. Эйхенбаум Б.М. «Мой современник». – СПб., 2001.

Соколянський М.Г.

м. Любек, ФРН

m.sokolyansky@gmail.com

МИСТЕЦТВО КОНТРАПУНКТНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

У статті досліджується повість видатного українського диригента Романа Кофмана „Пасторальна симфонія». Спеціальна увага приділяється функціям контрапункту у побудові цього двупланового, але цілісного твору.

Ключові слова: *повість, симфонія, Бетховен, композиція, контрапункт, поліфонія, цілісність.*

Mark G. Sokolyansky

Lübeck, BRD

m.sokolyansky@gmail.com

ART OF CONTRAPUNTAL COMPOSITION

*The article deals with the prominent Ukrainian conductor Roman Kofman's long short story "Pastoral Symphony". The specific character and functions of its contrapuntal composition is the main goal of the exploration. Author of the paper provides an overview of the literary works by Kaufman and focuses on his story "Pastoral Symphony, or how I lived under the Germans." This article takes a look at two plans in the work – modernity of it's author and plan of historical past. So biografizm and reflection on the history are connected in literary work by Kaufman. Plan of biography – main events in author's life: Kaufman, supervised the Kiev Chamber Orchestra, was Director of the Bonn Opera and Beethoven Symphony Orchestra in Germany/ It is a gifted musician and writer. Historical reflection in his work is related to the tragic events during the second world war/ It's heroes are Jews, prisoners of concentration camp. They're all musicians, which for the last time in their life on demand of the Commandant of the concentration camp and rehearsing music performance of Beethoven's pastoral Symphony. The article refers to clear two auxiliary plans in the story, draws attention to the contrast, associated with music that musicians rehearse: opposition of the fate of musicians and romantic spirit of the music. **Key words:** *story, symphony, Beethoven, composition, contrapuntal, polyphony, integrity**

References

1. Daniel, Thomas (2010). Zweistimmiger Kontrapunkt in 30 Lektionen. 2-e Auflage.- Köln [in German]
2. Jones, David Wyn (1995), Beethoven: Pastoral Symphony. – Cambridge, [in English].
3. Rimmon-Kennan, Shlomith (1983). Narrative Fiction. Contemporary Poetics.- Lnd.; New York, [in English]
4. Scholes, Robert & Kellogg, Robert (1976). The Nature of Narrative. – Oxford Univ. Press, [in English].
5. Kanovich Grigoriy (1986), Svechi na vetru [Candles in the wind], Vilnyus [in Russian]
6. Kofman Roman (2009), Dirizher i orkestr. ili 100 nenuzhnykh sovetov molodym dirizheram [The conductor and orchestra, or 100 unnecessary advices to young conductors], Kyev, [in Russian].
7. Kofman Roman (2011), Pastoralnaya simfoniya. ili kak ya zhil pri nemtsakh [Pastoral Symphony, Or how I lived under the Germans] [in:] Egupets, issue 20, [in Russian]
8. Eykhenbaum V.M. (2001) «Мой vremennik» [“My annals”], St. Petersburg, [in Russian]

Статтю подано до редколегії 5 жовтня 2017 р.

УДК 821.161.1-1.Ширяев«20»

Фокина С. А.

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

**СМЫСЛОВОЙ ПОТЕНЦИАЛ ДЖАЗОВЫХ КОННОТАЦИЙ
В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ А. ШИРЯЕВА**

В статье внимание сосредоточено на осмыслении понятия «джазовый экфрасис» и раскрывается его потенциал. Рассмотрено как экфрасис в целом обладает высокой степенью интерпретационного потенциала, актуализирующего в восприятии читателя авторские интенции. Проанализирована символическая специфика джаза в соответствии с экспликацией тем пассионарности и страстей. Выявлено насколько джазовый экфрасис способствует процессу семиотизации страстей. Изучено как джазовый экфрасис выражает через определенную знаковую и символическую систему различные варианты развития лирического сюжета. Показано как важный аспект джазовой художественной идеологии – потенциальная диалогичность – способствует семиотизации страстей с помощью джазовых кодов и метафор. На материале стихотворения Андрея Ширяева «Росчерк ветра. Взбегаю по клавишам...» проиллюстрировано корреляцию кодов джазового экфрасиса и семиотики страстей как показателей мифологизированного волей поэта авторского сознания. Проанализировано, как тема музыки в стихотворении А. Ширяева нерасторжимо связана с переживанием экстаза и джазовых ассоциаций, акцентированных автором.

Ключевые слова: джазовый экфрасис, семиотизация страстей, музыкальные коды, авторский миф.

Актуальность заявленной в названии статьи проблемы обусловлена как вниманием современного литературоведения к феноменам интермедийности, так и стремлением научной мысли исследовать своеобразие современной лирики.

Изученность вопроса. Лирика А. Ширяева уже начинает получать признание. Этот процесс изначально был обусловлен стараниями друзей поэта. Позже – в 2016 году, поэт посмертно был удостоен премии «Писатель XXI века» за несомненную незаурядность дара и книгу стихов А. Ширяева «Случайный ангел». В предисловии к данному изданию Ю. Степанов отмечает: «Андрей Ширяев – выдающийся поэт, один из ярчайших представителей нашего литературного поколения» [7, 5]. Как видно из оценки Ю. Степанова, которую поддерживают весьма благожелательные отзывы о ширяевском творческом наследии (П. Басинский, А. Карпенко, Л. Каганов, М. Марговская, В. Седов). Но,

в то же время исследование феномена данного поэта в рамках научного дискурса требует пристального внимания.

Цель данной статьи – на материале стихотворения Андрея Ширяева «Росчерк ветра. Взбегаю по клавишам...» проанализировать смысловой потенциал джазового экфрасиса в авторском мире современного поэта.

Понятие «джазовый экфрасис» адекватно для определения не только особого типа текста, но и активизируемых им механизмов семиотизации. Смысловая двоякость данной дефиниции показательна в плане расширения границ «музыкального экфрасиса», с соответствующим вниманием к самобытности джаза как: а) особого типа музыкальности, б) эпистемы определенной культуры, в) аксиологической метафоры. Экфрасическая активность джазовой музыки в поэтическом тексте может варьироваться от передачи особого лирического настроения до очерчивания границ мира и места «я» в нем. Джазовый экфрасис выражает через определенную знаковую и символическую систему различные варианты развития лирического сюжета, выявляя потаенные либо же неизбежно рвущиеся наружу чувства. Импровизация и обыгрывание в данном случае спектра авторских, культурных и непосредственно музыкальных кодов способствует семиотизации страстей, созвучных экстажности джаза.

Но чтобы в достаточной мере использовать как рабочую и ключевую категорию «джазовый экфрасис», необходимо разобраться в терминологической специфике экфрастичности в целом.

Согласно мысли Л. Геллера, экфрасис неразрывно связан с феноменом, именуемым в современном литературоведении интермедийностью. Более того, «экфрасис переводит в слово не объект <...> и не код <...>, а восприятие объекта и толкование кода» [1, 10]. Л. Геллер также выделяет как отдельный подтип «музыкальный экфрасис», замечая, что «живописно-музыкальный экфрасис вызывает к жизни персонажи, предметы и места <...> ... метонимии музыкальных ситуаций, настроений и звучаний» [1, 15]. Несомненно, экфрасис в целом обладает высокой степенью интерпретационного потенциала, актуализирующего в восприятии читателя авторские интенции. Музыкальный потенциал экфрасически соотносится с фиксацией определенных пластов культуры, маркированных музыкальными кодами, при этом вступая в диалог с семиозисом авторского сознания, обыгрывая различные эмоциональные проявления.

По наблюдению С. Франк, «экфрасис сродни жанру комментария <...> не может существовать без объекта и не может заместить его, в то же время, он пытается поставить себя выше объекта и предвосхитить его» [8, 34]. Комментирующий элемент экфрасиса осуществляющийся с помощью интерпретации, вектор которой как задан автором, так и инициируется читателем. Фактор комментирования, присущий природе экфрасиса, подразумевает концептуальное уточнение и развитие того, что не высказано в тексте прямо. Именно экфрасис актуализирует не только внутритекстовые, но и контекстуальные, интертекстуальные и подтекстовые связи.

С точки зрения Н. Меднис, «в большинстве случаев экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы *подтекстом...*» [5, 65]. В экфрасической специфике Н. Меднис также акцентирует важность фактора воображения, отмечая, что семиотические процессы, связанные с природой экфрасиса, «совершаются именно в промежуточной сфере воображения, которая несет в себе потенциал удвоения» [5, 59]. Таким образом, границы текста расширяются за счет факторов визуализации, грёзовидения, припоминания, внимания к свободным ассоциациям, а главное, диалога авторского сознания со своим творчеством, личным опытом, культурой и эпохой в целом.

Р. Ходель определяет экфрасис как «*мимесис состояния*», при этом отмечая понятийную близость экфрасиса и метафоры. Ученый подчеркивает особый медиальный статус экфрасиса, что обуславливает «посреднический характер, как языка, так и образа» [9, 25]. Показательно, что экфрасичность обладает одновременно метафорической и миметической природой, направленной на конкретизацию подразумеваемого объекта или же ассоциативного ряда. Можно предположить, что эта особенность экфрасичности актуализирует механизмы, связанные с процессом семиотизации страстей.

По замечанию А. Ж. Греймаса и Ж. Фонтаня, «представление о “страсти” меняется в зависимости от места или эпохи, и что в определенной мере артикуляция мира страстей определяет культурные особенности» [3, 29]. Так XXI век наследует из предшествующего ему столетия, символично названного «Веком джаза», представление о джазе как своего рода эпистеме, отличающейся высокой степенью символического и метафорического потенциала. По замечанию Н. А. Полищук – автора статьи о культурной специфике и особенностях самоидентификации джаза в литературе, для современных стратегий гуманитаристики весьма актуально «использовать джаз как центральную метафору, методологию анализа или даже метаязык» [6, 171]. Джаз, в данном аспекте, может рассматриваться как фактор семиотизации человеческих чувств, а джазовая импровизация ассоциироваться с воплощением страстности. По утверждению авторов «Семиотики страстей», «... для *человеческого мира* напряженность – это одна из основных особенностей внутреннего пространства, которое мы признаем и определяем как наложение естественного мира на субъект, с целью построения собственного способа семиотического существования» [3, 29]. Джазу в свою очередь, помимо исконно присущей ему синкретичности, «свойственны ***внутренние напряжения и противоречия*** (курсив мой) – между расовой идентичностью и многонациональной культурой, между оригинальностью и заимствованием, традицией и импровизацией» [6, 170]. Важный аспект джазовой художественной идеологии – потенциальная диалогичность – способствует семиотизации страстей с помощью джазовых кодов и метафор. Джаз как своеобразная эпистема подразумевает весьма широкий и неизменно варьирующийся спектр значений. Крайними сторонами парадигмы в данном случае окажутся как пассионарность человеческой природы, так и

переживание своего рода экстаза. Импровизационный характер джаза и как музыки, и как метафоры взгляда на мир с соответствующими эстетическими и аксиологическими доминантами, неизменно предполагает «создание произведения в процессе свободного фантазирования, экспромтом» [4, 247]. Выше описанные аспекты находят соответствия в меняющемся характере человеческих чувств и отражении их интенсивности и потенциальной пограничности страстей.

Джазовая импровизация по своей семиотической природе близка циркизации, доминантной эпистемной метафоре авангардной эстетики. Так по замечанию видного исследователя авангарда Ю. Гирина, «неукорененность человека в собственном Я как раз и отливаются в характерных мифообразах цирка, площадного действия, массовой жестуальности...» [2, 33]. В джазовой культуре образ «я в мире» весьма подвижен и идентифицируется лишь в акте импровизации, которая не только стала одной из определяющих джазовых интенций еще в начале его становления, но и позволила мифологизировать джаз, представляя его воплощением стихии, свободы, страсти. Эта особенность позволяет в семиотической природе джаза усматривать механизмы циркизации. Постоянный поиск, как своего рода экзистенциал, определяет характер принципиальной пограничности джаза.

Импровизационное бесконечное изменение границ в джазе, соответствующее символическим и смысловым показателям цирка как модели мира, в то же время близко и шаманическим практикам выхода сознания за свои пределы. По наблюдениям М. Элиаде, «любые экстатические переживания, которые определяют призвание будущего шамана, несут в себе традиционную схему церемонии посвящения: страдание, смерть и воскрешение» [10, 25]. Джазовому постижению мира присущ медитативный и вместе с тем игровой характер. Экспликация с помощью джазового семиозиса потаенных страстей маркирована совмещением или же постоянным балансированием между трагичностью и циркизацией, созвучному дионисийскому мироощущению. Если по утверждению М. Элиаде, «плакальщица играет роль проводницы душ, хотя она лично и не провожает умершего» [10, 194], то образ исполнителя джаза сближается не только с образом мага и циркача, но и расширяется до медитативной роли обладателя способности сопрягать мир живых и мир теней, универсумы яви и грезы, даруя радость, переходящую в экстаз и трагичность переживания, обредающую в своей подлинности утешение.

Тема музыки в ширяевском стихотворении нерасторжимо связана с переживанием экстаза и джазовых ассоциаций, акцентируемых автором.

*Росчерк ветра. Взбегаю по клавишам – чёрным, белым,
нежным, яростным, сумасшедшим; ловлю грааль,
отпиваю от края, зажмурившись. Боль. Рояль.
Лето. Лестница. Искры за длинным прозрачным телом.
Эта чаша похожа на море чуть ниже Кубы,*

*на горячую точную ноту. Покажем класс.
Саксофон. Изогнутый воздух щекочет губы.
Ты не видишь меня, но зачем-то играешь – джаз.*

*Позабывтое чувство жизни. Ритмичный свет
заливает зрачки, срывает с бокалов пену.
...на прощанье махнув рукой, ухожу сквозь стену.
Улыбаешься вслед. Ты всегда улыбаешься вслед.*

2013

Все стихотворение А. Ширяева строится на смешении контрастов: нежности – ярости, легкости – трагичности, случайности – предрешенности, символически соответствуя джазовой импровизации. Изначально задается тема подъема соотносимого с единением черного и белого: «*Взбегаю по клавишам – чёрным, белым*». Рояль превращается в лестницу, что обыгрывает смысловой потенциал мифологемы Лестница Иакова. Это стремительное восхождение позволяет лирическому герою, утрачивая обыденность и привычную телесность («*Искры за длинным прозрачным телом*»), стать подобным ветру, обретая «*Позабывтое чувство жизни*». Так возникает мотив вознесения как духовного подъема, квинтэссенции наслаждения и экстатического накала страстей.

Грааль, выступающий здесь в качестве синонима наслаждения, кайфа, а в подтексте являясь символом познания, вмещает в себя единение противоречий и человеческих страстей. Джаз по воле автора соотносится с обретением полноты жизни, противостоя призрачности существования лирического героя. Тема призрачности притягивает образ царства теней, куда спускается Орфей, одна из любимых тем А. Ширяева. В Аду находится и бодлеровский Дон Жуан, гордое безразличие которого в авторском мифе современного поэта оборачивается сопричастием духу джаза, способного избавлять от любых пут. Джаз преобразует пространство инобытия в рай.

Лирический герой получает свободу и способность грезить, преобразая боль и утраты в упоение джазом. Но джаз, как и рояль не только авторские символы познания и преобразования, дарующие способность к полету и экстазу, но и метафоры обретения нового рая взамен потерянного Эдема: «*Эта чаша похожа на море чуть ниже Кубы*».

Так личностное бытие лирического героя, наполненное в подтексте особенностями биографии самого А. Ширяева – эмиграция в Эквадор, болезнь, отношение к жизни, расширяется до проявления сущности первочеловека Адама, вернувшегося в рай, вновь вкусив с Древа познания.

Испитие из чаши означает и принятие данной свыше судьбы, но в контексте ширяевских кодов получает и противоположное значение: изменение сужденной доли, ее преобразование с помощью причащения музыкой и волшебным напитком. Ширяев изначально указывает черные и белые клавиши рояля как че-

ловеческий и личный путь, путь восхождения духа, что задает важный аспект восприятия противоположностей как принципиально нерасторжимых. В ширяевском тексте явлена амбивалентность мира и человека в нем, одержимого разными страстями, делающими его счастливым и несчастным, избранным и низверженным, подобным богам и призракам. В стихотворении сплетаются темы соблазна и возвышения, колдовских чар и божественного откровения, явленного лирическому герою в музыке его страстей, превращая «горячую точную ноту» жизни в джаз.

Джаз переходит в танец, празднование и даже карнавал, совмещая апокалипсические мотивы разрушения («Ритмичный свет / заливаает зрачки, срывает с бокалов пену...») и одновременное обретение радости и благодати.

Тема взаимоотношений с самим собой, варьирующаяся в лирическом сюжете стихотворения, задает не только атмосферу карнавальности, но и тон исповедальности, игровой характер которой только должен побудить в пространстве грёзы к большей искренности и возможности признания в том, что обычно сокрыто.

Подводя итоги, следует отметить, что джазовый экфрасис как особый тип текста и авторского взгляда на мир соответствует процессам семиотизации страстей. В авторском мифе А. Ширяева джазовый экфрасис адекватен духу пассионарности лирического сюжета, семиотизируя как потаенные страсти самого автора, так и их отзеркаливание в мифологизированном сознании лирического «я».

Список использованной литературы

1. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М. : МИК, 2002. – С. 5–22.
2. Гири́н Ю. Н. Литература в системе культуры авангарда : автореф. на соискание ученой степени док. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Ю. Н. Гири́н. – М., 2013. – 50 с.
3. Греймас А. Ж. Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души [пер. с фр. И. Г. Меркуловой] / А. Ж. Греймас, Ж. Фонтаний. – М. : ЛКИ, 2007. – 336 с.
4. Коллиер Дж. Л. Становление джаза ; [пер. с англ., предисл. и общ. ред. А. Матвеева] / Дж. Л. Коллиер. – М. : Радуга, 1984. – 392 с.
5. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика. – Вып. 10. – Новосибирск, 2006. – С. 58–67.
6. Полищук Н. А. Самоидентификация джаза в литературе: от первых сборников до антологий и учебных программ // Вестник удмуртского университета : История и филология. – 2015. – Т. 25. – Вып. 5. – С. 170–175.
7. Степанов Ю. Выдающийся поэт Андрей Ширяев : [предисловие к изданию] / Ю. Степанов // Ширяев А. В. Случайный ангел. – М. : Издательство Евгения Степанова, 2016. – 60 с.
8. Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя / С. Франк // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М. : МИК, 2002. – С. 32–41.
9. Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания / Р. Ходель // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – М. : МИК, 2002. – С. 23–31.
10. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза / М. Элиаде. – К. : София, 2000. – 480 с.

Фокіна С.О.

Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова

кафедра світової літератури

СМИСЛОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДЖАЗОВИХ КОННОТАЦІЙ У ПОЕТИЧНОМУ СВІТІ А. ШИРЯЄВА

У статті увагу зосереджено на осмисленні поняття «Джазовий екфрасіс» та розкривається його потенціал. Розглянуто як екфрасіс в цілому має високу міру інтерпретаційного потенціалу, що актуалізує в сприйнятті читача авторські інтенції. Проаналізована символічна специфіка джазу відповідно до експлікації тем пасіонарності та пристрастей. Виявлено наскільки джазовий екфрасіс сприяє процесу семіотизації пристрастей. Вивчено, як джазовий екфрасіс виражає через певну знакову та символічну систему різні варіанти розвитку ліричного сюжету. Показано як важливий аспект джазової художньої ідеології – потенційна діалогічність – сприяє семіотизації пристрастей за допомогою джазових кодів і метафор. На матеріалі вірша Андрія Ширяєва «Розчерк вітру. Вибігаю по клавішах...» проілюстровано кореляцію кодів джазового екфрасіса та семіотики пристрастей як показників міфологізованого волею поета авторської свідомості. Проаналізовано, як тема музики у вірші А. Ширяєва нерозривно пов'язана з переживанням екстазу і джазових асоціацій, що акцентуються автором.

Ключові слова: джазовий екфрасіс, семіотизація пристрастей, музичні коди, авторський міф.

Svetlana Fokina

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

SEMANTIC POTENTIAL OF JAZZ CONNOTATIONS IN THE POETIC WORLD OF A. SHIRYAEV

In the article the attention is concentrated on the comprehension of the concept «jazz ekfrasis» and his potential is realized. It is considered as ekfrasis in general possesses high degree of the interpretative potential staticizing author's intensions in perception of the reader. The symbolical specifics of the jazz according to an explication that a passionarity and passions are analysed. It is revealed how jazz ekfrasis promotes process of a semiotization of passions. It is studied as jazz ekfrasis expresses various options of development of a lyrical plot through a certain sign and symbolical system. It is shown as important aspect of jazz art ideology – potential dialogicity – promotes a semiotization of passions by means of jazz codes and metaphors. On material of the poem of Andrey Shiryayev «A wind stroke. I run up on keys ...» it is illustrated correlation of codes of a jazz ekfrasis and semiotics of passions as indicators of the poet of author's consciousness mythologized by will. It is analysed as the music subject in A. Shiryayev's poem is indissolubly connected with experience of ecstasy and the jazz associations accented by the author.

Keywords: jazz ekfrasis, semiotization of passions, musical codes, author's myth.

REFERENCES

1. Geller, L. (2002), "Revival of a concept, or Word about an ekphrasis", *Jekfrasis v russkoj literature : trudy Lozanskogo simpoziuma ; pod red. L. Gellera* [Ekfrasis in the Russian literature: works of the Lausanne symposium ; under the editorship of L. Geller], MIK, Moscow, Russia, pp. 5–22.
2. Girin, Ju. N. (2013), "Literature in the system of culture of avant-garde", Thesis abstract for Cand. Sc. (Philology), 10.01.03 "Literature of the people of the countries of the abroad", Moscow, Russia.
3. Grejmas, A. Zh. and Fontanij, Zh. (2007), *Semiotika strastej. Ot sostojanija veshhej k sostojaniju dushi* [Semiotics of passions. From a condition of things to state of mind], Translated by Merkulova, I. G., LKI, Moscow, Russia.
4. Kollier, Dzh. L. (1984), *Stanovlenie dzhaza* [Formation of jazz], Translated by Matveev, A., Raduga, Moscow, Russia.
5. Mednis, N. E. (2006), "Religious ekphrasis" in the Russian literature", *Critic and semiotics*, issue 10, Novosibirsk, pp. 58–67.
6. Polishhuk, N. A. (2015), "Self-identification of jazz in literature: from the first collections to anthologies and training programs", *The Bulletin of the Udmurt university: History and philology*, vol. 25, issue 5, pp. 170–175.
7. Stepanov, Ju. (2016), "Outstanding poet Andrey Shiryaev: [the preface to the edition]", *Shirjaev A. V. Sluchajnyj angel: [kniga stihov]*, Izdatel'stvo Evgenija Stepanova, , Moscow, Russia.
8. Frank, S. (2002), "Infection with passions or text "presentation": pathos and ekphrasis at Gogol", *Jekfrasis v russkoj literature : trudy Lozanskogo simpoziuma ; pod red. L. Gellera* [Ekfrasis in the Russian literature: works of the Lausanne symposium ; under the editorship of L. Geller], MIK, Moscow, Russia, pp. 32–41.
9. Hodel', R. (2002), "Ekfrasis and "demodalization" of a statement", *Jekfrasis v russkoj literature : trudy Lozanskogo simpoziuma ; pod red. L. Gellera* [Ekfrasis in the Russian literature: works of the Lausanne symposium ; under the editorship of L. Geller], MIK, Moscow, Russia, pp. 23–31.
10. Jeliade, M. (2000), *Shamanizm: arhaicheskie tehniki jekstaza* [Shamanism: archaic technicians of ecstasy], Sofija, Kiev, Ukraine.

Статтю подано до редколегії 10 вересня 2017 р.

РЕЦЕНЗІЇ

Мусий В.Б.

доктор філологічних наук, професор
Кафедра мирової літератури
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, г. Одеса, Україна, 65058
urd7@ Rambler.ru

ИДЕНТИФИКАЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО МОДЕРНИЗМА В ФОРМАТЕ КАТЕГОРИИ «ЛИТЕРАТУРНОЕ СОЗНАНИЕ»: МОДЕЛЬ И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ

Рец. на: Сподарец Н.В. Модернизм Серебряного века: литературоведческая идентификация / Надежда Сподарец. – Одесса: Астропринт, 2017. – 452 с.

Корпус работ, посвященных литературе Серебряного века, в значительной степени обогатился новой монографией Н.В. Сподарец. Ее работа подготовлена на филологическом факультете Одесского национального университета имени И.И. Мечникова и выполнена в рамках плановой научной темы кафедры мировой литературы «Мир автора и границы художественного текста». Это результат научной работы исследовательницы на протяжении значительного отрезка времени. Большинство положений работы было апробировано Н.В. Сподарец в статьях, хорошо известных ученым не только Украины, но и других стран и признанных научным сообществом.

Уже из названия монографии ясно, что она представляет собой исследование такого важного явления культуры, как модернизм. В монографии четко сформулированы ее актуальность, цель и основные задачи. Как пишет Н.В. Сподарец, в своей работе она постаралась «систематизировать дискурсы идентификации модернизма, предложенные исследователями прошлых научных эпох, и разработать модель актуальной идентификации в формате категории литературного сознания». Обозначенной целью мотивирована структура работы, логика которой несомненна. Монография включает шесть глав, в каждой из которых выделены подразделы, что в значительной мере упрощает знакомство с нею. Первая глава, «Модернизм Серебряного века – проблемное поле гуманитарных дискурсов», посвящена изложению результатов осмысления Н.В. Сподарец опыта ее предшественников – исследователей модернизма (в центре внимания автора – символизм и акмеизм). Вторая глава названа «Теоретико-методологические основы идентификации модернистского сознания поэтов Серебряного века». В ней, привлекая к анализу работы философов, культурологов, теоретиков литературы, автор ведет речь о таких категориях, как «сознание» (в том числе и «литературное сознание»), «авторское сознание»

и «гомогенизация» и «гетерогенизация» как его системообразующий установки), «текстообразование», «авторская и субъектная сферы» и т.д. Третья глава, «Феноменология переходности литературного сознания поэтов-модернистов Серебряного века: эпистемологический и текстообразовательный аспекты», посвящена результатам исследования Н.В. Сподарец процесса становления литературной эпистемы модернистов Серебряного века, а также динамики практик и стратегий модернистского текстообразования, значимости в их произведениях онирического дискурса. Интерес именно к онирическому дискурсу исследовательница мотивирует тем, что в центре ее внимания – «интенции писателя к преодолению границы между субъектом и объектом поэтической рефлексии». Обращаясь к таким стихам, как «Я желал бы рекой извиваться...» В. Брюсова, где знаковым для онирического топоса поэтического мира является образ моря, «За темной далью городской» А. Блока, топос и метафизика поэтической реальности в котором отвечают онтологии сна, «Невыразимая печаль открыла два огромных глаза» О. Мандельштама, в котором предельно ослаблены связи, структурирующие внутреннее пространство, и «предметный ряд развернутой картины вызывает ассоциации с реальностью визиизии», и т.д., автор рецензируемой монографии обосновывает мысль об отходе символистов и акмеистов от классических принципов текстопорождения.

Четвертая глава монографии называется «Концепты “человек”, “слово”, “культура” как аксиологически значимые в литературной самоидентификации поэтов-модернистов». Обосновав выбор основных теоретико-методологических оснований исследования литературной антропологии, а также выделив доминантные модели антропной идентичности в лирике поэтов-модернистов, Н.В. Сподарец в этой части своей книги основное внимание уделяет осмыслению особенностей литературно-критического сознания поэтов-модернистов. Она подробно останавливается на работах В. Соловьева, Вяч. Иванова, В. Брюсова, А. Белого, Н. Гумилева и О. Мандельштама. Из поэтических произведений в этой главе избраны в качестве объекта исследования стихи цикла А. Блока «Черная кровь» и бодлеровские реминисценции в них.

В пятой главе монографии под названием «Художественный мир писателя – аксиологически значимый конструкт модернистского текстообразования» Н.В. Сподарец исходит из многообразия методологических проекций осмысления художественного мира писателя-модерниста и в качестве ведущих проекций собственного исследования избирает мотив как «коррелят отношений: автор – текст – реципиент», гендерную идентификацию (она ведет речь о поэтических мирах Леси Украинки и Зинаиды Гиппиус), экзистенциально-феноменологический ракурс (применительно к книгам ранних стихов Анны Ахматовой), а также городской текст как модернистский код (применительно к исследованию художественного мира Семена Кесельмана). Обратим внимание на то, что своими размышлениями об этом поэте Н.В. Сподарец включает его творчество (она ведет речь о книге его стихов «Стеклянные сны») в простран-

ство научных литературоведческих исследований. Главной особенностью изученной ею ранней лирики Семена Кесельмана (а в центре внимания исследовательницы – городской текст как код) является, по словам Н.В. Сподарец слабая согласованность между реальным культурным ландшафтом Одессы и картой пространственных топосов и локусов в городском тексте поэта несмотря на его склонность к хронотопическому мышлению и ориентацию сознания на городской топос. На первом плане в его стихах – образы и картины, вызванные, скорее, не наблюдением, а переживанием пространства. Именно они и составляют основу образно-предметного ряда художественного мира лирики Семена Кесельмана.

Заключительная шестая глава книги Н.В. Сподарец называется «Жанровый модус литературного сознания поэтов Серебряного века». В ней идет речь об основаниях жанровой идентификации произведений поэтов-модернистов. В центре внимания исследовательницы – поэтические тексты А. Белого «Мне грустно. Подожди. Рояль», Ин. Анненского «Другому», а также литературная критика поэтов Серебряного века об А.С. Пушкине. Обосновывая интерес к названному стихотворению Ин. Анненского, Н.В. Сподарец пишет, что «это не просто итоговое стихотворение поэта Ин. Анненского о себе и о своем творческом пути, о творчестве близких по времени и по духу поэтов, творческое завещание последующим поколениям», но это «смоделированный художественный мир, эксплицирующий аксиологически мотивированный базовый авторский миф, отвечающий модернистской идее органической связи индивидуального творческого духа каждого художника с мировым Духом. Онто-экзистенциальной и архитектурной основой художественного мира стихотворения стали принципы сопряжения, отражения, диалогизма».

Безусловным достоинством рецензируемой монографии является то, что Н.В. Сподарец не только осмысляет характер научной рецепции как мирового, так и российского модернизма, не только выявляет главные тенденции в развитии научной мысли в этом направлении, но и, как следует уже из вышеприведенного описания структуры работы, предлагает и обосновывает собственную модель идентификации модернизма Серебряного века. Сформированная Н.В. Сподарец модель предполагает осмысление русского модернизма в неразрывном единстве ментального и поэтического. Автор последовательно прослеживает эпистемологический и текстообразовательный аспекты, роль и семантику ключевых концептов, размышляет о сути ведущих конструктов модернистского текстообразования, выявляет особенности жанрового модуса литературного сознания поэтов Серебряного века. При этом она обращается к исследованию как поэзии символистов и акмеистов, так и их эссеистики и литературной критики. В результате ей удается сформировать целостное представление о русском литературном модернизме. Хотелось бы обратить внимание на широту охвата литературы по заявленной проблематике, которая позволила исследовательнице проследить рецепцию модернизма на диахронном уровне, выявить тенденции и перспективы дальнейшей разработки проблемы.

Особо хотелось бы подчеркнуть значительное число источников на иностранных языках, дающее основание судить о степени изученности автором монографии вопроса, ее вовлеченности в научное пространство, представленное учеными разных стран. С другой стороны, обратим внимание на то, что ее статьи о посвященной А.С. Пушкину эссеистике поэтов Серебряного века и о методике разработки личностных типологических характеристик персонажей русской литературы конца XIX – начала XX века опубликованы в Польше, статья о путях идентификации адресата стихотворения Ин. Анненского «Другому» – в Германии, значительное число статей – в различных научных изданиях России.

Все разделы монографии выдержаны в едином (дедуктивном) ключе: автор вначале излагает положения систематизирующего характера (теоретико-методологические основания исследований литературной антропологии, доминантные модели антропной идентичности в лирике модернистов, художественный мир писателя-модерниста и соотношений категорий «художественный мир», «авторский мир», «литературный мир»; теоретико-методологические обоснования жанровой идентификации произведений поэтов-модернистов), а далее переходит к иллюстрации своих итоговых положений, обращаясь к конкретным текстам. Такой путь изложения материала, во-первых, свидетельствует о том, что концепция работы не только выработана, но и осмыслена, а, во-вторых, задает основные направления осмысления конкретного (единичного) явления литературы (мир лирической героини ранней лирики А.Ахматовой, жанровая идентификация стихотворения А.Белого и т.д.).

Безусловным достоинством рецензируемой монографии является то, что знакомство с нею побуждает реципиента к со-размышлению, провоцирует его на диалог. Это связано с тем, что проблемы, решаемые Н.В.Сподарец, во-первых, актуальны для сегодняшней науки о литературе, а, во-вторых, они затрагивают сущностные стороны того явления, исследованием которого она занималась. Ограничусь заявленным в работе положением относительно трансгрессивности модернистского литературного сознания. В процессе ознакомления с монографией Н.В.Сподарец у нас возник вопрос, не является ли трансгрессивность показателем модернистского сознания не только художников Серебряного века, а любой переходной эпохи? Ведь романтикам она тоже была присуща. Однако, если вести речь об их попытке преодолеть границу между трансцендентным и явленным, то это или состояния бессознательного (безумие, сон), или помощь духов, или инициированного лица. В таком случае медиатором выступает дух или посвященный. Что же касается Серебряного века, как убедительно показывает Н.В.Сподарец в своей монографии, то здесь есть основания судить о медиативности самого литературного сознания как символистов, так и акмеистов. Обозначив трансгрессивность как общий типологический признак моделей антропной идентичности в лирике символистов и акмеистов, она обращает внимание на аксиологическую значимость для них концепта «душа», что нашло отражение в их ориентации на раскрытие жизни души в поэтических произведениях. В качестве подтверждения своего наблю-

дения Н.В. Сподарец останавливается на стихотворении З. Гиппиус «В гостиной», в котором поэтесса моделирует образ «мертвых людей». Мотив смерти, приходит к выводу Н.В. Сподарец, «символически выражает утрату не только личностной, но и человеческой идентичности». Это наблюдение она применяет не только к отмеченному стихотворению З. Гиппиус, когда пишет: «К проблеме смерти души современного человека, символическим выражением которого стал образ «живого мертвеца», мотив «пляски смерти», обращались и младосимволисты, разрабатывая авторские модели антропной трансрессии». Не меньшее место отмеченное Н.В. Сподарец явление занимало и в поэзии акмеистов. «Сама идея существования связывалась акмеистами, – пишет она на с. 217 монографии, – с действенными, трансгрессивными формами самоидентификации». Повторим, концепция трансгрессивности, которую обосновывает Н.В.Сподарец, и увлекает, побуждая к размышлениям, и убеждает своей обоснованностью.

Убедительна она в формулировании своей точки зрения относительно границ Серебряного века, обосновывая положение относительно того, что современный менталитет не мог исчерпать себя как сразу после 1917 года, так и позже, с формированием такого явления, как советская литература.

Надежда Викторовна не боится решать проблемы, требующие четких теоретических дифференциаций, пока еще отсутствующих в литературоведении. Ограничимся хотя бы разграничением понятий «авторский мир» и «художественный мир». В качестве наиболее системной дифференциации, позволяющей конкретизировать специфику литературного творческого наследия писателя, его отдельных произведений как форм бытия литературного сознания автора» (с. 110 монографии) ею была рассмотрена категория «художественный мир» в одной из статей («Мирообразовательный дискурс литературоведения: от мира произведения к авторским мирам поэтов Серебряного века» (Мова и культура. – 2016. – вып.18). В монографии больше внимания уделено категории «авторский мир». И это, на наш взгляд, имеет основания, поскольку Н.В.Сподарец в большей степени занимала здесь непосредственно авторская индивидуальность, ее угол зрения, ее восприятие и сознание.

Завершить хотелось бы признанием того, что все части (главы) монографии Н.В.Сподарец «Модернизм Серебряного века: литературоведческая идентификация» взаимосвязаны. Каждая из них представляет собой разработку одного из наиболее важных (показательных для модернизма Серебряного века) аспектов, автор выявляет закономерности благодаря тому, что учитывает различные (культурно-исторические, поэтикальные, ментальные и т.д.) показатели модернистских текстов и в результате формулирует и обосновывает свою концепцию. Работа концептуальна, смела, интересна. Считаем, что книга будет востребована читателем и для развития собственного научного уровня, и для увлекательного путешествия в мир модернистского художественного сознания.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

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

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

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

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

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

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

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

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

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЕЙ

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

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

На первой строке первой страницы указывается информационный код статьи по системе УДК (универсального десятичного кодификатора) кеглем 14. Вторая строка – **ФАМИЛИЯ, Имя, (Отчество)** на языке текста статьи полужирным шрифтом TNR кеглем 14. Третья и несколько последующих строк – данные об авторе кеглем 12 через интервал 1,0 на языке текста статьи: учёная степень, научное звание, должность, место работы, адрес учреждения, город и страна, в которых находится учреждение, телефон(ы) с указанием кодов; электронный адрес для связи с автором; желателен ORCID ID (международный идентификатор учёного), другие индексы, если они имеются. После этого полужирным шрифтом кеглем 14 прописными буквами идёт **НАЗВАНИЕ СТАТЬИ** на языке текста статьи. Ниже – **Аннотация** на языке текста статьи объёмом **от 120 до 250 слов** (не более 2000 знаков). После окончания аннотации – **Ключевые слова:** от 4 до 7.

Данные об авторе и аннотации на русском (для статей на украинском или английском языках) или украинском (для статей на русском или английском языке), а также на английском языке (для статей на любом языке, кроме английского) размещаются после раздела **Литература**. Текст обязательной английской аннотации (**Summary**) выполняется профессионально. **Аннотация** сокращённо отражает содержание статьи, она содержит объект (*Object*), предмет (*Subject*), цель работы (*Purpose*); методологию исследования (*Methodology*); результат (*Finding*); область применения результатов (*Practical value*); выводы (*Results / Conclusions*). **Ключевые слова** (на украинском, русском и английском) должны быть лаконичными, отражать основные термины, понятия и фамилии лиц, о которых идёт речь в статье. Это могут быть слова и словосочетания. Печатаются после каждой аннотации на её языке.

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

AUTHOR'S GUIDELINES: ARTICLES

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

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

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

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

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

Українською, російською та англійською мовами

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

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

Підписано до друку _____ р. Формат 70×108/16.
Ум. друк. арк. 12,75. Тираж 100 прим. Зам. № 1713.

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